

Université de Montréal

**La matière comme générateur d'expérience au sein des
espaces intérieurs :**
Peter Zumthor et l'esthétique des atmosphères

Raphaëlle Parenteau

Faculté de l'aménagement

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de M.Sc.A.
option Design et complexité

Avril 2018

©Raphaëlle Parenteau, 2018

Résumé

En regard à l'importance grandissante de la stylisation du quotidien, phénomène aujourd'hui mondialisé auquel plusieurs philosophes et sociologues réfèrent comme à « l'esthétisation de la vie », il apparaît indispensable d'alimenter les discussions sur la nature même du vécu esthétique, sur les modes de production autant que de réception d'une expérience dite « esthétique » du lieu. Par surcroît, cette étude vise une compréhension approfondie du rôle de la matière comme potentiel générateur de vécu significatif en aménagement d'intérieur. Les fondements théoriques de la démarche de recherche sont construits à partir des arguments du philosophe John Dewey quant à l'expérience de l'art et du philosophe et historien de l'art Jean-Marie Schaeffer concernant la relation esthétique à travers la triade des processus attentionnels, émotionnels et hédoniques de l'expérience. Afin d'orienter les réflexions sur les réalités propres au contexte bâti au sein duquel se déploie le projet d'aménagement d'intérieur, la théorie de la perception du philosophe de l'environnement Gernot Böhme, incarnée par le concept d'atmosphère, est également considérée. L'étude de trois institutions muséales par l'architecte Peter Zumthor, au moyen d'une collection de récits de visite et d'observation directe, ouvre les visées de l'étude vers une revue étendue des dimensions fondatrices de l'expérience esthétique des espaces intérieurs. Grâce au métissage des stratégies d'analyse par confrontation théorique, par représentations graphiques et par induction analytique, les données mettent à jour cinq registres conceptuels d'influence au sein du vécu : les impératifs programmatiques et fonctionnels, les réalités physiques du lieu, la réception sensible, les émotions et l'interprétation, ainsi que la temporalité. La répartition de ces thèmes selon l'ampleur de leur effet au sein de l'expérience du visiteur ainsi que la modélisation des relations entre ceux-ci permettent l'établissement de profils thématiques propres au Musée d'art de Bregenz, au Musée Kolumba et au Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet. La discussion qui clos ce mémoire s'emploie d'une part à déterminer si les expériences relevées témoignent d'une relation esthétique à l'espace, d'autre part à caractériser les dimensions dont l'ascendant est majeur au sein du vécu significatif des lieux étudiés, soit le cheminement dépragmatisé, l'influence des émotions, la complexité de l'investissement attentionnel, le contexte, la matière, la lumière et le temps.

Mots-clés : aménagement d'intérieur, expérience esthétique, matériaux, Peter Zumthor, atmosphère

Abstract

In view of the growing stylization of everyday life, globalized phenomenon to which many philosophers and sociologists refer as “aestheticization of everyday life”, it seems essential to keep discussions going on the very nature of aesthetic experience, on its production and reception modes within the built environment. Moreover, this dissertation aims towards a deeper understanding of matter’s role as generator of meaningful experience within interior spaces. The research’s theoretical grounds are built upon philosopher John Dewey’s line of thoughts on art as experience, as well as upon philosopher and art historian Jean-Marie Schaeffer on aesthetic relationship through his attentional-emotional-hedonistic triad of processes. In order to contextualize thoughts within interior design’s built perspective, Gernot Böhme’s theory of perception, exemplified by the concept of atmosphere, is also considered. Three museums by Swiss architect Peter Zumthor are surveyed through a collection of narratives and first-hand observations. This fieldwork broadens the study’s aims towards an extended review of founding dimensions of aesthetic experience in interior spaces. Mixed analytical approaches such as theoretical confrontation, modeling and graphic representation as well as inductive reasoning uncovers five main conceptual scopes of interest: functional imperatives, physical realities, sensual reception, emotions and interpretation as well as temporality. The breakdown of these themes according to the extent of their effect on the visitor’s experience and the schematization of their interactions allows conceptual profiles for Bregenz Art Museum, Kolumba Museum and Allmannajuvet Zinc Mine Museum to emerge. The closing discussion strives to determine, on the one hand, whether the surveyed experiences are of aesthetic nature and on the other, to define dimensions of strong ascendancy within significant experience of the chosen spaces, such as the “depragmatized” relationship, the emotional pull, the complexity of attentional investment, the context, the matter, the light and the time.

Keywords : interior design, aesthetics, materials, Peter Zumthor, atmospheres

Table des matières

Résumé	i
<i>Abstract</i>	ii
Table des matières	iii
Liste des tableaux.....	vii
Liste des figures.....	viii
Liste des sigles.....	xi
Liste des abréviations.....	xi
Remerciements	xiii
Avant-propos	xiv

Introduction 1

1 Principaux discours sur le rôle de la matière dans l'expérience des

aménagements d'intérieurs au sein de l'environnement bâti..... 16

1.1 Le projet d'aménagement d'intérieur comme scène de l'expérience.....	16
1.1.1 Qu'est-ce que l'expérience ?	17
1.1.2 Le projet d'aménagement d'intérieur à l'heure actuelle	19
1.1.3 L'historique du rapport à la matière en aménagement.....	22
1.1.3.1 Le matériau des possibles.....	23
1.1.4 La matière, le matériau, la matérialité.....	25
1.2 La question esthétique en philosophie et en théorie des arts	27
1.2.1 L'expérience esthétique selon John Dewey.....	28
1.2.1.1 L'expérience humaine.....	29
1.2.1.2 Le rapport à l'esthétique	31
1.2.1.3 La matière informée.....	32
1.2.1.4 L'art fonctionnel et la forme	33
1.2.2 L'expérience esthétique selon Jean-Marie Schaeffer.....	34
1.2.2.1 Qu'est-ce que l'expérience esthétique?	35
1.2.2.2 Qu'est-ce que l'expérience, qu'est-ce que l'esthétique?.....	36
1.2.2.3 L'attention en régime esthétique	38
1.2.2.4 Le contenu émotif de l'expérience esthétique.....	41
1.2.2.5 Expérience esthétique et hédonisme.....	46
1.2.3 L'expérience du lieu selon Gernot Böhme.....	54
1.2.3.1 L'esthétique comme théorie de la perception sensorielle.....	55
1.2.3.2 Qu'est-ce que le concept d'atmosphère?	57
1.2.3.3 L'atmosphère et la ville.....	58

1.2.3.4 L'atmosphère comme sujet de l'architecture	59
1.2.3.5 La matérialité comme générateur d'atmosphère	61
1.2.3.6 La phénoménologie de la lumière	62
1.2.3.7 La synesthésie ou le sixième sens.....	64
1.3 Convergence des propositions théoriques de Dewey, Schaeffer et Böhme.....	67
1.4 Question de recherche principale et questions subsidiaires	67
2 Méthodologie de recherche	69
2.1 Cadre interprétatif.....	70
2.2 Approches quantitatives et qualitatives : le choix de l'étude de cas	71
2.2.1 Les critères de choix des cas-clés	71
2.2.2 Le potentiel d'observation directe.....	73
2.3 Collecte des données et outils méthodologiques.....	74
2.3.1 La documentation écrite	74
2.3.2 L'observation directe.....	78
2.3.2.1 Les instruments d'observation directe	79
2.4 Méthode de traitement et d'analyse des données	80
3 Résultats et analyse	84
3.1 Les impératifs programmatiques et fonctionnels	89
3.1.1 La fonctionnalité aux KUB, KOL et ALL.....	89
3.2 Les réalités physiques du lieu.....	91
3.2.1 Le site aux KUB, KOL et ALL.....	91
3.2.2 Les matières aux KUB, KOL et ALL	93
3.2.3 Les volumes et échelles aux KUB, KOL et ALL	95
3.2.4 Les ombres et la lumière aux KUB, KOL et ALL	96
3.2.5 La couleur aux KUB, KOL et ALL	97
3.3 La réception sensible	98
3.3.1 La vue aux KUB, KOL et ALL	98
3.3.2 Le corps dans l'espace aux KUB, KOL et ALL	99
3.3.3 L'ouïe aux KUB, KOL et ALL.....	100
3.3.4 Le toucher aux KUB, KOL et ALL	101
3.4 Les émotions et l'interprétation.....	102
3.4.1 Les émotions aux KUB, KOL et ALL	102
3.4.2 Le potentiel interprétatif et l'imaginaire aux KUB, KOL et ALL.....	103
3.5 La temporalité aux KUB, KOL et ALL.....	104
3.6 Les consensus et associations thématiques	105
3.6.1 Profil thématique du KUB.....	107
3.6.2 Profil thématique du KOL	108
3.6.3 Profil thématique du ALL.....	110

3.6.4 Consensuel pour les trois musées.....	111
4 Discussion	115
4.1 Modalités de l'expérience Zumthor.....	115
4.1.1 Les conditions d'entrée et de sortie.....	116
4.1.2 L'enclave pragmatique et la vocation-phare.....	117
4.2 Contenu émotionnel.....	119
4.2.1 Les émotions intransitives	119
4.2.2 Plaisir en contrastes	120
4.3 Attention polyphonique	124
4.3.1 Profil attentionnel.....	125
4.4 Générateurs d'influence	127
4.4.1 Expérience située : le contexte.....	127
4.4.2 La matière comme générateur d'expérience.....	130
4.4.2.1 La couleur.....	140
4.4.3 Le phénomène lumineux	142
4.4.4 Le temps perçu.....	146
4.4.4.1 Le temps cyclique	147
4.4.4.2 Le temps linéaire	148
4.4.4.3 Les intervalles.....	148
4.4.4.4 Passé, présent, futur	150
4.5 Atmosphères et sensus communis.....	153
Conclusion	155
Bibliographie.....	162
Annexe A	168
Liste des documents consultés et sujets au traitement et à l'analyse.....	168
Annexe B	170
Fiche descriptive-type	170
Fiche descriptive complétée – Pièce 002	171
Annexe C	175
Guide d'observation annoté.....	175
Journal de visite	178

Annexe D	179
Plans et coupes du Musée d'art de Bregenz.....	179
Plans et coupes du Musée Kolumba	180
Plans et coupes du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet.....	182

Liste des tableaux

À moins d'indications contraires, tous les tableaux sont de la chercheuse.

Tableau I. Juxtaposition analytique-théorique-pratique des thèmes	83
Tableau II. Les cinq registres de l'expérience des musées KUB, KOL et ALL	85
Tableau III. Tableau comparatif des thèmes générateurs d'expérience selon leur puissance..	113

Liste des figures

Sauf indication contraire, toutes les figures sont de la chercheuse.

Figure 1.	Les perspectives en aménagement d'intérieur et en architecture. D'après le schéma <i>Essai d'une cartographie d'un territoire disciplinaire : la perspective du design d'intérieur</i> , Virginie LaSalle, 2015	3
Figure 2.	Maria Blaisse, <i>Variations on rubber inner tube</i> , 2003	8
Figure 3.	Cartographie du projet de recherche.....	15
Figure 4.	Tadao Ando, une salle du Musée d'art Chichu, 2004.....	24
Figure 5.	Wang Shu, une des façades extérieures du Musée d'histoire de Ningbo, 2008.....	24
Figure 6.	Le processus de l'expérience humaine selon Dewey	30
Figure 7.	Modèle des mécanismes attentionnels, émotifs et appréciatifs de l'expérience esthétique selon Jean-Marie Schaeffer.....	54
Figure 8.	James Turrell, <i>Breathing Light</i> , 2013, sources lumineuses DEL dans l'espace, Los Angeles County Museum of Art.....	64
Figure 9.	Modèle de convergence des propositions théoriques de Dewey, Schaeffer et Böhme	67
Figure 10.	Schéma inspiré des types de stratégies de recherche pour les études de cas, <i>Case Study Research: Design and Methods</i> , Yin, 2009	72
Figure 11.	Extrait du guide d'observation pour le Musée Kolumba	80
Figure 12.	Extrait du texte codé « Questioning the Modern Movement: The Conditioning of Perception or the Bregenz Art Museum as an Architecture of Art » de Friedrich Achleitner	84
Figure 13.	Musée d'art de Bregenz, collage photographique, Kunsthaus Bregenz, 2016.....	86
Figure 14.	Musée Kolumba, collage photographique.....	87

Figure 15. Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, collage photographique, Aldo Amoretti, 2017.....	88
Figure 16. Extrait de la section « Propositions thématiques » de la fiche descriptive 002....	106
Figure 17. Schéma de mise en relation des thèmes « générateurs d'expérience » selon leur puissance, Musée d'art de Bregenz (KUB).....	107
Figure 18. Schéma de mise en relation des thèmes « générateurs d'expérience » selon leur puissance, Musée Kolumba (KOL)	108
Figure 19. Schéma de mise en relation des thèmes « générateurs d'expérience » selon leur puissance, Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet (ALL)	110
Figure 20. Vue de l'aire d'accueil du Musée Kolumba, Veit Landwehr pour le Musée Kolumba, 2017	117
Figure 21. Rez-de-chaussée du Musée d'art de Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2018	132
Figure 22. Ancienne et nouvelle maçonnerie, Musée Kolumba	133
Figure 23. Le béton au Musée Kolumba.....	135
Figure 24. Soie et cuir (rideaux et bancs) au Musée Kolumba	136
Figure 25. Jute enduite de bitume au Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, Aldo Amoretti pour <i>Archdaily</i> , 2017.....	136
Figure 26. Présentation des différents systèmes du modèle bi-mnésique, d'après Philippot, Douilliez, Baeyens, Francart et Nef, 2002.	138
Figure 27. Café du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, Bjorn Birkeland, 2017.....	142
Figure 28. Pavillon d'accueil du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, Lauber Engineering, 2017.....	142
Figure 29. Seuils, Musée Kolumba	145
Figure 30. Hall adjacent à la cour intérieure, Musée Kolumba	145

Figure 31. Interfécondité des registres (physiques, fonctionnels, perceptuels, émotionnels et temporels) au sein de l'expérience esthétique du Musée d'art de Bregenz, du Musée Kolumba et du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet..... 153

Liste des sigles

APDIQ : Association professionnelle des designers d'intérieur du Québec

ARQ : Revue des membres de l'Ordre des architectes du Québec

Icom : *International Council of Museums* (Conseil international des musées)

CAO : Conception assistée par ordinateur

Liste des abréviations

KUB : Musée d'art de Bregenz (*Kunsthaus Bregenz*)

KOL : Musée d'art de l'archidiocèse de Cologne Kolumba (*Kunstmuseum des Erzbischöflichen
Museum in Köln*)

ALL : Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet (*Sinkgruvene i Allmannajuvet Museum*)

Pour deux Farrell, un petit et un grand.

Remerciements

À Denyse Roy, formidable copilote à travers cette longue et captivante expédition.

À Rabah Bousbaci, Jean Therrien, Marie-Josèphe Vallée, Virginie LaSalle et Pierre De Coninck, qui, à un moment ou à un autre et chacun à leur manière, ont motivé mes efforts.

À Claire pour son immense générosité.

À Jeanne et Michel pour beaucoup d'amour depuis longtemps.

À Jonathan, qui est soit visionnaire, soit idiot de miser tous ses jetons sur moi.

Merci.

Avant-propos

Au début des années 2000, je finance mes études universitaires en occupant un travail de peintre en bâtiment pour le compte de l'entreprise familiale. L'aluminerie avoisinante est un bon client, je m'y rends pour rafraîchir la peinture signalétique de grosses colonnes de béton. Depuis les grands hangars de l'usine, l'environnement extérieur se devine à travers un parement de fibre de verre ondulé à peine translucide. Il fait sombre. Le toit est à plus de 10 mètres au-dessus. Chaque centimètre est couvert de poussière noire, étrangement poisseuse. Odeurs de procédés industriels. Odeur de chaleur intense. Bruit d'incessants entrechoquements métalliques et bourdonnement de machineries qui font des allers-retours. Travailleurs casqués qui crient pour s'entendre. Une lueur ardente et orangée émane d'immenses cuves de minerai en fusion. L'ensemble est dramatique. Étranger à moi. Incroyablement saisissant, beau sans vouloir l'être. Je suis transi par l'atmosphère. S'ouvre alors en moi un monde de possibles. Je me remémore assez régulièrement ce moment, que j'ai reçu comme un cadeau. Depuis lors, il semble que je tende continuellement vers ce vécu exceptionnel.

Introduction

Et si la beauté rendait heureux ? Cette simple proposition, titre de l'ouvrage du duo journaliste-architecte Cardinal et Thibault (2016), apparaît comme une tentative de réconciliation entre les crises urbanistiques contemporaines et l'approche sensible de l'environnement bâti. Cet idéal selon lequel l'esthétique a le pouvoir de rendre heureux, ou plus exactement de générer un vécu significatif pour l'individu, est une assertion qui mérite d'être étudiée à travers l'examen de son expérience immédiate. Néanmoins, cette assertion doit être située dans le contexte culturel actuel et le terme « esthétique », défini avec précision.

En préambule à l'ouvrage *L'esthétisation du monde*, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy annoncent l'importance grandissante de la stylisation du quotidien. Dans la foulée d'une économie capitaliste qui, selon plusieurs, ruine la poésie de la vie sociale, les auteurs mettent en exergue le phénomène mondialisé de l'esthétisation de la vie quotidienne qu'ils baptisent le « capitalisme artiste ». Historiquement, si l'esthétique (souvent incarnée par l'art) a pu être qualifiée à tour de rôle d'art-pour-les-Dieux, d'art-pour-les-Princes, puis d'art-pour-l'art, nous nous situons aujourd'hui, selon ces auteurs, à l'époque de l'art-pour-le-marché.

À l'heure de l'esthétisation des marchés de la consommation, le capitalisme artiste démultiplie les styles, les tendances, les spectacles, les lieux de l'art ; il lance continuellement de nouvelles modes dans tous les secteurs et crée à grande échelle du rêve, de l'imaginaire, des émotions [...]. (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 26)

Il semble indéniable que les questions esthétiques soient un sujet qu'il mérite d'actualiser à la lumière des réalités contemporaines liées à la perception des productions artistiques, architecturales et événementielles. Plus précisément, ce mémoire ne sera pas consacré à l'étude de la démarche du concepteur de l'espace architecturé, mais plutôt à l'examen des circonstances de production ainsi que des modalités de réception d'une expérience dite « esthétique » du lieu. De manière plus pointue, il s'agit de mieux comprendre le rôle de la matière comme potentiel

générateur de vécu significatif¹ au sein des espaces intérieurs. La matière a-t-elle une influence centrale sur la relation esthétique que peut établir l'individu avec les espaces intérieurs? Au sein des stratégies d'aménagement, serait-il possible d'identifier les éléments constitutifs d'une expérience du lieu dite « esthétique »?

Le territoire disciplinaire et les questions esthétiques en aménagement d'intérieur

Se logeant au sein de l'enveloppe architecturale, mais ne s'y limitant pas, l'aménagement des espaces intérieurs fait partie de la famille plus englobante des pratiques du design. Aussi appelé design d'intérieur ou architecture d'intérieur, cette spécialité se trouve beaucoup d'affinités avec le design d'objets et les autres disciplines de l'aménagement. Son intervention concentrée à l'intérieur de l'enveloppe bâtie la place dans un rapport privilégié et rapproché avec l'architecture, certains décrivant l'aménagement d'intérieur comme une de ses spécialisations. Afin de mieux comprendre ce lien étroit dans ses affinités et ses contrastes, une interprétation de la perspective propre à l'aménagement des espaces intérieurs est examinée. Tiré d'un article sur la perspective du design d'intérieur à l'heure actuelle rédigé par la professeure de l'Université de Montréal Virginie LaSalle pour le magazine d'architecture québécois *ARQ* (Lasalle, 2015, p. 12), le schéma reproduit plus bas propose une modélisation à huit variables de ce positionnement particulier.

¹ Dans *L'art comme expérience* (2010), le philosophe américain John Dewey parle de l'« expérience » comme d'une interaction entre l'organisme et l'environnement mettant à l'œuvre la perception par les sens. Selon lui, lorsque la perception se joint à l'exercice de l'esprit, l'humain procède à l'extraction de significations et de valeurs qu'il conserve et réutilise dans ses échanges avec le monde. Au sein de ce mémoire, l'expression « vécu significatif » désigne une expérience dont les acquis perceptuels et intellectuels sont sédimentés et informent l'interaction entre l'humain et son environnement.

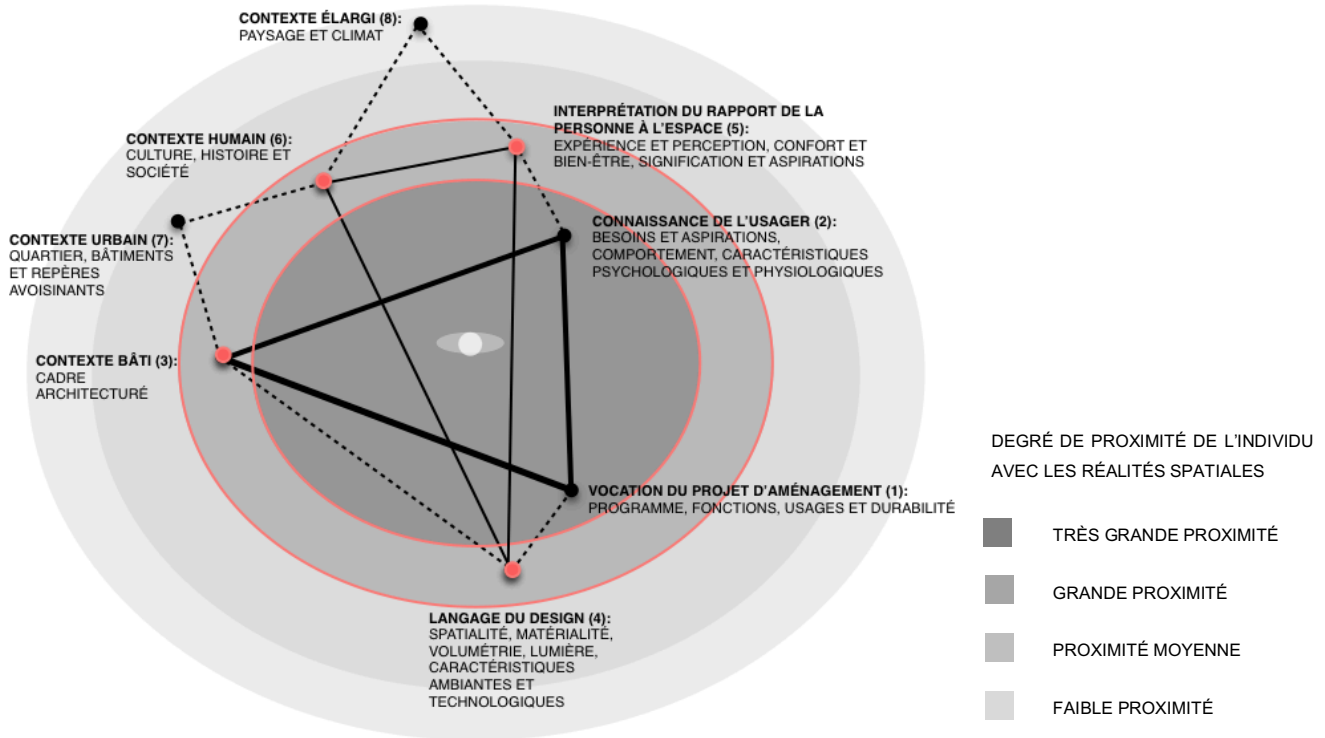


Figure 1. Les perspectives en aménagement d'intérieur et en architecture. D'après le schéma *Essai d'une cartographie d'un territoire disciplinaire : la perspective du design d'intérieur*, Virginie LaSalle, 2015

Les paramètres essentiels du design d'intérieur et de ses problématiques sont représentés dans un rapport hiérarchique selon leur proximité avec l'utilisateur de l'espace et pour illustrer les liens plus ou moins forts qui les unissent. Nous y reconnaissons quatre ondes qui se déploient autour de l'individu, ce dernier agissant comme pivot central du schéma. Elles représentent la proximité plus ou moins grande qu'entretient l'utilisateur avec l'espace qui l'entoure ; grande proximité au centre jusqu'à proximité faible pour la couche externe du schéma.

Un triangle foncé autour de l'individu unit et souligne les trois spécificités dominantes de la pratique de l'aménagement d'intérieur : la vocation du projet, la connaissance de l'utilisateur et le cadre bâti. Au sein de cette triangulation, le projet se fonde et se développe.

Le second triangle aux lignes minces témoigne d'un deuxième réseau de paramètres élaboré après la proposition de design initiale sous-tendue par l'étude programmatique. Ces paramètres s'ancrent dans un registre plus subjectif puisqu'ils réfèrent au rapport de la personne à l'espace, au langage de design et au contexte socioculturel. Il s'agit du segment où le projet de design se déploie dans la société et qu'il s'offre à la perception de l'occupant.

Quelques points s'étendent au-delà de la deuxième strate et réfèrent à un contexte urbain immédiat, puis au contexte qu'on peut appeler élargi. Malgré leur apparent éloignement de l'individu, ces paramètres teintent néanmoins le projet d'aménagement d'intérieur en agissant comme toile de fond « environnementale », proposant des ancrages géographiques, sociaux, culturels et même politiques au projet en devenir. Il est nécessaire de préciser que les strates du projet de design proposées ici sont grandement perméables au sein de l'expérience de l'espace construit ; les connaissances de l'utilisateur étant un facteur d'influence indéniable sur son éventuel rapport à l'espace, de la même manière que le contexte urbanistique ou autre informe l'individu sur le plan social et culturel.

Le schéma de LaSalle permet donc la détermination du territoire de l'aménagement des espaces intérieurs au sein duquel se concentre cette étude (en orangé sur le schéma). Les concepts identifiés ici caractérisent les intérieurs dans leur phase vécue (*experienced*), à la suite du déploiement des mécanismes de conception et de programmation et de la prise en considération du contexte architectural initial du projet. Les réalités au sein desquelles s'ancre le sujet de ce mémoire (interprétation du rapport de la personne à l'espace, contexte bâti, contexte humain, langage du design) sont propres à l'expérience du cadre bâti dans son ensemble et ne sont donc pas exclusives à l'aménagement d'intérieur. La modélisation est particulièrement éloquente à l'effet que les disciplines de l'architecture et du design d'intérieur se chevauchent et se superposent dans un rapport complémentaire au contexte et à l'humain qui l'habite. De ce fait, les expressions « aménagement d'intérieur » et « espaces intérieurs » seront employées tout au long du texte afin de mettre l'accent sur l'expérience du lieu plutôt que sur le champ pratique qui en régit la mise en forme. Essentiellement, l'objectif de cette étude est la compréhension de l'expérience de l'individu à travers ce qui est appelé ici « le langage du design », plus particulièrement de la matière au moyen de son potentiel expressif : la matérialité.

La dimension esthétique de l'expérience d'un espace intérieur semble puiser sa source dans une prise en considération globale de l'environnement bâti par le praticien de l'aménagement de manière à créer un cadre ancré culturellement, permettant à l'occupant d'y communiquer et d'y poser des actions significatives. En ce sens, l'environnement bâti complète l'individu. (Pérez-Gómez, 2016, p. 272) L'ampleur de l'influence du cadre architectural sur le quotidien de ses occupants est clairement exposée par la professeure en design d'intérieur de l'Université Griffith de Brisbane, Petra Simona Perolini, dans *Interior Spaces and the layers of meaning*. Elle y décrit l'environnement bâti, extérieur et intérieur, comme un des acteurs majeurs de la production de sens dans la vie quotidienne des gens. Perolini emprunte les propos du chercheur Iain Butterworth, qui affirme que les espaces, lieux, bâtiments sont plus que des accessoires dans la vie des gens. Ils sont empreints de profondes résonances culturelles et symbolisent à la fois l'historique personnel, les relations interpersonnelles, les valeurs et le sentiment d'appartenance des individus. Comme vocation de base, l'environnement bâti devrait fournir sécurité et abri ; afin de vraiment pourvoir au bien-être des individus, un lieu devrait également offrir à ses habitants un sens d'identité et d'appartenance, alliant l'interaction sociale et l'intimité. Selon Perolini, l'individu ne ferait pas qu'exister dans un lieu, il interagirait avec celui-ci, lui donnerait un sens et en tirerait des significations qui lui sont propres. Elle ajoute que l'esthétique ne pourrait être absente des formes construites et, comme l'importance d'un espace bien conçu, ses qualités esthétiques étayeraient l'expérience spatiale. Encourager un espace à prendre vie et provoquer des réponses sensorielles, des réactions du corps, des mouvements, un sens de confort, de contrôle serait fondamental dans la vie des gens. (Perolini, 2011) Certains des constats de Perolini font écho aux idées développées par le professeur de design industriel de l'Arizona State University Prasad Boradkar dans *Designing Things: A Critical Introduction to the Culture of Objects* quant à la réciprocité des opérations configurantes entre individus et objets. « We are surrounded, not by an assemblage of passive things, but by a network of *designing things*. [...] People and things configure each other. » (Boradkar, 2010, p. 4)

De surcroît, qu'entend-t-on par l'expérience d'un environnement bâti, et plus particulièrement d'un aménagement d'intérieur? Dans *Habitability as a deep aesthetic value*, la professeure Pauline Von Bonsdorff débute avec cette proposition: « As an object of aesthetic attention, appreciation and experience, the environment differs in many respects from art objects. » (Von Bonsdorff, 2005, p. 116) Quoique parfois aussi riche en complexité que celles que

permettent les productions artistiques, l'expérience d'un environnement pourrait, dans certains cas, être de moindre intensité et plus « en surface », c'est-à-dire immédiatement offerte à la perception et parfois privée d'une intention d'expression unifiée et significative. Von Bonsdorff argue que ce caractère « en surface » ne fait pas pour autant de l'expérience propre à l'environnement une expérience superficielle. Dans certains cas et contextes, s'attarder aux plaisirs sensoriels et au bien-être serait tout aussi significatif sur le plan moral. Après tout, l'expérience de l'environnement des humains est construite par les humains, il est donc logique de penser que la compréhension des phénomènes esthétiques qui y sont associés se fonde notamment sur la compréhension de l'expérience humaine. Von Bonsdorff suggère qu'il est possible de juger la qualité de l'expérience esthétique d'un environnement en imaginant de quelle manière l'individu fera l'expérience de l'espace. Encore une fois, l'individu qui « vit le monde » au-delà de l'« image » du lieu (Von Bonsdorff, 2005, p. 117) semble constituer le pivot autour duquel gravitent non seulement les problématiques propres à l'aménagement d'intérieur, mais les circonstances introspectives de l'expérience esthétique de l'environnement.

De notre époque

L'orientation de cette étude emboîte le pas à la pensée développée par des praticiens et théoriciens de l'architecture tels que Juhani Pallasmaa, Tadao Ando et Paul Emmons, dont le consensus semble s'articuler autour de la pratique d'une architecture de présence. Ce terme est emprunté à un essai du professeur et théoricien Paul Emmons dans lequel il expose ses réflexions sur le rapport entre matière et idée en architecture. Dans l'ouvrage *The Material Imagination*, Emmons remet en question l'assertion « platoniste » de l'architecture selon laquelle le métaphysique (l'idée) précède le physique (matière) dans un triomphe de l'idée sur la matière. Cette conception, quoique tenace dans les pratiques du design, serait en rupture avec le langage formel et les discours conceptuels contemporains en aménagement. Selon Emmons, l'imagination matérielle de l'architecte doit à la fois inviter à s'élever dans l'onirique tout en ressentant le poids physique de la gravité. Il constate que l'individu qui découvre un environnement bâti recherche dorénavant l'expérience prégnante d'une architecture dont la matérialité est chargée de signification :

Ultimately, the question is one of presence. Materiality becomes a real presence when the « spirit » (genius) of architecture is perceived as being co-terminal between idea and matter. Presence is not a fracture between appearance and essence, sensible and intelligible; it is an original experience that is always already caught in a fold of meaningful material. Real presence is a direct relation with facture or making that opens a world, as Paul Klee suggested, making visible the invisible. (Emmons, 2015, p. 99)

L'importance de la matérialité au sein de l'intervention d'aménagement d'intérieur est incontestable. L'innovation et le progrès technologique permettent le développement continu de nouvelles matières dont les potentiels techniques et les qualités d'apparence inspirent les designers à élaborer un nouveau rapport espace-matière. L'apparition de bases de données telles que *Material ConneXion* et *MatériO'* témoignent de l'ampleur des efforts de développement, de recherche et de diffusion investis dans ce secteur. Néanmoins, sur le plan esthétique aussi bien qu'éthique, il semble que les modalités de l'utilisation de la matière bénéficient d'une mise en question renouvelée. Soumis à des pressions temporelles et budgétaires, en plus d'impératifs fonctionnels astreignants, il semble que le designer envisage principalement la mise en application de la matière comme une réponse à des exigences de performance fonctionnelles. Pour nombre de praticiens, elle incarne aussi une des spécialités reconnues du professionnel de l'aménagement d'intérieur : l'aptitude à élaborer une proposition matérielle qui saura plaire, séduire le client et le public utilisateur. Bien réelles au sein de la pratique, ces considérations occupent la majorité des réflexions accordées à la matière en aménagement d'intérieur à l'heure actuelle. Cette étude s'emploie à voir dans la matière un potentiel augmenté, une présence qui va au-delà de ses propriétés techniques et de ses qualités superficielles.

L'artiste néerlandaise Maria Blaisse, dont les réalisations relèvent autant de l'art que du design par leur impeccable rapport forme-matière, tente d'expliquer les motivations qui fondent son approche :

I allow material to emerge in combination with « nature »; in other words, I seek the inherent potential of the material. Cecil Balmond wrote: « Force is the path of least resistance between two potentials. » It's on this basis that you make your choices (...). (van Putten et Blaisse, 2013, p. 240)

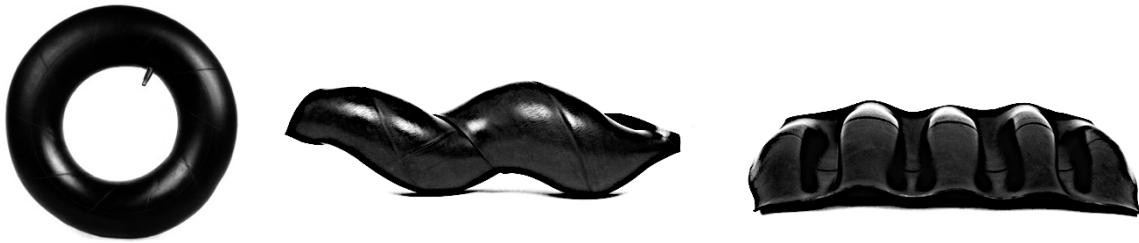


Figure 2. Maria Blaisse, *Variations on rubber inner tube*, 2003

Blaisse semble être à l'écoute de la matière, de ses potentiels performatifs autant qu'expressifs. Il s'agit d'un crédo inspirant qui rejoint les discours actuels sur l'architecture de « présence » quant au potentiel expressif de la matière au sein de l'expérience qu'elle procure. Une telle philosophie encourage également l'approfondissement des réflexions sur la production de sens à travers l'emploi éclairé de la matière en aménagement d'intérieur.

Pour ajouter aux constats disciplinaires énoncés plus tôt, Janice Barnes, designer associée chez Perkins+Will, expose dans son essai sur les savoirs en design d'intérieur et la culture pratique de cette profession le fossé entre la pratique et le milieu académique. Elle réitère ainsi un discours implicite au sein des propos de Thibault et Cardinal dans *Et si la beauté rendait heureux*.

I believe that we do not spend enough time thinking about thinking. We run ourselves ragged trying to keep up with client demands, competition, public relations, and credential maintenance – and therein lies the challenge. There's little left in a designer's day to give to broader questions about World 3 knowledge. As a result, we do not purposefully and aggressively consider ways to strengthen our theory and our practice. We leave the theorizing to our colleagues in academe and in so doing reinforce the applicability gap. (Thompson et Blossom, 2015, p. 184)

Barnes fait référence ici à la théorie des trois mondes du philosophe autrichien Karl Popper. En résumé, le « Monde 1 » fait référence aux phénomènes physico-chimiques (les pierres, les arbres, etc.). Le « Monde 2 » est le savoir subjectif (émotions, perceptions, subconscient) qui disparaît avec celui de son créateur. Le « Monde 3 » est le savoir objectif (productions de l'esprit humain,

pensées, idées, etc.) qui perdure au-delà de l'existence de son créateur. Selon une perspective « popperienne », Barnes associe au Monde 2 le savoir pratique individuel des designers. Le monde 3 correspondrait aux connaissances partagées qui s'étendent au-delà de l'individu pour devenir une proposition intellectuelle indépendante. Ce dernier contenu raisonné impliquerait le partage des savoirs à travers un langage argumentatif permettant aux idées d'exister en-dehors de l'individu, en plus de pouvoir être débattues, critiquées ou étudiées. (Thompson et Blossom, 2015, p. 173) La production de ce mémoire incarne en quelque sorte cette volonté d'élaborer des propositions intellectuelles autonomes quant aux questions esthétiques en aménagement d'intérieur. De manière surprenante, les contenus théoriques appuyés concernant cette dimension phénoménologique se font rares en aménagement d'intérieur, d'où la pertinence renouvelée d'une étude sur cette question.

L'architecture de Zumthor

Le vocabulaire conceptuel de l'architecte suisse Peter Zumthor comprend les termes site, mémoire, sensualité, atmosphère, vues, rituel. (Sack, 1997) À partir de ces notions, il élabore une architecture qui se nourrit de son contexte et rayonne au-delà de l'esthétisme. Zumthor explique qu'il développe des lieux en se basant sur un ressenti corporel, une présence physique, une aura propre au site et en réponse au site. La modestie et le dépouillement, caractéristiques des bâtiments qu'il crée, génèrent néanmoins une impression puissante chez le visiteur. Cette affirmation de Friedrich Achleitner exprime bien avec quelle force les réalisations de Zumthor interpellent celui qui en fait l'expérience : « It's hard to be objective about Peter Zumthor's work. His buildings demand empathy. Unconditionally. » (Achleitner, 1998, p. 206) Les réalisations de Zumthor apparaissent comme des archétypes de l'architecture de pertinence², à l'écoute de la société dans laquelle elle s'inscrit, du lieu qu'elle investit, de la vocation qui guide sa mise en forme. Zumthor se voit attribué en 2009 un des prix d'architecture les plus prestigieux, le *Pritzker Architecture*

² Terme emprunté au critique d'art Paul Ardenne qui l'utilise pour désigner le courant de pensée actuel au sein des disciplines de l'aménagement (voir p. 21 du mémoire). Cette expression est considérée, au sein de cette étude, comme complémentaire à l'expression « architecture de présence » proposée par Paul Emmons dans l'ouvrage *The Material Imagination*, l'une étant consacrée à la caractérisation d'une démarche, la deuxième à la description d'un effet.

Prize. Le jury formé de pairs (Alejandro Aravena, Shigeru Ban, Renzo Piano, entre autres) confère à cette distinction une valeur particulière et une grande crédibilité au sein des disciplines de l'environnement bâti. Zumthor reçoit également en 2013 la médaille d'or de la *Royal Institute of British Architects*, qui souligne l'influence significative de l'architecte quant à l'avancement de l'architecture et le prix *Mies van der Rohe* en 1998 pour le Musée d'art de Bregenz. Bien que timide avec les médias, l'architecte publie plusieurs ouvrages (*Atmosphères*, *Penser l'architecture*, *Peter Zumthor : Kunsthaus Bregenz*, etc.) et contribue à de nombreuses publications portant sur les thèmes de l'architecture de contexte et sur les atmosphères en architecture. Il est également professeur depuis 1996 à l'*Universita della Svizzera Italiana* de Mendrisio et professeur invité dans plusieurs écoles d'architecture dont la *Graduate School of Design* de l'Université Harvard.

Dans le passage « Made of Materials » tiré du recueil de réflexions *Thinking Architecture*, l'architecte expose ses aspirations quant à l'emploi des matériaux au sein des architectures qu'il participe à créer. En parlant de l'utilisation précise et sensuelle de la matière dans la production artistique de Joseph Beuys et des artistes du groupe Arte Povera, Zumthor déclare :

« I try to use materials like this in my work. I believe that they can assume a poetic quality in the context of an architectural object, although only if the architect is able to generate a meaningful situation for them, since materials in themselves are not poetic. The sense that I try to instill into materials is beyond all rules of composition, and their tangibility, smell, and acoustic qualities are merely elements of the language that we are obliged to use. Sense emerges when I succeed in bringing out the specific meanings of certain materials in my buildings, meanings that can only be perceived in just this way in this one building. » (Zumthor, Oberli-Turner, Schelbert et Binet, 2006, p. 8)

Puisque la visée première de ce mémoire est de mieux comprendre le rôle de la matière au sein d'une expérience significative de l'environnement construit, l'étude des réalisations de l'architecte suisse permet d'une part d'ancrer la démarche de recherche dans un langage construit actuel et en dialogue avec les problématiques contemporaines qui préoccupent les disciplines de l'aménagement. D'autre part, la vision pratique de l'architecte visant l'élaboration d'une expérience sensuelle exceptionnelle grâce au ressenti des matériaux entérine le recours aux espaces intérieurs qu'il conçoit comme des cas d'étude éloquentes en regard des objectifs de cette démarche de recherche.

Reconnus comme des lieux dont l'expérience est distincte et prégnante, le Musée d'art de Bregenz, le Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet et le Musée d'art de Kolumba de Peter Zumthor seront donc étudiés en mettant en lumière le caractère complexe et unique des atmosphères qu'ils mettent en scène. L'institution muséale est un cadre de projet qui semble encourager l'expérimentation formelle et conceptuelle au sein de la démarche d'aménagement. Il s'agit d'un lieu semi-public qui abrite une mission culturelle et qui peut être chargé sémantiquement et symboliquement. Cette typologie de projet occupe actuellement une place de choix au sein des projets d'aménagement les plus acclamés. Parmi les récents récipiendaires du prestigieux prix d'architecture Pritzker figurent le Musée du 21^e siècle de Kanazawa par la firme SANAA, le Musée d'histoire de Ningbo de Wang Shu, le Musée du Quai Branly de Jean Nouvel et le Musée d'art contemporain de Naoshima de Tadao Ando, pour n'en nommer que quelques-uns.

La typologie muséale

Le corpus architectural de Peter Zumthor comprend, entre autres, des projets d'habitations collectives, des chapelles, des pavillons d'exposition temporaires, des pavillons à vocation commémorative, une station thermale et des institutions muséales. À l'égard des objectifs de la présente étude, plusieurs réalisations de l'architecte suisse se démarquent par le vécu sensible qu'elles semblent mettre de l'avant, notamment la chapelle du Frère Klaus (Allemagne, 2007), les Thermes Vals (Suisse, 1996) et le pavillon de la Suisse de l'exposition universelle d'Hanovre (Suisse, 2000). Trois bâtiments à vocation muséale dont les qualités sensibles sont remarquables sont toutefois sélectionnés afin de former le terrain d'investigation du mémoire. Outre leur identité matérielle affirmée, cet échantillonnage est également éclairé par les spécificités liées aux visées des établissements muséaux.

Dans la foulée de la démocratisation de la culture, les musées ne suivraient plus l'ancien modèle du cabinet de curiosités duquel ils s'inspiraient avant l'arrivée des galeries publiques, mais viseraient plutôt à attirer les foules. (Moldoveanu, 2000, p. 55) Un signe actuel de ce virage en serait leur architecture de représentation qui, à l'aide du « starchitecte », permet au musée de devenir l'effigie d'une ville ou d'une région. Le musée Guggenheim de New York réalisé par

l'architecte Frank Lloyd Wright fut une des premières institutions muséales à s'éloigner radicalement du modèle traditionnel connu jusque-là. Le Centre Georges Pompidou de Paris, synchroniquement aux mouvements de société des années 1970, contribuera lui aussi à cette révolution en accordant aux collections qu'un cinquième de la superficie totale du centre. Le grand volume transparent abrite en outre des expositions temporaires, une librairie, un cinéma et plusieurs autres activités qui génèrent un énorme flot de visiteurs. Au cours des décennies qui suivront, une ribambelle d'architectes en vue doteront les villes américaines et européennes de musées ou d'expansions désormais iconiques, tels que la pyramide du Louvre par I.M. Pei, le Guggenheim Bilbao par Frank Gehry ou le musée d'art moderne de Stockholm par Rafael Moneo. Bien que leur architecture soit spectaculaire, impressionnante ou mémorable, qu'en est-il de l'offre culturelle exhibée ? La dominance formelle du langage architectural ferait-elle ombrage au potentiel expressif de l'art et au vécu esthétique significatif ? À l'aube du 21^e siècle, l'architecture muséale et ses concepteurs semblent viser une relation de réciprocité entre le bâti et les contenus symboliques qu'il abrite. Les musées de Zumthor seraient des exemples estimés de cet équilibre : une architecture agissant à la fois comme support et comme renfort aux contenus expérientiels des œuvres exposées.

ICOM (Conseil international des musées) formule et adopte en 2007 la définition suivante des fonctions intrinsèques du musée :

Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. (Icom, 2010-2012)

Ainsi, la typologie du musée, par sa fonction de mise en valeur du patrimoine, exige de l'architecte qu'il imagine un bâtiment au sein duquel le visiteur réfléchit, apprend et se satisfait. Parce qu'il accueille des visiteurs pour la plupart curieux et généralement ouverts, l'environnement muséal apparaît comme un terrain spécialement propice à l'observation du phénomène esthétique et du rôle qui y est joué par l'instance matérielle. Bien que la typologie muséale soit un cadre de projet exigeant la conjugaison de plusieurs savoir-faire spécialisés (muséologie, éclairage, conservation, etc.), la densité des atmosphères observées au sein des trois institutions retenues témoigne de l'efficacité et de la qualité sensible des stratégies architecturales instituées. Dans l'article « Towards a new vision of the museum: the Kunsthhaus of Bregenz », paru dans *Museum*

International (UNESCO), Mihail Moldoveanu conclut ses impressions du Musée d'art de Bregenz de Zumthor ainsi : « It possesses the capacity to heighten the effect of the works, which resonate with the space. In certain specific cases, architecture and art use a common vocabulary, each intensifying the other. »

Les trois institutions sélectionnées comme cas d'étude ont évidemment des vocations distinctes. La collection et le programme d'exposition du Musée d'art de Bregenz (KUB) en Autriche est consacré à l'interface entre l'art actuel, l'architecture et le design. Kolumba (KOL), situé à Cologne en Allemagne, voue ses efforts de conservation à l'établissement d'un dialogue entre religieux et profane, séculaire et actuel. La vocation du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet (ALL) en Norvège est de nature commémorative, rappelant au public les conditions pénibles dans lesquelles les travailleurs de la mine, active de 1881 à 1898, ont excavé la montagne et extrait le zinc, parfois au prix de leur vie. Les œuvres, artefacts et installations artistiques sont des objets de communication³ qui font partie de l'expérience de l'architecture muséale ; tel qu'exposé précédemment, ils fondent sa raison d'être et constituent un patrimoine humain inestimable. Ils génèrent à eux seuls une multitude d'opportunités de relations esthétiques qui pourraient faire l'objet d'analyses dans le cadre d'études en histoire et théorie de l'art ou en muséologie. En raison du positionnement disciplinaire adopté pour ce mémoire, il apparaît crucial de départager clairement le vécu esthétique engendré par l'environnement bâti de celui institué par l'œuvre d'art, ce pourquoi ces dernières seront exclues des analyses et des discussions.

L'orientation théorique

En considération de ce qui précède, les questions esthétiques semble constituer une considération incontournable pour les disciplines de l'aménagement, non seulement en ce qui

³ Dans *L'Art comme expérience* (2010, p. 315), John Dewey parle de l'art comme de « [...] la forme de communication la plus universelle et la plus libre. »

concerne les mouvements socio-politique et culturels d'aujourd'hui mais également à l'égard des mouvements en vigueur au sein des disciplines de l'environnement bâti, dont les réalisations de Peter Zumthor sont des manifestations éloquentes. Au sein de l'expérience d'un aménagement, le langage du design ne serait plus subordonné à l'idée mais pourrait être envisagé comme une variable hautement significative du vécu de l'individu. En cette époque « sur-esthétique », la compréhension des mécanismes de la relation esthétique à l'environnement permettrait-elle de conscientiser les disciplines de l'aménagement quant au « contenu de sens » qu'offre ce rapport particulier au monde? Afin de définir et de comprendre les particularités d'une expérience du lieu dite esthétique, les réflexions de trois érudits en la matière seront sollicitées et résumées afin de constituer la charpente théorique de l'étude. Ce corpus idéationnel sera confronté à des récits de visites architecturales dans le but de mettre à jour les mécanismes sous-tendant l'influence du langage du design (matières, formes, lumière, etc.) au sein du vécu significatif d'un lieu.

Conséquemment, le premier chapitre du mémoire sera consacré aux réflexions du philosophe John Dewey quant à l'expérience de l'art, puis aux idées du philosophe et historien de l'art Jean-Marie Schaeffer concernant l'expérience esthétique. Afin de bonifier le regard théorique et d'orienter les réflexions de manière plus pointue sur les réalités propres au contexte au sein duquel se déploie le projet d'aménagement d'intérieur, le concept d'atmosphère du philosophe de l'environnement Gernot Böhme sera également exposé. À l'issue du survol théorique, la question de recherche principale et les questions subsidiaires seront formulées. Le second chapitre du mémoire sera consacré à l'éclaircissement de la méthodologie de recherche qualitative, du cadre interprétatif ainsi que des particularités de l'étude de cas. Les procédures de collecte ainsi que le type de données répertoriées seront explicitées pour mener à l'élaboration d'une série de stratégies de traitement systématique et spécifique des données. Le traitement des données permet la classification par thème des résultats, qui seront présentées au troisième chapitre sous cinq registres thématiques ayant émergés de l'examen méthodique des données. L'analyse des résultats à la lumière des propositions théoriques de Schaeffer, puis selon la perspective atmosphérique de Böhme constituera l'ultime section de l'étude. S'y adjoignent également des discussions portant sur l'influence de la matière au sein de l'expérience esthétique du lieu et des liens qu'elle entretient avec d'autres dimensions du vécu significatif en contexte architecturé. À la page suivante, la figure 3 propose une cartographie des théories et méthodes mises en place lors de l'élaboration du mémoire.

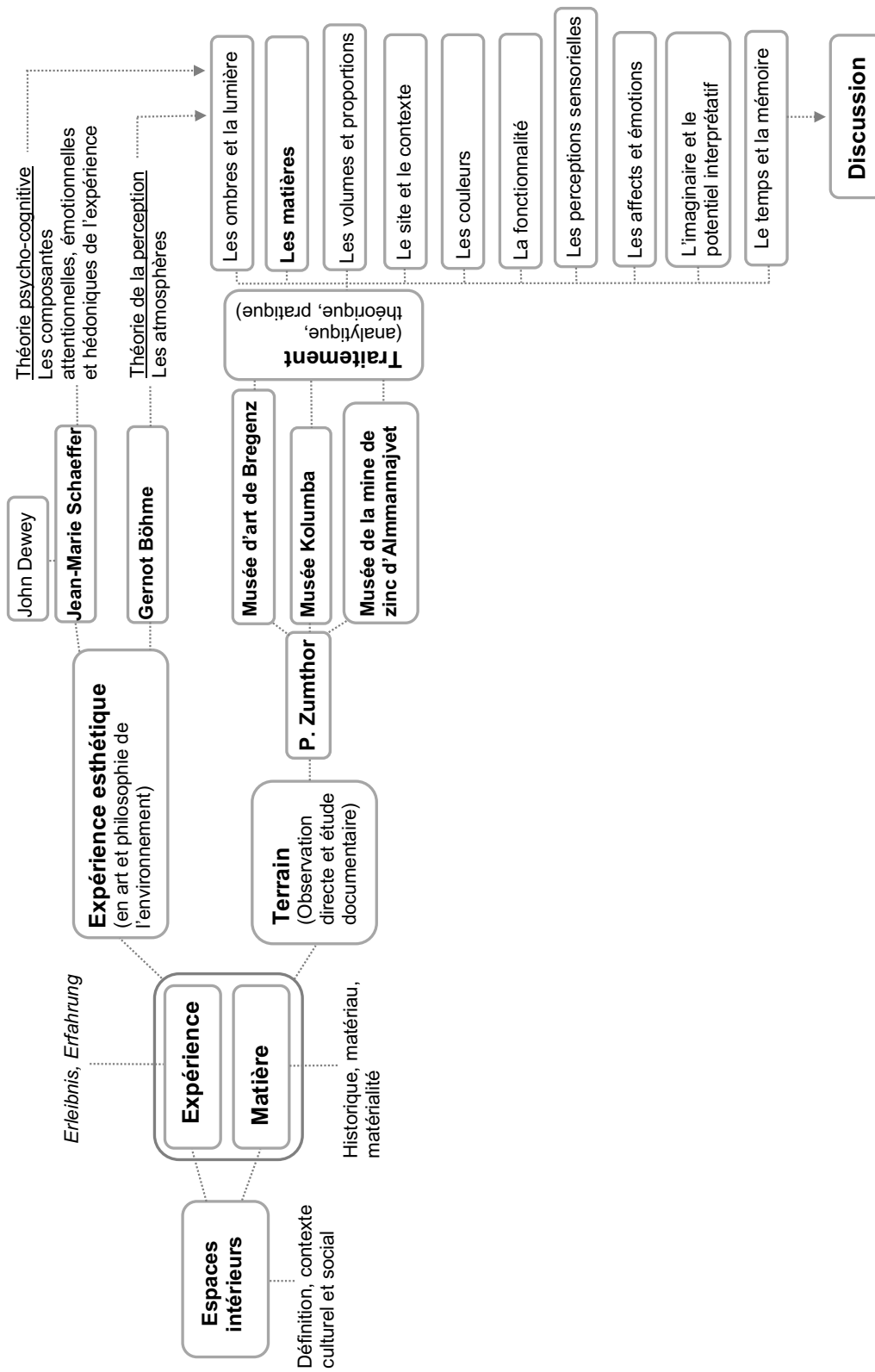


Figure 3. Cartographie du projet de recherche

1 Principaux discours sur le rôle de la matière dans l'expérience des aménagements d'intérieurs au sein de l'environnement bâti

Le premier volet de cette étude est consacré au positionnement théorique et à la définition contextuelle des concepts qui constituent les pôles de la recherche : l'expérience, l'aménagement d'intérieur et la matière dans l'environnement bâti. Afin d'ancrer ces dimensions fondamentales dans les théories esthétiques contemporaines, la seconde partie du premier chapitre propose un résumé des idées du pionnier de l'« esthétique démocratisée », John Dewey. Datant des années 1930, les réflexions de Dewey permettent d'identifier un point de rupture au sein des théories esthétiques, pavant la voie pour les réflexions actuelles de spécialistes des phénomènes esthétiques tels que le théoricien de l'art Jean-Marie Schaeffer et le philosophe de l'environnement Gernot Böhme. Schaeffer propose un modèle du vécu esthétique inspiré des recherches les plus à jour en psychologie cognitive, articulé autour de trois dimensions principales : l'attention, les émotions et le plaisir. De manière complémentaire, Böhme considère que l'expérience significative de l'environnement peut être comprise à travers le concept d'« atmosphère », qu'il considère comme un notion-clé de l'« esthétique nouvelle ». Le philosophe présente l'atmosphère à travers l'examen des stratégies de production (matérialité, lumière, contexte environnemental) et de réception du phénomène (théorie de la perception, synesthésie, *sensus communis*). Alimentée par ce corpus théorique, cette section du mémoire est conclue par la formulation d'une série de questions de recherche.

1.1 Le projet d'aménagement d'intérieur comme scène de l'expérience

Cette démarche de recherche est consacrée à une étude sur l'importance de la matière au sein de l'expérience vécue en aménagement d'intérieur. De manière plus générale, il s'agit de mieux connaître les variables qui agissent sur la structuration de l'expérience d'un lieu. Ainsi, cette étude se positionne du point de vue du vécu perçu. Le philosophe français Maurice Merleau-

Ponty, un des piliers de la pensée phénoménologique, intitule la deuxième partie de l'ouvrage d'influence *Phénoménologie de la perception* (1945) « Monde perçu ». Thème central de ses réflexions sur les phénomènes liés à l'acte de percevoir, le philosophe accorde une place prépondérante au corps qu'il définit comme « un système de systèmes voué à l'inspection d'un monde » (1969).⁴ Merleau-Ponty conclut le préambule au chapitre « Monde perçu » de manière éloquente :

Nous avons réappris à sentir notre corps, nous avons retrouvé sous le savoir objectif et distant du corps cet autre savoir que nous en avons parce qu'il est toujours avec nous et que nous sommes corps. [...] Mais en reprenant ainsi contact avec le corps et avec le monde, c'est aussi nous-même que nous allons retrouver, puisque, si l'on perçoit avec son corps, le corps est un moi naturel et comme le sujet de la perception. (Merleau-Ponty, 1945, p. 249)

Cette étude se place donc dans la perspective phénoménologique du vécu de l'environnement bâti et s'attarde tout particulièrement au rapport intime établi entre le visiteur et les espaces grâce au langage matériel déployé dans le projet d'aménagement d'intérieur. Parallèlement, une revue de littérature en philosophie des arts et théorie de l'esthétique d'une part, puis en philosophie de l'environnement étaye les recherches.

1.1.1 Qu'est-ce que l'expérience ?

Phénomène complexe dont la définition basale implique l'appel à différents domaines dont la philosophie de l'esprit et de la connaissance, la notion d'expérience sert de fondation à la compréhension de l'objet de recherche. Elle peut être définie comme un ensemble d'états mentaux qui implique une relation immédiate de l'esprit avec un donné, et dont les contenus sont

⁴ Dans un effort de vulgarisation de la pensée du philosophe, le site web français *Aide en philo* explique :
Merleau-Ponty s'efforce de retourner à l'expérience vécue et de décrire concrètement le réel. Le sens s'impose comme noyau de signification issu de l'homme et de son existence dans le monde. [...] Le corps propre peut alors s'envisager, non point comme réalité purement biologique et matérielle, mais comme centre existentiel et manière d'être au monde. La chair s'appréhende ainsi comme l'unité du corps et de l'âme, comme le corps informé par l'esprit. (Merleau-Ponty, 2003)

intrinsèquement subjectifs et qualitatifs. (Engel, s.d.) La plupart des psychologues contemporains admettent que les systèmes de traitement de l'information sensorielle seraient autonomes par rapport aux processus supérieurs de pensée et de jugement. L'influence des croyances d'arrière-plan sur la saisie des contenus d'expérience ne pourrait intervenir qu'à un stade ultérieur, distinct des processus cognitifs de traitement de l'information sensorielle. Il y aurait donc bien, en ce sens, expérience d'un donné pur, non conceptualisé. Le contenu subjectif de l'expérience ne pourrait cependant pas être éliminé. D'un côté, le contenu des qualités secondes, comme les couleurs, ne pourrait être spécifié sans faire appel à la manière dont les objets présentés nous apparaissent et, en ce sens, ces propriétés sont intrinsèquement subjectives. (Ibid.) Dans *L'expérience esthétique*, Jean-Marie Schaeffer fournit une clarification fondamentale quant à la compréhension du concept d'expérience tel qu'il a été abordé par les philosophes jusqu'ici :

EXPÉRIENCE (*ERFAHRUNG, ERLEBNIS*) : En français, il n'existe qu'un seul terme pour désigner à la fois l'expérience comme processus et cristallisation de nos interactions avec le monde (par exemple : « Ce livre contient l'expérience de toute une vie ») et l'expérience comme vécu phénoménal subjectif (par exemple : L'expérience de plénitude que j'ai ressentie à ce moment-là fut extraordinaire », alors que l'allemand distingue lexicalement entre la *Erfahrung* et l'*Erlebnis*. Les polémiques de certains philosophes allemands, en premier lieu Heidegger et Gadamer s'en prenant à l'expérience esthétique sont en réalité des polémiques contre l'*Erlebnis* esthétique, c'est-à-dire contre la « réduction » de l'œuvre d'art au rôle de pourvoyeuse de vécus subjectifs agréables. Aussi peuvent-ils opposer à cette conception une défense de l'« art comme expérience », où « expérience » veut dire *Erfahrung* (au sens kantien ou hégélien) et désigne donc l'expérience de l'œuvre comme contenu de vérité. (Schaeffer, 2015, p. 321)

Dans le cadre de cette étude, le terme expérience sera entendu comme une relation interactive et cumulative avec le monde (*Erfahrung*) ne se limitant pas exclusivement à un vécu phénoménal (*Erlebnis*). La professeure Pauline Von Bonsdorff a, elle aussi, jugé éclairante la nuance lexicale soulevée par Schaeffer, sur laquelle elle s'attarde dans l'essai *Habitability as a deep aesthetic value*. Selon elle, l'expérience a souvent été désignée comme trop subjective. Si le savoir expérientiel est acquis par le biais des perceptions sensorielles, il s'agit néanmoins d'une compétence du monde vécu. Il serait donc opportun de s'interroger sur la nature de sa subjectivité et des connaissances auxquelles il donnerait accès. En résumant les discussions d'Hans-Georg Gadamer, elle constate que l'*Erlebnis* désigne une expérience de vie momentanée. À l'instar de Schaeffer, elle remarque que cette conception a pris l'ascendant au sein des discussions sur l'expérience esthétique. Le savoir expérientiel semble néanmoins profiter plus substantiellement du concept d'*Erfahrung*, faisant plutôt référence à des connaissances sédimentées. Au sein de

l'expérience d'un environnement, cela signifierait une compréhension plus aigüe des signaux sensoriels et des significations complexes de la vie humaine. (Bonsdorff, 2005, p. 122)

Le philosophe John Dewey, acteur influent du courant de pensée pragmatiste du début du 20^e siècle, s'intéresse aussi de près à l'expérience humaine qu'il décrit comme un transport d'un point à l'autre, ponctué d'épisodes successifs, une série d'émotions en mouvement qui progressent et évoluent. (Dewey, 2010, p. 82) Il poursuit en expliquant que l'interaction de l'Homme avec le monde, avec son environnement, est une condition de l'expérience et que cette interaction se situe au niveau de la pensée ou par le contact physique avec les choses. Sans cet échange, l'expérience n'existerait pas. L'étendue et le contenu de ces relations, nourries à travers l'acte de perception, donneraient la mesure de la signification de l'expérience. L'empressement à passer d'une expérience à l'autre mènerait, lui, à la superficialité du vécu ; l'excès de réceptivité, la volonté d'éprouver sans préoccupation pour la signification engendrerait une expérience incomplète car rien ne s'enracinerait dans l'esprit. (Id., p. 95)

1.1.2 Le projet d'aménagement d'intérieur à l'heure actuelle

L'expérience des espaces intérieurs revêt évidemment des dimensions uniques qui lui confèrent un rôle singulier au sein des enjeux sociaux actuels. Le projet d'aménagement d'intérieur, en raison de son caractère « en vogue » ou « au goût du jour », peut être considéré comme une des matérialisations significatives du *Zeitgeist*. Cette expression allemande est employée pour désigner l'esprit unique que posséderait chaque époque, une atmosphère ou un ensemble de codes qui la distinguent de toute autre époque. L'expression *Zeitgeist* formée par les mots allemands *Zeit*, signifiant « temps » et *Geist*, signifiant « esprit » exprime dans cette langue ce concept distinctif. (Zeitgeist, s.d.) Parce qu'ils ont pour la plupart une forte composante esthétique, les aménagements d'intérieurs sont aujourd'hui largement photographiés et bénéficient d'une existence virtuelle avant d'être perçus ou ressentis par le biais d'une expérience physique complète. La consommation de masse de l'objet qui devient le projet de design dans le contexte culturel actuel est également abordée par le professeur Prasad Boradkar. Il y souligne la place toujours plus grande qu'occupe l'apparence dans la conscience populaire et rapporte les propos de l'écrivaine et critique culturelle Virginia Postrel :

Postrel argues that aesthetics has become a significant and omnipresent component of everyday life in the U.S. and our increasing fondness of and dependence on beautiful surfaces is visible in things, environments, architecture, interiors and our own bodies. To Postrel, this is « the age of aesthetics ». (Boradkar, 2010, p. 129)

Lipovetsky et Serroy renchérissent en expliquant le phénomène de l'esthétisation du monde comme étant au service de la logique marchande typique du modèle économique capitaliste.

Le capitalisme artiste n'a pas seulement développé une offre proliférante de produits esthétiques, il a créé un consommateur boulimique de nouveautés, d'animations, de spectacles, d'évasions touristiques, d'expériences émotionnelles, de jouissances sensibles : autrement dit un consommateur esthétique ou, plus exactement, transesthétique. (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 61)

L'esthétique actuelle subjacente à la consommation, à laquelle participe l'aménagement d'intérieur, aurait produit un observateur toujours à l'affût d'impressions, de sensations et donc d'expériences esthétiques, mais paradoxalement à travers un mode de perception automatique ou un regard distant qui ne correspondrait plus au snobisme formel de l'esthétisme classique. L'esthétique actuelle mettrait plutôt en scène l'« [...] addiction aux changements procurant des sensations et des expériences renouvelées : un modèle de vie transesthétique centré sur les plaisirs des sens, les jouissances de la beauté, l'animation perpétuelle de soi. » (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 62) Le terme « transesthétique » est employé ici par les auteurs pour désigner un monde d'inflation esthétique, une espèce d'hyperart qui s'infiltré dans tous les interstices du commerce et de la vie ordinaire. (Id., p. 26) Ce mode expérientiel semble correspondre au caractère momentané de l'*Erlebnis* décrit plus tôt.

Dans la foulée du phénomène international de la mondialisation dont un des principaux vecteurs de développement a été l'apparition des médias de masse par voies électroniques (Eriksen, 2007b, p. 42), un mouvement compensatoire au sein de la pratique de certains des grands architectes et designers de notre époque fait son apparition : une conception de l'environnement bâti tournée vers la création d'un vécu introspectif ou spirituel. En effet, dans son ouvrage *Globalization: The Key Concepts*, le professeur d'anthropologie sociale Thomas Hylland Eriksen clarifie ce que la mondialisation n'est pas ; le phénomène n'entraînerait pas nécessairement l'homogénéisation des manifestations culturelles, par exemple. À l'inverse, il engendre souvent une revitalisation et une réaffirmation des expressions locales, comme si, sous la menace, l'affirmation devenait plus urgente. « Globalization stimulates awareness of difference. »

(Id., p. 54) Naturellement, les disciplines de l'aménagement réagissent elles aussi à ces mouvements sociaux, politiques et économiques.

Tels que catégorisés par Eriksen, les concepts de délocalisation, d'accélération, de standardisation, d'inter-connectivité, de déplacement, de mixage, de vulnérabilité, de relocalisation sont autant de facteurs d'influence qui permettent de jeter un regard pluriel sur l'individu au sein de la collectivité contemporaine. Eu égard à la délocalisation, la standardisation et le mixage qui semblent être les concepts susceptibles d'avoir une influence plus palpable sur le contact de l'individu avec son environnement, Eriksen souligne que chacun de ces concepts entraîne une poussée compensatoire. La délocalisation engendre un mouvement de promotion du « local », la standardisation, la valorisation de l'unicité et le mixage, une vague de questionnement sur l'identité culturelle pure. Au cœur de ce réseau de polarités semble se construire un espace où l'individu, au sein de cette société hyper connectée, peut expérimenter son environnement d'une façon significative.

Le lecteur sait déjà que la pratique de l'architecture et de l'aménagement d'intérieur est constamment sous l'objectif des médias qui gouvernent notre époque et cette médiasphère est plus souvent qu'autrement le premier point de contact entre l'individu et le projet de design. À cet égard, le théoricien des médias Marshall McLuhan avait bien cerné l'impact des nouveaux médias de communication avec la célèbre expression « The medium is the message ».⁵ La réalité postmoderne semble confirmée, les gens recherchent la stimulation à travers l'émotion, la surprise et la découverte, bref le vécu expérientiel. L'esthétisation engendre un engouement pour le « beau » auquel le projet d'aménagement d'intérieur n'échappe pas et qui serait également symptomatique de la prédominance des médias électroniques et de leur influence sur l'effort d'imagination comme élément constitutif de la subjectivité moderne, tel que décrit par l'anthropologue Arjun Appadurai.

⁵ Voir MCLUHAN, Marshall, *Understanding media : the extensions of man*. Toronto: McGraw-Hill. 1965

Such media transform the field of mass mediation because they offer new resources and new disciplines for the construction of imagined selves and imagined worlds. This is a relational argument. [...] Electronic media give a new twist to the environment within which the modern and the global often appear as flip sides of the same coin. Always carrying the sense of distance between viewer and event, these media nevertheless compel the transformation of everyday discourse. (Appadurai, 1996, p. 3)

Pour les disciplines consacrées au cadre bâti, un des effets de cette redéfinition relationnelle est désigné comme la marchandisation de l'architecture, celle-ci se transformant en produit aux surfaces interchangeable. (Andō, 2007) En compensation à cette nouvelle réalité socioculturelle, certains concepteurs d'espaces rejettent la vision d'une architecture d'obsolescence superficielle et visent plutôt à atteindre une précision matérielle mettant en scène un type d'expérience qui stimule la pensée. Lors d'une série d'entrevues accordées par Tadao Ando au conservateur en chef Michael Auping au cours de l'érection du Musée d'art moderne de Forth Worth au Texas, l'illustre architecte japonais partage ceci : « Le rapport et l'équilibre entre le matériel et le spirituel est essentiel en architecture. Tous les grands architectes ont exploré ce rapport. L'architecture devrait offrir aux gens des espaces de possibilités. » (Andō, 2007, p. 81) C'est spécifiquement la façon dont cet « espace de possibilités » est offert à l'individu lors de l'expérience directe d'un aménagement d'intérieur qui soutient l'élaboration de ce mémoire.

1.1.3 L'historique du rapport à la matière en aménagement

En introduction d'*Architecture et matière*, le critique et historien de l'art français Paul Ardenne présente une synthèse des mouvements de la deuxième moitié du 20^e siècle en architecture et du rôle qu'ils ont respectivement attribué à la matière. Il définit le modernisme comme un mouvement austère et utilitaire, animé par une obsession normative et par la systématisation du trio béton, acier et verre. Il décrit le postmodernisme comme un mouvement où tous les vocabulaires formels deviennent disponibles simultanément pour la première fois, l'effet des juxtapositions hors normes l'emporte, témoignage du retour en force d'un *patchwork* de matériaux. Puis, il parle d'une architecture de pertinence, telle qu'il l'a baptisée, qui répugne pour sa part à la défiguration du paysage et qui est portée par la *green attitude*. Elle propose le respect des contextes, rejetant tout exotisme gratuit et serait donc le courant de pensée actuel au sein des disciplines de l'environnement bâti. (Ardenne, 2010) L'expression « architecture de pertinence » proposée ici par Ardenne s'adjoint à l'« architecture de présence », formule proposée par le

professeur Paul Emmons pour décrire les préoccupations actuelles quant au rapport matière-idée en architecture.

1.1.3.1 Le matériau des possibles

Pour illustrer ce propos plus concrètement, il est révélateur d'observer l'évolution de l'utilisation du béton, par exemple, depuis la fin du 19^e siècle jusqu'à ses manifestations architecturales les plus actuelles. Le béton moderne est le fruit d'un effort technologique international mené tout au long du 19^e siècle et inspiré de l'utilisation qu'en faisaient jadis les Romains. L'architecte Auguste Perret inaugure l'utilisation du béton armé avec la réalisation d'un immeuble sur la rue Franklin à Paris en 1903. (Genestier et Gras, 2015) Au cours de ce siècle, le béton s'adjoit au métal pour devenir un moyen d'expression inédit qui fait reculer les limites imposées jusque-là par la maçonnerie. N'étant plus restreint au travail décoratif comme principal moyen d'expression, l'architecte modifie désormais la forme et la structure du bâtiment traditionnel. D'abord populaire auprès des industriels, l'usage du béton armé s'étend bientôt aux autres usages, des magasins aux bâtiments religieux. (Ibid.) C'est la typologie de l'objet technique du réservoir ou silo à grains qui marque l'imaginaire des Modernes tels que Gropius et Le Corbusier, ce dernier en reprenant la symbolique dans la Cité Radieuse de Marseille. Le Corbusier applaudit l'authenticité formelle et la potentielle géométrisation de l'usage du matériau que le béton semble permettre. Le rigorisme moral des Modernes, victime de sa systématisation, donnera cependant une image sociale négative au béton. À la fin des années 1960, les praticiens de l'aménagement cherchent à retrouver une dimension plastique, une portée esthétique autonome. Le brutalisme explore ainsi le poids des masses, les jeux de lumière et les textures de la matière dans un effort de sincérité. Ce langage matériel sera néanmoins employé à outrance et parfois maladroitement pour construire vite et ainsi témoigner d'un vif essor économique. Un virage s'amorce au même moment vers un nouveau paradigme sensualiste. Au cours des années 1960 et 1970, l'architecte italien Carlo Scarpa brouille les limites entre architecture et sculpture. Les architectes contemporains adeptes du déconstructivisme (Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Coop Himmelblau) délaisseront majoritairement le béton pour se tourner vers le métal qui permet la réalisation de formes complexes ou improbables que l'on pourra taxer, *a posteriori*, de sensationnalistes. La percée du CAO fera également tomber plusieurs obstacles formels en facilitant la représentation conceptuelle d'idées complexes en amont et en cours de mise en œuvre.

Aujourd'hui, les préoccupations en architecture seraient davantage tournées vers « la Terre » et ancrées dans le rapport entre esthétique et éthique. (Genestier et Gras, 2015) Le béton occupe toujours une place de choix comme matériau innovant dont les composants sont de plus en plus performants sur les plans techniques et environnementaux. Dans ses expressions contemporaines les plus saluées, le béton s'allie à la lumière pour, à travers une expression minimaliste, exprimer une richesse émotionnelle. Un exemple puissant est le Musée d'art de Chichu par l'architecte Tadao Ando. On peut aussi penser au Musée historique de Ningbo par l'architecte chinois Wang Shu où le béton se fond avec les matériaux chargés d'histoire dans un assemblage intemporel. Vraisemblablement, le béton serait encore aujourd'hui le matériau des possibles. (Ibid.)

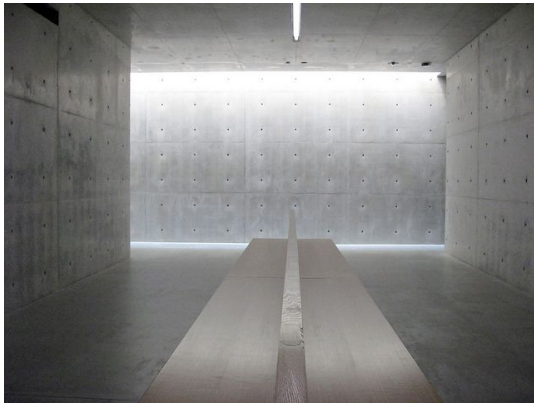


Figure 4. Tadao Ando, une salle du Musée d'art Chichu, 2004



Figure 5. Wang Shu, une des façades extérieures du Musée d'histoire de Ningbo, 2008

Qu'elle soit appelée architecture de pertinence ou de présence, c'est l'emploi significatif de la matière au sein du projet d'aménagement qui présente un intérêt ici. L'expérience que le designer œuvre à mettre en scène pour l'individu qui habitera momentanément, ou de manière plus permanente, l'espace aménagé est une notion qui mérite des réflexions appuyées. Le caractère esthétique de l'expérience semble constituer la dimension du vécu qui fonde la pertinence de cette étude et permet l'examen approfondi du ressenti de la matière au sein du cadre bâti. Boradkar explore le facteur esthétique dans la pratique du design et affirme que le sujet de l'expérience, à l'instar de l'art ou de la propriété esthétique, est le discours le plus prégnant quant au design des objets du quotidien. Il explique que l'expérience esthétique renvoie à une condition ou à un état d'esprit, souvent décrit en art comme une communion totale avec la forme, de contemplation de la

beauté et de détachement complet du désir/vouloir. Il renvoie à un article paru dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* en 1997 sous le titre « The End of Aesthetic Experience », rédigé par le philosophe Richard Shusterman :

First, aesthetic experience is essentially valuable and enjoyable; call this its evaluative dimension. Second, it is something vividly felt and subjectively savored, affectively absorbing us and focusing our attention on its immediate presence and thus standing out of the ordinary flow of routine experience; call this its phenomenological dimension. Third, it is meaningful experience, not mere sensation; call this its semantic dimension... Fourth, it is a distinctive experience closely identified with the distinction of fine art and representing art's essential aim; call this demarcational-definitional dimension. (1997, p. 30)

Shusterman décrit l'expérience esthétique comme une expérience phénoménologique significative qui permet de réhabiliter notre inclination pour les expériences vives, émouvantes et partagées recherchées dans l'art. Le but de l'expérience esthétique serait selon lui de nous rappeler ce que l'on doit tenter d'atteindre à travers l'art et d'autre part dans notre vie.

Pour étoffer davantage le rapport matière-expérience au sein du projet d'aménagement d'intérieur, la matière et les conceptions qui s'y rapportent doivent être exposées préalablement. Un regard pointu sur la circonstance esthétique de l'expérience sera bâti à travers la revue des écrits du philosophe John Dewey, du théoricien des arts Jean-Marie Schaeffer et du philosophe Gernot Böhme consacrés à la question esthétique un peu plus tard dans ce chapitre.

1.1.4 La matière, le matériau, la matérialité

Du latin *materia* : « substance qui constitue les corps », le terme « matière » désigne à l'origine le bois de construction. Il s'agit là d'une signification originelle éloquente : ce qui sert à construire. Issu de la même racine, le terme « matériau » désigne lui le produit destiné à être employé et transformé par l'activité technique. (Robert, Rey-Debove et Rey, 2016)

En regard à la matière dans le contexte de la crise écologique dénoncée depuis les années 50 en Occident et qui continue à préoccuper les experts de la condition environnementale à l'aube du 21^e siècle, il a semblé impératif de remettre en question l'emploi même de la matière. Au sein du projet d'aménagement d'intérieur, le matériau est-il nécessaire en une telle variété ? Quelle est sa provenance et à quel avenir est-il promis ? Il est indéniable que le début du 21^e siècle est une époque de bouleversements économiques autant qu'idéologiques. La structure même de la société

est appelée à changer et les modes de production, de consommation avec elle. Saisissant l'opportunité présentée par la crise, les disciplines de l'aménagement semblent pousser les questionnements jusqu'aux fondements de la pratique et ainsi tenter de fournir des réponses porteuses de changements profonds. Conséquemment, l'emploi de la matière dans l'élaboration de l'environnement bâti paraît s'empreindre de missions plus significatives et ainsi tendre vers sa vocation fondatrice primitive. Dans l'introduction à un numéro entièrement consacré au rapport matière-idée de la revue semestrielle *Poïesis Architecture*, l'architecte et penseur Stéphane Gruet explique l'importance de cette thématique dans le contexte actuel de la pratique architecturale. Il souligne un nouvel attrait pour la matière dont la pertinence ne réside plus dans sa capacité à se soumettre à l'idée (béton moulé pour le mouvement moderne, par exemple) :

Tandis, en effet, que les plasticiens redécouvrent les vertus des matières hétérogènes et résistantes, en même temps que la fécondité du désordre et de l'aléatoire, les architectes, tout en réduisant les formes au silence de l'abstraction se mettent à l'écoute des matières et des transformations de la lumière. Il ne s'agit plus alors d'assembler « des volumes sous la lumière » mais de porter une attention nouvelle à la matière et à la lumière au-delà des formes auxquelles elles donnent incarnation et vie. (Gruet, 2001, p. 25)

Gruet voit dans certains vocabulaires matériels actuels un mouvement de résistance face au monde envahissant des idées et des signes sans vie. Alliant à la matière primitive brute la plus austère abstraction, les architectes font émerger leurs constructions de la géologie terrestre même. Et comment définir la matérialité de l'architecture ? Dans le même numéro de la revue *Poïesis Architecture*, l'historien de l'architecture William J. Curtis rejette les dogmatismes qui mettent l'accent sur la tectonique ou sur la notion de lieu qu'il qualifie de simpliste. Il avance plutôt une conception personnelle selon laquelle « l'architecture réside dans la polarité continuelle entre le présent et l'absent, entre la présence conjointe de la matérialité et de l'immatérialité, à travers la lumière, les idées, l'ambiguïté des significations des matériaux ». (2001, p. 48) Curtis parle des sensations éprouvées lors de la visite du Panthéon à Rome ou du Musée d'art Chichu par Tadao Ando : « La nature de l'architecture est là, dans cette pression de l'invisible à travers la visibilité des choses, dans cette tension entre la gravité de la matière et ce quelque chose d'indéfinissable qui flotte. » (Gruet, 2001, p. 31) Il apparaît que la matière en architecture, bien qu'à l'origine de toute construction, soit désormais envisagée bien au-delà de ses qualités techniques. Les réflexions du philosophe allemand Gernot Böhme investiront le caractère intermédiaire et « en suspens » auquel réfère Curtis par le biais du concept d'atmosphères, présenté en détail au point 1.2.3.

1.2 La question esthétique en philosophie et en théorie des arts

D'entrée de jeu, il est impératif d'apporter une clarification quant à deux notions apparentées. Les termes « esthétique » et « artistique » sont souvent utilisés comme des synonymes, une telle assimilation revenant à confondre deux activités différentes. Le terme « artistique » se réfère à une pratique, ainsi qu'au résultat de ce « faire », à savoir l'œuvre d'art dont le contenu est essentiellement symbolique. Le terme « esthétique » se réfère par son étymologie tout autant que par son usage chez ceux qui l'ont introduit dans la pensée philosophique (Baumgarten, Kant) à un type de processus perceptif et plus largement attentionnel. Les ressources et capacités mise en œuvre dans une relation attentionnelle et dans un faire sont donc différentes, voire opposées : lorsqu'engagé dans un processus d'attention, l'individu adapte ses représentations au monde alors que lorsqu'il s'engage dans un faire, il tente d'adapter le monde à ses représentations. (Schaeffer, 2015, p. 316) Bien que l'art ait été pendant l'histoire le sujet principal des réflexions sur l'esthétique, il est crucial de distinguer l'histoire de l'art des théories esthétiques.

En outre, le concept de beauté est aussi largement associé au fait esthétique et mérite que l'on s'y attarde. Le ressenti de la beauté, variable selon les cultures et les époques et provoquant tantôt le désir, la fascination et l'envie, tantôt le bien-être et le plaisir, est une notion dont la définition est laborieuse. Ayant fait l'objet jusqu'au 19^e siècle des questionnements appelés « esthétiques », l'esthétique du laid (*Ästhetik des Hässlichen*) de Karl Rosenkranz permet d'introduire en fin de siècle l'idée que la beauté n'est pas le seul sujet de l'esthétique, mais bien une de ses manifestations connues. (Böhme, 2017, p. 346) Il est désormais évident que les œuvres d'art, par exemple, n'ont nul besoin d'être « belles » pour permettre une expérience significative sur le plan esthétique.

Bien que le thème de l'esthétique ait été étudié depuis l'Antiquité (Platon, Aristote, Plotin), à la Renaissance (Alberti) et, depuis son élévation au rang de discipline avec la parution de l'*Aesthetica* de Baumgarten en 1750, par de nombreux penseurs tels que Kant, Nietzsche,

Kierkegaard, etc. (Charles, s.d. s. d.), la présente étude propose un survol des réflexions contemporaines sur la question esthétique. D'abord, cet aperçu prendra corps autour des écrits du pionnier de l'esthétique pragmatiste du début du 20^e siècle John Dewey, puis fera appel à la psychologie cognitive par l'intermédiaire des arguments articulés par le théoricien de l'art Jean-Marie Schaeffer. Finalement seront considérées les réflexions du philosophe allemand Gernot Böhme sur le concept d'atmosphères, dont il est à plusieurs égards l'autorité, afin d'ancrer la revue d'écrits scientifiques dans le contexte pratique de l'environnement bâti.

Tel que précisé plus tôt, la question esthétique est étudiée depuis des siècles et a été envisagée selon plusieurs postures philosophiques. Les pensées esthétiques « antérieures », principalement évaluatives, ne s'intéressent pas tellement à l'expérience, et encore moins à l'expérience des sens. Au 18^e siècle, Kant développe une esthétique bâtie autour de la notion de jugement, forme de justification à une réponse positive ou négative face à un sujet. Principalement mise à profit dans les conversations sur l'art, la théorie esthétique fait à cette époque complètement abstraction des considérations sensuelles ou naturelles de la question. La composante évaluative du discours esthétique donne alors préséance au langage dans l'argumentation, ce qui lui procure une dominance sémiotique. On caractérisera alors l'esthétique de « langage de l'art ». Comme nous le concevons clairement aujourd'hui, toute œuvre d'art est comprise comme étant polysémique. Quand l'esthétique se transforme en une théorie de l'art et de l'œuvre d'art qui est fortement normative et exclusive, il est alors question d'art académique, de Beaux-Arts, de « grand art », d'« art authentique ». Walter Benjamin offre en revanche une nouvelle perspective sur les médias avec *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* paru en 1936. Le thème de l'esthétique s'ouvre et s'applique désormais à un large spectre d'ouvrages esthétiques, allant de la scénographie à l'œuvre d'art classique, en passant par la décoration et la publicité. La « nouvelle esthétique », telle que définit par Gernot Böhme, serait une théorie de la perception au sens large du terme, spécifiquement concernée par la relation entre des qualités de l'environnement (milieu dans lequel on vit) et des états humains. (Böhme, 2017, p. 11)

1.2.1 L'expérience esthétique selon John Dewey

La pensée pragmatiste du début du 20^e siècle gravite autour du concept de l'enquête et défend l'idée qu'aucune question n'est *a priori* étrangère à la discussion et à la justification

rationnelle. De fait, Dewey est le premier de cette école de penseurs à s'intéresser à la question esthétique dans *L'art comme expérience*⁶ selon un postulat sociopolitique qui lui est cher, celui de la démocratie. En effet, Dewey s'emploie à l'étude de l'art libéré des cercles élitistes auxquels il peut être confiné à cette époque. Il argumente ici en faveur d'une démocratisation de la condition esthétique à travers l'examen de l'expérience ordinaire comme clé à la compréhension du concept éclairant toute œuvre, celui de l'expérience esthétique.

Bien que la majeure partie de sa contribution philosophique soit appliquée à la pédagogie ou à la politique, ses réflexions sur l'expérience de l'art ont néanmoins influencé ses contemporains (Shusterman, Schaeffer, etc.) et ses positions théoriques sont citées dans la majorité des ouvrages consacrés à ce thème. Le résumé de quelques idées éclairantes de l'esthétique pragmatiste de Dewey sert de base à la compréhension du phénomène autour duquel se fonde la pertinence de cette étude.

1.2.1.1 L'expérience humaine

La théorie esthétique de Dewey se construit autour de la relation entre deux concepts structurants, soit l'expérience humaine et l'œuvre d'art. Il avance que pour établir une philosophie des arts, il faut restaurer une continuité entre les formes raffinées (œuvres) et les actions et événements quotidiens constitutifs de l'expérience. Il suppose que pour comprendre la signification des productions artistiques, nous devons nous détourner d'elles et avoir recours aux conditions de l'expérience quotidienne que nous ne considérons pas comme esthétiques. Afin de comprendre l'esthétique grâce à l'étude de ses formes reconnues, Dewey propose de rechercher la substance brute de l'expérience, ce qui suscite l'intérêt de l'homme et lui procure du plaisir (la grâce dans la précision du geste de l'athlète ou l'odeur du basilic fraîchement ciselé, par exemple). Il affirme que les sources de l'art dans l'expérience humaine sont connues de celui qui, grâce à un certain seuil de sensibilité, perçoit ces subtilités. Le philosophe ne vise pas ici à établir une théorie

⁶ Adaptation d'une série de conférences ayant eu lieu à Harvard en 1931

de l'appréciation ou de l'admiration pour le produit artistique mais bien une théorie de la compréhension et de la pénétration de l'œuvre.

Il met en évidence l'espace conceptuel qui sépare, au début du 20^e siècle, l'expérience ordinaire et l'expérience esthétique. L'idée de rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence semble prometteuse. L'expérience authentique d'un objet usuel serait-elle davantage en mesure de nous informer sur la nature intrinsèque de l'expérience esthétique qu'un objet d'art déjà caractérisé comme tel ?

Mais qu'est donc une expérience ordinaire ou quotidienne ? Dewey présente l'expérience humaine ordinaire comme suit : celle-ci se déroule dans un environnement et à cause de cet environnement perceptible. L'homme, pour survivre, doit s'adapter, se défendre, réfléchir, conquérir. S'il advient un manque d'adaptation temporaire à l'environnement, nous observons un mouvement de l'Homme vers l'environnement (impulsion) pour combler ce manque. À travers ce mouvement vers l'obtention d'un équilibre, l'Homme effectue une transition enrichissante vers la stabilité. Selon Dewey, retrouver la stabilité après une période de perturbations ou de conflit permet l'atteinte d'un ravissement proche de l'esthétique. Par exemple, l'individu qui ressent le froid (manque) pour la première fois, par exemple, se met à la recherche d'une source de chaleur, enfile finalement un pull de laine (progrès) et en éprouve un soulagement (équilibre). Il poursuit donc ses activités avec la croyance que s'il ressent à nouveau le froid, il pourra combler ce manque en ajoutant une couche supplémentaire sur son corps.



Figure 6. Le processus de l'expérience humaine selon Dewey

Dewey insiste également sur l'influence de la composante temporelle de l'expérience. Ce dernier s'appuie sur les propos du philosophe et psychologue William James pour fournir une explication imagée du rôle crucial du temps au sein du phénomène étudié :

James disait que c'est en été qu'on apprend à patiner, après avoir fait nos premiers pas sur la glace en hiver. Le temps, en tant que principe d'organisation à l'œuvre au cœur du changement, est croissance, et cette croissance signifie qu'une série de transformations diverses s'intègre à des intervalles de pause et de repos, ainsi qu'à des choses achevées qui deviennent le point de départ de nouveaux processus de développement. Comme le sol, l'esprit est fertilisé alors même qu'il est en jachère, jusqu'à ce que s'en suive une nouvelle floraison. (Dewey, 2010, p. 61)

Selon lui, les instants et les lieux sont ainsi chargés d'une énergie rassemblée et accumulée depuis longtemps. Il relate comment la joie éprouvée lors de la rencontre, en sol étranger, d'une personne qui n'est dans notre pays d'origine qu'une connaissance n'est pas liée à la simple reconnaissance. Elle puise plutôt sa source dans le bagage antérieur projeté sur la personne reconnue ; cette présence rappelle des symboliques familières : un milieu connu, une époque heureuse, une culture chère. Le passé est alors transporté dans le présent pour approfondir le contenu de ce dernier.

1.2.1.2 Le rapport à l'esthétique

Après l'examen minutieux de cet enlacement de micros-événements que constitue l'expérience quotidienne de la vie humaine, Dewey met en lien l'art et l'Homme dans le temps : « L'art célèbre avec une intensité particulière ces instants où le passé vient enrichir le présent et où le futur stimule ce qui existe dans le présent. » (Dewey, 2010, p. 53) Parce qu'on peut désigner l'expérience comme l'accomplissement de l'organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, Dewey considère qu'elle est la forme embryonnaire de l'art. Même dans sa forme la plus ordinaire et commune, elle contiendrait la promesse de la perception exquise que permet l'expérience esthétique.

Le philosophe précise que l'idée qui soutient que l'association des choses idéales ou nobles (art) et de l'existence quotidienne serait une dénégation de la valeur des œuvres d'art est issue d'une tradition moraliste bien ancrée qui oppose la chair (sens) et l'esprit (intellect). Les sens y sont associés aux émotions, appétits et impulsions et y représenteraient la capitulation de l'esprit face à la luxure de l'expérience sensorielle. Dewey met l'accent sur le rôle des sens dans le vécu

de la créature vivante. Il avance que c'est par les sens que la vie se manifeste et que, par la conjonction des actions (dispositifs moteurs) et de l'intellect, l'être participe dans le monde. L'intellect rend l'expérience sensorielle profitable car il permet l'extraction des significations et des valeurs qui informeront les futures interactions de l'être vivant avec son environnement.

Dewey questionne aussi la distinction commune faite entre les beaux-arts et les arts utiles ou technologiques. Il argumente que, si cette distinction est nécessaire, elle l'est de façon extrinsèque à l'œuvre d'art elle-même et principalement fondée sur des conditions sociales. Par exemple, les fétiches du sculpteur africain étaient considérés comme utiles à sa tribu. Plus tard, ils seront catégorisés comme appartenant aux beaux-arts, mais sans lien avec le ressenti extrêmement intense qui a motivé leur production et leur usage. Parallèlement, le pêcheur peut manger le poisson qu'il a pêché sans perdre la satisfaction esthétique et l'émotion de bonheur intense qu'il a ressenties en lançant sa ligne à l'eau. Ainsi, Dewey considère que le caractère utile de l'objet ne compromet en rien son potentiel en termes d'expérience esthétique.

Dewey remet fortement en question la conception qui oppose et sépare le matériel de l'idéal. À son sens, l'existence même de l'art est la preuve irréductible de cette union à travers la matière. Il avance qu'il n'y a pas de limite à la capacité que possède l'expérience sensorielle à s'incorporer des significations et valeurs qui seraient qualifiées d'idéales ou de spirituelles. Il donne l'exemple suivant : l'architecture est une pratique qui développe des idées (esprit) selon une pensée très technique pour les incorporer à des formes tout à fait sensibles (matière).

1.2.1.3 La matière informée

Dewey présente les médiums (à travers la matière) comme des langages dont les messages ne peuvent être exprimés dans une autre langue, par un autre moyen. Tout langage reposerait sur ce qui est dit (substance) et la façon dont cela est dit (forme). Il s'interroge : Est-ce la matière qui cherche une forme ou si la forme est déterminée et l'artiste informe la matière afin qu'elle devienne cette forme, cette œuvre ? Il observe que, malgré l'utilisation d'une matière immémoriale (le sujet de l'amour par exemple), chaque lecteur crée quelque chose de nouveau dans l'expérience, l'œuvre vit dans une expérience individualisée.

Lorsque l'on s'efforce à comprendre une œuvre d'art, il est absurde de demander à l'artiste ce qu'il voulait réellement dire en créant l'œuvre. L'œuvre est universelle et autonome dans le sens qu'elle a le pouvoir d'inspirer de nouvelles réalisations personnelles dans l'expérience. Même si la « matière brute » de l'œuvre est ancrée dans une époque ou un courant de pensée, elle a été modelée afin de permettre une expérience renouvelée. C'est une façon de présenter la matière de l'expérience, de lui donner « forme », de l'« informer ». Pour vivre une expérience, le sujet de celle-ci doit être transformé au moyen de la matière, pas seulement suggéré sur le mode de la remémoration, comme un souvenir. Ainsi, on peut dire que l'œuvre est la matière informée.

1.2.1.4 L'art fonctionnel et la forme

De grands efforts sont déployés afin de concilier l'adaptation à une fin ou à un usage et la qualité esthétique. La fonction est identifiable par la pensée, l'effet esthétique, par la perception sensible. Pendant des siècles en Europe, la pensée dominante caractérisait la matière comme chaotique, fluctuante, éphémère et la forme comme rationnelle et intelligible. La forme était en quelque sorte imprimée, imposée sur la matière instable. Cette opposition atteint son apogée au 17^e siècle lors de la querelle du coloris, au sein de laquelle s'affrontent les conceptions de la peinture comme activité de l'esprit (expression de formes idéales par le dessin) ou comme influence sur l'esprit au moyen de la sensualité du regard (séduction par la couleur et l'apparence du réel). La dispute s'achève en donnant l'avantage aux tenants de la « forme suggérée », donc fluide, comme les œuvres de Watteau, Fragonard et Delacroix l'illustreront bien. (Belouet, 2017)

Dewey réfère au docteur, écrivain et collectionneur d'art américain Albert Barnes quant au caractère de la forme dans l'art. Ce dernier avance que l'intégration complète de la structure, du motif, de la couleur, de l'espace, de la lumière, etc. est nécessaire. La forme serait donc la synthèse de tous les moyens plastiques, leur mélange inventif et inattendu grâce aux propriétés de la matière. Il ajoute qu'il se trouverait dans notre esprit beaucoup de sentiments prêts à être réactivés lorsqu'un stimulus apparaît. La forme serait un condensé d'expérience et constituerait le capital de l'artiste. Parce que les qualités sensibles seraient imprégnées de valeurs transférées, la matière et la forme apparaîtraient en fonction de notre intérêt.

Le philosophe ajoute : « Les propriétés sensibles sont porteuses de sens. Non pas comme des véhicules transportent des biens, mais comme une mère porte un enfant lorsque celui-ci fait partie de son organisme. » (2010, p. 206) Dewey viserait ainsi à démontrer que la séparation de la matière et de la forme dans l'expérience est un exercice impossible et irréaliste. La valeur esthétique résiderait dans l'intégration des deux. Grâce à l'art, l'objet s'exprime et sa signification devient claire à travers la création d'une nouvelle expérience. Cela engendrerait la réduction de la matière brute de l'expérience à une matière organisée : une forme.

De ce fait, Dewey jette les bases d'une théorie de l'esthétique qui s'appuie sur la prise de contact avec l'environnement à travers l'expérience ordinaire. En défaisant la supposée conception antidémocratique de l'art, il propose une compréhension de l'expérience esthétique reposant sur un vécu perceptuel qui va au-delà de la simple reconnaissance des choses. Enrichi par les expériences passées grâce à un processus d'apprentissage incrémentiel, l'humain perçoit la matière et la forme du sujet et, grâce à l'expérience accumulée, procède à l'extraction de sens puis à son évaluation émotionnelle.

1.2.2 L'expérience esthétique selon Jean-Marie Schaeffer

Jean-Marie Schaeffer est un philosophe spécialiste des questions esthétiques et de la définition de l'art. Il est également directeur d'étude à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de Paris depuis 2002 et directeur du Centre de recherches sur les arts et le langage depuis 1994. Dans *L'expérience esthétique*, paru en 2015, Schaeffer se penche sur l'étude du phénomène du même nom, non pas dans le but d'élaborer une théorie esthétique, mais de décrire et de mieux comprendre un certain type d'expérience vécue. En structurant ses réflexions autour de la phénoménologie de base de l'expérience esthétique comme expérience attentionnelle, émotive et hédonique, Schaeffer fait appel à des travaux de psychologie cognitive afin d'appuyer les enjeux philosophiques de l'argumentation conceptuelle.

1.2.2.1 Qu'est-ce que l'expérience esthétique?

D'entrée de jeu, Schaeffer rappelle les observations de Dewey quant au caractère marginal (coupé de la vie) de l'art tel qu'en usage dans la société actuelle, soulignant ainsi l'intérêt de s'attarder à l'expérience ordinaire afin de vraiment comprendre l'expérience esthétique. Selon lui, cette dernière devrait s'ancrer dans une expérience commune. Les principaux constats de Dewey dans *L'art comme expérience*, paru initialement en 1934, semblent aujourd'hui presque élémentaires et les conceptions combattues à l'époque ne nous appartiennent plus vraiment. Plusieurs facteurs ont contribué à l'évolution des théories esthétiques : chute du communisme et perte de la crédibilité en une potentielle transformation radicale des structures sociales, globalisation des marchés et mondialisation des circulations culturelles. Le résultat : les experts de l'art n'ont plus le monopole du décret de ce qu'est l'art et de ce qui est de l'art. Les moyens de diffusion sont infinis et accélérés, les communautés de réception sont multipliées et diversifiées. Les valeurs traditionnelles sont bouleversées pour laisser le dessus au critère de la visibilité. (Schaeffer, 2015, p. 28) Cette évolution célébrerait plutôt l'expérience esthétique introspective et démocratisée, il est donc primordial de s'y intéresser et de tenter de mieux la comprendre.

Selon Schaeffer, la première période « esthétique » est l'époque kantienne et romantique vers la fin du XVIII^e siècle. La deuxième période est celle de « l'esthétisme de fin de siècle », souvent associée à la théorie de l'art pour l'art qui émergera au début du 19^e siècle. Ce type d'expérience était alors considéré comme une incarnation privilégiée de l'expérience humaine. La situation actuelle diffère, d'abord parce que l'idée d'une expérience spécifiquement esthétique a été largement dévalorisée en philosophie au cours du XX^e siècle, d'autre part parce que la notion d'expérience entendue comme « expérience vécue » serait désormais accueillie avec méfiance à cause de son caractère « psychologisant ».

C'est donc l'expérience vécue, l'*Erlebnis*, qui a été vivement critiquée par les philosophes du XX^e siècle, tel qu'Heidegger, puis Gadamer. Certains philosophes analytiques ont aussi attaqué ce mode d'expérience spécifique pour lequel l'esthétique se réduit à la philosophie de l'art, dont la particularité ne reposerait que sur le type d'objet auquel elle se rapporte, à savoir l'œuvre d'art. (Schaeffer, 2015, p. 31) Ces critiques de l'expérience esthétique partagent deux arguments : ils sont antipsychologistes et semblent réduire le champ de l'esthétisme à l'art. Les arguments

psychologiques jouent un rôle important dans l'argumentation de Schaeffer puisqu'il considère impossible la description d'un processus attentionnel et appréciatif sans avoir recours à ceux-ci. Il considère aussi primordial de faire la nette distinction entre l'esthétique et l'artistique, tel qu'exprimé en préambule, au point 1.2.

1.2.2.2 Qu'est-ce que l'expérience, qu'est-ce que l'esthétique ?

Aux termes de ce qui précède, Schaeffer réitère qu'il est impératif de reconnaître et de distinguer les multiples sens du terme « expérience ». D'abord, la première conception rencontrée se résume selon lui comme étant l'ensemble de nos connaissances sensibles, c'est-à-dire toutes les connaissances dont la source première réside dans la stimulation d'un organe sensible et dont l'objet fait par conséquent partie du monde qui nous est accessible par les organes des sens. (Schaeffer, 2015) D'autre part, l'expérience est aussi présentée comme la totalité, ou la structure globale, de nos représentations, qu'elles soient de natures perceptuelles, langagières ou imagées. Il s'agit des limites attribuées par la conception cartésienne de l'expérience. Il est intéressant de constater que la conception proposée par le philosophe allemand Husserl conjugue *Erfahrung* et *Erlebnis* comme deux façons d'appréhender une même chose, comme structure et événement dans lequel cette structure trouve son origine. En ce sens, l'expérience met de côté son lien unique avec les sens et ne se réduit pas au vécu individuel du monde. Cela implique donc que l'expérience est largement culturelle, faisant émerger l'idée d'un Sujet collectif de l'expérience. En troisième lieu, l'expérience peut référer au caractère subjectivement vécu d'une situation. Le terme désigne alors l'aspect phénoménal – le caractère de l'*Erlebnis* – d'une *Erfahrung*. Heidegger a vertement critiqué cette conception et des questions se posent : est-ce que toute *Erfahrung* est aussi une *Erlebnis* ? Et quel est le lien entre l'expérience comme relation intentionnelle (cognitive, affective, etc.) et l'expérience comme conscience phénoménale vécue ? Parallèlement, les études récentes dans le domaine de la cognition tendent à prouver qu'une grande partie de nos interactions avec le monde sont pré-attentionnelles, donc ne relèvent pas de l'expérience phénoménale. « L'expérience est l'ensemble de nos interactions cognitives, affectives et volitives, avec le monde. » (Id., p. 37) Ce nouveau sens très large de l'expérience n'est pas réduit aux cogitations conscientes et ou aux relations strictement intentionnelles avec le monde. Ces interactions cognitives et émotives avec le monde qui n'accèdent pas à l'attention ne peuvent donc constituer des vécus subjectifs. En

revanche, il est définitif qu'ils informent les cognitions qui par la suite, deviendront des vécus subjectifs. On peut ainsi accepter une définition de l'expérience comme *Erfahrung* qui consiste à un empilement hiérarchisé de processus de traitements cognitifs et évaluatifs, dont certains des niveaux sont « cognitivement inaccessibles ». Il existe également une définition plus englobante et pragmatique de l'expérience, qui désignerait le lieu où se cristallisent des compétences acquises grâce à nos interactions avec le monde – donc grâce à nos expériences au sens banal et littéral du terme. On parle ici de l'expérience comme une expertise, des compétences pratiques acquises à travers une familiarisation progressive avec le même type d'objets. Cette position semble correspondre aux idées développées par Dewey sur le caractère itératif et évolutif de l'expérience. Finalement, en contradiction avec le sens précédent, le terme est aussi utilisé « pour désigner un processus cognitif qui contrecarre nos attentes, et donc nos routines. » (Id., p. 38) Conçue de la sorte, l'expérience remettrait en question nos compétences acquises. Beaucoup de théories de l'esthétique conçoivent l'expérience en ce sens. Il est intéressant de noter que l'expérience routinière et l'expérience « déroutante » fonctionneraient de pair au sein de l'expérience humaine, puisque de vivre une expérience déroutante serait le premier pas vers l'instauration d'une nouvelle routine. Schaeffer souligne que ces définitions ne s'excluent pas, elles graviteraient toutes autour d'un tronc commun : « [...] l'expérience comme *Erfahrung* est l'ensemble des processus interactionnels de nature cognitive, émotive et volitive qui constituent notre relation avec le monde et avec nous-mêmes, ainsi que l'ensemble des compétences acquises par la récurrence de ces processus. » (Id., p. 39)

À la lumière des clarifications apportées plus haut, Schaeffer s'attarde par la suite au terme « esthétique », qu'il qualifie de sémantiquement « mou ». En plus de son usage erroné comme quasi-synonyme de l'adjectif « artistique », il est souvent employé pour désigner une classe naturelle d'objets ou d'événements, par exemple : *les objets esthétiques*. Comment délimiter la portée de cette qualification ? Pour ce faire, il faudrait caractériser cette sous-classe par l'identification de propriétés spécifiques qui les distingueraient des choses non-esthétiques. Cette position est difficilement défendable, puisque ce ne sont pas les propriétés intrinsèques spécifiques qui font l'objet esthétique. Un même objet peut fournir une expérience esthétique ou non selon son contexte (exemple : les ready-mades de Duchamp). « Un fait esthétique n'est tel que relativement à un observateur ou un utilisateur. On n'a donc pas besoin de postuler une classe spéciale de propriétés « choséiques » qui seraient les propriétés esthétiques [...]. » (Id., p. 43) Il est à noter que

la conception du fait esthétique proposée par Schaeffer ne fait pas référence à l'influence du contexte temporel sur l'expérience (époque, période, courant de pensée, modes, etc.). Le positionnement de l'expérience dans le temps joue un rôle plus manifeste au sein des réflexions de Dewey. De surcroît, l'influence de la culture d'appartenance sur l'appréhension de la « chose esthétique » n'est pas une dimension privilégiée au sein des analyses de Dewey et de Schaeffer.

1.2.2.3 L'attention en régime esthétique

Le caractère distinct de l'attention en régime esthétique n'est guère contesté. Schaeffer s'applique dans ce volet à démontrer que lorsque nous sommes engagés dans une expérience esthétique, notre attention emprunterait des voies tout à fait singulières. En premier lieu, il propose de cerner les pratiques attentionnelles concernées en tentant d'identifier les « symptômes » de l'esthétique. Pour ce faire, il fait appel aux idées avancées par le philosophe de l'esthétique analytique Nelson Goodman dans *Langages de l'art* de Jacqueline Chambon paru en 1976. Ce dernier, apporte une réponse éclairante à cette question dans le cadre d'une sémiotique des arts. Il propose de regrouper le fruit de sa réflexion en trois classes de symptômes. La première serait la densification attentionnelle. Lors de l'expérience esthétique d'une résidence conçue par l'architecte Luis Barragán, par exemple, « [...] les couleurs et leurs nuances font l'objet d'une discrimination plus fine et plus soutenue que dans le cas de l'attention courante : le grain de l'attention est plus fin. » (Schaeffer, 2015, p. 56) Dans le cas de l'attention esthétique, on peut affirmer qu'on s'approche de la limite de résolution de l'attention. Le second symptôme serait la saturation attentionnelle. En guise d'explication, Schaeffer reprend un exemple fourni par Goodman :

[...] imaginons que le tracé d'un diagramme de la Bourse [...] coïncide en tout point avec le tracé de la ligne de crête du mont Fuji dans une estampe de Hokusai. Malgré cette identité perceptuelle, nous traiterons les tracés différemment dans les deux cas. Dans le diagramme boursier [...], seul un nombre restreint de caractéristiques du tracé seront pertinentes. En fait, seul comptera le positionnement relatif de la ligne par rapport aux coordonnées cartésiennes. Toutes les autres propriétés, par exemple, l'épaisseur du trait ou sa couleur, seront « neutralisés ». (Id., p. 57)

En revanche, dans la ligne de crête du *Fujisan*, toute différence perceptible sera potentiellement pertinente.

En résumé, le phénomène de la saturation se manifesterait lorsque nous considérons un plus grand nombre de types de propriétés différentes que dans l'attention courante. Le troisième symptôme serait l'exemplification. Ce phénomène résiderait dans le fait qu'un objet réfère aux propriétés qui lui sont propres (autoréférentialité). On peut penser à la capacité d'un objet ou phénomène à devenir vecteur d'émotions, d'affects et de valeurs, ce qu'on pourrait désigner de manière plus traditionnelle comme de l'expressivité. Considérons, par exemple, une tonalité musicale qui exprime la mélancolie, la nostalgie. En situation d'attention esthétique, l'investissement affectif joue un rôle crucial puisqu'il intensifie notre implication psychique dans le processus attentionnel. La même chose vaut notamment pour les valeurs éthiques au sein de l'expérience esthétique. La caractéristique partagée par ces trois symptômes de l'esthétique est le surinvestissement de l'attention. Ce serait en fait certaines formes spécifiques de ce surinvestissement attentionnel qui caractérisent l'expérience esthétique et qui la distinguent des autres modes d'attention.

D'un monde régi par les stimuli à un monde construit par l'attention

Schaeffer s'applique également à enrichir la compréhension du comportement de l'attention et de ses routines lors d'une expérience. Il introduit la méthode de traitement de l'information dite ascendante qu'il définit comme suit : Les traitements ascendants (*bottom-up*) constituent la stratégie de traitement de l'information utilisée par défaut, majoritairement automatisée et préattentionnelle (par exemple, face à une exploration visuelle familière). L'attention est activée de manière exogène et non-volontaire, dépendamment du stimulus. L'information traitée n'accède pas toujours à l'attention explicite, parfois seulement à l'attention implicite.

Il présente l'hypothèse avancée par les psychologues Merav Ahissar et Shaul Hochstein (Ahissar et Hochstein, 2004) qu'il considère fascinante et selon laquelle, à l'issue de l'échec du processus ascendant, un second processus se met en place, celui-ci descendant et volontaire, et prend la relève. Les traitements descendants (*reverse hierarchy theory*) eux, sont volontaires et initiés par l'attention, selon un mécanisme endogène. À la suite d'un échec du traitement ascendant, ils s'enclenchent à partir du sommet de la hiérarchie des niveaux de traitement et

produisent une cascade descendante qui renforce l'information pertinente et affaiblit l'information non pertinente. Employés de manière répétée, ils améliorent la performance cognitive, et plus particulièrement perceptive. Pour Schaeffer, cette découverte est très éclairante et ce dernier affirme même que les traitements descendants guidés par l'attention jouent un rôle central dans l'expérience esthétique. Il avance que le secret de l'expérience esthétique satisfaisante résiderait dans sa capacité à piéger l'attention, à engager celle-ci dans une dynamique d'auto reconduction qui resterait ouverte.

Un univers polyphonique

Lors de la présentation des symptômes esthétiques de Goodman, Schaeffer introduit l'idée que l'attention en régime esthétique implique la minorisation de la sélectivité. Autrement dit, l'expérience esthétique puise davantage dans la richesse potentielle des différents niveaux d'ancrage attentionnel qu'en contexte attentionnel pragmatique ou standard. Elle vise d'abord et avant tout sa propre reconduction. Pour ce faire, on remarque l'augmentation du nombre de traits pris en considération « attentionnellement », une relance permanente de l'attention descendante et l'instauration d'une boucle de *feedback* ouverte entre traitement ascendant et traitement attentionnel.

Peu importe l'ontologie des objets sur lesquels notre attention porte, nous les traitons cognitivement en élaborant une distinction de niveaux, traitement hiérarchique et sélectif de l'information. Lorsqu'il est question de polyphonie au sein de l'attention esthétique, il serait préférable de la concevoir comme une manière particulière de faire entrer en relation les différents niveaux fixés « attentionnellement », par opposition au traitement ascendant et largement automatisé. La polyphonie, telle que désignée par Schaeffer selon un raisonnement métaphorique associant la cooccurrence des niveaux attentionnels aux compositions musicales à plusieurs instruments ou voix, reposerait sur l'idée même que selon les cas, la prégnance ou le poids respectif des différents niveaux peut varier. L'expression « polyphonie » sera d'ailleurs reprise par la chercheuse lors des discussions au chapitre 4.

L'attention esthétique comme style cognitif

En psychologie cognitive, le terme « style cognitif » est employé pour désigner le biais de nos stratégies cognitives. Chacun d'entre nous disposerait d'un certain nombre de stratégies alternatives parmi lesquelles nous pouvons choisir, selon le mandat. Ces styles cognitifs ont été orientés vers deux pôles, le style convergent et le style divergent⁷. Il a été montré que le style divergent est positivement corrélé avec l'autisme. Les autistes sont désavantagés dans les tests où les compétences cognitives prenant appui sur le contexte sont mesurées. Cependant, ils excellent lorsque les compétences requises demandent de faire abstraction du contexte global (par exemple, l'identification d'une figure cachée dans un réseau compliqué de formes). Et on obtient les mêmes résultats lorsqu'on teste des individus dits « créatifs ». Un lien positif a même pu être établi entre les tests de divergence et les tests de créativité. Il est en outre possible de conclure que l'attention esthétique définie en termes de style attentionnel divergent permet de rassembler en une seule notion l'ensemble des qualités attentionnelles de l'expérience esthétique.

1.2.2.4 Le contenu émotif de l'expérience esthétique

L'expérience esthétique fonctionnerait donc selon une dynamique attentionnelle particulière. De ce fait, n'est-elle pas dans ses fondements une expérience appréciative, donc émotionnellement engagée ? Selon Schaeffer, il est incontestable que ce type d'expérience est d'ordre émotif au moins autant qu'attentionnel. L'atmosphère émotive d'un film nous accompagne

⁷ CONVERGENT VS DIVERGENT (STYLE ATTENTIONNEL) : Contrairement à ce que l'on pourrait croire, nos stratégies cognitives ne sont pas déterminées de manière univoque par la tâche cognitive. En partie, elles dépendent de *dispositions stables*, qu'on appelle parfois des « profils » ou « styles » attentionnels et qui définissent des stratégies par défaut. La distinction la plus couramment admise oppose la convergence cognitive et la divergence cognitive. Le style convergent minimise le coût attentionnel investi pour extraire l'information pertinente dans le cadre d'une tâche donnée : il privilégie la sélectivité, la hiérarchisation des traitements, la cohérence globale et se caractérise par une catégorisation rapide. Le style divergent privilégie une faible sélectivité, la déhiérarchisation des traitements, la richesse locale (et donc la segmentation) et se caractérise par une catégorisation retardée. Le style cognitif divergent est plus coûteux que le style convergent et peut aboutir à une surcharge attentionnelle. L'expérience esthétique possède des affinités électives avec le style divergent : elle fonctionne selon le principe de la « dépense » attentionnelle et se caractérise typiquement par l'acceptation d'un retard dans la catégorisation de l'information (l'esthète « ne conclut pas »). (Schaeffer, 2015)

parfois longtemps après son visionnement, alors que nous oublions l'intrigue aussitôt sortis de la salle de cinéma. Schaeffer raconte cette expérience personnelle pour illustrer l'intérêt particulier du contenu émotif dans l'expérience esthétique :

Il y a quelques années j'ai voulu revoir *Blow Up* d'Antonioni que j'avais vu (et aimé) dans ma jeunesse. Avec le temps, j'avais oublié à peu près tout de l'intrigue et de la signification du film, mais j'avais gardé le souvenir indélébile d'un plan (...) montrant des arbres d'un parc dont le feuillage épais se balançait et bruissait dans le vent. À vrai dire c'était avant tout le bruissement qui m'avait marqué et à ce jour je ne cesse de le retrouver avec un sentiment de bonheur profond les jours de vent dans les lieux et circonstances les plus diverses. (Schaeffer, 2015, p. 114)

Le caractère singulier et non-traductible de ce type d'expérience ne repose pas uniquement sur sa composante émotive, mais sur la manière dont l'émotion y est jumelée à l'attention. Tel qu'avancé précédemment, l'attention en régime esthétique se distingue par le fait qu'elle est moins préconstruite par des représentations socialement partagées que l'attention commune. Le registre émotif est radicalement plus singulier, il est impossible de dissocier une émotion de sa réalité individuelle concrète. « Un état émotif *est* un état vécu par un individu et toute sa réalité réside dans la singularité de ce vécu qui implique la personne entière. » (Id., p.117) Et si nous revenons sur ce lien essentiel qui unit l'attention et l'émotion dans l'expérience, il est légitime de questionner la manière dont l'émotion peut contrevenir à la règle de base de l'attention cognitive, soit le fait de prendre connaissance d'une chose et celui de prendre une position évaluative face à celle-ci. L'émotion contamine-t-elle ce processus cognitif ? Pour éclaircir ce point, il est indispensable de définir les particularités des émotions comme événements mentaux et ainsi établir la relation entre émotion et connaissance.

Qu'est-ce qu'une émotion ?

D'un point de vue psychologique, les processus émotifs comportent des caractéristiques centrales. Schaeffer décrit les émotions comme une famille d'états mentaux qui existeraient sous trois formes : les sensations évaluantes de base telles l'attrait, le dégoût, essentiellement de nature physiologique mais pouvant aussi être d'origine culturelle (tabou culturel). Elles sont généralement provoquées par des objets spécifiques. Puis les sentiments ou affects dépourvus d'objets tels la joie, l'angoisse, la tristesse. Ils sont des sentiments diffus, non liés à des objets précis, des « manières de se sentir » ou *moods* dont il est souvent difficile d'identifier précisément

la cause. Finalement, les émotions à contenu intentionnel telles l'amour, la haine, la colère. Elles impliquent l'existence d'un objet vers lequel elles sont dirigées et la représentation de cet objet (j'aime x parce qu'il possède a, b, c qualités par exemple, je m'en fais une image.). (Schaeffer, 2015, p. 120)

Tous les processus émotifs partagent une même structure : contenu, composante d'éveil ou d'activation physiologique et valence hédonique. Le contenu est ce qui nous permettrait de distinguer la peur de la colère, par exemple. Il s'agirait des différences de vécus, des différences dans la manière de se sentir. La constitution d'une expérience olfactive diffère de celui d'une expérience gustative, il n'a pas le même contenu. La composante d'éveil serait le niveau d'excitation ou de dépense énergétique d'une fonction biologique, dont les réactions électro-neurologiques (éveil mental), physiologiques (rythme cardiaque, sensations viscérales), ou comportementales (désir de fuir ou d'approcher). Certaines émotions comportent des composantes d'éveil plus fortes que d'autres et leur impact varierait selon les personnes et les cultures. En dernier lieu, la valence hédonique serait la manière fondamentale de distinguer les émotions, soit comme positives ou négatives.

Schaeffer fait référence aux études du philosophe behavioriste Edmund T. Rolls⁸ qui qualifie l'émotion d'état hédonique positif ou négatif produit par une récompense (chose que je cherche à atteindre) ou une punition (chose que je cherche à éviter). Le calcul hédonique serait, selon cette vision, au cœur de nos rapports au monde, lequel est un environnement rempli de stimuli de toutes sortes parmi lesquels il faut choisir. Le plaisir et le déplaisir sont-ils des émotions à proprement parler ? Ils constituent plutôt une composante constituante de l'émotion, un calcul qui permet une évaluation. Et cet état hédonique, tel que précisé par le chercheur Peter Kuppens, varie non seulement selon les individus, mais selon les cultures.

Ainsi, les individus vivant dans des cultures individualistes préfèrent en général les affects agréables à forte composante d'activation physiologique alors que les individus appartenant à des sociétés davantage centrées sur le groupe social préfèrent les états agréables à faible activation physiologique. (Id., p. 127)

⁸ Voir Edmund T. Rolls, *The Brain and Emotion*, Oxford, Oxford University Press, 1998 et « Brain Mechanisms of Emotion and Decision-Making », *International Congress Series*, no 1291, 2006, p. 3-13

Émotions et connaissance

Schaeffer s'interroge aussi sur la cohabitation émotion-cognition. La pensée selon laquelle la connaissance et l'émotion sont des systèmes concurrents ou indépendants est largement répandue, cette opposition ayant déjà été remise en question par Dewey tel qu'on l'a vu précédemment. Ainsi, l'émotion est considérée comme irrationnelle et pouvant biaiser les processus cognitifs. En revanche, si l'émotion (peur) naît de l'interprétation d'indices factuels (l'apparition du sanglier apeuré sur le chemin forestier), elle est donc bel et bien liée à un élément cognitif, d'un jugement de l'ordre de la raison. L'émotion peut néanmoins naître d'interprétations biaisées et non raisonnées, comme c'est le cas chez les personnes atteintes de troubles psychiques par exemple.

D'éminents psychologues se sont opposés sur le rôle de la cognition dans l'émotion (Zajonc, Lazarus, etc.). Rolls a, lui, souligné l'existence d'une dimension cognitive de l'émotion en expliquant que cette dernière est issue d'un processus de double apprentissage. D'abord les stimuli sont transformés en récompenses à rechercher ou en punitions à éviter. La deuxième étape formate le comportement adopté par le sujet pour atteindre la récompense ou éviter la punition. Certes, les émotions peuvent avoir un rôle motivationnel mais elles comportent également un aspect complètement déconnecté de la volonté d'agir. En contexte d'expérience esthétique, le vécu serait résolument phénoménal et les émotions seraient découplées de toute disposition à agir. Tel qu'avancé par Lazarus et Rolls, une distanciation entre connaissance et émotions est possible (neutralité de l'enquête scientifique, détachement, intellectualisation) mais *toute* émotion est le produit d'une évaluation cognitive, presque toujours inconsciente.

Les émotions en contexte esthétique

Schaeffer soulève aussi le questionnement suivant : en contexte esthétique, le statut des émotions est-il différent de celui expérimenté dans la vie vécue ? Il a été établi au point 1.2.2.3 que l'attention diffère en régime esthétique par la stratégie utilisée, relevant surtout du style divergent. Lorsqu'on s'attarde aux émotions, on ne parle pas de stratégie émotionnelle car ces dernières ne sont pas des états mentaux qui peuvent être produits ou provoqués par celui qui les vit. Elles ne peuvent être provoquées intentionnellement, elles seront, ou pas, plutôt activées par la situation.

Certes, nous pouvons provoquer les émotions chez l'autre en utilisant des stratégies attentionnelles (mots blessants, gestes de caresse, air menaçant, etc.), qui eux produiront peut-être une émotion chez le récepteur. En revanche, on ne peut volontairement produire un état émotif chez soi-même. « [...] les émotions sont enclenchées par des processus mentaux qui échappent pour la plupart au contrôle et à l'auto manipulation consciente. » (Schaeffer, 2015, p. 149) Le seul maillon qu'il est possible de manipuler est le contenu attentionnel. « L'attention est une amorce : l'émotion y mordra ou non. » (Ibid.)

Il serait ainsi possible de conclure qu'il n'existe pas de théorie des émotions esthétiques qui se distinguerait de la théorie générale des émotions. Cela dit, il existe une différence de dynamique quant aux émotions en contexte esthétique. Ces dernières subviennent dans une enclave pragmatique qui détache celles-ci de transcription directe dans la vie active. La dynamique particulière des émotions en régime esthétique libère les émotions de la nécessité de « nourrir » la prise de décision, donc « dépragmatise ». En somme, lors du ressenti de l'émotion en situation esthétique, la composante d'expérience consciemment ressentie serait accentuée et son activation physiologique diminuée (action à poser). Du reste, cette dernière caractéristique ne peut être élevée au rang de règle absolue puisqu'il existe des cas où les réactions physiologiques demeurent fortes (crise de fou rire lors du visionnement d'un film).

Émotions et plaisir : le paradoxe du tragique

Il a été établi précédemment que la valence hédonique est une composante de toute émotion. La situation esthétique demande qu'on se penche sur certaines incongruités : comment est-il possible que des œuvres qui provoquent des émotions ayant une valence hédonique négative puissent donner lieu à des expériences esthétiques vécues positivement par le spectateur ? Aristote a tenté d'expliquer ce phénomène à travers le paradoxe du tragique tiré de la *Poétique*. D'abord, il apporte la réponse de la *catharsis*, selon laquelle le fait de représenter des événements qui provoquent la frayeur ou la pitié (tragédie) permet au spectateur de purger ces émotions, à la manière d'un médicament qui apporte un soulagement. Ce serait ce soulagement qui procurerait le plaisir. Ici, les émotions négatives ne sont pas transformées, mais cessent simplement d'être ressenties. Autre réponse : ce phénomène se produirait parce qu'apprendre est un plaisir pour l'homme. « [...] si l'on aime voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et

on conclut ce qu'est chaque chose [...]. » (Schaeffer, 2015, p. 169) La connaissance serait en elle-même une source de plaisir. Cela signifierait donc que le plaisir est à la fois connecté aux processus cognitifs et aux émotions.

Dans la deuxième explication d'Aristote, la valence positive du vécu réside dans un résultat cognitif, plus précisément la reconnaissance de l'objet. Il a cependant été démontré plus tôt que l'attention en mode esthétique est une attention sans tâche assignée, donc l'idée qu'elle vise un tel aboutissement est à mettre en doute.

À travers l'histoire, plusieurs courants artistiques et architecturaux ont dicté un certain nombre de propriétés permettant l'appréciation esthétique (valence positive) telles que l'unité, la cohérence, l'élégance, etc. Le théoricien français Gérard Genette propose plutôt une théorie selon laquelle les propriétés esthétiques ne seraient pas des propriétés objectales, mais des propriétés relationnelles (propriétés objectales et attitude appréciative à l'égard de ces propriétés)⁹. Quoiqu'il n'ait pas apporté toutes les réponses quant à la valence hédonique de nos états mentaux en régime esthétique, l'examen du paradoxe du tragique d'Aristote permet d'identifier une piste importante : elle suggère que ce soit l'attention elle-même qui soit la source du plaisir ou du déplaisir esthétique.

1.2.2.5 Expérience esthétique et hédonisme

Parmi les questionnements qui font surface à ce stade de l'examen de l'expérience en contexte esthétique, un en particulier retient l'attention de Schaeffer : Comment expliquer le fait que nous nous engageons volontairement dans une activité coûteuse en termes d'investissement attentionnel et émotif sans que ses résultats cognitifs puissent être réinvestis directement dans notre relation au monde, donc dans l'action ? Il soutient que l'expérience esthétique n'a pas la structure d'une résolution de problème car elle n'a pas de solution, opère sans tâche assignée et n'a pour but que sa propre reconduction. Elle serait ouverte, inscrite dans une hétérochronie par

⁹ Voir Gérard Genette, *L'Oeuvre de l'art*, t. II : *La relation esthétique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1996

rapport au temps vécu et a lieu au sein d'une enclave pragmatique. Ainsi, pourquoi, lorsque je contemple une architecture magistrale, je continue à l'observer même après avoir identifié ses éléments constitutifs principaux ? Parce qu'il y a une foule d'autres choses à y découvrir ? Oui, mais ce constat s'applique à tout champ visuel banal rencontré dans notre vie quotidienne. Selon Schaeffer, la clé se situe dans l'étude d'un troisième élément distinctif de l'expérience esthétique : le plaisir. La thèse selon laquelle les œuvres d'art doivent produire du plaisir est soutenue depuis l'Antiquité. Pourtant, au sein de notre culture, cette proposition hédoniste a connu une forte opposition. Dans tous les cas, ces théories impliquent des conceptions particulières de l'art et du plaisir. Afin de clarifier les principales postures en rapport à l'hédonisme en esthétique, Schaeffer présente les quatre positions suivantes : d'abord l'*hédonisme esthétique*, selon lequel l'art est une activité louable, le plaisir peut être intrinsèquement bon. Ainsi, l'art serait une activité louable *parce que* l'expérience des œuvres d'art (réussies) est productrice d'un tel plaisir intrinsèquement bon. (Schaeffer, 2015, p. 183) Ensuite, Schaeffer présente la *doctrine de la valeur intrinsèque de l'art*, selon laquelle l'art est une activité qui a de la valeur, mais cette valeur est interne aux œuvres elles-mêmes, c'est-à-dire qu'elle est indépendante des effets qu'elles produisent. [...] Elle prend donc la forme d'une théorie de l'art plutôt que d'une théorie esthétique. (Id., p.184). Puis, la *philosophie hédoniste*, selon laquelle le plaisir est la valeur ultime de toute activité humaine. (Ibid.) Et finalement, le *puritanisme*, posture qui combine l'assertion que le plaisir est mauvais avec l'acceptation de l'idée qu'il existe un lien intrinsèque entre art et plaisir : du même coup, l'art est condamnable. (Id., p. 185)

Chacune des postures ci-haut peut se voir accorder du mérite. Les positions anti-hédonistes se heurtent en revanche à un argument indémontable : à travers toutes les cultures, le plaisir serait considéré par les récepteurs comme une condition constituante de la satisfaction produite par une œuvre. Le plaisir n'est peut-être pas toujours considéré comme une condition suffisante, mais presque toujours comme une condition nécessaire à un contact réussi avec l'objet de l'expérience esthétique. Existe-t-il donc un type de plaisir particulier à l'expérience en régime esthétique ? Et quelle est l'origine de ce plaisir : l'émotion, l'attention, l'objet de l'attention ? Est-il possible d'identifier des propriétés spécifiques aux éléments constitutifs de l'expérience qui permettent de donner du plaisir ou du déplaisir ?

Du désir au plaisir

Pour tenter d'éclaircir ces questions, Schaeffer s'intéresse d'abord aux trois modèles théoriques du plaisir du philosophe Peter Hadreas¹⁰. L'approche de celui-ci puise dans les travaux de neuropsychologues et de philosophes tels qu'Husserl et Merleau-Ponty, qu'il résume comme suit : le plaisir est une sensation, un ressenti qui constitue une unité d'expérience (position de Descartes). Deuxièmement, le plaisir est le stade final d'un processus qui mène d'un désir (et donc d'un manque) à sa satisfaction (position de Spinoza). Ce modèle voit dans le plaisir une forme de récompense et présente des affinités avec la pensée behavioriste. Finalement, le plaisir-agrément, donc le plaisir comme caractéristique interne d'une activité (position de Platon) s'approche de la pensée intentionnaliste pour qui le plaisir exige la relation à quelque chose qui agréé. (Schaeffer, 2015) À cet égard, Schaeffer apporte quelques distinctions importantes. D'abord, le plaisir serait pour lui un état thymique, une humeur causée par des objets, des événements, des croyances, contrairement à l'émotion qui souvent porte sur l'objet lui-même. Aussi, il est important de distinguer le plaisir comme désir satisfait du plaisir comme « agrément pris à quelque chose ». On découvre ici la suggestion d'un lien entre plaisir et motivation (désir). Cela dit, Platon a déjà objecté qu'on prend parfois plaisir à des odeurs ou visions sans les avoir recherchées. Il est aussi possible de désirer quelque chose qui ne nous procure pas ou plus de plaisir.

Attention esthétique et calcul hédonique

Schaeffer allègue également qu'une des particularités de la relation esthétique réside dans le déplacement de l'attachement de la valence hédonique du résultat vers le processus. La dynamique interne des processus a notamment été étudiée par Hadreas, Kahneman et Shizgal. Ce dernier dénombre quatre utilités évaluées hédoniquement. La première serait l'utilité instantanée : une évaluation en continu du flux de notre expérience qui permet d'ajuster nos actions. Elle peut varier en magnitude et en polarité (positif/négatif). Deuxièmement, l'utilité remémorée qui permettrait de synthétiser le caractère agréable ou désagréable de l'expérience globale (par

¹⁰ Voir HADREAS, Peter, « Intentionality and the Neurobiology of Pleasure », *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, vol. 30, no 2, 1999, p. 219-236

exemple, l'utilité instantanée fluctue sans cesse lors d'un repas, mais nous n'avons pas de difficulté, à l'issue de celui-ci, à qualifier le caractère plaisant ou déplaisant du repas complet.). Elle pourrait être remobilisée dans l'avenir pour informer une décision. Ensuite, l'utilité décisionnelle, qui dépendrait des utilités remémorées sur lesquelles elle s'appuie pour informer la délibération et le choix. Et finalement l'utilité prédite qui représenterait l'utilité que nous attendons de l'expérience que nous choisissons de vivre, plutôt que l'utilité basée sur une expérience passée dont les caractéristiques hédoniques ont peut-être varié depuis notre dernière évaluation. Le concept de plaisir-agrément proposé par Hadreas peut aussi être analysé en termes d'utilités instantanées et remémorées. Cela concorderait avec la dynamique hédonique de l'expérience esthétique comme activité en train de se dérouler. Le calcul hédonique constant permettrait ainsi de réguler l'activité attentionnelle et d'informer l'action (cessation/reconduite).

Schaeffer insiste cependant sur le fait qu'il existe au sein de la dynamique hédonique de l'expérience esthétique des aspects paradoxaux. D'abord, le vécu esthétique ne serait pas toujours marqué d'un ressenti de plaisir vif, il s'apparenterait souvent plutôt à de l'intérêt ou de la curiosité. Cela s'expliquerait par la surcharge attentionnelle qui ne permettrait au calculateur hédonique que de produire un biais en faveur d'une reconduction/interruption de l'activité, sans aller plus loin. Ainsi, les expériences esthétiques les plus complexes seraient souvent celles qui procurent le moins une expérience consciente de plaisir ou de déplaisir. Gérard Genette a d'ailleurs affirmé que la condition statutaire de l'expérience esthétique réussie est qu'elle soit intéressante, donc qu'elle se traduise par un biais en faveur de sa continuation. (Genette, 1994) L'utilité du « calculateur hédonique » est souvent présentée comme un commutateur entre deux états : continuation ou interruption de l'activité. Mais tel ne serait pas son seul rôle, il permettrait également de renforcer ou d'affaiblir l'investissement attentionnel selon la valence positive ou négative.

En supposant que l'expérience esthétique se déroule toujours à l'intérieur d'une enclave pragmatique, Schaeffer considère primordial de réfléchir à ses conditions d'entrée et de sortie. D'abord, nous entrons dans une telle expérience en mettant de côté l'aspect pragmatique de la relation attentionnelle, donc en suspendant la signification et la pertinence « habituelle » des informations traitées. Ce type d'attention n'aurait donc pas de conséquence directe sur l'action. Cette coupure permettrait à la boucle « attention-calculateur hédonique » de se mettre en place. Ainsi, ce découplage constituerait la condition d'entrée dans l'expérience esthétique. Schaeffer

souligne que les conditions de sorties sont multiples, entre autres parce qu'elles s'inscrivent dans deux schémas temporels : la temporalité ouverte et la temporalité close. La durée consacrée à l'expérience, en temporalité ouverte, dépend seulement de l'individu qui vit l'expérience (ex. : contempler un espace aussi longtemps qu'on le désire). En temporalité close, l'objet de l'attention possède une temporalité interne qui impose une durée à la relation attentionnelle (ex. : pièce de théâtre, film, coucher de soleil, etc.).

La régulation du calcul hédonique

Schaeffer poursuit ses réflexions concernant la régulation de la boucle entre attention et calculateur hédonique, appelée communément l'« appréciation ». Est-il possible d'identifier des propriétés spécifiques du processus attentionnel qui lui permettent de générer du plaisir ou du déplaisir ? Kant a déjà proposé une réponse à ce questionnement : « l'appréciation esthétique positive est provoquée par l'expérience d'une harmonie de nos facultés de connaître. » (Schaeffer, 2015, p. 211) À l'instar d'Aristote, ce serait selon lui la faculté de connaître qui serait à l'origine du plaisir, et non les propriétés de l'objet de l'attention.

Cette question a fait l'objet de multiples travaux récents dans le domaine de la psychologie cognitive qui s'inscrivent dans le cadre de l'analyse de la « fluence processuelle ». La fluence se traduit par une préférence pour les objets dont le traitement est le plus facile, donc le plus fluent. Elle correspond donc à « la facilité ou à la difficulté avec laquelle nous traitons le contenu informationnel d'un stimulus ou d'une représentation. » (Id., p. 213) La fluence peut être traitée à différents niveaux cognitifs : au niveau perceptif (fluence perceptuelle) et au niveau conceptuel (fluence conceptuelle). La fluence perceptuelle est influencée par des signaux de bas niveaux, tels que la répétition, les contrastes, la symétrie, etc. La fluence conceptuelle relèverait de la facilitation des opérations de haut niveau, influencée par la prédictibilité sémantique ou la redondance catégorielle, par exemple. La fluence globale d'un stimulus résulte de l'action des deux niveaux de traitement.

Puisque l'esprit humain recherche l'économie cognitive, la fluence semble être marquée par une valence généralement positive. Plus concrètement, les chercheurs ayant étudié le phénomène indiquent que la fluence est un indice de familiarité (élimination de la peur de

l'inconnu), de prototypicalité ou symétrie (caractéristique universellement valorisée, humains et animaux confondus) et de progression cognitive (progression rapide vers une interprétation de l'objet).

Une nuance importante est apportée à ce stade des discussions sur la fluence ; la valence hédonique positive de la fluence s'applique au processus attentionnel et non à l'objet évalué. Par exemple, l'examen d'un spécimen de serpent étant considéré comme un modèle « parfait » pour son espèce peut donner lieu à un processus attentionnel fluent (le spécimen ne présente aucune incongruité physique, l'information est facilement traitée) sans qu'une valence hédonique positive soit accordée au serpent lui-même. Ainsi, il est clair que la fluence permet de développer des préférences sans l'appel aux émotions. Et même si on a affirmé plus tôt que la valence hédonique de la fluence n'est pas issue des propriétés de l'objet mais bien des processus attentionnels facilités, l'évaluation résultante est souvent objectivée, donc projetée sur l'objet.

Cela mène Schaeffer à s'intéresser aux analyses de Santayana et de Genette concernant l'appréciation esthétique. « *Beauty is pleasure objectified* » (Id., p. 219) a dit Santayana. Genette précise que la réelle signification de cette affirmation est que la valeur subjective (plaisir) est attribuée à l'objet par le sujet comme si elle en était une propriété. Conséquemment, Reber, Winkielman et Schwarz affirment que « [...] la beauté se trouve dans l'interaction entre le stimulus et les processus cognitifs et affectifs du regardeur. » (Ibid.)

Fluence et ennui

Par ailleurs, Schaeffer s'attarde aussi aux failles et limites de la théorie de la fluence. D'abord, il indique que bon nombre d'artefacts parmi les plus valorisés sont caractérisés par une grande complexité perceptive (art actuel, par exemple). Il est donc invraisemblable qu'ils permettent un traitement fluent. Aussi, une des spécificités de la fluence est une plus grande rapidité de traitement du stimulus. Cette idée s'oppose en tous points à celle qui parle de l'expérience esthétique comme un processus caractérisé par sa lenteur. Même face à une œuvre d'apparence « simple », l'expérience esthétique ne s'accommode pas de cette facilité.

À la lumière de ces limites, Reber et Bullock ont introduit la « disfluence », source d'affect négatif, comme stratégie artistique pour manipuler la fluence. Les auteurs croient que le but de celle-ci est de pousser le spectateur à passer outre l'attitude d'exposition de base à l'objet de l'expérience esthétique, à se « défamiliariser » et à se concentrer plutôt sur la conception et la compréhension artistique de l'œuvre. Schaeffer rappelle que si beaucoup d'artistes manipulent et tirent profit de la fluence-disfluence, c'est d'abord et avant tout pour stimuler la reconduction de l'attention esthétique. Ainsi, il est plus juste de voir la « disfluence » comme un aspect constituant de l'expérience esthétique, et non comme un élément qui la contrecarre. Cela expliquerait donc pourquoi les artefacts les plus valorisés au fil de l'histoire sont pour la plupart complexes et ne permettent pas de produire un traitement perceptuel ou conceptuel fluent.

La théorie de la fluence présente des lacunes, cela va sans dire. Schaeffer indique clairement la manière de sortir cette théorie de l'impasse en montrant que la fluence ne saurait être le seul facteur de valence esthétique positive. Lors de la répétition d'exposition à un stimulus, la fluence tend à augmenter, mais seulement jusqu'à un certain point. Au-delà de ce seuil, l'effet hédonique positif diminue et la cause de ce phénomène est simple : l'ennui.

De la fluence à la curiosité et à l'intérêt

À la lumière de l'entrée en scène du nouveau facteur d'influence sur la valence hédonique qu'est l'ennui, Schaeffer offre quelques précisions sur cet état. L'ennui serait un affect qui fonctionne par polarité : ennui (négatif) et curiosité (positif). La curiosité est un état émotif affecté d'une valence hédonique positive, comme la fluence, et peut être définie comme un biais en faveur de l'approfondissement de l'activité attentionnelle. Cette notion est étudiée depuis l'Antiquité et est définie comme suit : « [...] une quête d'information ou de connaissance entreprise sans but ultérieur que l'acquisition même de cette connaissance. » (Schaeffer, 2015, p. 239) Tel qu'avancé par George Loewenstein et défendu par la majorité des études actuelles, la curiosité valoriserait l'information pour elle-même. Elle ne serait instrumentale à aucune autre motivation. L'acquisition de connaissance réalisée grâce à la satisfaction de cette curiosité est détachée de tout profit direct. Ainsi, pourquoi cherche-t-on à acquérir ces connaissances si rien de précis ne motive cette quête ? Et comment la curiosité naît-elle ? Loewenstein identifie deux modalités. La première, l'exposition involontaire, naît de l'exposition spontanée à un stimulus qui est complexe

et nouveau. George Loewenstein et Paul Silva sont d'avis que la curiosité est causée « [...] par la façon dont les gens interprètent ce qui arrive et non par ce qui arrive réellement », donc naît de la relation entre les propriétés des objets et l'arrière-plan cognitif du sujet. (Id., p. 241) La deuxième modalité, l'exposition volontaire, est recherchée par plusieurs puisque le processus en lui-même est plaisant. En revanche, l'existence de ce type particulier de curiosité est contestée. Lahroodi et Schmitt avancent qu'une telle curiosité n'existe pas et que ce type d'attention est toujours involontaire, déclenché par quelque chose qui attire notre attention sans préméditation. Cependant, l'existence d'une attitude qui dispose à être curieux est indéniable.

Dans le cadre de l'expérience esthétique, la curiosité volontaire agit comme déclencheur de l'attitude esthétique et la curiosité involontaire constitue une motivation pour la continuation de l'expérience. Pour mieux définir la curiosité, Loewenstein rajoute :

[...] la curiosité, plutôt que d'être une réaction à un état de nouveauté ou de complexité, est un état de privation (comme la faim). C'est cet état de privation cognitive qui nous pousse à chercher de l'information et non pas l'anticipation du plaisir escompté par la réduction de l'incertitude. (Id., p. 243)

Pour sa part, Schaeffer formule l'hypothèse suivante : la curiosité serait la deuxième variable, la première étant la fluence, de la valence hédonique positive de l'attention esthétique. L'interaction entre les deux variables permettrait de réguler la valence hédonique de l'expérience esthétique. La fluence et la curiosité seraient caractérisées par des valences hédoniques inversées en contexte attentionnel ; lorsque la fluence produit un signal positif, la curiosité est affectée d'une valence négative, et vice-versa. La lecture attentionnelle, donc l'interprétation des signaux de fluence et de curiosité sera toujours affectée par l'arrière-plan cognitif de la personne impliquée. En somme, la dimension hédonique de l'expérience est la résultante de deux poussées contraires, l'une convergente, l'autre divergente. Un maximum de curiosité correspond à un minimum de fluence et un minimum de fluence équivaut à un maximum de curiosité.

En conclusion à l'exposition des réflexions de Schaeffer sur les composantes de l'expérience esthétique, nous proposons un modèle qui tente d'en schématiser les dimensions structurantes selon sa perspective.

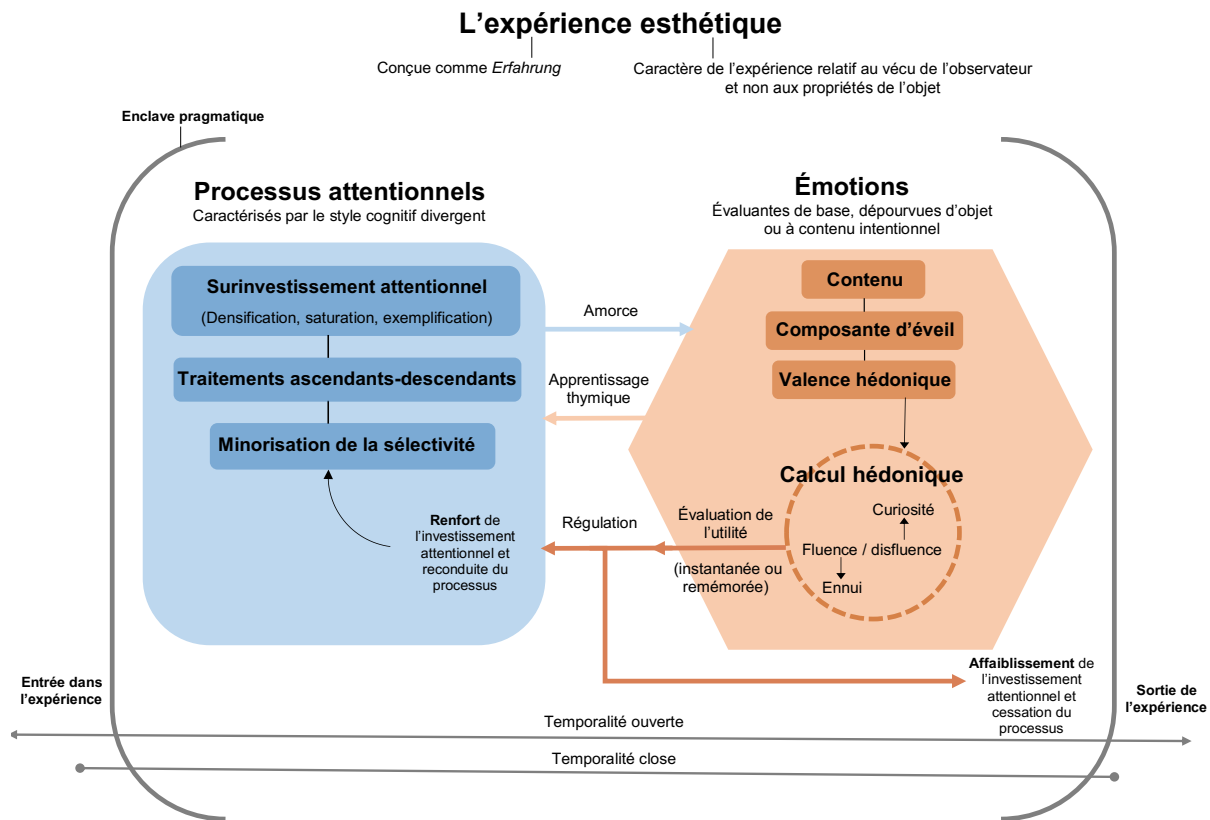


Figure 7. Modèle des mécanismes attentionnels, émotifs et appréciatifs de l'expérience esthétique selon Jean-Marie Schaeffer

1.2.3 L'expérience du lieu selon Gernot Böhme

Gernot Böhme est un philosophe contemporain s'étant particulièrement intéressé à la philosophie de la nature, à l'anthropologie philosophique, à l'éthique et à l'esthétique. Sa théorie de l'« esthétique écologique de la nature » (*Ökologische Naturästhetik*) développée à la fin des années 1980 a fortement influencé la recherche actuelle autour de la question esthétique dans les pays germanophones. Ses réflexions sont particulièrement utiles pour mettre en lumière les questions ayant trait à l'expérience d'un environnement et ainsi propose un pont entre expérience esthétique et cadre bâti.

Böhme s'intéresse pour la première fois au concept d'atmosphères dans *Towards an*

Ecological Aesthetics. Il avance qu'au sein de leur environnement, les humains ne sont pas seulement affectés par des facteurs écologiques, mais aussi par des facteurs esthétiques. D'emblée, il profite d'une réalité propre à sa ville de résidence, Darmstadt, pour illustrer l'intérêt de l'introduction du facteur humain en science de l'environnement. Les habitants de Darmstadt se plaignent constamment d'une odeur malsaine dans la ville. Le blâme est jeté sur la compagnie pharmaceutique Merck qui y possède des installations importantes. Afin d'aller au bout de ce malaise, la compagnie conduit plusieurs analyses de l'air, celles-ci ne dévoilant aucune toxine en suspension. À quoi est donc dû ce sentiment d'inconfort ou de malaise décrit par les habitants de la ville ? L'auteur juge que c'est à ce stade que l'esthétique intègre l'écologie par le biais du concept d'atmosphère.

1.2.3.1 L'esthétique comme théorie de la perception sensorielle

S'il est assumé que nous nous situons à l'ère de l'esthétique nouvelle, théorie de la perception comprise comme l'expérience de la présence d'individus, d'objets et d'environnements (Böhme, 2017, p. 12), il est opportun de porter une attention particulière à ce thème encore contesté au sein des discours esthétiques qu'est celui des atmosphères. Une notion comparable a déjà été introduite par le biais des réflexions de Walter Benjamin sur l'aura¹¹. Ce dernier, visant à expliquer l'altération subite par une œuvre lors du processus de reproduction, avance que la production artistique perd son aura, cette particularité qui inspire un respect spontané et une distance instinctive face à l'œuvre. Bien que certains artistes et mouvements artistiques aient cherché à débarrasser leur production de cet « aura » (Duchamp, Pop Art, etc.), le seul fait de qualifier le produit de la démarche d'œuvre d'art lui confère cette aura, ce halo. Ainsi, cette qualité supplémentaire que possèdent de tels artefacts, quoique toujours indistincte, devient un thème à part entière au sein des discours esthétiques. Böhme résume le concept d'aura de Benjamin ainsi :

¹¹ Voir BENJAMIN, W. (1936). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia.

[...] something like aura according to Benjamin is perceptible not only in art's proudest or original works. To perceive aura is to absorb it into one's own bodily state of being. What is perceived is an indeterminate spatially extended quality of feeling. (Böhme, 2017, p. 15)

Böhme fait également appel aux réflexions sur la philosophie du corps du théoricien allemand Hermann Schmitz¹² afin de retracer l'arrivée du concept d'atmosphère au sein des discours contemporains sur l'esthétique. Ce dernier introduit la notion selon un angle phénoménologique, soit par l'appel à des expériences ordinaires : l'ambiance oppressante d'une pièce, la sérénité d'un jardin, etc. Il distancie clairement le phénomène de l'objet, il développe plutôt l'amalgame du caractère spatial des atmosphères et du vécu subjectif qu'ils engendrent. Selon lui, les atmosphères sont « without borders, disseminated and yet without place that is, not localizable. » (Schmitz, 1964, p. 343) Elles seraient donc des véhicules spatiaux d'affect. Böhme condamne le caractère « flottant » et déconnecté de l'objet de la description proposée par Schmitz. De ce fait, il propose quelques pistes permettant de surmonter les difficultés que pose l'aspect indétectable des atmosphères ainsi caractérisées. D'abord, il serait impératif de libérer le sujet et l'objet du cadre dichotomique objectif/subjectif. Cette affirmation n'est pas sans évoquer la pensée complexe d'Edgar Morin qui rejette le principe de séparation imposé par la pensée classique (Descartes, entre autres) en faveur de la complexité, basée sur la liaison et l'implication mutuelle. (Juignet, 2015) Ainsi, nous devrions concevoir le sujet d'abord comme un corps qui existe dans l'espace et en rapport à l'espace. L'objet, lui, doit être envisagé en lien avec ce qu'il projette au-delà de ses déterminants (couleur, forme, odeur, échelle, etc.). Böhme nomme ce rayonnement de l'objet vers l'environnement les extases de l'objet (*ecstasies of the thing*). De ce fait, il serait possible de cerner le caractère spatial des atmosphères par la « teinte » que la présence d'objets, de personnes ou d'environnements leur procure. Contrairement à la conception proposée par Schmitz, les atmosphères seraient non pas libres et flottantes mais bien « émanant de » et créées par les choses, les personnes et leurs constellations. Conséquemment, les atmosphères ne seraient pas isolément un ensemble de qualités issues de l'objet, ni ne seraient déterminées uniquement par le résultat d'une activité psychique. Elles n'en appartiennent pas moins au sujet qui, à travers un vécu corporel, perçoit le phénomène qui émane de certaines qualités objectives.

¹² Voir SCHMITZ, H. (1964), *System der Philosophie*, Bonn, Bouvier

L'esthétique nouvelle, comme théorie de la perception libérée de ses tâches strictement processuelles et informatives, deviendrait ainsi la manière dont l'individu est présent corporellement pour une chose ou pour quelqu'un dans l'environnement. Elle serait selon Böhme une réponse à l'esthétisation progressive du monde. Elle constituerait une théorie beaucoup plus adéquate à la réalité contemporaine que l'esthétique classique appliquée à l'art exclusivement, séparée de l'action et réservée à une élite. Selon Böhme, le premier « objet » de la perception serait l'atmosphère.

1.2.3.2 Qu'est-ce que le concept d'atmosphère ?

En résumé, le concept d'atmosphère présenté par Böhme dans son plus récent ouvrage consacré à la question *The Aesthetics of Atmospheres*, est d'abord un phénomène médian. Bien que cette spécificité rende sa théorisation problématique, il n'en est pas moins une manifestation qui met en relation objet et sujet. Il est d'une part compris comme un ensemble d'affects potentiels qui rayonnent de l'objet, projetés dans l'environnement. D'autre part, les atmosphères sont fondamentalement subjectives puisqu'elles présupposent l'expérience du phénomène par le sujet. Les atmosphères ne peuvent être définies indépendamment des individus qui en font l'expérience émotionnelle. Tel qu'affirmé par Schmitz : « [...] they are subjective facts. » (Böhme, 2017, p. 26) La valeur du concept d'atmosphère résiderait précisément dans son caractère intermédiaire puisqu'il établirait un lien qui a longtemps été absent des discours esthétiques : celui unissant la production esthétique et la réception esthétique. Décrites par Böhme comme des états de résonance affective, les atmosphères ne pourraient être vécues qu'à travers une exposition physique directe à leur nature particulière. Les atmosphères seraient ainsi générées à travers la mise en place de stratégies matérielles et techniques qui agiraient comme générateurs d'atmosphères. La pratique de la scénographie pourrait être considérée selon lui comme paradigmatique en ce qui a trait à la création d'atmosphères. Böhme pénètre la sphère politique en soulignant ceci : lorsque générées consciemment, les atmosphères visent un ressenti émotionnel. Le fait de les produire constituerait également un acte de pouvoir. Aujourd'hui, l'esthétique ne consisterait plus qu'à l'embellissement de la vie, elle détiendrait un réel pouvoir politique et économique. Cette proposition n'est pas sans rappeler les réflexions de Lipovetsky et Serroy sur l'esthétisation du monde.

En regard à la production esthétique, les atmosphères seraient envisagées de pair avec ce qui leur donnerait forme : les objets et leurs caractéristiques, la lumière, l'ambiance sonore, etc. Böhme souligne un aspect crucial de l'ontologie de l'objet lorsque considéré en rapport à la production d'atmosphère : ce ne sont pas les propriétés physiques de l'objet qui importeraient ici, mais bien les propriétés grâce auxquelles il rayonne dans l'espace. Plus précisément, il s'agirait de concevoir les propriétés comme des moyens à l'aide desquels l'objet s'extériorise et transforme la sphère de sa présence. Ainsi, l'accent ne serait plus sur les propriétés inhérentes et les fonctions des objets, mais plutôt sur leur potentiel dramatique. En d'autres mots, le concept d'atmosphère mettrait en relief la manière dont l'objet témoigne de sa présence plutôt que de mettre l'accent sur ce qu'il représente, proposition qui rappelle les idées de Genette quant aux propriétés esthétiques, étant des propriétés relationnelles (appréciation à l'égard de) plutôt qu'objectales (propriété de l'objet lui-même).

1.2.3.3 L'atmosphère et la ville

L'analyse phénoménologique du concept d'atmosphère proposée par Böhme est particulièrement significative en considération des rapprochements qu'elle permet d'effectuer avec l'environnement bâti. De fait, le philosophe amorce l'étude des atmosphères dans l'environnement bâti en s'attardant aux atmosphères dans la ville. Il présente d'abord l'odeur comme une des manifestations évidentes du phénomène, disséminée dans l'espace et enveloppante, elle permet de se localiser et de s'identifier à des lieux. Nous associerions, par exemple, Berlin-Est à l'odeur distinctive des briquettes de charbon utilisées pour le chauffage dans cette partie de la ville, de la même manière que reconnaitrions l'odeur familière et distinctive de notre demeure lorsque nous la retrouvons au retour d'une absence. Böhme conclut sur le caractère déterminant de cette composante de l'atmosphère dans la ville: « A city without an odor is like a person without character. » (Böhme, 2017, p. 126) Les urbanistes ont depuis longtemps réfléchi à cette "troisième" dimension de la ville, tantôt appelée « the aesthetical », « the townscape » ou « the image ». Cette impression qu'une ville laisse ou l'atmosphère qui en rayonnerait au-delà d'une

perspective formelle est éloquemment communiquée par August Endell¹³, architecte fondateur du mouvement *Jugendstil* : « It is life of space which gives form and color [...], as in similar cases, such a strong, meaningful foundation. » (Id., p.127) Böhme, lui, appelle cela l'atmosphère.

1.2.3.4 L'atmosphère comme sujet de l'architecture

Aux dires de Böhme, discuter sur l'architecture peut être épineux, particulièrement lorsque l'on attire l'attention sur ses affinités avec l'art. S'il est présumé qu'un bâtiment doit être une œuvre d'art servant une fonction, il est tentant de le comparer à une sculpture, une peinture, une mélodie. Dans un effort de compréhension des visées premières de l'architecture, Böhme se questionne : l'objectif de l'architecture est-il de s'offrir à l'œil, est-ce que « voir » est « percevoir » en architecture ? L'auteur fait appel aux réflexions de l'architecte-penseur finlandais Juhani Pallasmaa afin d'éclairer l'expérience perceptive en contexte architectural. Dans l'ouvrage *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Pallasmaa condamne ce qu'il appelle l'*ocularcentrism* occidental. Cette posture désigne la dominance de la vision comme sens principal d'appréhension de l'architecture, ayant pour résultat la négligence de la perception corporelle et sensorielle diversifiée. Pallasmaa rend cette inclinaison, fortement soutenue par le mouvement moderniste entre autres, responsable du caractère inhumain et détaché des villes et de l'architecture contemporaine. « Modernist design at large has housed the intellect and the eye, but it has left the body and the other senses, as well as our memories, imagination and dreams, homeless. » (Pallasmaa, 2012, p. 22) Pallasmaa se trouve plutôt des affinités dans le travail philosophique de Maurice Merleau-Ponty, entièrement consacré à la perception en général, et à la vision en particulier. Plutôt que l'œil cartésien situé en dehors de l'observateur, le sens de la vision tel que décrit par Merleau-Ponty est une vision incarnée dans la corporéité, comme part intégrante de la « chair du monde ». (Merleau-Ponty, 2009) Ainsi, Pallasmaa aspire à une perception totale, qui implique tout l'être par le biais d'une expérience multi-sensorielle faisant appel non seulement

¹³ Voir ENDELL, A. (1908). *Die Schönheit der großen Stadt*. Stuttgart: Strecker & Schröder.

au spectre visible de la lumière, mais aux ombres, aux odeurs, au toucher, au goût, aux échelles, à la mémoire et à l'imagination. Il résume sa vision de l'architecture comme suit :

In memorable experiences of architecture, space, matter and time fuse into one singular dimension, into the basic substance of being, that penetrates our consciousness. We identify ourselves with this space, this place, this moment, and these dimensions become ingredients of our very existence. Architecture is the art of reconciliation between ourselves and the world, and this mediation takes place through the senses. (Pallasmaa, 2012, p. 76)

Böhme poursuit ses réflexions sur les spécificités de la perception en contexte architectural. Et à quoi l'architecture donne-t-elle forme ? À la matière ou à l'espace ? Le philosophe propose d'abandonner les catégorisations évidentes de la composition spatiale, la dichotomie « ouvert-fermé » par exemple, afin d'aspirer à comprendre pleinement le concept d'espace en architecture. Il introduit la notion d'« espace de ressenti corporel » qui acquiert sa forme par le biais de l'expérience de l'espace. Il considère que cette conception de l'espace serait encore plus fondamentale que les définitions classiques typiques de *spatium* et *topos*. *Spatium*, entendu comme sens de distance et d'échelle, *topos* comme espace contextuel concernant le cadre immédiat, ces concepts présupposent une idée de l'espace reposant sur une articulation objective faisant abstraction de l'expérience humaine. Cette conception alternative permettrait d'envisager l'espace architectural d'un point de vue renouvelé. Il serait de ce fait possible d'apprécier l'espace formé par le cône de lumière d'un lampadaire ou par l'écoute de musique dans des écouteurs. Cette approche de l'espace semble particulièrement prometteuse à l'époque actuelle, nettement marquée par les technologies permettant la mise en scène sophistiquée de la lumière et du son comme constituants spatiaux de la création d'atmosphère. Reconnaître cette conception de l'espace comme « espace de ressenti corporel » rapproche la pratique de l'architecture de celle de la scénographie, dont les moyens de prédilection sont subjectifs (lumière, son, couleur, etc.) autant qu'objectifs (divisions, mobilier, accessoires, etc.). Cette discipline, aux yeux de Böhme, pourrait certainement inspirer les praticiens de l'architecture par son savoir-faire en création d'atmosphères. Cependant, l'architecture ne construit pas pour engager un spectateur, mais bien pour les gens qui font l'expérience, par le biais des espaces, de la réalité de la vie.

1.2.3.5 La matérialité comme générateur d'atmosphère

L'attention que porte Böhme à la matière en architecture est d'un grand intérêt dans le cadre de cette étude. L'inhibition de la matière derrière son existence strictement fonctionnelle serait, selon Böhme, une conception désuète de la matérialité. La matérialité devrait maintenant s'exprimer, se montrer et occuper une place centrale dans la construction de l'atmosphère. Böhme précise à ce stade les nuances entre les termes matériau et matérialité. Le matériau est la matière dont les choses sont faites. Le matériau est manipulé, transformé, il possède des attributs physiques tels que la malléabilité, la fusibilité, l'élasticité. Il est également compris dans les calculs budgétaires et les planifications légales au sein du projet d'architecture, par exemple. Le matériau serait donc défini non pas par son caractère propre et singulier, mais bien par les fonctions qu'il doit remplir. En revanche, le caractère des matériaux acquerrait son autonomie à travers le rayonnement de la matérialité. Le bois, le marbre, le verre, la pierre, le métal sont des éléments architecturaux qui ne désignent pas seulement le matériau, mais une qualité d'apparence dont les particularités et l'originalité sont reçues avec enthousiasme. Leur potentiel théâtral est valorisé.

Les développements technologiques récents permettent également le déploiement de la créativité, non pas seulement dans la transformation du matériau, mais dans la création même de celui-ci. Ainsi, Böhme se questionne : à la lumière de tout ce progrès, pourquoi les matériaux traditionnels ou naturels sont-ils encore au centre de l'esthétique matérielle ? Böhme s'intéresse donc à la manière dont les matériaux manifestent leur présence. Selon lui, ils présentent leur caractère particulier, leur aura atmosphérique. Le philosophe donne alors l'exemple de surfaces ayant l'apparence du bois qui permettent aux concepteurs de rendre une pièce invitante, confortable, chaleureuse. Pour que l'effet atmosphérique prenne vie, l'apparence n'est pas tout, la texture ajoute au caractère particulier du matériau à travers son irrégularité typique. Böhme considère crucial le fait que ces caractéristiques du matériau ne nécessitent pas de vérification haptique par celui qui en fait l'expérience. Elles seraient perceptibles à travers leur qualité atmosphérique sans la nécessité du toucher. Compte tenu de ce qui précède, comment les designers d'intérieur, les architectes et les scénographes parviennent-ils à mettre en scène les matériaux avec la conviction qu'ils atteindront leur public ? Böhme répond à ce questionnement en proposant trois types de relation possibles avec le matériau. La première serait une relation

perceptuelle, la deuxième une relation de travail et la troisième une relation dite médiale. Ainsi, nous percevons la matérialité à travers l'expérience de l'apparence pure de la matière. Dans une relation de travail, la matière brute est travaillée et ses qualités physiques se dévoilent. Il existe une troisième expérience possible de la matière qui élimine la distance qui nous sépare d'elle. Aristote désignait ce type particulier de relation à la matière comme la réelle manière de toucher (*Haphe*). Une formulation plus précise équivaldrait au verbe « ressentir ». Ressentir une matière serait plus que de reconnaître ses qualités externes à travers le toucher, tel que postulé par Aristote. Notre chair même serait à la fois le medium et l'organe permettant ce ressenti. Ressentir la matière de cette manière serait également le ressenti de soi-même.

1.2.3.6 La phénoménologie de la lumière

Böhme consacre deux chapitres de son plus récent ouvrage aux phénomènes lumineux. Il considère que tous les aspects de l'expérience du phénomène doivent être pris en considération (lueur, brillance, ombre, scintillement) afin d'arriver à une compréhension phénoménologique et non strictement physique de celui-ci. Le philosophe allemand met en garde : phénoménologiquement, il est absurde de dire que la lumière seule n'est pas visible et qu'elle n'existe pour l'humain que lorsqu'elle frappe un objet (exemple connu : rayon de lumière dans une église poussiéreuse). Lorsque l'on regarde une source lumineuse directement, on voit la lumière. De toute évidence, il est assumé que de voir signifie « voir quelque chose », reconnaître ce que l'on voit, une chose tangible.

D'un point de vue phénoménologique, la lumière est plutôt considérée comme étant une clarté ou un éclat. Par exemple, lorsqu'on ouvre les yeux le matin, le premier phénomène lumineux qui se présente à nous est la clarté : il fait clair. Cela précède les autres types d'interprétations visuelles, telles les formes, les objets, la couleur. Böhme juge opportun de préciser la nature fondamentale de la clarté en parlant de sa nature transcendantale, dans le sens de « condition préalable à l'atteinte de quelque chose ». La clarté est évidemment conditionnelle à la vision. Toute apparence se manifesterait dans la clarté, grâce à la clarté. La clarté n'est pas la seule condition à la visibilité, l'ombre en est une aussi. La clarté nous permet de voir, l'ombre nous permet de voir quelque chose, d'articuler et de définir ce qui est vu.

Au sein de l'expérience de l'environnement, le premier effet de la lumière serait celui de créer des « espaces de clarté ». Il s'agit d'un type d'espace tout à fait différent des espaces physiques ou mathématiques mesurables, avec ou sans lumière. Il s'agit plutôt d'espaces d'expérience, d'espaces vécus, des espaces de distances, d'éloignement, d'ampleur. La clarté permettrait ainsi de situer topographiquement l'individu en plus d'ouvrir l'espace nécessaire pour que le corps puisse se mettre en mouvement. La « liberté » de mouvement est une des caractéristiques phénoménologiques de la clarté, même si elle peut ne se résumer qu'au mouvement des yeux. Dans le même ordre d'idée, l'ombre contribue également au ressenti corporel de l'espace en procurant des expériences de proximité et même d'oppression par le biais de la perte des repères.

Tel qu'affirmé plus haut, la lumière peut créer un espace. Böhme y réfère comme à des « light spaces ». Il est possible d'y pénétrer et d'y déambuler. Il peut aussi être vécu de l'extérieur, comme lorsque, le jour tombé, certains bureaux d'une tour sont encore éclairés. Les installations artistiques de James Turrell sont particulièrement parlantes à cet effet, elles semblent permettre au visiteur de connaître cette qualité onirique des espaces « faits » de lumière. Ces territoires intangibles interpellent fortement le visiteur, qui se projette comme faisant l'expérience physique directe de cet espace. Les installations lumineuses de Turrell se présentent comme des manifestations immatérielles sur une toile de fond bien réelle. Mais plus le visiteur oublie le support sur lequel elles apparaissent, plus l'expérience gagne en puissance. À lui seul, le phénomène lumineux semble avoir la capacité de construire un monde. Il est donc facile de comprendre son importance au sein de l'étude de l'expérience des atmosphères.

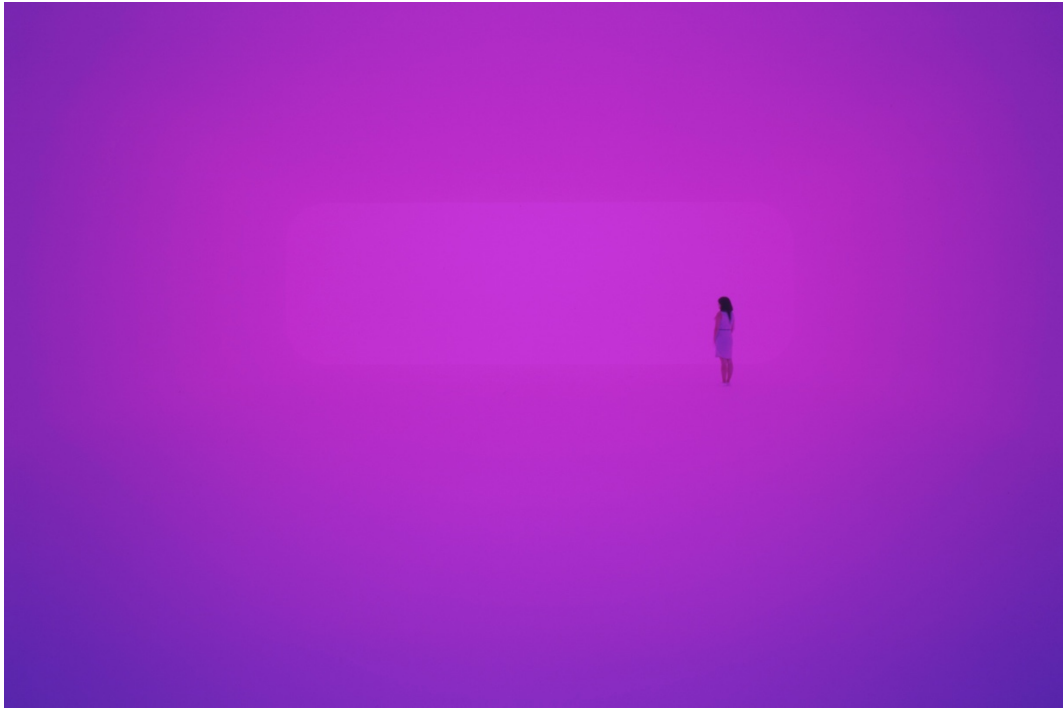


Figure 8. James Turrell, *Breathing Light*, 2013, sources lumineuses DEL dans l'espace, Los Angeles County Museum of Art

1.2.3.7 La synesthésie ou le sixième sens

Böhme propose aussi de s'intéresser de plus près au phénomène perceptif de la synesthésie afin d'éclairer le ressenti lié aux vécus atmosphériques. Un exemple connu de perception « synesthésique » est la caractérisation des notes musicales comme étant « douces », « basses » ou « hautes ». La douceur réfère plus traditionnellement au sens du toucher et la hauteur aux proportions spatiales. Pourtant, l'expérience auditive procurée par les notes de musique met en relation ces registres sensoriels en apparence dissemblables.

Le caractère unitaire de la perception a souvent été décrit par les philosophes (Locke, Kant, Mach) comme émanant du sujet. Le sujet recevrait des éléments isolés et distincts sous forme de sensations, l'esprit rationnel du sujet lui permettrait d'établir une unité au sein de ce qui est perçu. Selon ce précepte, la synesthésie serait une construction de l'esprit rationnel du sujet. Böhme voit une alternative à cette proposition dans l'idée de *sensus communis*, communément attribué à

Aristote. De cette conjecture basée sur l'existence d'un 6^e sens ou sens commun, Wilhelm Wundt suggère une relation entre les cinq sens et les émotions. Éclairé par les réflexions d'Heinz Werner sur la synesthésie¹⁴, Böhme déclare : « The observation that *synesthesia* plays a greater role among children and primitive people than among « civilized people » leads him to conclude that synesthesia belongs to a deeper level than perception. » (Böhme, 2017, p. 78) Böhme conclue donc que la présence de niveaux antérieurs à la perception seraient les modes originaux d'expérience de la personne « objective ». À ce niveau, les couleurs et les notes de musique, par exemple, seraient « vécues » plutôt que perçues. Schmitz précise la nature de ce type d'expérience comme « *bodily sensations* ». Dans ce contexte, la lourdeur d'une note de musique pourrait être vécue physiquement au même titre que le sentiment de fatigue. La synesthésie apparaîtrait donc au sein du vécu lorsque les perceptions sensorielles font appel au domaine plus profond ou lointain des « *bodily sensations* », indépendamment de l'exercice réflexif.

Böhme s'emploie donc à cerner la manière dont l'environnement est perçu. D'abord, lors de l'expérience perceptuelle, l'individu ne voit pas des formes mais plutôt des objets ou des choses. Il perçoit ces choses au sein d'une disposition, un ensemble d'éléments qui existent en relation les uns avec les autres. Il perçoit des situations. La philosophie de la psychologie Gestalt suggère que chaque situation ne devient concrète que sur l'arrière-plan du monde. Au sein de l'expérience perceptive individuelle, l'individu ne voit pas la totalité du « monde », mais il perçoit de manière immédiate l'atmosphère. Par exemple, un promeneur quitte une rue lumineuse et animée pour pénétrer dans une église. L'instantanéité de l'enveloppement dans une obscurité sacrée est le vécu perceptuel initial, auquel se superposent les composants de la perception intégrale (détails, objets, odeurs, couleurs, etc.).

Pour celui qui fait l'expérience, chacun de ces éléments est en quelque sorte teinté par l'atmosphère. De quelle manière l'atmosphère est-elle saisie? Il est hasardeux d'avancer qu'elle

¹⁴ Voir WERNER, H. (1966). Intermodale Qualitäten (Synästhesien). *Handbuch der Psychologie*, 1(1), 278-303.

serait appréhendée par un sens ou par la réciproque de plusieurs sens. L'identification des odeurs, des objets vus ou des sons est ultérieure à la perception de l'atmosphère. Böhme propose une formulation qui pourrait décrire la façon dont les atmosphères sont perçues : « In perceiving the atmosphere I feel the nature of the environment around me. » (Id. p. 84) L'environnement est acteur (il projette un « mood ») au même titre que l'individu qui, avec sa sensibilité et son sentiment de présence dans l'environnement, participe au « mood ». Selon Böhme, si la perception comme sensibilité est une présence qui est ressentie, les atmosphères seraient la manière dont les environnements témoignent de cette « présence ». Cette sensibilité pourrait-elle constituer le *sensus communis*? Ceci évoque la perception de la couleur bleue décrite par Goethe, qui ne serait plus la reconnaissance de cette couleur mais bien le ressenti de l'atmosphère créée par le bleu.

En substance, l'approche psycho-cognitive de l'expérience esthétique proposée par Jean-Marie Schaeffer brosse un portrait pointu, à la fois des modalités propres à ce type de vécu, mais aussi des mécanismes de réception de celui-ci. À travers une triade de processus relatifs à l'attention, aux émotions et au caractère hédonique de l'expérience, Schaeffer propose une conception structurante de la réception esthétique. La théorie de la perception amenée par Gernot Böhme à travers le concept d'atmosphère supplémente les raisonnements théoriques grâce à leur ascendance environnementale. En proposant les atmosphères comme sujet de l'architecture, le philosophe allemand permet l'exploration située de l'expérience esthétique à travers ses générateurs (matière, lumière). Au-delà des réflexions sur la production des atmosphères, Böhme ouvre le discours sur les particularités de la réception des atmosphères en abordant le vécu synesthésique. Les réflexions de John Dewey étoffent le cadre théorique quant à l'influence de la composante temporelle de l'expérience. L'idée selon laquelle l'expérience s'inscrit dans un processus évolutif permettant des apprentissages dont l'approfondissement se poursuit au-delà du moment vécu apparaît significative.

1.3 Convergence des propositions théoriques de Dewey, Schaeffer et Böhme

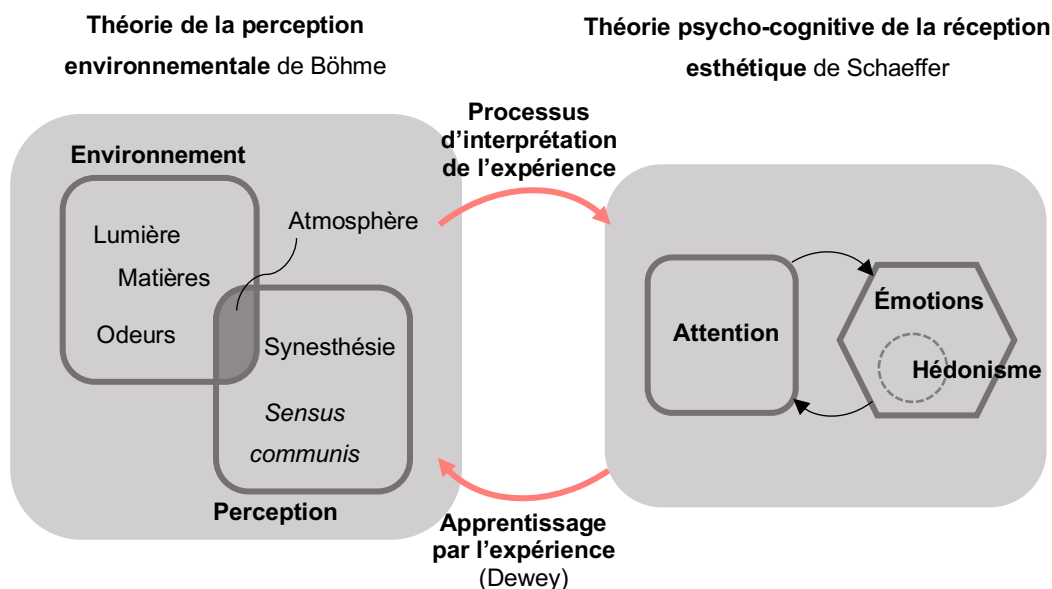


Figure 9. Modèle de convergence des propositions théoriques de Dewey, Schaeffer et Böhme

1.4 Question de recherche principale et questions subsidiaires

En réponse aux mouvements actuels mondialisés d'accélération et d'esthétisation, les disciplines de l'aménagement gagnent à s'attarder au caractère esthétique de l'expérience du lieu. Le terme « expérience », utilisé à outrance dans la foulée du capitalisme-artiste des dernières décennies (Lipovetsky et Serroy, 2013) et empreint d'une incontournable ambiguïté mérite d'être continuellement redéfini à la lumière des réalités contemporaines qui influencent et fondent la pertinence de l'aménagement d'intérieur. Sans cette conscience aiguë de la portée potentielle du vécu des espaces, le professionnel de l'aménagement semble devenir l'instrument de la marchandisation de l'aménagement, pourvoyeur de sensations instantanées et interchangeable. En considération des réflexions émergentes au sein de la pratique des disciplines de l'aménagement, il semble impératif de s'attarder à la définition des modalités de l'expérience esthétique de

l'environnement bâti. En éditorial de l'édition « *Sfeer Bouwen / Building Atmosphere* » du *Journal for Architecture*, les architectes Havik, Teerds et Tielens déclarent : « [...] after a period in which 'programme', 'data' and 'image' reigned supreme, we are witnessing a renewed search for atmosphere in many contemporary architecture practices. » (Havik, Tielens et Teerds, 2013, p. 3) Dans quelles circonstances l'expérience d'un lieu devient-elle significative et riche pour l'individu ? Les aménagements d'intérieurs s'offrent à lui à travers le déploiement d'un langage de design dans un contexte construit. Les matériaux, la lumière, les volumes s'adjoignent au sein d'une planification pour servir la vocation de l'espace aménagé. Au-delà des besoins d'ordre fonctionnels, les intérieurs peuvent exercer un pouvoir d'expression qui permette à l'individu d'accéder à une qualité d'expérience attentionnelle et émotionnelle de haut niveau (Schaeffer, 2015). Sous ce rapport, les réalisations « atmosphériques » de l'architecte suisse Peter Zumthor se présentent comme des cas prometteurs quant à l'étude du phénomène esthétique en aménagement d'intérieur. D'emblée, ce ressenti atmosphérique correspond-il à une expérience du lieu dite « esthétique » ?

L'objectif premier de cette étude est de mieux comprendre le rôle de la matière au sein d'une expérience significative de l'environnement construit. Zumthor est un architecte qui, à travers l'exploration de thèmes centraux tels que la « compatibilité matérielle », « la température du lieu », l'« intimité » ou l'« architecture comme environnement » (Havik et al., 2013, p. 5), semble en quelque sorte avoir opérationnalisé le concept d'atmosphère de Böhme au sein de sa pratique de l'architecture. Les matières constituent, selon lui, une des dimensions dominantes de sa démarche de conception. Au moyen de l'examen du vécu expérientiel de trois musées conçus par l'architecte Peter Zumthor, la présente étude s'emploie à trouver réponse aux interrogations suivantes : Pourquoi les matières constituent-elles un générateur d'expérience particulièrement puissant au sein de l'expérience des espaces intérieurs ? Quelles sont les stratégies de production d'atmosphère mises à profit au Musée d'art de Bregenz, au Musée Kolumba et au Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet ? Comment circonscrire les générateurs du vécu esthétique et leur interaction au sein d'un tel vécu ?

2 Méthodologie de recherche

La rareté des réflexions consacrées au potentiel expérientiel de la matière, au sein du corpus théorique appliqué à l'aménagement d'intérieur, invite à poser le regard sur cette circonstance particulière. Puisque cette étude s'emploie à approfondir la compréhension d'un phénomène complexe et difficile à mesurer, soit l'expérience esthétique de l'aménagement d'intérieur, et plus spécialement le rôle de ce que l'on suppose être un de ses générateurs, la matière, la recherche qualitative semble permettre de relever un maximum d'indices menant à l'exploration détaillée de cette occurrence. (Creswell, 2018) En préambule à un numéro de la revue *SpécificITÉS* intitulé « De la recherche qualitative à la recherche sensible », Brito et Pesce présentent la recherche qualitative en soulignant une de ses dimensions fondatrices : « Elle est caractérisée par une grande diversité, néanmoins certains éléments transversaux sont communs à l'ensemble des approches qualitatives. C'est notamment le cas de la sensibilité qui semble être au cœur de la démarche qualitative. » (2015, p. 2)

Tenant compte du caractère résolument subjectif de l'empreinte que peut laisser la matière au sein de l'expérience d'un lieu, cette étude est librement inspirée par l'approche de recherche phénoménologique. Issue d'un postulat philosophique fortement appuyé par les écrits du philosophe allemand Husserl, dont les idées guident encore aujourd'hui les chercheurs adeptes de cette approche, la phénoménologie serait basée sur l'idée d'intentionnalité de la conscience : la conscience serait toujours intentionnelle, elle serait toujours « conscience de quelque chose ». (Kunzmann, 2010) et se positionnerait aussi en dehors de la traditionnelle dichotomie sujet-objet. Il est opportun de souligner que Böhme reprend la proposition husserlienne qui suggère l'abandon du cadre dichotomique objectif-subjectif comme piste de compréhension du concept d'atmosphère, qu'il considère comme le chaînon manquant qui lierait production et réception esthétique. (Böhme, 2017) Il faut toutefois préciser que cette approche est ici mise à profit à travers l'intégration de la chercheuse comme participante et l'incorporation de son expérience directe comme outil de compréhension des concepts étudiés. (Creswell, 2014, p. 15) Le phénomène est donc positionné au cœur de l'enquête et intègre des voix participantes, incluant celle de la chercheuse, afin d'acquérir un maximum de connaissances *in situ et a posteriori*.

2.1 Cadre interprétatif

Le terme théorie critique regroupe différents modes de recherche (recherche participante par exemple) et se caractérise par l'interaction du chercheur avec le sujet de l'étude. Par sa participation au phénomène étudié, il devient lui-même sujet et objet d'étude. La posture positiviste encourage plutôt la séparation complète du chercheur et de la recherche scientifique, constituant une position difficilement soutenable en regard au type d'occurrence ici à l'étude. Une démarche de recherche constructiviste serait par ailleurs basée sur l'idée que la réalité est une construction sociale reposant sur nos expériences. Cette approche vise avant tout la compréhension et la reconstruction des conceptions initiales des individus (incluant le chercheur), s'intéressant au consensus tout en gardant une ouverture à de nouvelles interprétations. (Poldma, 2013, p. 23) Sans prétendre adopter une posture constructiviste, il est possible d'avancer que l'objet de recherche est ici délimité ou construit progressivement à travers les concepts étudiés au sein de la revue de littérature, la circonscription du contexte, puis le choix des cas-clé et les méthodes d'analyse préconisées. L'interaction de la chercheuse avec le sujet est considérée comme un apport appréciable quant à la diversité des contenus de terrain et à la compréhension sensible du phénomène étudié.

Les particularités de la recherche en design (*design inquiry*), contrairement à la recherche scientifique, résideraient dans le fait qu'elle vise l'acquisition de connaissances redirigées dans l'action et non l'obtention d'une vérité universelle. La recherche en design intègre des données issues de sources subjectives telles que l'empathie, l'émotion, l'imagination. (Poldma, 2013, p. 59) Ainsi, le modèle qualitatif correspond de manière plus éloquente à une méthodologie de recherche adaptée à l'étude d'un phénomène qui prend forme au sein de l'expérience du projet d'aménagement d'intérieur.

2.2 Approches quantitatives et qualitatives : le choix de l'étude de cas

Puisque cette étude est consacrée à la manière, au « comment » de l'intervention de la matière dans la construction de l'expérience esthétique du lieu, l'étude de cas permet l'observation d'évènements (une expérience du lieu par l'individu) ancrés dans une réalité culturelle contemporaine. L'étude de cas permet également d'employer une multitude de sources afin de mettre à profit des données documentaires, d'observation et même des artefacts s'il y a lieu. (Yin, 2009)

2.2.1 Les critères de choix des cas-clés

À travers une étude de cas multi-sites issue d'un échantillonnage volontaire (Creswell, 2018), des récits d'expériences sont rassemblés, incluant ceux de la chercheuse elle-même, afin de permettre l'extraction de réalités communes à la nature spécifique du phénomène à l'étude. Les trois cas instrumentalisés sont apparentés par leur concepteur et leur typologie architecturale selon le principe de diversification interne de l'objet d'étude. (Poupart, 1997) Le Musée d'art de Bregenz, le Musée d'art Kolumba et le Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet sont conçus par le même architecte et sont réalisés sur trois décennies. Les raisons ayant motivé la sélection de trois réalisations de l'architecte suisse Peter Zumthor, telles qu'exposées en introduction, résident dans la maîtrise dont ses bâtiments font preuve quant à l'élaboration d'atmosphères hautement sensibles. Sa philosophie à l'égard du rôle de la matière au sein du projet d'architecture, suggérant la pleine exploitation du potentiel d'évocation et d'expression du matériau, constitue une justification supplémentaire à la désignation de ses musées comme cas d'étude distinctifs. Zumthor est considéré par nombre de ses pairs comme un maître de l'architecture sensible ou atmosphérique. Il est nommé en exemple dans la majorité des publications consacrées à cette dimension de l'expérience perceptuelle de l'environnement bâti. De ce fait, l'échantillonnage des cas d'étude est entièrement consacré aux projets de l'architecte, assurant ainsi un niveau de qualité appréciable quant vécu esthétique potentiel des lieux observés. La diversification de l'échantillon

s'opère à travers les années de réalisation, les contextes géographiques et les thématiques et vise l'atteinte d'une saturation empirique en vue d'une potentielle généralisation des résultats. Puisque l'objet d'étude implique la compréhension d'un élément spécifique interne aux cas examinés, soit la matière au sein de chacune des architectures choisies, une stratégie holistique plutôt qu'intégrée est privilégiée. (Yin, 2009) Ainsi, la matière constituera l'unité d'analyse « unique » et sera systématiquement examinée au sein de chacun des trois cas formant l'échantillon.

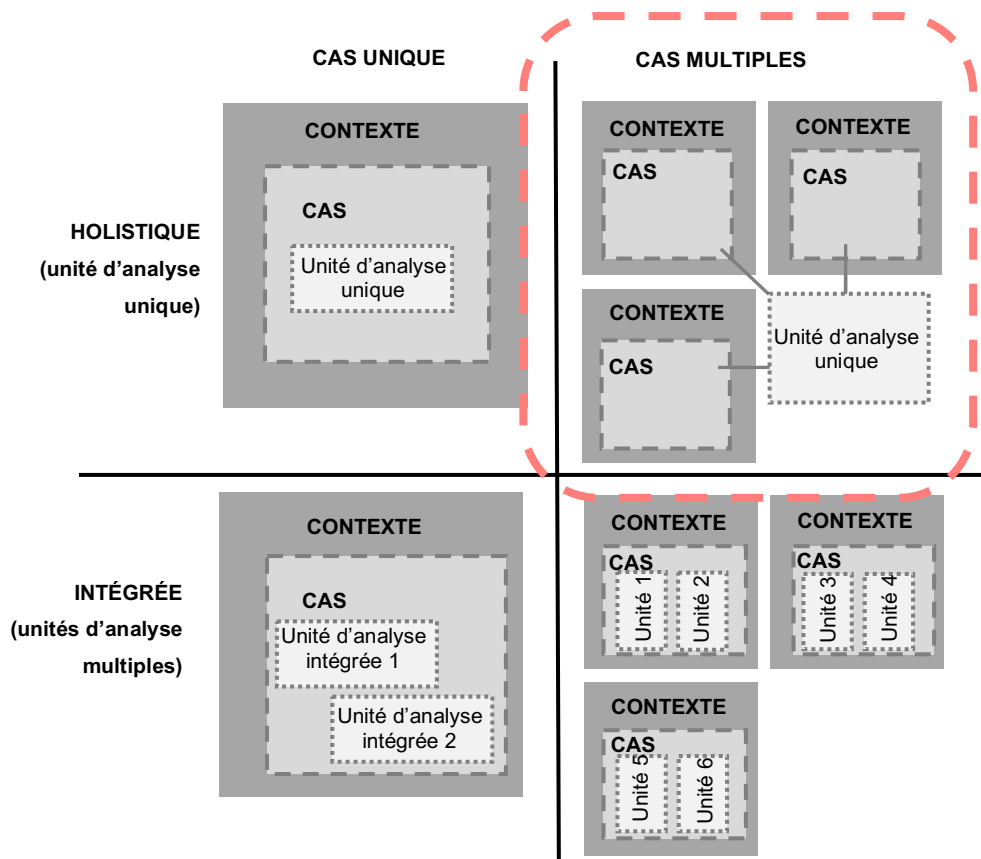


Figure 10. Schéma inspiré des types de stratégies de recherche pour les études de cas, *Case Study Research: Design and Methods*, Yin, 2009

La typologie muséale est une autre caractéristique partagée par les cas sélectionnés. Cette vocation commune vise à faciliter la comparaison des éventuels récits de visite. Bien que plusieurs projets de Zumthor appartenant à des typologies variées (thermes, chapelle, etc.) aient été

envisagés, la divergence des vocations et son influence sur le déroulement de l'expérience des espaces ont été considérées comme un facteur de complexification de l'interprétation des données recueillies. Par exemple, le touriste qui visite une station thermale dans le but d'obtenir une série de soins spécifiques à des heures données ne bénéficiera peut-être pas de la même profondeur de vécu « architectural » qu'un voyageur qui planifie un arrêt dans un musée afin de faire la découverte d'une collection d'artefacts commémoratifs. *A priori*, cette divergence fonctionnelle entre les cas a été jugée périlleuse et donc écartée des critères de sélection. De ce fait, trois musées sont sélectionnés parmi les réalisations de Peter Zumthor. Ils sont inaugurés en 1996, 2007 et 2016 et abordent des thématiques distinctes : art actuel et design, religion et société, commémoration et histoire matérielle. Chacun des musées à l'étude dispose d'environnements intérieurs présentant des qualités expérientielles indéniables. Sur le plan de la matérialité, tant le Musée d'art de Bregenz que le Musée Kolumba ou le Musée de la mine d'Allmannajuvet arborent un langage matériel qui retient l'attention par son intransigeance ; le premier avec sa chape de verre translucide, le deuxième avec ses murs extérieurs mi-ruines, mi-briques contemporaines, le dernier avec sa rigueur monochromatique au cœur d'un paysage sauvage. Le contexte géographique des cas-projets est imposé par le fait que toutes les réalisations de l'architecte se situent sur le continent européen. Bien que cette particularité limite substantiellement le potentiel d'observation directe, l'utilisation impénitente du langage du design et spécialement de la matière, est hautement inspirante et semble, encore une fois, légitimer la sélection des cas. L'éloignement des sites a forcé la circonscription de l'observation directe à un seul cas, la visite des réalisations en sol norvégien et autrichien nécessitant un investissement de ressources temporelles et financières indisponibles au moment de l'enquête de terrain. Cette limite a été prise en compte dans le processus nominatif ; la qualité de la documentation disponible sur le Musée d'art de Bregenz a constitué un argument favorable au maintien de la composition de l'échantillon. De la même façon, la concrétisation très récente et la facture matérielle singulière du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet ont été envisagées comme des éléments de diversification essentiels à la pertinence de l'échantillon.

2.2.2 Le potentiel d'observation directe

Le Musée Kolumba de Cologne a été visité par la chercheuse en octobre 2016. Il s'agit à regret du seul cas ayant bénéficié de l'observation directe. À cette occasion, un large éventail de

données est rassemblé : un journal de visite, des photographies, un guide d'observation annoté, des enregistrements sonores et vidéos, des empreintes matérielles, des dépliants et des ouvrages. Le temps accordé à la visite n'est pas limité et la chercheuse effectue plusieurs fois le parcours liant les quatre planchers d'exposition, les ruines et la cour extérieure.

2.3 Collecte des données et outils méthodologiques

La levée des informations est d'abord guidée par les objectifs de l'étude ainsi que par la revue de littérature qui en constitue le cadre théorique. Cet effort de recherche est considéré comme une première phase d'exploration des réalités qui sous-tendent la relation esthétique en contexte bâti, permettant de cerner les contours de l'influence de la matière sur l'expérience d'un aménagement d'intérieur. En ce sens, l'amalgame d'observation directe et d'interrogation de comptes-rendus d'experts nourrit une première appréhension des circonstances d'un tel vécu. Une phase ultérieure pourrait comprendre la sollicitation des visiteurs à travers une série d'entrevues, favorisant la collecte d'impressions libres des dictats de la presse architecturale et affranchis d'un entraînement esthétique particulier. La confrontation des résultats de ces deux phases permettrait sans doute l'émergence de considérations communes à une population hétérogène, permettant ainsi de tendre à une plus grande universalité des constats. En somme, la validité de l'étude de cas est fondée sur une collecte de données élaborée dont les sources sont multiples et diversifiées. (Yin, 2009) De ce point de vue, deux types de données sont sollicitées, soit de la documentation écrite (articles, essais) et des données issues d'observation directe (journal de bord, guide d'observation annoté).

2.3.1 La documentation écrite

Les écrits qui fournissent un compte-rendu d'expérience détaillé ou l'interprétation d'un vécu atmosphérique sont recherchés. Le recours à la documentation écrite mérite d'être justifié sous son rapport à la nature phénoménologique de l'occurrence à l'étude. Bien que les données d'entrevues permettent le cadrage du type d'informations récoltées ainsi que la collecte d'impressions « à chaud », l'interrogation de textes tirés de publications spécialisées présente des attributs appréciables. Il s'agit de matériel dont l'accès n'est pas soumis à des contraintes

temporelles, la documentation est disponible à la convenance de la chercheuse. Les descriptions qui y figurent ont fait l'objet de réflexions appuyées et le vocabulaire employé est scrupuleusement considéré par les auteurs. (Creswell, 2014, p. 186-187) En regard de l'interprétation d'un vécu intime comme celui que peut représenter la relation esthétique, la verbalisation consciencieuse des expériences muséales colligées recèle une valeur non négligeable. Grâce à l'acuité esthétique des auteurs, les récits livrés témoignent d'impressions générées par un vécu esthétique de l'environnement bâti, clairement distancié de celui que peuvent instituer les œuvres d'art au sein de l'expérience muséale. La banque documentaire est constituée d'articles tirés de publications consacrées à l'architecture, de périodiques spécialisés et de magazines en ligne dont la validité est établie. Les écrits retenus représentent des points de vue de spécialistes externes et indépendants de l'atelier Zumthor. Les exposés de 12 auteurs sont rassemblés, incluant celui de la chercheuse.

Au sujet du Musée d'art de Bregenz en Autriche, quatre textes ont été retenus. Le premier est de **Friedrich Achleitner**, poète autrichien et critique d'architecture, professeur depuis 1983 à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. L'essai « Questioning the Modern Movement: The Conditioning of Perception or the Bregenz Art Museum as an Architecture of Art » est tiré d'une édition spéciale du magazine A+U, justifiée par l'engouement du peuple japonais pour le travail de Peter Zumthor. Le texte vise à appuyer la proposition selon laquelle les réalisations de Peter Zumthor portent une vision optimiste du monde. Les descriptions détaillées des concepts jugés centraux au projet, soit le site, l'organisation axiale de la superposition des étages, la lumière et les matières fondent sa valeur. L'aisance de l'auteur à manipuler un vocabulaire imagé permet une description riche de l'expérience proposée par l'architecture du musée. Le second document est une vignette signée **Otto Kapfinger**, architecte et auteur autrichien, dont la carrière est consacrée davantage à la publication qu'à la pratique de l'architecture. La brève description (environ 200 mots) tirée du guide *Architecture in Vorarlberg: a guide to 260 noteworthy buildings* inclut la définition du contexte d'implantation et de l'environnement immédiat et l'énumération des matières dominantes au sein de l'architecture. S'y joint un portrait du vécu des espaces extérieurs et intérieurs du musée, ainsi que certaines réserves quant à la rigueur formelle de la stratégie architecturale proposée. L'encart est conclu par un rappel à la philosophie de Zumthor quant aux idées qui doivent régir la conception des musées d'art. Paru dans *Museum International*

(UNESCO), l'article « Towards a new vision of the museum: the Kunsthau of Bregenz » du photographe **Mihail Moldoveanu** dresse un portrait de la situation actuelle de l'architecture muséale et le *Kunsthau Bregenz* est présenté comme un nouvel idéal. La cohabitation optimale de l'architecture et de l'art est discutée. Des descriptions de l'impression générale du bâtiment dans son contexte, des fonctions et de leur organisation et des stratégies de design (lumière, matières, etc.) sont fournies. L'article est teinté par de forts biais positifs. L'ultime témoignage sur le musée de Bregenz est de l'artiste écossaise **Susan Philipsz** qui explore, à travers ses installations, la narrativité et les ambiances sonores en rapport avec l'expérience spatiale. Le court texte exprime l'essentiel quant aux affinités de l'artiste avec l'architecture du musée : les particularités acoustiques et la lumière filtrée. La partie, quoique concise, qui rappelle les intentions conceptuelles de Zumthor est d'une clarté rare. Puisque le principal sujet du texte n'est pas l'architecture du musée, les informations qui le concernent sont réduites à l'essentiel. Les propos de l'artiste quant à l'architecture sont basés sur un ressenti très personnel.

Le premier document portant sur le Musée Kolumba est un article de l'architecte suisse **Thomas Hasler** paru dans le magazine *Werk-bauen+wohnen*. Hasler est un associé de la firme Staufer & Hasler et professeur depuis 1999 à l'Université de Genève, à l'École Polytechnique de Lausanne et à l'Université Technique de Vienne. Il contribue aussi, depuis 1996, à une quinzaine de publications consacrées à l'architecture. L'article « Atmosphère et histoire lisible » offre un compte-rendu d'expérience très complet. Il présente tous les éléments de compréhension, un à un et avec une précision qui laisse transparaître de l'admiration. Le vocabulaire employé est soigneux et convoie de belle manière la « dramaturgie » du lieu. Le **Musée Kolumba** publie le deuxième document analysé, un dépliant d'informations disponible à l'accueil du musée. Le texte couvre les éléments essentiels qui permettent à l'éventuel visiteur de saisir le lieu qu'il s'apprête à découvrir. Il cerne l'étendue de la collection et des activités du musée, décrit brièvement l'ambiance et les concepts ayant guidé la résolution architecturale. En plus de fournir coordonnées et heures d'ouverture, le dépliant se termine sur deux phrases chargées de sens, qui invite le visiteur dans un univers expérientiel englobant et chargé de significations. La transcription d'un entretien entre l'architecte et éditeur de la revue tchèque *Salve* **Norbert Schmidt** et l'historien de l'art **Stefan Kraus** qui est, depuis mai 2008, le directeur du musée Kolumba, constitue le troisième texte interrogé en rapport à cet établissement. Kraus a été commissaire de multiples expositions en

Allemagne et a participé à plusieurs publications, essais et conférences portant sur le mouvement classique moderne, l'art contemporain et la muséologie. Les questions de Schmidt concernent d'abord la place de Kolumba dans le paysage de la communauté de Cologne. Puis, l'opinion publique est abordée en regard à l'architecture, au choix et aux techniques de présentation des œuvres. Le commissaire et directeur explique la vision mise de l'avant à Kolumba et les particularités du bâtiment en matière d'expérience muséale sont expliquées et justifiées. Kraus élabore spécifiquement sur certaines œuvres exposées depuis l'ouverture du musée. **Friedhelm Mennekes** est un théologien et prêtre catholique jésuite en plus d'être un amateur d'art. Il est le fondateur du centre culturel Kunst-Station Sankt Peter de Cologne. Sa contribution à l'édition spéciale de la revue *Salve*, consacrée à Kolumba, est très riche en interprétation. Il est palpable que l'expérience vécue par Mennekes lors de la visite du musée a alimenté et encouragé une réflexion qui surpasse la simple reconnaissance. À la lumière des propos livrés par le théologien dans « Kolumba – The Museum as a Laboratory of Aesthetics », il semble que l'atmosphère du musée soit propice à l'introspection, à la perception augmentée. L'espace nommé « tour est » et son caractère particulier se voient attribuer une part significative du récit. Le journal de visite, le guide d'observation annoté ainsi qu'une collection de saisies rassemblées par **la chercheuse** lors de sa visite du musée de Cologne constituent les ultimes documents concernant l'établissement. En plus de la fécondité de cette saisie *in situ* sur le plan sensible, ces données facilitent la compréhension et enrichissent l'interprétation de l'ensemble des comptes-rendus colligés.

Jonathan Bell est un écrivain londonien dont le sujet de prédilection est l'architecture. Il coédite la parution *Things Magazine* et contribue entre autres à *MorningNews*, *Wallpaper*, et *Nuvo Magazine*. Son article « Touching the void: Peter Zumthor's tribute to Norway's mining past » paru en 2016 dans *Wallpaper* constitue le premier texte retenu sur le Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet. Le ton de l'auteur est détaché, les propos sont orientés vers le contexte du projet et les réalisations antérieures de Zumthor. Quelques descriptions senties sur l'expérience du lieu sont livrées, accompagnées de courtes descriptions des bâtiments, de leur positionnement, de leur forme et des matériaux qui les composent. L'article « Allmannajuvet Zinc Mine Museum in Norway by Peter Zumthor: The progeny of an artist-architect » de **Catherine Slessor** paru dans le magazine d'architecture *Architectural Review* est le second texte sélectionné sur le musée norvégien. Slessor a étudié l'architecture et a débuté sa carrière comme éditrice technique chez *Architectural Journal* en 1987 avant de migrer vers sa publication associée *Architectural Review*

en 1992. Elle a écrit pour le magazine spécialisé pendant plus de 20 ans. Elle a également contribué à plusieurs autres parutions au cours de sa carrière (*Architectura Viva*, *Bauwelt*, etc.). Ce texte traite de l'historique du projet (client-architecte), du mandat, de la région et du contexte d'implantation. Le langage formel pour lequel a opté Zumthor et les matériaux employés font l'objet d'un compte-rendu méticuleux. L'auteure utilise un vocabulaire très poétique, ce qui donne à penser que le contexte grandiose a une influence sur le vécu du projet. **Christopher Turner** est l'auteur du troisième document retenu sur Allmannajuvet. Il est le responsable du département d'architecture et de design du Musée V&A de Londres. Il a été, auparavant, le directeur de la *London Design Biennale* et l'éditeur du magazine anglais *Icon* et du magazine américain *Modern Painters*. L'article « Ore inspired Peter Zumthor's zinc mine museum in Norway » relève de l'énumération plus que du récit descriptif. L'auteur semble avoir visité le site et ne pas avoir été impressionné, les descriptions sont brèves et le ton est presque blasé. Il s'agit néanmoins d'une interprétation très personnelle de cette réalisation architecturale récente, ce qui constitue un point de vue original sur le cas à l'étude.

L'ensemble des textes étudiés est réuni grâce à une recherche systématique des bases de données en ligne telles que *Avery Index to Architectural Periodicals* et *Art Full Text (EBSCO)*, doublée d'une recherche en bibliothèque et en librairie (Université de Montréal, Université Concordia, Centre canadien d'architecture et Musée Kolumba).

2.3.2 L'observation directe

En préparation à la visite du Musée Kolumba, la chercheuse se munit de crayons, cahier à croquis, pâte à modeler et téléphone portable permettant enregistrements sonores et prise de photos afin d'être prête à toute éventualité. Ni un pré-test, ni une seconde visite n'est possible dans ce cas. L'observation effectuée au Musée Kolumba permet d'ajouter à l'étude un caractère plus « situé » puisque une partie de la cueillette des données est effectuée *in situ*. Une attitude d'ouverture est adoptée à cette étape de la collecte, visant le rassemblement d'un maximum de renseignements, tant factuels que sensibles. L'avantage d'une telle pluralité des sources d'information réside dans le croisement des pistes d'analyse obtenu par triangulation des données. (Yin, 2009, p. 114) La chercheuse vise ainsi à confronter certaines instances pouvant émerger lors du traitement des

données en s'appuyant sur la diversité des sources d'information accumulées. Les enregistrements sonores et vidéo, ainsi que les photographies et empreintes matérielles recueillis au Musée Kolumba sont considérés comme des aide-mémoire, mais ne font pas l'objet d'un traitement et d'une analyse. Cependant, les phénomènes dont ils témoignent (écho, mouvement de la soie, rencontre des textures de maçonnerie, par exemple) sont décrits dans le journal de visite et le guide d'observation et seront donc considérés lors de l'analyse.

2.3.2.1 Les instruments d'observation directe

Un outil méthodologique spécifique est développé afin d'appuyer une collecte d'information rigoureuse et la plus féconde possible lors de l'observation directe du phénomène à l'étude. Le guide d'observation élaboré prend forme autour de 12 concepts-clés tirés de l'ouvrage *The Eyes of The Skin: Architecture of the Senses* de l'architecte et théoricien Juhani Pallasmaa. Puisque Pallasmaa et Zumthor encouragent tous deux une vision de l'architecture misant sur le vécu atmosphérique au sein du cadre bâti (Havik et al., 2013), ces concepts considérés comme générateurs d'expérience significative en architecture par le théoricien finlandais fondent la structure de l'outil méthodologique.

An architectural work is not experienced as a series of isolated retinal pictures, but in its full and integrated material, embodied and spiritual essence. It offers pleasurable shapes and surfaces moulded for the touch of the eye and the other senses, but it also incorporates and integrates physical and mental structures, giving our existential experience a strengthened coherence and significance. (Pallasmaa, 2012, p. 13)

D'emblée, la chercheuse répertorie l'ensemble des matériaux en présence dans le musée à l'étude. Pour chacun d'entre eux, elle évalue la force de leur interaction avec les 12 concepts clairement identifiés au sein de réflexions de Pallasmaa : Ombre et lumière, contact tactile main-pieds-peau, couleur, opacité et la transparence, échelles, contrastes, acoustique, impulsion orale, odeurs, manifestations du temps, actions associées à chaque espace et imaginaire. Bien que l'instance matérielle constitue le cœur du questionnement qui motive cette démarche de recherche, le raisonnement du théoricien finlandais, exposé au point 1.2.3.4, incite la considération d'un ensemble de perceptions cooccurrentes et symbiotiques au sein de l'expérience significative du lieu. Les perceptions sensorielles, les actions incitées, l'imaginaire et le temps constituent donc un éventail conceptuel ouvert au sein duquel la matière pourrait se révéler comme génératrice de sens.

Grille d'observation							
Nom du projet	Musée Kolumba, Cologne, architecte: Peter Zumthor						
Zone à l'étude							
Date							
Heure de début de visite							
Heure de fin de visite							
Matériaux en présence (Énumérer)							
En proportion dans l'espace (%)							
Concepts à observer							
Ombre et lumière							
(Interaction matériau/concept)							
Toucher main, pieds, peau							
(Interaction matériau/concept)							
Couleurs (vue)							
(Interaction matériau/concept)							

Figure 11. Extrait du guide d'observation pour le Musée Kolumba

Le guide est complété par un journal de visite qui résume les impressions « à chaud », colligées au cours des heures suivant le passage au musée. Voir le guide d'observation complet à l'Annexe C.

2.4 Méthode de traitement et d'analyse des données

Trois traditions d'analyse qualitative semblent s'imposer dans le cadre d'études de cas : la tradition « Yin », la tradition « Miles and Huberman » et la tradition qualitative interprétative. (Mills, Durepos et Wiebe, 2010) En résumé, la méthode d'analyse proposée par le spécialiste des sciences sociales Robert K. Yin s'appuie sur les propositions théoriques issues du cadre établi en amont de la collecte de données, elle intègre l'étude d'hypothèses concurrentes et est fondée sur une structure descriptive tirée des cas observés. Les chercheurs Miles et Huberman suggèrent

plutôt une stratégie d'analyse qui met à profit matrices, chartes et autres formes de représentation graphique des données tout en conservant le caractère fondamentalement « qualitatif » des données mis à profit au sein de l'approche. Des mots-clés, phrases, propositions sont ainsi mis en relation de manière à les positionner en rapport avec des variables d'influences. En bref, les données qualitatives sont synthétisées sous forme de représentations visuelles. La tradition qualitative interprétative ou théorie ancrée, de son côté, met l'accent sur le processus d'induction analytique, c'est-à-dire sur l'émergence de théories et d'hypothèses construites à partir de la catégorisation et de la conceptualisation des données de terrain, sans *a priori* théoriques. Après un examen préliminaire de l'ensemble des données rassemblées, il apparaît éclairé de privilégier un processus d'analyse inductif dont les mécanismes émergent de la récurrence, de l'influence ou même de l'absence des thèmes associés aux vécus considérés.

En guise de première phase de classification des données, chaque document issu de la collecte est numéroté de 001 à 0018.¹⁵ Chacun des documents écrits fait l'objet d'une fiche descriptive qui facilite son évaluation critique en matière de pertinence, de crédibilité et de représentativité.¹⁶ La fiche réunit les informations sur le contexte, l'auteur, la fiabilité, la nature et les concepts-clé/thèmes du texte. (Poupart, 1997) Cette fiche accueillera également, lors de la phase de traitement et d'analyse des données, la compilation des expressions du texte par proposition thématique. Subséquemment, les documents font l'objet d'examen répétés de manière à faire émerger des thèmes généraux qui permettent une classification conceptuelle préliminaire des données. Les 12 textes sont lus à plusieurs reprises et une vingtaine de mots ou expressions sont identifiés comme « thèmes potentiellement importants » au sein des expériences des musées. L'ensemble des propositions présentant des liens avec l'expérience du lieu est considéré de manière à positionner l'unité d'analyse principale, la matière, au sein d'un contexte expérientiel exhaustif. À la suite de l'élimination des expressions liées à un jugement appréciatif (« simplicité », « rigueur ») ou à un courant architectural (« minimalisme », « modernisme ») plutôt qu'à une dimension du vécu, le nombre des concepts est réduit à une dizaine. À l'image de l'approche interprétative préconisée par Yin, l'organisation tabulaire des catégories thématiques

¹⁵ Voir la liste complète des documents à l'Annexe A.

¹⁶ Une fiche descriptive-type et une fiche complétée sont incluses à l'Annexe B.

induites au moyen d'une analyse préliminaire des documents est réalisée. Les dix thèmes compilés par la chercheuse sont juxtaposés aux concepts phares mis de l'avant au sein des réflexions théoriques de Pallasmaa et de la démarche pratique de Peter Zumthor quant à l'expérience mémorable du bâti de manière à permettre l'émergence d'appareillages conceptuels étayés et consubstantiels. À ce stade de la démarche, la perspective selon laquelle la matière a été envisagée jusqu'à présent au sein de l'étude est étendue à un ensemble de dimensions du vécu de l'environnement bâti. À travers la recension des écrits et l'élaboration du cadre méthodologique, un regard plus perméable sur l'incidence de l'instance matérielle au sein de la relation esthétique à l'espace se construit.

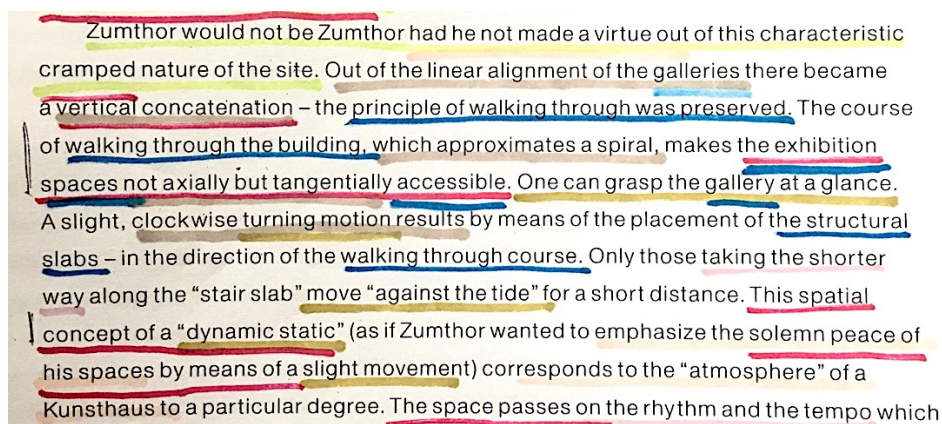
Tableau I. Juxtaposition analytique-théorique-pratique des thèmes

CATÉGORIES THÉMATIQUES		
Analyse préliminaire (chercheuse) Après examen des données de terrain	Théoriques (Juhani Pallasma) Selon <i>The Eyes of the Skin : Architecture of the Senses</i>	Pratiques (Peter Zumthor) Selon F. Achleitner et M. Sack
Fonctions et usages	Les actions associées aux espaces	But, tâches, fonctions Structure Rituel
Site et contexte		Site et entourage
Matières		Matières
Volumes et espaces Forme et géométrie	Les échelles	Volumes et proportions
Ombres et lumière	Ombres et lumière	Ombres et lumière
Couleurs	La couleur	
Perceptions sensorielles et du corps	Contact tactile main-pieds-peau L'acoustique Les contrastes L'impulsion orale Les odeurs L'opacité et la transparence	Sensorialité (sons, odeurs, vues, etc.) Textures et surfaces
Imaginaire et symbolique	L'imaginaire	Images projetées et potentiel interprétatif
Affects et émotions		Passion
Temps et mémoire	Les manifestations du temps	Mémoire

Dix catégories thématiques convergent et se distinguent : la fonctionnalité, le site et le contexte, les matières, les volumes et proportions, l'ombre et la lumière, la couleur, les perceptions sensorielles et haptiques, l'imaginaire et le potentiel interprétatif, les émotions, la mémoire et le temps. Ces propositions constituent les fondements de l'organisation des résultats, présentés au prochain chapitre. Dans le cadre de l'analyse, elles seront regroupées en cinq registres de « l'expérience des musées KUB, KOL et ALL », tel qu'illustré subséquentement au Tableau II.

3 Résultats et analyse

Dès l'amorce de l'examen des textes prospectés, tant la richesse que l'ambiguïté des narratifs font surface. Bien que cadré par les dix thèmes transversaux identifiés au Tableau I, le classement des propositions constituant les récits d'expérience est complexe et impose une interprétation continue. La nature médiane du phénomène esthétique, doublée du caractère largement inconscient des processus cognitifs et émotionnels qui sous-tendent l'expérience du lieu, motivent le recours à une mixité des stratégies d'organisation des résultats. Faisant suite à la méthode de traitement des données énoncée précédemment, les appartenances thématiques ont été compilées à partir d'un codage couleur des expressions, phrases et mots pour chacun des documents soutenant la collecte des données.



Zumthor would not be Zumthor had he not made a virtue out of this characteristic cramped nature of the site. Out of the linear alignment of the galleries there became a vertical concatenation – the principle of walking through was preserved. The course of walking through the building, which approximates a spiral, makes the exhibition spaces not axially but tangentially accessible. One can grasp the gallery at a glance. A slight, clockwise turning motion results by means of the placement of the structural slabs – in the direction of the walking through course. Only those taking the shorter way along the “stair slab” move “against the tide” for a short distance. This spatial concept of a “dynamic static” (as if Zumthor wanted to emphasize the solemn peace of his spaces by means of a slight movement) corresponds to the “atmosphere” of a Kunsthaus to a particular degree. The space passes on the rhythm and the tempo which

Figure 12. Extrait du texte codé « Questioning the Modern Movement: The Conditioning of Perception or the Bregenz Art Museum as an Architecture of Art » de Friedrich Achleitner

À la suite de l'identification des occurrences par couleur, les expressions sont compilées par thème dans la section « Propositions thématiques » des fiches descriptives de chacun des documents. Voir un exemple de cette section de la fiche 002 complétée à l'Annexe A. Conséquemment à cette compilation, un profil conceptuel condensé permettant de mettre en relief l'importance de chaque proposition thématique au sein des expériences ainsi que les relations qui unissent les thèmes peut être modélisé pour chacun des musées étudiés. Ces profils accompagnent la présentation des consensus et associations thématiques au point 3.6.

Dans le but d'établir une logique d'analyse et de présentation des résultats efficace, les dix catégories thématiques ayant émergé des écrits font l'objet d'un deuxième regroupement, cette fois sous cinq registres couvrant à la fois les stratégies de production et les processus de réception de l'expérience du lieu.

Tableau II. Les cinq registres de l'expérience des musées KUB, KOL et ALL

Registres	Propositions thématiques
Les impératifs programmatiques et fonctionnels	Fonctionnalité
Les réalités physiques du lieu	Site et contexte Matières Volumes et proportions Ombres et lumière Couleur
La réception sensible	Perceptions sensorielles et haptiques
Les émotions et l'interprétation	Imaginaire et potentiel interprétatif Émotions
La temporalité	Mémoire et temps

D'abord, une courte caractérisation des trois institutions étudiées s'impose afin de situer les résultats dans leur contexte respectif. Le Musée d'art de Bregenz se trouve dans la région du Vorarlberg en Autriche, aux abords du lac de Constance (*Bodensee* en allemand), plus précisément sur la Karl-Tizian-Platz. L'établissement entre en service en 1997 après une période de développement et de construction de six ans. Le musée est composé d'un bâtiment administratif¹⁷ auquel s'adjoint un café et d'un bâtiment de six étages dont quatre sont consacrés exclusivement à l'exposition. Le pavillon d'exposition est un prisme rectangulaire dont le corps structural est constitué d'acier et de béton coulé, enveloppé d'une gaine de verre dépoli.

¹⁷ Le pavillon administratif du Musée d'art de Bregenz est exclu de l'analyse des données par manque d'informations sur l'expérience de cette section du complexe.

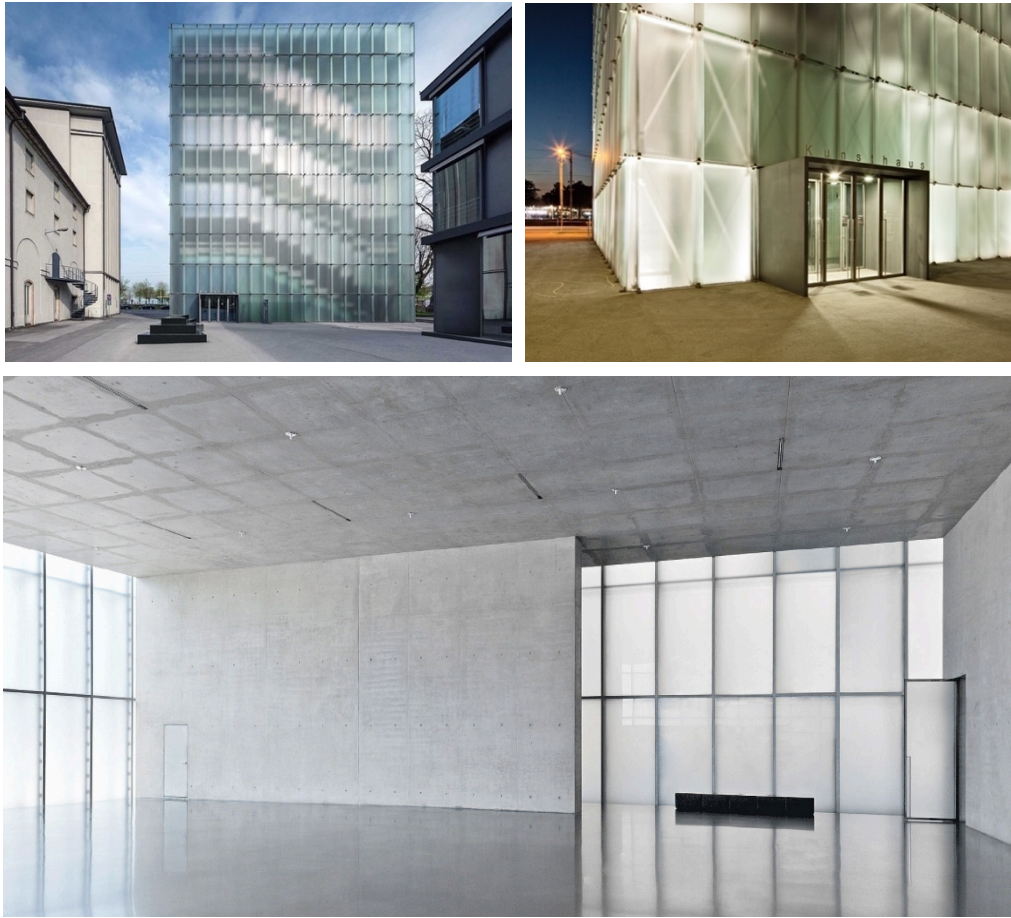


Figure 13. Musée d'art de Bregenz, collage photographique, Kunsthhaus Bregenz, 2016

Le Musée d'art de l'archidiocèse de Cologne Kolumba est situé en Allemagne, au centre de la ville de Cologne, à quelques minutes de la célèbre cathédrale gothique *Kölner Dom*. Le musée ouvre ses portes en 2007 après dix ans de développement et de construction. L'établissement est construit sur un site archéologique en plein centre de la ville : les ruines d'une église gothique (*Madonna in den Trümmern*) presque entièrement détruite lors de la deuxième guerre mondiale. La nouvelle construction intègre également la chapelle édifée en 1950 par Gottfried Böhm (*mit Sakramentskapelle*) sur ce site, dont les vitraux sont particulièrement remarquables au rez-de-chaussée. Des briques contemporaines, parfois montées en cloisons ajourées, s'adjoignent à la maçonnerie ancienne afin de former l'enveloppe extérieure du musée. Excluant la portion archéologique du site qui constitue la majorité de l'expérience au niveau de la rue, l'intérieur du musée est fait de terrazzo, de béton et de pierre, tous dans les tons de gris.



Figure 14. Musée Kolumba, collage photographique

Le Musée de la mine d'Allmannajuvet est situé dans le sud-ouest de la Norvège, niché en montagne à une trentaine de kilomètres de la ville de Stavanger. Le site est ouvert au public en 2016, ce qui en fait le projet de Zumthor le plus récent à être inauguré. Le projet fait partie d'une initiative de l'administration publique des routes norvégiennes qui, depuis les années 1990, confie à des architectes et designers la conception d'infrastructures à la fois innovantes et valorisant l'héritage culturel des paysages le long de la route touristique nationale. Zumthor a d'ailleurs réalisé quelques années plus tôt le monument commémoratif du procès des sorcières de Steilneset en collaboration avec l'artiste Louise Bourgeois. Le complexe muséal est composé de 4 pavillons :

l'accueil et les sanitaires, le musée, le café et l'abri à l'entrée de la mine. Le langage architectural rappelle le passé industriel du site, mettant à l'œuvre les pilotis de bois sombres, des toitures de zinc, des murs enduits noirs et des planchers de ciment, de couleur obscure aussi. Les plans et coupes des trois institutions sont joints à l'Annexe D.



Figure 15. Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, collage photographique, Aldo Amoretti, 2017

3.1 Les impératifs programmatiques et fonctionnels

3.1.1 La fonctionnalité aux KUB, KOL et ALL

Achleitner et Moldoveanu évoquent la planification des installations du KUB (Musée d'art de Bregenz) selon les usages anticipés : le pavillon principal est consacré à l'exposition et compte six étages au total dont deux en sous-sol, consacrés aux installations sanitaires ainsi qu'aux aires de conservation et de restauration. Le second accueille un café, une boutique et des aires administratives¹⁸.

The intransigence of this architectural approach is also witnessed in the functional separations: a large translucent section is designed to house only the works of art while the subsidiary functions - administration, archives, shop and cafeteria - are grouped together in an independent building situated behind the esplanade and painted in black with a few white touches here and there. (Moldoveanu, 2000, p. 59)

En raison du site exigu, les planchers d'exposition sont superposés. « The stacking of the deep, square exhibition floors – made necessary for reasons of space – [...] » (Achleitner, 1998, p. 51) Les deux auteurs insistent également sur l'intégration et la dissimulation des systèmes techniques (chauffage, climatisation, acoustique) dans les éléments structuraux ou derrière les traitements de surface. « Since the supporting concrete walls function as both heater and cooler by means of integrated system of pipes and constant water temperature, an additional moment of physical and psychological stability joins the visual. » (Achleitner, 1998, p. 53) « All these “workings” are hidden away between the external facade and the corners of the rooms, as well as behind ceilings and underneath floors. » (Moldoveanu, 2000, p. 59) Pour les visiteurs Philipsz et Achleitner, les circulations sont partie prenante de l'expérience de l'espace. « The course of walking through the building, which approximates a spiral, makes the exhibition spaces not axially but tangentially accessible. » (Achleitner, 1998, p. 52)

The Kunsthaus Bregenz has four levels, which are connected to each other through a steep staircase. [...] Working with this architectural feature I propose to record four separate parts of the same composition, *Nuit et Brouillard* with each part installed on its own level and with all four levels playing in synchronization. (Philipsz, 2016)

¹⁸ Le pavillon administratif du Musée d'art de Bregenz est exclu de l'analyse des données par manque d'informations sur l'expérience de cette section du complexe. Les récits n'en font tout simplement pas mention.

La vocation première du lieu, soit la mise en valeur de l'art actuel, semble incarnée par l'environnement bâti. « It possesses the capacity to heighten the effect of the works, which resonate with the space. [...] In certain specific cases, architecture and art use a common vocabulary, each intensifying the other. » (Moldoveanu, 2000, p. 60) « Peter Zumthor's credo: architecture best serves art when it compacts its own elementary values into art. » (Kapfinger, 1999, p. 4)

Le KOL (Musée Kolumba) est également un édifice de six étages, dont deux sont en sous-sol. La grande majorité de la superficie accessible au public est consacrée à l'expérience muséale ; les fonctions alternatives telles la boutique, l'accueil et la salle de lecture occupent moins de 15 % de l'aire de plancher totale. D'ailleurs, parmi tous les documents recueillis, seule la salle de lecture fait l'objet d'une mention par Norbert Schmidt (Kraus et Schmidt, 2011, p. 40) Tous les autres récits ne portent que sur les espaces d'exposition et les aires qui les relient. La superficie accordée aux salles d'exposition est ample, mais facilement administrable. « It was important to us that Kolumba remain clear and manageable, although it would be a large museum nevertheless due to the excavation site. 1600 square meters of exhibition space are ideal for our intentions. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 36) Les stratégies de construction et de structures sont remarquées par Mennekes. « Upon the ruins and fragments of the old building he constructed the walls of the new museum taking into account the structural realities. » (Mennekes, 2011, p. 68) « A concrete ceiling rests atop fourteen high, slender pillars. Placed as elegant foreign elements in the excavation area, they support the exhibition level of the new museum. » (Ibid., p. 69) Les propos de trois auteurs convergent quant à l'incarnation de la vocation première du Musée KOL à travers l'expérience de l'architecture. « The sensitizing of the senses is the special power that distinguishes Kolumba as a museum opening up architecture, art, and man to one another. » (Mennekes, 2011, p. 71) « And restraining the colors is advantageous to the paintings and their own colors, bringing them out to their full effect. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 38)

It is a museum which totally relates to its historical site, which consistently focuses all activities on its collection, which asks about common characteristics and interactions of significantly different things from the history of our art and culture, in order to enable us to imagine the invisible in the visible.
(Kolumba, s.d.)

À l'instar du KUB, les installations du ALL (Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet) sont segmentées selon les quatre usages prévus : un musée, un café, une aire d'accueil incluant les sanitaires et un espace de rassemblement couvert à l'entrée de la mine. Elles totalisent 150 m² en superficie. Bell, Slessor et Turner semblent considérer que les stratégies constructives participent à l'élaboration de l'effet atmosphérique de la proposition architecturale en plus de répondre aux contraintes imposées par le site. « All [structures] have long-since been lost to the elements, but Zumthor has brought back dark timber framing and zinc roofs, with stark black walls. » (Bell, 2016) « The resulting buildings, perched on stilts along the ravine, are supposed to reflect the archaeological remains of the makeshift mine buildings. » (Turner, 2016) « Prefabrication played a key role, with construction initially taking place in a series of temporary tents erected on Sauda's waterfront. Full-scale mock-ups were made to convey exactly what was required, then finished elements were transported by lorry up to Allmannajuvet and craned into place. » (Slessor, 2017)

3.2 Les réalités physiques du lieu

3.2.1 Le site aux KUB, KOL et ALL

Le KUB est érigé sur un site exigu, aux abords du Lac Constance. Achleiter, Kapfinger et Moldoveanu relèvent que sa présence au centre de la ville de Bregenz est remarquée par le visiteur dès son arrivée sur la place *Kornmarkt*. « (...) the glass tower focuses this modest « skyline », makes it visible (...) » (Achleitner, 1998, p. 51) « One was foreseeable, the other surprising: he orients the glass-veiled cube of the city's new landmark toward the lake; within the informal milieu of the Kornmarkt, however, he creates an immediately functioning urban focus with the lower service tract. [...] Outside, it is a constantly changing play of light and atmosphere in a dialogue between building, lake and sky. » (Kapfinger, 1999, p. 4)

The two buildings mark out an urban space which has a surprising effect on the town centre. It continues the frontage line in this central area of the urban nucleus, but without entering into a more sustained dialogue with the neighbouring structures. (Moldoveanu, 2000, p. 59)

Kapfinger et Philipsz soulignent le rôle de l'environnement immédiat du Musée d'art de Bregenz au sein de l'expérience du visiteur, surtout grâce à la pénétration de lumière naturelle, malgré la surprenante absence de vue directe sur le lac Constance depuis l'intérieur du bâtiment.

« In January I imagine the light to be filtered by the fog and the deep space of the Bodensee is partially obscured by the atmosphere. » (Philipsz, 2016) « And inside, it is the equally subtle presence of natural light in an archaic, purist, at the same time contemporary ambiance, [...]. » (Kapfinger, 1999, p. 4)

Le site d'implantation du KOL, lui, est chargé d'histoire et de symboles pour les habitants de Cologne. Le développement du musée est fondé sur son contexte. « L'architecte a eu pour mission de bâtir le nouveau musée diocésain au-dessus des ruines de St. Kolumba et d'inclure la chapelle construite en 1950 par Gottfried Böhm sur ce site. ». (Hasler, 2008, p. 11) « This new museum building developed naturally from the archeological conditions of an old church. [...] This place pays homage to the city's power of survival. It is the symbolic site where the rebuilding of the city was begun. » (Mennekes, 2011, p. 69) La vie et les repères de la ville y feraient partie de l'expérience des espaces intérieurs grâce à un rapport intérieur-extérieur significatif. « And at the same time, he feels connected to the present by the light shining in through the open brickwork, and by the street noise penetrating through the newly erected brick walls. » (Mennekes, 2011, p. 68) « Peter Zumthor understood this very well and stages wonderful views to the city from the new building. (Kraus et Schmidt, 2011, p. 31) « It is both interior and exterior space; it conveys warmth and security as well as the remembrance of the massive destruction by war. » (Ibid, p. 38)

En ce qui concerne le paysage norvégien auquel s'intègre le ALL, il est éloquemment décrit par Bell, Slessor et Turner. « In winter, with snow clogging precipitous granite cliffs and skeletal trees, the soaring chasm of Allmannajuvet gorge feels as though it has sprung from the melancholic imagination of Caspar David Friedrich. » (Slessor, 2017) « Allmannajuvet is set in a very different landscape, with steep peaks and deep fjords. » (Bell, 2016) « The narrow gorge is undeniably dramatic, its mossy sides rising high above you. There are waterfalls and avalanches of boulders everywhere, some of which had taken out one of the bridges on my visit, making our progression precarious. » (Turner, 2016) Le visiteur traverse le site pour atteindre les structures dispersées sur le vaste terrain montagneux. Les différents points de vue offerts forment une séquence narrative menant ultimement à l'entrée de la mine. « Linked by narrow paths that traverse the site choreographing a changing sequence of views, each structure has its own

distinctive identity. » (Slessor, 2017) « The final element is the mining museum itself, perched on a grid of timber supports at the very point that the ore was once hurled into the void to begin its journey. » (Bell, 2016) « At the cave-like entrance, a final building was planned [...] Here, visitors are led down – like the miners who once toiled here – through a hole in the mountain, the walls dripping with salt crystals, into the claustrophobic darkness. » (Turner, 2016)

3.2.2 Les matières aux KUB, KOL et ALL

L'expérience des attributs matériels qui caractérisent les espaces du KUB semble condensée. Kapfinger nomme trois matières : béton, verre translucide, acier. La matérialité s'y distingue par un dépouillement sans compromis, laissant place au pouvoir d'expression de chaque matière, oscillant entre stabilité et intangibilité. « The main volume of the building stands out with elegance and sobriety: an opaque glass prism, designed to represent a sanctuary of art, without making the least concession to the 'picturesque'. » (Moldoveanu, 2000, p. 59) « While the "light planes" reveal their spatial determination and material nature anyway, the terrazzo floor remains extensive and jointlessly grey (different shades in each hall), and the concrete walls remain the well-known velvety grey. » (Achleitner, 1998, p. 53) Moldoveanu atteste des effets multiples du verre qui devient, au KUB, une matière-icône. « This material, which dissolves in daylight, glows in the evening when the building functions like an urban lamp. » (p. 60)

Au KOL, le béton est roi et son apparence varie subtilement à travers le musée : grain fin, agrégats visibles, textures lisses, crayeuses ou douces, empreintes de coffrages, etc. Seule la chercheuse souligne la présence de pierre calcaire, d'acier inoxydable, de cuir et de soie, matières qui revêtent les planchers, les ascenseurs, les bancs et les fenêtres. (Parenteau, 2016a) Une multitude d'essences de bois exotiques (eucalyptus, chêne piqué, séquoia, bois de santal, érable américain, teck, laurier tacheté, khava, acajou Sipo) sont utilisées pour la fabrication de mobilier, de portes et de main-courante, bien que leur proportion demeure très modeste au sein de la facture matérielle du KOL (environ 2%). Schmidt fait référence à la matérialité connotée de la passerelle qui sillonne les ruines au rez-de-chaussée de l'établissement. « There is a wooden footbridge leading over the space with the ruins and the chapel, and in terms of form and material it evokes the old church furnishings. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 38) Les matériaux anciens et nouveaux

(couleur et caractère de la pierre de taille et format allongé et gris pâle de la nouvelle brique) se juxtaposent. « Les briques longues et de faible hauteur accentuent l'horizontalité et se différencient aussi par le chromatisme de la pierre naturelle dure des vestiges de l'ancien édifice gothique. » (Hasler, 2008, p. 11) La nouvelle brique¹⁹ est utilisée de manière plurielle : à clair-voix, suivant étroitement la forme de l'ancienne maçonnerie ou en larges pans homogènes. « La perception usuelle, structurelle et abstraite est enrichie [...] par le traitement précieux des matériaux et par la complexité des détails. » (Hasler, 2008, p. 11) La présence du verre d'opacités variées est surtout remarquée sous sa forme translucide. « Although the light falling from the east through the milky glass is stronger than in the north tower, above all in the afternoon, it is not as lively as on the south side. » (Mennekes, 2011, p. 72) Kraus réussit à résumer les impressions colligées quant à l'expérience de l'identité matérielle du musée : « And even though the building shows restraint in terms of color, there is a very sensual treatment with respect to the materials. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 38)

Par ailleurs, à Allmannajuvet, les matières mises à contribution sont humbles et limitées : bois de structure et de parement traité au créosote, jute enduite de bitume, zinc. Le potentiel d'évocation du zinc est particulièrement sollicité.

Symbolically connecting zinc back to its geological and geographic origins, various forms of it were chosen for the roof and doors. Sheets of corrugated zinc clad the roof, echoing the functional ethos of the original mine buildings, and the doors are faced in heavy zinc panels. (Slessor, 2017)

Bien que réduite, la palette matérielle semble scrupuleusement réfléchie. « The simple, refined detailing and limited material palette of the meticulously-shaped timber frames give a dignity and strength back to the mines, resulting in an architecture that's inseparable from history. » (Bell, 2016)

¹⁹ Développée par le manufacturier danois Petersen Tegl en collaboration avec Peter Zumthor, spécialement pour le Musée Kolumba.

3.2.3 Les volumes et échelles aux KUB, KOL et ALL

Les volumes acquièrent leur définition à travers la matière au KUB. Kapfinger le désigne comme « [...] the glass-veiled cube [...] » ou « [...] a monolithic building in glass, concrete and steel. » (p. 4), Moldoveanu comme « an opaque glass prism » (p. 59). Moldoveanu, Kapfinger et Achleitner en rendent compte en association à une géométrie simple : « big cube », « monolithic », « the prism » et la description des espaces est également réduite aux termes « murs », « plafonds » et « planchers ». L'organisation spatiale générale du musée et de ses circulations n'échappe pas à cette netteté caractéristique. « The Kunsthaus Bregenz has four levels, which are connected to each other through a steep staircase. » (Philipsz, 2016) La hauteur des étages s'ordonne en un crescendo.

The high entrance floor (with a special character and own lighting concept) is followed by two almost identical floors. This repetition is completed by the “finale” of a higher exhibition hall – a subtle series, which, in poetry would be characterized as a b b c. (Achleitner, 1998, p. 53)

À Cologne, l'expérience spatiale est caractérisée par les contrastes. Les proportions des espaces intérieurs varient en hauteur et en superficie. « In all, the museum [...] comprises a highly differentiated arrangement of clearly structured rooms, both in terms of their floor space and heights. » (Mennekes, 2011, p. 69) « The building is, so to speak, gradually put through declensions of various types: high and low, narrow and cubic, differentiated with an oriel, or passageway, hallway and interim space, corner or vestibule, highlighted with vastness and narrowness, [...]. » (Id., p. 70) À l'instar du musée de Bregenz, Hasler, Mennekes et Kraus associent les volumes à une géométrie simple et lisible : « corps unitaire », « volume intégré », « towers », « clearly structured rooms », « cubes ». La présence du vide est évoquée en même temps que l'ampleur des espaces, surtout en regard aux trois salles (tours) dont la hauteur est remarquable. « La simplicité et l'immensité de la salle donne envie d'habiter l'espace [...]. Le vide généreux semble encourager cette propension. » (Parenteau, 2016b) « For me, Kolumba is anything but a Protestant building. For example, look how generously space is treated here and how only a few works are hung in the very large room cubes. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 37) Les volumes spatiaux sont positionnés selon les points cardinaux et articulés en étroite correspondance avec le contexte environnemental et historique. « At Kolumba, the architectural form is first obliged to the inner necessities of the location, for which it has been designed, its long history, its sacred usage, and its complete destruction. » (Mennekes, 2011, p. 68) Les espaces de

circulation verticale exercent un pouvoir suggestif sur le visiteur. « In the Foyer, we are guided by the light and walls to the narrow stairs leading to the levels above. And in ascending them, we align ourselves with the space of the stairwell. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 37) « Les circulations verticales sont spectaculaires par l'impression de hauteur et d'étroitesse qu'elles donnent. » (Parenteau, 2016b)

Au ALL, le langage formel est réduit à un vocabulaire élémentaire et modeste : « A set of simple orthogonal structures » (Slessor, 2017), « laconic formal spirit » (Ibid.), « cuboid parasite » (Ibid.), « block » (Turner, 2016), « box » (Ibid.). Les quatre volumes sont autonomes, perchés ou suspendus dans le paysage vertigineux.

3.2.4 Les ombres et la lumière aux KUB, KOL et ALL

Les phénomènes lumineux sont un thème dominant dans les récits d'expérience du KUB. « Light is treated with particular deference. » (Moldoveanu, 2000, p. 59) Achleitner, Kapfinger et Moldoveanu confirment que les phénomènes lumineux sont conditionnés et réfléchis. « On the other hand, the architecture of the structure itself as *Kunsthau*s was to have as its content the theme of light – of the work with and of light. » (Achleitner, 1998, p. 51) « A system of mirrors is used to 'transport' daylight over the entire surface of the translucent ceilings in such a way that all the floors benefit from a mysterious zenithal light. » (Moldoveanu, 2000, p. 59) La lumière est présentée comme un thème spatial, elle prend corps. « This light - to put it in layman's term – fills the space almost "corporeally"; it reaches another "physical state" (in a way, like gas) ». (Achleitner, 1998, p. 53) Selon les récits, la lumière est activée « The solution works with a fundamentally different light quality – scattered light, twice filtered through a layer of space. » (Achleitner, 1998, p. 53) et active le bâtiment. « This material, which dissolves in daylight, glows in the evening when the building functions like an urban lamp. » (Moldoveanu, 2000, p. 60) Les phénomènes lumineux à Bregenz résident dans l'expérience de la clarté plutôt que de l'ombre. Aucune mention n'est faite de zones sombres ou de contrastes d'intensité lumineuse marqués. Les récits d'expérience mettent en évidence le rôle de la lumière naturelle. « Outside, it is a constantly changing play of light and atmosphere in a dialogue between building, lake and sky. And inside, it is the equally subtle presence of natural light in an archaic, purist, at the same time contemporary

ambiance, (...). » (Kapfinger, 1999, p. 4) « Dealing with light in this manner – close to natural conditions [...]. » (Achleitner, 1998, p. 53)

À Kolumba, les phénomènes lumineux se manifestent en contrastes sombre et clair, vif et diffus. La lumière naturelle est modulée par les conditions atmosphériques, l'heure du jour et la saison.

The building is, so to speak, gradually put through declensions of various types: [...] lit by the real sun or with focusing spotlights, the light diffused or falling directly, particularly designed for it or borrowed from next door, all nuances of light from all four directions, different at all times of the day, different each day and month, stored, cast, or shut out, on three floors and other levels. (Mennekes, 2011, p. 70)

La lumière, ou son absence, sont mises en action. Elle « falls », « wanes », « glows » et revêt même une qualité mystique. « [...] many people also experience this room as having this particular radiance. Above all of the works of art exhibited here 'rests' a high room in mystifying light. » (Mennekes, 2011, p. 73)

L'ambiance lumineuse n'est que peu abordée à Allmannajuvet, mais est décrite avec la même netteté que la présence de la couleur : sombre, noir qui absorbe la lumière. « Supported on timber frames with walls of smooth black pitch, their intense, light-sucking blackness against the snow has a curiously concentrated visual potency. » (Slessor, 2017)

3.2.5 La couleur aux KUB, KOL et ALL

L'aspect chromatique de l'expérience du KUB est restreint et peu abordé par les auteurs. Achleitner est seul à attirer l'attention sur le gris velours familier des murs, nuancé pour chaque salle. (p. 53)

À travers le Musée Kolumba, le gris chaud des murs est également constant. La palette chromatique est ainsi restreinte à une neutralité organique dont les couleurs se fondent l'une dans l'autre : gris, beige, taupe, toutes pâles. Les ambiances lumineuses y enrichiraient la perception de la couleur.

And this is why, depending on the light and your way of looking, the walls at Kolumba are not really gray. Due to aforementioned factors, they steadily break up into all colors and into all dimensions, ultimately, because they are in motion, incomprehensible, but atmospherically alive. (Mennekes, 2011, p. 72)

Au sein des récits d'expérience du ALL, la couleur est abordée en ces quelques termes univoques : noir, sombre, noir austère. Slessor pose un regard clairvoyant sur l'effet de la cohabitation des sombres pavillons avec l'environnement changeant selon les saisons et le passage des visiteurs : « But come the Scandinavian summer of mad white nights, Allmannajuvet's frozen gorge will be transformed, erupting into an abundant gash of green, with visitors to the reanimated site adding further life to a once-dead landscape. » (Slessor, 2017)

3.3 La réception sensible

3.3.1 La vue aux KUB, KOL et ALL

Dans le cas du Musée d'art de Bregenz, le sens de la vision semble jouer un rôle de premier plan dans l'expérience perceptive globale. L'œil serait particulièrement actif lors de l'expérience des espaces du KUB. « The eye finds natural conditions (as with light and changeable clouds) - it must "work", it must adapt. » (Achleitner, 1998, p. 53) Les écrits d'Achleitner et de Moldoveanu témoignent d'éléments qui se dévoilent de façon manifeste ou qui se dérobent à la vue du visiteur. « One can grasp the gallery at a glance. » (Achleitner, 1998, p. 52)

The skin is surprising at close view, being an endless succession of "scales" made of translucent glass. Their disposition creates the optical effect of a vibrating surface, but in fact they are the same smooth panels that make up the inside ceilings. (Moldoveanu, 2000, p. 60)

« Peter Zumthor denies them (visitors) a view onto the lake. » (Achleitner, 1998, p. 55) « All these "workings" are hidden away between the external façade and the corners of the rooms, as well as behind ceilings and underneath floors. » (Moldoveanu, 2000, p. 59)

En ce qui concerne le Musée Kolumba, la vue participe plutôt à un effet d'ensemble, à une lecture des différentes ambiances qui ne s'appuierait pas sur un appareil sensoriel plutôt qu'un

autre. La vision est mise au service de la découverte des effets atmosphériques (la qualité particulière de la lumière, par exemple). Kraus et Schmidt soulignent que les vues vers la cathédrale, entre autres, instaurent un dialogue intérieur-extérieur ponctuel. « In reviewing an exhibition, one journalist wrote that in Kolumba everything was so well assembled, the viewing axes so clear, that one could almost get the impression that we had shifted the Cologne Cathedral to here. [...] Peter Zumthor understood this very well and stages wonderful views to the city from the new building. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 31) Norbert Schmidt va jusqu'à dire que, depuis l'intérieur du bâtiment, d'aucuns pourraient avoir l'impression que la cathédrale s'est tournée vers Kolumba. Le guide d'observation directe annoté par la chercheuse témoigne de contrastes visuels marqués. « Contrastes – Ombres et lumière surtout [...] Contrastes – Ajouts de matières découpées sur fond de béton (bancs de cuir) » (Parenteau, 2016a)

Les documents portant sur le Musée de la mine de zinc font état de vues minutieusement cadrées sur les potentiels narratifs du site. « Linked by narrow paths that traverse the site choreographing a changing sequence of views, the museum overlooking the cliff face down which the zinc ore was originally thrown. » (Slessor, 2017) « The industrial archaeology of the site is scarce, but by walking the trail picked out by the architect you see traces of what came before [...]. » (Bell, 2016) L'oeil est stimulé par la différenciation marquée entre architecture et nature. « [...] their intense, light-sucking blackness against the snow has a curiously concentrated visual potency. » (Slessor, 2017)

3.3.2 Le corps dans l'espace aux KUB, KOL et ALL

Le rapport du corps à l'espace au KUB est dépeint de manière éloquent par Achleitner. Il s'agit d'un ressenti très particulier, celui d'un phénomène « statique dynamique ». Le corps du visiteur fait l'expérience du mouvement dans l'immobilité. « This spatial concept of a “dynamic static” (as if Zumthor wanted to emphasize the solemn peace of his spaces by means of slight movement) corresponds to the “atmosphere” of a *Kunsthau*s to a particular degree. » (Achleitner, 1998, p. 52) Le déambulatoire est directionnel, un parcours obligé ; le visiteur « suit le courant ». « Only those taking the shorter way along the « stair slab » move “against the tide” for a short distance. » (Ibid.) Son système vestibulaire est interpellé, il ressent le poids, la gravité. « (...) the

supporting concrete walls (...), an additional moment of physical and psychological stability joins the visual. » (Id., p. 53)

Au KOL, le corps est guidé, attiré par les circulations verticales étroites et les points de clarté. Certaines salles aux volumes surdéterminés et dépouillés donnent au visiteur l'envie « d'habiter l'espace ». D'autres plus bas et restreints suggèrent une « impression de resserrement ». (Parenteau, 2016b) La déambulation est lente et facile, la chercheuse la décrit comme « presque cérémonieuse ».

À Allmannajuvet, le corps se sent oppressé par les espaces confinés, la lourdeur est perçue physiquement. « Dark, seamless walls contrive a sensuous intimation of physical mass, giving the structures an introverted quality interrupted by strategic slashes of glazing. » (Slessor, 2017) Le visiteur traverse le site afin d'atteindre les pavillons. Plutôt qu'un déambulatoire contemplatif, le parcours extérieur consiste plutôt en une courte pérégrination durant laquelle le corps confronte le caractère abrupt et historiquement chargé du paysage. « The industrial archaeology of the site is scarce, but by walking the trail picked out by the architect you see traces of what came before [...] ». » (Bell, 2016)

3.3.3 L'ouïe aux KUB, KOL et ALL

Moldoveanu est le seul à parler des qualités acoustiques des espaces du KUB « All the interior spaces are “enveloped” by very large technical chambers in order to be able to control [...] not only the diffusion of light but also the heating system, the various changes required by museum activity, air circulation and acoustics. » (p. 60)

L'atmosphère sonore de la rue parvient jusqu'à l'intérieur de l'espace des fouilles situé au rez-de-chaussée du KOL. « The so-called filter brickwork allows for light and air to pass through, thus creating a lively connection between inside and outside, optically as well as acoustically. » (Mennekes, 2011, p. 69) Le son, tantôt magnifié par l'écho, tantôt quasi absent, devient une

présence connotée qui accompagne le visiteur dans sa lente progression. La chercheuse note : « Acoustique - Omniprésente - Église, monastère - Contamination de pièces en pièces - Matériaux + hauteur = écho ». (Parenteau, 2016a)

À Allmannajuvet, l'expérience auditive est complètement absente des récits bien qu'on puisse imaginer la présence du vent, les chants d'oiseaux, l'écho.

3.3.4 Le toucher aux KUB, KOL et ALL

L'expérience tactile au KUB se résume à l'allusion unique d'une surface lisse. « Their disposition creates the optical effect of a vibrating surface, but in fact they are the same smooth panels that make up the inside ceilings. » (Moldoveanu, 2000, p. 60)

Au Musée Kolumba, la chercheuse note que les textures sont parfois granuleuses et crayeuses « Surfaces crayeuses (répulsion) murs, planchers, pierres, murs des salles », parfois douces et lisses « Main-courantes, soie +++ (vaporeux, doux, fin) ». Les reliefs de l'ancienne pierre et de la nouvelle brique appellent à l'exploration tactile. « The visitor's contemplative gaze encounters the field of history as a room. With all his senses, he takes in the testimonies of the past, the open vaults, the spolia, fragments, foundations, and wall remains. » (Mennekes, 2011, p. 69) Une unique mention de ressenti thermique est relevée par la chercheuse : le métal est « froid et lourd ». (Parenteau, 2016a)

En ce qui concerne les expériences tactiles au ALL, le visiteur est en relation de proximité avec les textures du zinc et de la jute enduite. « Handles of rough forged zinc are the first things visitors touch as they enter each structure, a reminder of the utility, beauty and tactile power of this often disregarded metal. » (Slessor, 2017) « Zumthor [...] became convinced the walls should be black after appraising the textural and visual impact of the pitch walls at the Serpentine. » (Ibid.)

3.4 Les émotions et l'interprétation

3.4.1 Les émotions aux KUB, KOL et ALL

Une impression diffuse de mystère caractérise le vécu émotionnel du KUB. L'atmosphère y est changeante, surprenante. « The Kunsthaus Bregenz has a very special atmosphere. » (Philipsz, 2016) Lors de son passage, le visiteur vit un moment de paix, de contemplation, de calme. « However, in the reduction, in the restraining of this “world” in the visible, there lies a powerful psychological moment – as it were, a liberation of the view toward essential things. » (Achleitner, 1998, p. 54) « [...] as if Zumthor wanted to emphasize the solemn peace of his spaces by means of slight movement [...] » (Id., p. 52)

L'expérience du visiteur à Kolumba le projette dans une ambiance sacrée et troublante. « Kolumba as a vessel, which we spoke about earlier, becomes very specific in these three towers because we sense something church like here, even though we are aware that we are not in a church. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 41) « On ressent le poids de ce qui n'est plus, du disparu. » (Parenteau, 2016b) La dramaturgie précise qui consolide les aménagements d'intérieurs ménage un rôle insoupçonné pour le visiteur, il se sent partie prenante du lieu, il est mis en valeur. « On souhaite presque devenir le joyau délicat qui brille dans ce bloc neutre. » (Parenteau, 2016b) En considérant les états émotifs relatés par l'ensemble des auteurs et par la chercheuse, l'expérience émotionnelle à Kolumba est abondante et diversifiée : disparition, dureté, lourdeur, surprise, curiosité, harmonie, douceur, contemplation, recueillement. Le ressenti semble parfois même se situer au-delà des mots. « Over and over again. Encounters with visitors, moments when I notice that we really do touch our guests, up to the point of speechlessness. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 45)

Le contenu émotionnel de l'expérience du ALL s'établit dès la découverte de l'environnement naturel du musée. « Sublime in its truest sense of making the human visitor feel unnerved and impotent in their presumption to intrude upon it, this starkly beautiful landscape in south-west Norway is the backdrop to Peter Zumthor's much-heralded revitalisation of the site of a former zinc mine. » (Slessor, 2017) « The narrow gorge is undeniably dramatic, its mossy sides rising high above you. » (Turner, 2016) Il s'étoffe au contact des vestiges de la mine de zinc.

« Visitors can also explore the old mine workings to get a sense of the privations of 19th-century industrial life in this isolated corner of Norway. » (Slessor, 2017) L'architecture des pavillons semble participer à la commémoration d'épisodes pénibles pour la région, en plus de ramener à la vie un territoire déserté. « The simple, refined detailing and limited material palette of the meticulously-shaped timber frames give a dignity and strength back to the mines, resulting in an architecture that's inseparable from history. » (Bell, 2016) Depuis l'intérieur des petits bâtiments perchés à flanc de gorges, il éprouve une sensation de vertige. « [...] creating the impression of a building hanging in vertiginous space. » (Turner, 2016)

3.4.2 Le potentiel interprétatif et l'imaginaire aux KUB, KOL et ALL

Achleitner perçoit et décrit le Musée d'art de Bregenz comme suit: « The glass shingle structure is an airy and weather-pervious light filter. » (p. 54) Il est en effet présenté dans les documents étudiés comme une séquence poétique d'espaces, comme un grand filtre, une lanterne couverte d'un voile de verre, d'une peau, d'écaillés ou comme un cube de glace. Achleitner va jusqu'à décrire l'impression que la présence du musée inciterait la ville à se tourner vers le lac. « The ensemble between *Kornmarkt-straße/Kornmarktplatz* and the *See-Straße* possesses a peculiar character. It appears as if the city had carefully worked itself towards the lake [...]. »

« Dans le paysage de toitures, ses formes surdéterminées se lisent comme une tour et évoquent aussi un château fort. » (Hasler, 2008, p. 11) Kolumba est un lieu profondément symbolique où se superposent les évocations, tantôt à l'histoire de la ville de Cologne, tantôt aux dogmes religieux. « This place pays homage to the city's power of survival. It is the symbolic site where the rebuilding of the city was begun. » (Mennekes, 2011, p. 69) « Here, in the East Tower of the building, the weak and gradated physical appearance of light is 'super elevated' by its symbolic, metaphysical meaning; it is very simply light from the east. » (Id., p. 72) « A museum that treats light so brilliantly that it makes a celebration of it is very Catholic. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 38) « Imaginaire et mémoire – Lieu de culte. » (Parenteau, 2016a) Les vestiges de l'église sont expressifs et permettent au visiteur d'imaginer l'invisible dans le visible, d'imaginer les parcelles manquantes de l'histoire du lieu. En colligeant ses impressions du Musée Kolumba, la chercheuse écrit : « La première salle nous permet de découvrir les ruines de l'ancienne église. Il

fait froid et la lourdeur médiévale est palpable, comme si on ressentait le temps passé, l'époque, le poids de ce qui n'est plus, du disparu. » (Parenteau, 2016b)

Pour Slessor et Turner, les pavillons du Musée de la mine de zinc rappellent des tours de garde, des pièces d'échec, des parasites cuboïdes ou des remparts militaires. Le site est hanté par son passé industriel. « Both now and historically, industry haunts this bleak idyll. » (Slessor, 2017) Turner suggère une interprétation des motivations derrière le langage architectural dépouillé privilégié par le concepteur : « Zumthor hopes that his primitive, hard-edged structures will capture something of 'the drudgery' of this work, and the 'strenuous everyday lives' of the 168 employees. » (Turner, 2016)

3.5 La temporalité aux KUB, KOL et ALL

Au Musée d'art de Bregenz, le temps semble se manifester d'abord à travers la lenteur du déambulatoire. « The space passes on the rhythm and the tempo which both correspond to a contemplative walk through an art collection. » (Achleitner, 1998, p. 52) Le visiteur s'y imprègne de la mouvance des cycles quotidiens et saisonniers qui apportent des changements atmosphériques continuels. « In January I imagine the light to be filtered by the fog and the deep space of the Bodensee is partially obscured by the atmosphere. » (Philipsz, 2016) Selon Kapfinger, les appartenances temporelles sont brouillées. « And inside, it is the equally subtle presence of natural light in an archaic, purist, at the same time contemporary ambiance, in which no detail deviates from the intellectual rigor of the overriding conception. » (Kapfinger, 1999, p. 4)

Par ailleurs, Hasler compare le Musée Kolumba à une « histoire lisible » (p. 11). Le temps y est un thème incontournable en raison de son contexte d'implantation. « Kolumba s'inscrit dans la longue série de reconstructions de la ville de Cologne et ses formes prégnantes puisent en profondeur dans les racines de la vieille ville. » (Hasler, 2008, p. 11) Tel que souligné par Hasler, les rythmes et les cycles battent la mesure de l'expérience du lieu ; les plus courts sont ceux des espaces, les rythmes donnés par les aires sombres et claires. Le cycle journalier, un peu plus long, correspond à la rotation de la lumière du soleil autour du bâtiment. Les cycles historiques enfin

couvrent des durées beaucoup plus importantes, de l'Antiquité jusqu'à nos jours. (p. 11) Le visiteur semble y évoluer au ralenti et y embrasser la lenteur. « Les ouvertures sur l'extérieur sont munies de filtres de soie vaporeuse qui, par leur léger mouvement, donnent l'impression que le temps s'écoule au ralenti. » (Parenteau, 2016b) Le nouveau bâti et l'ancienne substance se juxtaposent dans une mixité de références temporelles. Kraus met en exergue cette particularité : « Peter Zumthor managed to realize a space here that is at once ancient and contemporary. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 38)

There is not only 'old and new', there is also 'new and new' and 'old and old'. It is not about 'old and new' here at Kolumba. Quite the contrary, we are trying to get rid of precisely the criteria of 'old' and 'new'. What is new is old and what is old is new. It is about coexistence and about dialogue. (Id., p. 47)

Les espaces du ALL sont également indissociables de leur histoire. L'archéologie industrielle de l'ancienne mine et son passé trouble sont palpables. Tel qu'insinué par Bell, ils constituent les fondements à partir desquels l'environnement bâti est élaboré. « This slow but steady approach is evident at Allmannajuvet, where Zumthor's four new buildings are treated as a continuation of the original industrial architecture, only traces of which remain. [...] The industrial archaeology of the site is scarce, but by walking the trail picked out by the architect you see traces of what came before, (...). » (Bell, 2016) L'expérience est également modulée par le théâtre du passage des saisons. Tel que déjà cité : « In winter, with snow clogging precipitous granite cliffs and skeletal trees [...]. But come the Scandinavian summer of mad white nights, Allmannajuvet's frozen gorge will be transformed, erupting into an abundant gash of green [...]. » (Slessor, 2017)

3.6 Les consensus et associations thématiques

La section « Propositions thématiques » des fiches descriptives de chacun des documents a non seulement permis la compilation des expressions par thèmes, mais également de dénombrer les relations qui unissent les propositions entre elles. Lors du traitement des données, une lettre est attribuée à chacun des dix thèmes (A à J). Les lettres encadrées en rouge dans l'extrait présenté ci-dessous correspondent à la cooccurrence des thèmes au sein d'une même expression.

H. Le site et le contexte géographique

« One was foreseeable, the other surprising: he orients the glass-veiled cube of the city's new landmark toward the lake; within the informal milieu of the Kommarkt, however, he creates an immediately functioning urban focus with the lower service tract. » (A, B, C, E, F, G, H, I)

« For the local architectural scene advancing in the 1990s into a pragmatic minimalism here stands – for a specific reason to be sure – a standard of the uncompromising monolithic building in glass, steel and concrete. » (B, C, E, F, G, H)

« Outside, it is a constantly changing play of light and atmosphere in a dialogue between building, lake and sky. » (C, D, E, F, H, I)

Figure 16. Extrait de la section « Propositions thématiques » de la fiche descriptive 002

Cette codification permet de compiler le nombre de liens pouvant exister entre les différentes propositions thématiques (par exemple, le nombre de fois où « H. Le site » est mis en relation avec « D. Les ombres et la lumière »). Un profil thématique de chaque lieu, incluant à la fois la répartition des thèmes selon l'ampleur de leur effet au sein de l'expérience du visiteur (puissance) et la modélisation des relations entre ces thèmes, a pu être établi sous forme de schématisations.

3.6.1 Profil thématique du KUB

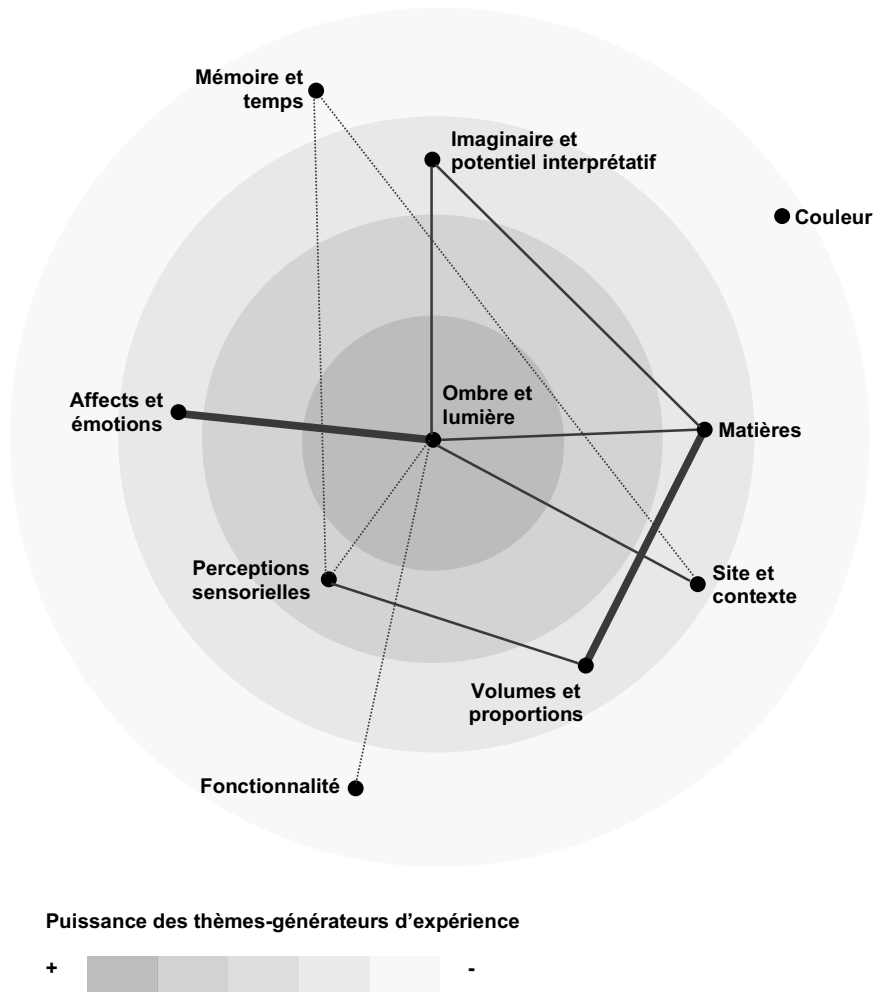


Figure 17. Schéma de mise en relation des thèmes « générateurs d'expérience » selon leur puissance, Musée d'art de Bregenz (KUB)

L'ombre et la lumière constituent le thème dominant de l'expérience du KUB, invariablement traitées en détails dans les récits d'expérience du lieu. « Already the surface of the prism [...] shows that here a building makes light into a spatial theme. » (Achleitner, 1998, p. 54)

Au sein des perceptions sensorielles, l'œil est l'organe le plus sollicité ; il apprécie la lumière, les volumes et les variations d'atmosphère. Les quelques matières en présence définissent distinctement les volumes simples et le potentiel expressif du verre est libéralement exploité. Le sentiment de paix et de contemplation caractérise les affects et émotions relevées au KUB.

3.6.2 Profil thématique du KOL

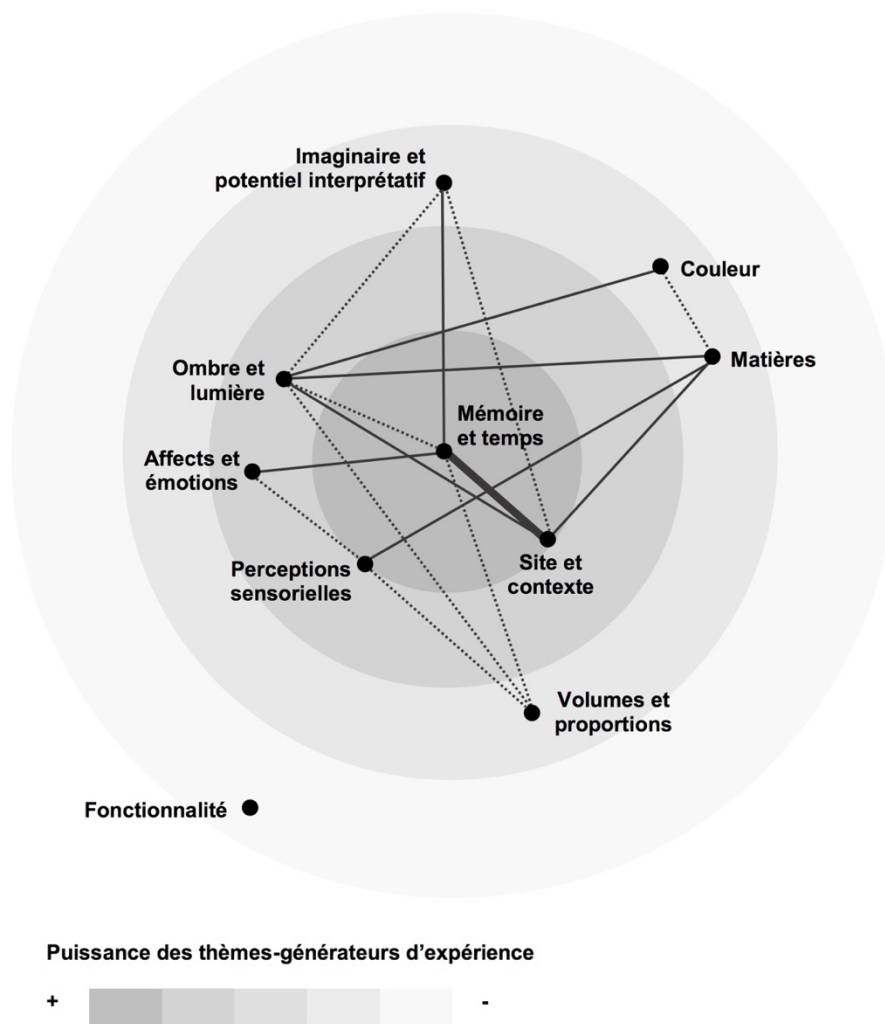


Figure 18. Schéma de mise en relation des thèmes « générateurs d'expérience » selon leur puissance, Musée Kolumba (KOL)

Les ressentis liés à la mémoire et au temps priment au sein de l'expérience à Kolumba. Vestiges, ruines, fouilles archéologiques sont littéralement les fondations du musée et constituent le contexte de projet. « The temporal dimension of the place, which goes back to the Late Neolithic period, lies spread out at its feet. Something new in architecture, religion and art arises from it before his eyes. » (Mennekes, 2011, p. 69) Un second registre temporel ponctue l'expérience, celui des rythmes et des cycles qui font fluctuer les atmosphères. Que le visiteur sente que le temps s'arrête, qu'il ralentit ou que les frontières entre ancien et nouveau se brouillent, le temps se manifeste avec force. La perception est spécialement pluri-sensorielle (acoustique, vue, toucher, température, hapticit ). « The sensitizing of the senses is the special power that distinguishes Kolumba [...] » (Mennekes, 2011, p. 71) La composante émotionnelle est une dimension importante de l'expérience du lieu et est vécue en intensité. Hasler y réfère comme à une dramaturgie, alliant contemplation, découverte de soi, effet mystifiant, moment touchant ou ressenti de lourdeur et d'absence.

3.6.3 Profil thématique du ALL

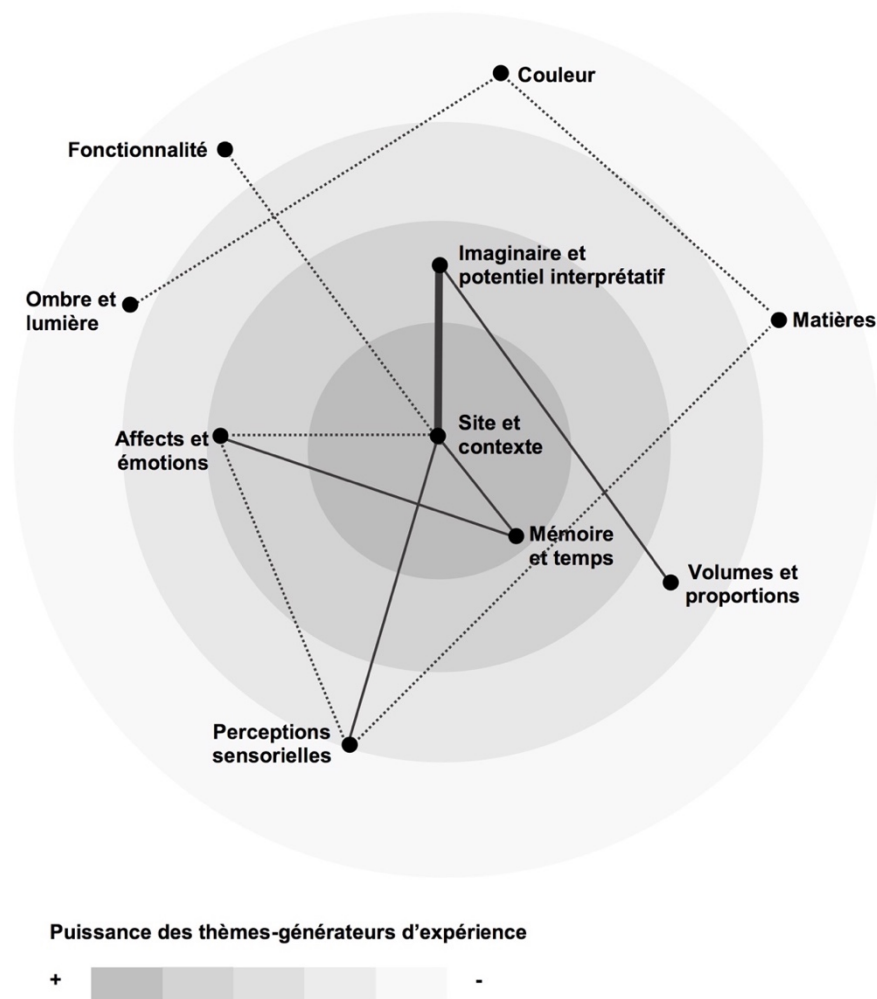


Figure 19. Schéma de mise en relation des thèmes « générateurs d'expérience » selon leur puissance, Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet (ALL)

Le site et le contexte sont les fondements de l'expérience du ALL et les espaces construits alimentent le potentiel interprétatif du visiteur. La modestie de l'intervention et des indices offerts au visiteur (une couleur, quatre volumes orthogonaux, trois matériaux) encourage à la présomption et à l'imagination du passé pénible du site. L'histoire du lieu s'adjoint au contexte d'implantation et devient le deuxième axe conceptuel sur lequel s'appuie la fonction de commémorative du musée. Les affects et émotions se manifestent à travers un sentiment d'empathie qui germe chez le

visiteur au contact des vestiges industriels et des espaces introvertis, sombres et modestes proposés par Zumthor.

3.6.4 Consensuel pour les trois musées

Certaines dimensions des expériences relevées sont communes aux trois musées étudiés. La matière est connotée avec force et sobriété et son potentiel symbolique est exploité de manière à servir la vocation muséale. Au KUB, le verre filtre la lumière et enrichit l'expérience perceptive des espaces intérieurs. Au KOL, la maçonnerie exprime la superposition des histoires. Au ALL, le zinc connecte les nouvelles constructions à l'*ethos* du musée. L'expérience de la lumière et des ombres s'affirme avec grande puissance au Musée d'art de Bregenz et est également un thème majeur à Kolumba. Dans les deux cas, la lumière est présentée comme présence physique, elle prend corps et devient élément constitutif de l'espace qui appelle l'imaginaire et l'interprétation. Au Musée de la mine de zinc, la noirceur qui caractérise les espaces intérieurs est aussi significative et élevée par son contraste avec l'éclat de la nature environnante. La clarté naturelle est, dans les trois cas, le type d'apport lumineux privilégié. Tant au KUB, au KOL qu'au ALL, l'expérience perceptive est conditionnée et planifiée ; elle est mise au service de l'art ou de la fonction commémorative. « The viewer's perceptions are conditioned and sensitized, so that the viewer is "forced" to go through the house with awakened senses. » (Achleitner, 1998, p. 54) Les vues sont cadrées avec précision, la matérialité et les palettes chromatiques sont condensées et lisibles. Les récits parlent d'expériences pluri-sensorielles ou d'environnement sensuel. Cependant, le caractère olfactif du vécu est complètement absent des commentaires, les dimensions acoustiques et thermiques sont abordées de manière marginale (KUB). À chaque fois, les circulations ou espaces de déambulation (escaliers, passages, sentiers) deviennent partie prenante de l'expérience spatiale et sensible des trois musées. Selon les dires des auteurs, le temps s'exprime par la coexistence des ressentis référant à des temporalités mixtes. Les rythmes cohabitent au sein de l'expérience : celui du visiteur (ralenti), les cycles naturels journaliers et saisonniers (conditions atmosphériques et ensoleillement) et ceux de l'histoire (passé, présent, futur). Le contexte naturel des sites de projet habite l'expérience, soit directement en s'offrant à la vue, soit plus subtilement par le biais d'ambiances lumineuses, atmosphériques ou sonores. Les témoignages font également consensus quant à l'expérience d'un ressenti contemplatif, ponctué

d'impressions vives ou profondes perçues au moyen de contrastes, d'effets surprenants ou puissants, ambigus, inhabituels, inoubliables, prénants, touchants. « In certain specific cases, architecture and art use a common vocabulary, each intensifying the other. They are then united in an experience that the visitor will find unforgettable. » (Moldoveanu, 2000, p. 60)

À l'examen des trois schémas de mise en relation des générateurs d'expérience présentés plus haut, quelques constats s'imposent quant à la répartition des thèmes au sein de l'échelle de puissance des générateurs identifiés.

Tableau III. Tableau comparatif des thèmes générateurs d'expérience selon leur puissance

Puissance du générateur d'expérience	Musée d'art de Bregenz (KUB)	Musée Kolumba (KOL)	Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet (ALL)
Grande puissance	Ombres et lumière	Mémoire et temps Site et contexte	
Puissance modérée	Perceptions sensorielles et haptiques		Imaginaire et potentiel interprétatif
		Émotions	
		Ombres et lumière	
Faible puissance	Volumes et proportions		
	Imaginaire et potentiel interprétatif		Perceptions sens. et haptiques
	Matières		
	Émotions	Couleur	
	Site et contexte		
Peu/pas de puissance	Fonctionnalité		
	Couleur		Couleur
	Mémoire et temps		Matières
			Ombres et lumière



Thèmes de puissance similaire au sein de l'expérience des musées

Le Tableau III permet de mettre en lumière les générateurs les moins présents (faible puissance, peu/pas de puissance) au sein des récits d'expérience. Il révèle l'importance minimale accordée à la lisibilité des fonctions et des impératifs constructifs ou programmatiques. Les volumes et proportions apparaissent également comme un thème dont l'impact est secondaire, tout comme la couleur, classés de manière univoque à travers les trois cas comme générateur de faible

puissance. De manière surprenante en considération aux questions de recherche ayant motivé cette étude, la matière est, elle aussi, classée comme composante de faible puissance. En revanche, les thèmes qui apparaissent dans la rangée « grande puissance » (ombres et lumière, mémoire et temps, site et contexte) semblent étroitement liés à la vocation des lieux qu'ils caractérisent. De plus, la deuxième rangée du tableau, attribuée aux thèmes de puissance modérée, accueille des propositions affiliées à la réception du vécu par l'individu (perceptions sensorielles et haptiques, émotions). Bien que le positionnement du thème « Ombres et lumière » forme une diagonale qui traverse le tableau synthétique, son positionnement comme générateur d'expérience de faible puissance au ALL gagne à être questionné. Bien qu'ils occupent le bas du tableau, les phénomènes lumineux semblent être, dans ce cas, significatifs à travers leur quasi-absence. Dans ces circonstances, l'hypothèse qui sert d'appui à la question de recherche, selon laquelle la matière est un générateur d'expérience spécialement puissant au sein d'un vécu significatif des espaces intérieurs, est à reconsidérer. Sans être fausse, cette assertion semble devoir être nuancée à la lumière des registres de la relation esthétique au sein desquels le rapport matière-individu prend son sens et s'articule.

4 Discussion

Après avoir codé et synthétisé les données des 13 documents consultés, leur interprétation est envisagée selon une logique déductive qui s'appuie sur les propositions théoriques issues des réflexions de Dewey, Schaeffer et Böhme. Ces dernières permettent d'établir un cadre auquel les données catégorisées sont confrontées dans l'espoir d'induire des discussions significatives quant aux questions de recherche formulées en première partie.

Au fur et à mesure que progresse la théorisation ancrée, la recension des écrits fournit les construits théoriques, les catégories et les propriétés qui servent à organiser les données et découvrir de nouveaux liens entre la théorie et le monde réel. (Poupart, 1997, p. 99)

Parallèlement, les représentations graphiques et classifications tabulaires générées à partir du traitement des données sont également mises à profit afin d'appuyer les axes de réflexions explorés. De ce fait, les constats inspirés par l'interprétation des cas étudiés sont présumés généralisables à d'autres cas dans le même contexte grâce à la saturation de leur contenu conceptuel. À l'aide de l'identification d'éléments fondamentaux (générateurs) de l'expérience esthétique en contexte d'aménagement d'intérieur, l'objectif en est la déduction de clés de compréhension les plus universelles possibles.

4.1 Modalités de l'expérience Zumthor

D'entrée de jeu, il est impératif d'orienter la démarche interprétative sur la nature esthétique des expériences relatées au chapitre précédent. Plus spécifiquement, les expériences des espaces intérieurs du Musée d'art de Bregenz, du Musée Kolumba et du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet se vivent-elles en régime esthétique? Ces vécus montrent-ils des affinités avec la structure de l'expérience esthétique établie à travers le modèle attentionnel, émotionnel et hédonique de Schaeffer? D'autre part, les réflexions de Böhme quant au phénomène environnemental des atmosphères apportent-elles un regard éclairant sur le rôle des différents générateurs d'expérience identifiés au chapitre 3? Eu égard à l'examen minutieux des récits rassemblés, le premier axe de discussion entreprend la circonscription des modalités propres à l'« expérience Zumthor », soit ses conditions d'entrée et de sortie, ainsi que le rôle de l'enclave pragmatique et de la vocation du lieu investi au sein du vécu expérientiel.

4.1.1 Les conditions d'entrée et de sortie

Il est significatif de s'attarder aux conditions d'entrée des expériences étudiées, soit dans quelle disposition ou état d'esprit le visiteur se trouve lorsqu'il entreprend la visite d'un musée. Premièrement, il vit dans une période où la communication, les objets et les distances prennent un caractère de plus en plus abstrait, une époque désincarnée. (Eriksen, 2007b) Le temps est comprimé ; la rapidité et l'interchangeabilité y étant des atouts. (Eriksen, 2007a) Le quotidien est aussi hautement stylisé. (Lipovetsky et Serroy, 2013) Le visiteur a, le plus souvent, grandi dans un mode séculier (Pérez-Gómez, 2016), selon l'influence d'un système de pensée occidental et il appartient à la génération *baby-boomers*, à la génération X ou à celle des milléniaux. Au-delà de son profil culturel, le visiteur se rend au musée, s'expose directement aux phénomènes atmosphériques présents dans un espace prévu pour qu'un dialogue perceptuel s'établisse. Il engage tout son être dans l'expérience. (Böhme, 2017) Conséquemment, le visiteur se rend aux musées de Bregenz, Cologne ou Allmannajuvet avec l'intention de vivre une expérience muséale. Il pénètre le lieu en quête de beauté, de connaissances, de sens ou d'expériences. Le dessein projeté ne vise pas à nourrir un objectif pratique aussi défini et impératif que lorsqu'il se rend au travail ou au supermarché pour faire des courses, par exemple.

Les conditions de sortie de l'expérience muséale des trois lieux étudiés présentent des contours moins définis ; elles sont toutefois caractérisées par une temporalité close liée aux heures de fermeture des musées. Selon les récits étudiés et les données d'observation directe, le visiteur déambule lentement, sans grand souci pour les heures qui défilent. Toutefois, interrompre une expérience esthétique significative entraîne souvent un sentiment de perte ou de déchirure, un deuil est à faire. L'examen des environnements physiques qui constituent les entrées et sorties des trois musées révèle leur rôle particulier. Au musée d'art de Bregenz, deux prismes rectangulaires noirs et parallèles font office d'accueil, de billetterie et de vestiaire. Les fonctions sont réduites au minimum afin de laisser place à des aires d'exposition et d'activités diverses (conférences, concert, ateliers). Au Musée Kolumba, le hall d'entrée est un espace relativement anonyme, dépouillé et sombre. Le vestiaire adjacent consiste en un mur de casiers qui rappelle une consigne de gare.



Figure 20. Vue de l'aire d'accueil du Musée Kolumba, Veit Landwehr pour le Musée Kolumba, 2017

Au Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, le premier pavillon dont le visiteur fait l'expérience est tout simplement celui des sanitaires, adjacent au stationnement. Dans les trois cas, l'entrée est également la sortie. Ainsi, de manière consensuelle, il semble que l'expérience qui accueille et accompagne le visiteur à la fin de son parcours muséal joue un rôle discret qui favorise un dévoilement graduel des effets esthétiques. Le visiteur transite paisiblement de l'extérieur vers l'intérieur, ou inversement, en traversant des espaces aux effets atténués, plus près du banal que du saisissant.

4.1.2 L'enclave pragmatique et la vocation-phare

Au sein des cas considérés, le désir de découverte du visiteur constitue une condition d'entrée particulièrement favorable à la mise en place d'une relation d'ordre esthétique avec le cadre bâti car elle facilite le découplage du vécu et de la volonté d'agir. L'enclave pragmatique semble agir comme pierre angulaire au sein des expériences étudiées. Le détachement par rapport à la nécessité d'agir, d'arriver à une conclusion ou d'évaluer le contenu de l'expérience apparaît comme une condition *sine qua non* au caractère esthétique des vécus relevés aux musées de

Bregenz, Kolumba et Allmannajuvet. En ce sens, le constat fait à l'aide du tableau comparatif des générateurs d'expérience selon leur puissance (Tableau III), selon lequel les réalités fonctionnelles au sein des environnements étudiés sont de manière consensuelle marginalisées, considérées comme n'ayant peu ou pas d'impact sur le vécu des visiteurs, est probant. Les liens ténus observés dans les schémas de mise en relation des thèmes (Figures 17, 18 et 19) entre la fonctionnalité et les autres générateurs d'expérience témoignent du fait que celle-ci n'est pas mise à profit de manière manifeste au sein du vécu expérientiel. Les récits ne révèlent pourtant pas de dysfonctionnements apparents. Si l'on envisage les fonctions comme signes au sein de l'environnement des musées étudiés selon les réflexions du philosophe Charles Sanders Peirce, elles semblent jouer un rôle de « représentamen » second (selon l'idée de *firstness*, *secondness*, *thirdness*) au sein du vécu. La « secondité » correspondrait à la vie pratique, au fait, à l'action-réaction et serait la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre. La « priméité » serait une conception de l'être indépendamment de toute autre chose alors que la « tiercité » serait la catégorie de la pensée, de la représentation, du processus sémiotique qui correspond à la vie intellectuelle. Elle serait la médiation par laquelle un « premier » et un « second » sont mis en relation. (Everaert-Desmedt, 2011) Tel que souligné plus tôt, la fonctionnalité n'apparaît pas comme un thème médiateur au sein des expériences relevées.

Toutefois, il est incontournable de penser que la fonctionnalité, regroupant les systèmes constructifs, la mécanique du bâtiment, les impératifs programmatiques (superficies, proximités, circulations, etc.), technologiques et de sécurité est prise en considération avec le plus grand souci, à travers un amalgame sophistiqué avec la vocation fondatrice du projet : dans le cas du Musée d'art de Bregenz, la vocation muséale, dans le cas de Kolumba et d'Allmannajuvet, la vocation muséale et commémorative. Friedrich Achleitner appuie cette conjecture en concluant son récit de visite au Musée d'art de Bregenz par cette expression : « And the Bregenz Kunsthau is a building which takes art seriously in the most radical form – by subjecting itself to the principles of art. » (1998, p. 55)

Les nombreux récits d'expérience étudiés permettent d'affirmer que la fonctionnalité est scrupuleusement réfléchie et minutieusement intégrée, à tel point qu'elle semble absorbée par le cadre bâti et ne s'affirme que par nécessité conceptuelle (stratégies d'éclairage artificiel à Bregenz

ou bois de charpente à Allmannajuvet). Puisque chaque geste de l'architecte semble appuyer la vocation du lieu, les générateurs sont instrumentalisés, alliés et superposés de manière à mettre en place un vécu phénoménal qui transcende l'expérience perceptuelle ou cognitive. L'enclave pragmatique, établie d'une part par l'aspect fonctionnel effacé et d'autre part par un lacs de générateurs différenciés et simultanés, semble permettre au visiteur de se tourner vers lui-même et de vivre des expériences auxquelles il réfère comme des expériences de communion, d'introspection, de réminiscence. En l'absence d'action à poser ou de tâche à accomplir, la composition des espaces intérieurs semble guider le visiteur vers une plus grande conscience de soi.

4.2 Contenu émotionnel

Tel qu'exposé au point 1.2.3.2, Böhme présente le concept d'atmosphères comme étant des états de résonance affective, vécus à travers l'exposition physique directe à leur nature particulière. Schaeffer considère les émotions comme un des trois piliers de l'expérience esthétique. Au sein de l'expérience d'un lieu, les émotions sont activées par l'interprétation d'une situation et subviennent dans une enclave pragmatique qui détache celles-ci de la transcription directe dans la vie active. Les comptes rendus de visite des trois musées à l'étude font état d'une dimension émotionnelle particulière, corrélative à l'état de résonance affective décrite par Böhme.

4.2.1 Les émotions intransitives

S'il faut caractériser les émotions liées à l'expérience des espaces intérieurs étudiés, il conviendrait de dire qu'elles ne sont pas des sensations évaluatives ou à contenu intentionnel, mais plutôt des affects dépourvus d'objet. Notamment, sont relevés au sein des récits des sentiments de paix, de calme, de sécurité, de douceur et d'harmonie qui semblent décrire des *moods*, des ressentis diffus. Selon Schaeffer, les émotions se caractérisent par leur contenu, leur composante d'éveil et leur valence hédonique. Dans le cas des émotions générées par l'environnement physique recensées à Bregenz, Kolumba et Allmannajuvet, quelques indices nous permettent d'identifier des sources de contenu, comme le choix des matières (textures, couleurs), la lumière

(filtrée, diffuse, changeante, omniprésente) et les proportions des espaces (contrastes de hauteur), pour la plupart appréhendés par le biais des perceptions sensorielles et haptiques.

De manière générale, la composante d'éveil est faible, la propension du corps à se mouvoir lentement dans l'espace étant la réponse comportementale la plus explicitement marquée. Les expériences apparaissent toutefois comme ponctuées de moments d'excitation à composante d'éveil plus marquée. Les adjectifs « spectaculaire » et « dramatique » sont employés pour décrire les escaliers étroits du musée Kolumba, ou encore la jonction de la maçonnerie ancienne des ruines de la chapelle et de la nouvelle substance du bâtiment. Le contraste offert par le cadre bâti et le contexte naturel vertigineux des gorges d'Allmannajuvet est lui aussi décrit comme « dramatique ». Au Musée d'art de Bregenz, l'assemblage de l'enveloppe de verre du bâtiment est dit « surprenant ». Le contenu de l'émotion est clair, la composante d'éveil, sans être très prononcée, semble pencher vers un niveau d'éveil mental plus soutenu (réactions électro-neurologiques). Ces moments d'excitation ne provoquent ni rire, ni mouvement de recul, leur activation physiologique est donc minimisée, ce qui serait, selon Schaeffer, révélateur du caractère esthétique de l'expérience.

Les affects recensés permettent l'établissement d'un bilan hédonique positif, bien que celui-ci soit jalonné d'évènements émotifs dont la valence peut aussi être négative, comme pour établir une richesse « par contrastes » au sein des émotions. L'art est « en tension » avec le cadre bâti et les vues sur le lac sont « sacrifiées » à Bregenz. L'environnement à Kolumba apparaît parfois comme « sérieux », « lourd » ou « austère ». Au Musée de la mine de zinc, l'expérience est par moment « claustrophobique » et les espaces « introvertis ». Pourtant, les visiteurs apparaissent unanimement satisfaits du moment passé en ces lieux.

4.2.2 Plaisir en contrastes

Ces contrastes d'affects ne sont pas sans évoquer les réflexions d'Aristote, rappelées par Schaeffer, concernant la catharsis, le déplaisir et son rôle au sein du caractère hédonique de l'expérience esthétique. À travers un vécu émotionnel généralement positif, la tension que procurent ces moments d'incertitude ou d'inconfort pourraient-ils constituer un maillon indispensable de l'expérience prégnante des espaces intérieurs étudiés?

Il a été souligné précédemment que les expériences traitées sont toutes associées à un vécu relativement positif. Ainsi, d'après le concept de plaisir-agrément proposé par Hadreas, l'utilité instantanée, donc la valence hédonique attribuée « en cours d'expérience », semble encourager le visiteur à poursuivre celle-ci jusqu'à sa conclusion. L'utilité remémorée, qui vise la synthèse du vécu *a posteriori* en le catégorisant comme globalement agréable ou désagréable, apparaît elle aussi comme associée par le visiteur à une expérience plaisante, malgré les ponctuations créées par quelques émotions à valence hédonique négative.

Lorsque Schaeffer souligne que Kant et Aristote s'entendent sur le fait que la faculté de connaître, et non les propriétés de l'objet, serait à l'origine du plaisir, une clé de compréhension quant à la production des vécus étudiés semble se mettre en place. En étudiant les liens les plus forts illustrés au sein des schémas de mise en relation (Figures 17, 18 et 19), une qualité particulière fait surface. Par exemple, au Musée d'art de Bregenz, la lumière et les émotions sont deux propositions thématiques unies par un lien prononcé. Il en va de même pour les matières et les volumes. Après l'examen minutieux des expressions et phrases qui témoignent de cette association particulière, il est possible de distinguer un caractère « insondable » aux vécus exprimés qui ne sont pas nécessairement affiliés à une impression distinctement positive ou négative. Ces descriptions définissent des impressions non classées, en tension entre appréciation et déplaisir. « Light is treated with particular deference. Diffused, soft and omnipresent, it is homogeneous in a most uncommon way. » (Moldoveanu, 2000, p. 59)

For the local architectural scene advancing in the 1990s into a pragmatic minimalism here stands – for a specific reason to be sure – a standard of the uncompromising monolithic building in glass, steel and concrete. (Kapfinger, 1999, p. 4)

Au Musée Kolumba, la mémoire et le site sont fortement ligüés et les descriptions révèlent des concepts plus ténébreux. « At Kolumba, the architectural form is first obliged to the inner necessities of the location, for which it has been designed, its long history, its sacred usage, and its complete destruction. » (Mennekes, 2011, p. 68) « La première salle nous permet de découvrir les ruines de l'ancienne église. Il fait froid et la lourdeur médiévale est palpable, comme si on ressentait le temps passé, l'époque. » (Parenteau, 2016b)

Au Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, le site et l'imaginaire vont de pair. Il est également possible d'y distinguer un caractère plus grave ou dramatique. « In winter, with snow clogging precipitous granite cliffs and skeletal trees, the soaring chasm of Allmannajuvet gorge feels as though it has sprung from the melancholic imagination of Caspar David Friedrich. » (Slessor, 2017) « Perched on stilts high above a ravine, the primitive structures of the architect's Allmannajuvet museum carry echoes of the area's troubled past. [...] Here, visitors are led down – like the miners who once toiled here – through a hole in the mountain, the walls dripping with salt crystals, into the claustrophobic darkness. » (Turner, 2016)

Est-ce la présence de cette tension qui donne du poids aux liens unissant ces propositions thématiques? Schaeffer propose que la curiosité soit une des variables permettant de réguler la valence hédonique de l'expérience esthétique. Ce déséquilibre appréciatif serait-il l'amorce de la curiosité au sein de l'expérience? Toujours selon Schaeffer, la fluence et la curiosité seraient deux poussées contraires au sein de la dimension hédonique de l'expérience esthétique ; l'une convergente et l'autre divergente. La fluence se traduirait par une préférence chez le visiteur pour les objets dont le traitement est le plus facile, contrairement aux vécus « insondables » décrits précédemment. Le processus attentionnel facilité lié à l'expérience des éléments « fluents » serait plaisant, il permettrait au visiteur d'établir aisément des liens avec sa structure cognitive personnelle. La perspective cognitive de la recherche sur les émotions à laquelle ce concept réfère est présentée au point 4.4.2. Au sein des lieux à l'étude, les récits font mention de qualités physiques (matérielles, spatiales, chromatiques) qui suggèrent des traitements facilités par la fluence. Par exemple, les volumes sont décrits de manière répétée comme des « cubes », des structures « simples » et « orthogonales », de « boîtes » construites de murs, planchers et plafonds, qui en constituent les délimitations. La matérialité est qualifiée d'« universelle », « réduite » et la palette est dite « limitée ». « While the “light planes” reveal their spatial determination and material nature anyway, the terrazzo floor remains extensive and jointlessly grey (different shades in each hall), and the concrete walls remain the well-known velvety grey. » (Achleitner, 1998, p. 53) « The spartan elegance of the interior favours concentration, as does the very discreet contact with the outside world and the restricted number of ‘visual accidents’ that could catch the eye. » (Moldoveanu, 2000, p. 60) Cette description de Moldoveanu semble attester d'un traitement architectural généralement fluent au sein de l'expérience du Musée d'art de Bregenz.

À elle seule, la fluence du traitement, bien qu'agréable, peut néanmoins mener le visiteur à l'ennui. De ce fait, la disfluence, stratégie de défamiliarisation poussant le spectateur à se concentrer plutôt sur la compréhension de l'objet de l'attention, serait un constituant de l'expérience qui pourrait étoffer l'explication de la dynamique des tensions identifiées précédemment. En reprenant les qualités physiques considérées comme « fluentes » exposées plus haut, il se trouve qu'il est également possible de leur superposer un caractère « disfluent ». Les volumes « simples » sont faciles à comprendre sur le plan formel. Cependant, ils se multiplient et se juxtaposent de manière à offrir un parcours hautement différencié. Cette idée est illustrée de façon particulièrement apparente au Musée Kolumba. « Il règle chaque fois avec précision la succession des images spatiales et la dramaturgie des oppositions. [...] L'élément structurant du tout n'est pas la forme d'ensemble extérieure, mais la dramaturgie intérieure des espaces et de la lumière. » (Hasler, 2008, p. 11)

The building is, so to speak, gradually put through declensions of various types: high and low, narrow and cubic, differentiated with an oriel, or passageway, hallway and interim space, corner or vestibule, highlighted with vastness and narrowness (...). (Mennekes, 2011, p. 70)

Le deuxième générateur d'expérience identifié comme initiateur de fluence, la matérialité, dévoile une valeur de contraste qui ponctue l'expérience et dynamise l'activité attentionnelle. « Les briques longues et de faible hauteur accentuent l'horizontalité et se différencient aussi par le chromatisme de la pierre naturelle dure des vestiges de l'ancien édifice gothique. » (Hasler, 2008, p. 11) « Contrastes – Ajouts de matières découpées sur fond de béton, ex.: bancs de cuir [...] Impulsions orales (goût) – Surfaces crayeuses (répulsion) murs, planchers, pierres » (Parenteau, 2016a)

La couleur semble également acquérir une profondeur insoupçonnée lorsque le visiteur s'y attarde plus longuement. The gray is not that of concrete or raw cement plaster. The slightly grainy structure makes it different. [...] A hint of clay is what constitutes the charm of its soft, warm effect. » (Mennekes, 2011, p. 71)

And this is why, depending on the light and your way of looking, the walls at Kolumba are not really gray. Due to aforementioned factors, they steadily break up into all colors and into all dimensions, ultimately, because they are in motion, incomprehensible, but atmospherically alive. (Mennekes, 2011, p. 72)

La lumière, par sa nature changeante, semble catalyser la disfluence. Elle ajoute une profondeur à tout ce qu'elle touche : les espaces, les matières, la couleur et même les affects. « Outside, it is a constantly changing play of light and atmosphere in a dialogue between building, lake and sky. » (Philipsz, 2016) « By means of its variable consistency, light remains a constituent element of the space. Space is neither reduced to well-lit surfaces nor is it dissolved into incorporeity. » (Achleitner, 1998, p. 53) « Supported on timber frames with walls of smooth black pitch, their intense, light-sucking blackness against the snow has a curiously concentrated visual potency. » (Slessor, 2017)

Since this room and the museum as a whole face the east on the foundation of the former church located here, many people also experience this room as having this particular radiance. Above all of the works of art exhibited here 'rests' a high room in mystifying light. (Mennekes, 2011, p. 73)

La phrase suivante de Friedrich Achleitner apparaît presque comme un témoignage de l'instrumentalisation de la fluence au sein du vécu expérimentiel du Musée d'art de Bregenz, permettant l'approfondissement de la relation entre le visiteur et l'art :

In the succinct spatial reduction to floor, wall and ceiling - to the minimal definition of their capacities in a type of universal materialism - is an enormous "compression", a condensation which, in fact, sharpens perception, turning it towards other stimuli. (Achleitner, 1998, p. 54)

4.3 Attention polyphonique

Dans le sous-chapitre « Un univers polyphonique » de *L'expérience esthétique*, Jean-Marie Schaeffer réfère à un caractère polyphonique de l'attention, grâce auquel les différents niveaux fixés attentionnellement entrent en relation au sein du vécu esthétique. Il emprunte ce terme au philosophe français Jacques Morizot, qui l'emploie pour désigner l'ambiguïté et la complexité référentielle, deux symptômes de l'esthétique selon le philosophe de l'esthétique Nelson Goodman. (Schaeffer, 2015, p. 92) L'adjectif est ici repris afin de traduire la richesse des interactions entre les qualités physiques des espaces, la réception perceptuelle et leur interprétation au sein de l'expérience esthétique de l'environnement bâti.

4.3.1 Profil attentionnel

En régime esthétique, selon le modèle psycho-cognitif proposé par Schaeffer, l'attention serait surinvestie par le biais de la saturation, de la densification et de l'exemplification attentionnelle. Effectivement, les récits d'expérience étudiés suggèrent la présence de ces trois symptômes, l'exemplification étant toutefois nettement plus saillante au sein des récits. Lorsque Friedhelm Mennekes décrit la couleur « gris chaud » des murs du Musée Kolumba dans les moindres détails et nuances, ou encore lorsque Mihail Moldoveanu affirme que les visiteurs du Musée d'art de Bregenz demeurent absorbés par l'objectif de leur visite, en communion étroite avec l'art, il ne fait pas de doute que l'attention est activement sollicitée. L'exemplification attentionnelle, c'est-à-dire la capacité d'un objet ou phénomène à devenir le véhicule d'émotions, d'affects et de valeurs, ce qu'on pourrait désigner de manière plus traditionnelle comme de l'expressivité, constitue sans doute le symptôme du surinvestissement attentionnel le plus probant au sein des résultats. Ces quelques extraits témoignent de cette caractéristique particulière de l'attention en contexte architectural. « (...) the supporting concrete walls (...), an additional moment of physical and psychological stability joins the visual. » « (...) the choice of materials points in a direction of quiet and balance. » (Achleitner, 1998, p. 53) « It is both interior and exterior space; it conveys warmth and security as well as the remembrance of the massive destruction by war. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 38)

Déclenchées par la présence de stimuli, les méthodes de traitement de l'information, dites ascendantes et descendantes, constitueraient une particularité de l'expérience en régime esthétique qui assurerait son caractère satisfaisant. L'attention se trouverait piégée dans une dynamique d'auto-reconduction ouverte des stratégies de traitement. Sans pouvoir effectuer un rapprochement direct entre ces propositions, les mentions répétées du caractère contemplatif de l'expérience, doublées de la lenteur caractéristique du déambulatoire pourraient porter à croire que la reconduite des traitements ascendants et descendants engage le visiteur dans une expérience attentionnelle intensive qui se manifeste à travers une progression lente et une prise de contact intime avec les lieux visités.

Par ailleurs, l'attribut polyphonique de l'attention esthétique proposé par Schaeffer, reposant sur l'idée même que selon les cas, le poids respectif des différents niveaux de traitement hiérarchique de l'information peut varier au sein d'une même expérience, s'avère corrélatif à la

schématisation des résultats (Figures 17, 18 et 19) présentée précédemment. Plus précisément, l'abondance de liens entre les générateurs d'expériences, qu'ils soient considérés de faible ou de forte puissance, est une constante parmi les trois expériences étudiées. Ainsi, bien qu'un générateur s'affirme discrètement au sein du vécu expérimentiel global, il semble que le visiteur ne le considère pas moins dans ses récits descriptifs en l'associant à d'autres générateurs de puissances variables afin de rendre compte de l'expérience le plus fidèlement possible.

The strange presence of the black building heightens the mysterious character of the big 'ice cube', whose continuity of surface is broken only by a modest entrance door and a barely distinguishable service access. (Moldoveanu, 2000, p. 59)

En cette seule phrase, M. Moldoveanu suggère la cooccurrence des perceptions sensorielles, des volumes, de l'imaginaire, des réalités fonctionnelles, des émotions et de la couleur. Il s'agit d'un ensemble de thèmes considérés, dans le cadre de la classification des générateurs d'expérience selon leur puissance au Musée d'art de Bregenz, comme d'influence variée (modérée, faible ou quasi-nulle). « Supported on timber frames with walls of smooth black pitch, their intense, light-sucking blackness against the snow has a curiously concentrated visual potency. » (Slessor, 2017) Catherine Slessor, par le biais de cet énoncé, associe également six générateurs de puissance variée au sein de la description des espaces du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet : les perceptions sensorielles, les matières, la lumière, les réalités fonctionnelles, le site et la couleur.

Qu'en est-il du style cognitif divergent, qui posséderait des affinités avec l'expérience esthétique ? Cette stratégie cognitive privilégiant une faible sélectivité et un retard de catégorisation de l'information (expérience sans conclusion définie) est corrélée par le visiteur qui fait l'expérience d'un espace en s'investissant dans une démarche attentionnelle coûteuse et en accordant une importance moindre au contexte global. Certains indices peuvent porter à croire que, contrairement au style cognitif convergent (extraction efficace de l'information pertinente à la tâche en cours), la stratégie divergente est encouragée ou appuyée par les expériences environnementales élaborées par Zumthor, plus particulièrement au Musée d'art de Bregenz et au Musée Kolumba. « However, in the reduction, in the restraining of this "world" in the visible, there lies a powerful psychological moment – as it were, a liberation of the view toward essential things. » (Achleitner, 1998, p. 54) Friedrich Achleitner parvient à formuler la description d'un vécu qui semble apparenté à la démarche attentionnelle divergente, ce dernier attribuant aux

stratégies architecturales « minimisées » du Musée d'art de Bregenz le pouvoir de diriger l'attention, ou même l'expérience, vers un contenu plus fondamental, donc, en quelque sorte, de forcer l'exclusion du contexte global. En revanche, la description d'Achleitner pourrait être interprétée selon un angle plus inclusif. Le cadre bâti « dépouillé » pourrait assurer une profondeur d'expérience pour une majorité de visiteurs, dont les stratégies cognitives seraient convergentes ou divergentes, par l'absence d'ancrages pragmatiques auxquels le mode convergent viserait à s'amarrer. Ainsi, le vocabulaire matériel, volumétrique, atmosphérique de Zumthor serait au service d'une démocratisation de l'expérience esthétique. « L'élément structurant du tout n'est pas la forme d'ensemble extérieure, mais la dramaturgie intérieure des espaces et de la lumière. » (Hasler, 2008, p. 11) Tel que stipulé par Hasler, l'emphase est déplacée du vocabulaire évaluatif caractéristique de l'environnement bâti (langage formel, style) vers une expérience plus « ordinaire », comme l'aurait appelée Dewey, et surtout appréhensible par le biais d'archétypes universels : l'appel des perceptions, le ressenti du corps en mouvement dans l'espace.

4.4 Générateurs d'influence

L'idée selon laquelle les données étudiées rendent principalement compte d'émotions dites « sans objet » fait foi de l'existence de ressentis apparentés à des « moods », à des sensations diffuses. Le caractère polyphonique et exemplifiant de l'engagement attentionnel propre aux expériences analysées témoigne également d'une dimension intermédiaire du vécu qui se conjugue naturellement au concept d'atmosphère. Ce phénomène environnemental, en flottement entre générateurs et récepteurs, est une piste prometteuse vers l'approfondissement de la compréhension de l'expérience humaine au sein du cadre bâti. Les atmosphères prendraient forme à travers la mise en place de stratégies matérielles et techniques qui agissent comme générateurs d'atmosphères. De ce fait, les efforts analytiques investissent ici l'identification des facteurs d'influence sur la production d'atmosphères en contexte d'aménagement d'intérieur.

4.4.1 Expérience située : le contexte

Zumthor's works, without exception, are analyses of and a coming to terms with the specific site. That this becomes fruitful only through a universal concept of site, through the consolidation of countless memories

and experiences, and through the greatest possible distance from the rigid facts, belongs to those commonplaces via which the special, apparently, can only be reached. (Achleitner, 1998, p. 51)

Gernot Böhme aborde l'étude des atmosphères dans l'environnement bâti en s'attardant à ces phénomènes dans la ville. Les odeurs constituent, selon lui, une composante considérable de l'impression atmosphérique laissée par une ville sur son visiteur. Cependant, au sein des comptes-rendus de visite étudiés dans le cadre de la présente enquête, le caractère olfactif des expériences brille par son absence. « Expérience olfactive – Absence, neutralité » (Parenteau, 2016a)

Toutefois, la ville ou l'environnement immédiat des bâtiments abritant les espaces intérieurs à l'étude jouent un rôle capital et consensuel au sein des vécus et paraît ajouter une dimension déterminante à l'expérience. Au Musée d'art de Bregenz, par exemple, la présence immédiate du Lac Constance (*Bodensee* en allemand) et les conditions atmosphériques propres aux rives sur lesquelles se situe le musée semblent constituer les fondements du projet. La perspective de l'artiste Susan Philipsz quant à l'influence du contexte environnemental spécifique du musée au sein du vécu est éloquent. Philipsz livre ses impressions dans le cadre de l'installation *Night and Fog* conçue spécialement pour le Musée d'art de Bregenz en 2016 et regroupant compositions sonores et reproductions photographiques. « In January I imagine the light to be filtered by the fog and the deep space of the Bodensee is partially obscured by the atmosphere. [...] Inspired by the natural atmosphere of the location I would like to extend my project to explore the history of the region. [...] At Kunsthaus Bregenz I would like to explore disappearance, obscurity and absence, merging the atmospherics of the site with a deeper historical perspective. » (Philipsz, 2016)

L'enveloppe de verre emblématique du bâtiment paraît agir comme une cloison organique entre visiteur et environnement extérieur, accentuant l'atmosphère unique des rives de Bregenz et de la place Kornmarkt, en plus de teinter l'expérience des espaces intérieurs d'une qualité fortement liée à l'identité locale. « During the day, as a glass structure which, without a base, rises from the ground, reflecting the atmosphere and leading the eye into depth. » (Achleitner, 1998, p. 54)

L'absence de vue sur le lac depuis l'intérieur du musée semble être une stratégie assumée qui exclue la dominance de la vue au sein du vécu perceptuel (*ocularcentrism*) au profit d'une

articulation d'affects diffus, résolument atmosphériques. À travers le filtre matériel du verre translucide, la ville de Bregenz (son climat, ses adjacences, etc.) participe à l'expérience des espaces intérieurs sous forme de lumière filtrée, à la fois contenue et augmentée par un cadre de béton impartial.

Encore au Musée Kolumba, le caractère de la ville est une présence incontournable au sein de l'expérience des intérieurs. Cologne est une ville imprégnée de son histoire. « Kolumba s'inscrit dans la longue série de reconstructions de la ville de Cologne et ses formes prégnantes puisent en profondeur dans les racines de la vieille ville. » (Hasler, 2008, p. 11) « At Kolumba, the architectural form is first obliged to the inner necessities of the location, for which it has been designed, its long history, its sacred usage, and its complete destruction. » (Mennekes, 2011, p. 68) « Thus, the atmosphere of the pulsating, everyday life going on around this ancient, sacred area is also present in the interior. » (Mennekes, 2011, p. 68)

Les annales de la ville sont la trame de fond sur laquelle se superpose l'histoire du site lui-même, plus précisément l'église romane de St-Kolumba, détruite durant la Deuxième Guerre mondiale, puis la chapelle construite en 1950 par Gottfried Böhme au même endroit, dont les vitraux sont préservés dans la nouvelle forme bâtie. À Kolumba, l'influence du contexte environnemental se manifeste sans détour : la nouvelle substance du musée est construite sur les vestiges de St-Kolumba, en continuité avec ceux-ci et dans un respect méticuleux sur leur symbolique pour les habitants de Cologne. Ainsi, c'est par le billet des artefacts témoignant de l'histoire de la ville que l'expérience des espaces intérieurs est amorcée au rez-de-chaussée. Au fil du parcours ascendant du visiteur, l'atmosphère chargée « historiquement » demeure palpable, bien que les ruines s'effacent pour laisser place à des vues cadrées sur la Cologne actuelle, et notamment sur sa cathédrale époustouflante. D'aucuns pourraient même affirmer que cette ascension culmine par un sentiment de confiance, d'espoir.

Dans le cas du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, le phénomène atmosphérique n'est pas lié à une ville, mais à la nature sauvage et à l'envergure du paysage. Le contraste violent entre le contexte naturel grandiose et les constructions modestes et introverties suggère l'âpreté des vécus évoqués. Le visiteur parcourt les sentiers tortueux qui sillonnent les gorges pour atteindre d'intrigantes structures cuboïdes. Les intérieurs sont étroits et incroyablement sombres.

L'atmosphère est dramatique, précisément à l'image de l'histoire du site et de ce qu'il vise à commémorer. Dans la noirceur, les repères disparaissent jusqu'à ce que le visiteur reprenne contact avec la nature environnante via une des quelques fenêtres en longueur. Puisque l'architecte délaisse le volume unitaire et exploite le potentiel du site en fractionnant l'expérience en quatre pavillons, les intérieurs et les extérieurs sont vivement engagés dans un jeu d'alternance.

Bien que les comptes-rendus de visite du Musée d'art de Bregenz ne désignent pas le site et le contexte comme générateur de premier plan au sein de l'expérience, c'est par le traitement de la lumière naturelle à travers la matière que ses espaces intérieurs suscitent un ressenti hautement atmosphérique. De ce fait, les projets à l'étude mettent tous trois à profit leur environnement immédiat afin de supporter l'expérience muséale et/ou commémorative.

Lorsque Böhme s'interroge sur la perception en contexte architectural, il fait référence à l'architecte-penseur Juhani Pallasmaa et à ses reproches quant à la dominance du sens de la vue dans l'expérience de l'architecture. Il est intéressant de remarquer qu'au sein des trois musées, les vues sur l'extérieur sont soit éliminées, soit limitées et consciencieusement orientées. Ce stratagème semble porter fruit au sens où Pallasmaa l'entend, c'est-à-dire la redirection du vécu perceptuel vers d'autres types d'expériences sensorielles, vers un rapport aux échelles, à la mémoire et à l'imagination. Lorsque le visiteur pénètre un des pavillons à Allmannajuvet, il ne voit pas, mais ressent « corporellement » la lourdeur du sort pénible des travailleurs de la mine disparue. La vue est mise au service de la vocation, au même titre que le contexte ou la lumière.

4.4.2 La matière comme générateur d'expérience

Qu'en est-il précisément du rôle de la matière dans le vécu expérientiel en régime esthétique? La conjecture de Pallasmaa et d'Emmons selon laquelle la matière est un générateur d'expérience particulièrement puissant au sein de l'expérience de l'environnement construit est-elle appuyée par les données recueillies?

Dans *The Aesthetics of Atmospheres*, Böhme consacre un chapitre entier à la matière, lui conférant ainsi un rôle de premier plan dans ses réflexions autour du concept d'atmosphère.

D'abord, il explore la famille étymologique du mot « matière » et précise le contexte d'utilisation des termes « matériau », la matière mise au service de la fonction à travers des propriétés physiques, et « matérialité », la valorisation du potentiel d'expression de la matière. Le philosophe allemand expose également trois types de relations possibles entre l'individu et la matière : de travail, perceptuelle ou médiale.

Dans le cas des musées étudiés, la matière exerce un rôle au sein de l'expérience du lieu qui n'est pas forcément solidaire de la conception populaire de l'aménagement d'intérieur. La matière y est à la fois « matériau » et « matérialité » et permet des relations plurielles avec le visiteur. Elle est, au même titre que la lumière, les volumes et le contexte, instrumentalisée, de manière à servir ici la vocation muséale. D'abord, elle est fonctionnelle ; elle semble sélectionnée pour sa stabilité, sa tenue dans le temps, sa résilience. La sélection de matériaux « pleine masse », « monolithiques » et majoritairement durs tels que l'acier inoxydable, la pierre, le bois, le verre, le béton, témoigne des propriétés ayant guidé leur adoption. Les matériaux ne seront pas dénaturés par l'usure ou le passage du temps ; ils évolueront sans perdre leur caractère propre. Ainsi, au sein de l'existence de la matière comme matériau, elle effectue son travail de la manière la plus fondamentale, elle sert à « construire » les volumes, elle n'est jamais accessoire ou décorative. Au-delà de sa praticité, la matière convie la vue et le toucher du visiteur à travers le rayonnement de son identité. La matérialité des musées à l'étude est caractérisée par une expressivité franche et manifeste. Le visiteur appréhende la matière à travers son apparence réelle, sa texture distinctive, sa couleur naturelle, son opacité, sa réflectance. Le visiteur n'est à aucun moment en questionnement quant à la nature et l'authenticité des matières en présence. Il est possible de dire que les « matérialités » des trois musées étudiés ont en commun ce caractère véritable et « honnête ». La matière s'exprime alors par le biais de connotations plutôt que par reconstitution ou imitation. La relation perceptuelle semble donner accès à un autre niveau relationnel, celui-là plus intériorisé : le ressenti médial de la matière. À travers ces quelques exemples tirés des musées à l'étude, une pluralité de relations à la matière se révèle.

Au Musée d'art de Bregenz, par exemple, le verre permet l'érection d'un prisme qui filtre et protège, en plus de moduler l'expérience des intérieurs en faisant écho au brouillard se levant du lac adjacent. Le béton cache la mécanique du bâtiment en plus d'équilibrer la délicatesse de l'enveloppe et de conférer une stabilité physique et psychologique à l'ensemble.



Figure 21. Rez-de-chaussée du Musée d'art de Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2018

Le travail spectaculaire de maçonnerie au Musée Kolumba remplit les fonctions de ventilation naturelle et de préservation des ruines de l'ancienne chapelle. La nouvelle brique, claire et allongée, symbolise à la fois authenticité et modernité, sans tourner le dos complètement à l'architecture religieuse qui marque l'histoire de Cologne.



Figure 22. Ancienne et nouvelle maçonnerie, Musée Kolumba

Le zinc au Musée d'Allmannajuvet a une valeur symbolique évidente liée à l'histoire du lieu, renforcée par une raison d'être foncièrement utilitaire : toitures, quincaillerie et portes.

Tel que stipulé précédemment, les matériaux utilisés pour la réalisation des projets à l'étude sont très majoritairement bruts ou transformés à partir de matières naturelles (béton, plâtre, verre, pierre naturelle, bois, cuir, soie, jute, acier, zinc), tous faciles à reconnaître à travers leur présence physique et sensorielle. Les matériaux composites ou synthétiques font exception (terrazzo, par exemple). Parallèlement, la mise en œuvre d'un certain nombre de ces matières exprime le travail d'une main d'œuvre hautement spécialisée ou d'un savoir-faire artisanal. Les différentes variantes de béton, d'enduits cimentaires et de *terrazzo* nécessitent la construction scrupuleuse des coffrages, du travail de truelle, des mélanges précis d'agréments. À Kolumba, l'amalgame de l'ancienne pierre et de la nouvelle maçonnerie est intrigante et originale tout comme la jute enduite de goudron au Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet qui apparaît comme issue d'un procédé créatif raffiné et significatif. Il a d'ailleurs été mis au point par

Zumthor et son équipe dans le cadre de la conception du pavillon temporaire commandé par la galerie londonienne Serpentine en 2011. Le bois, le cuir, la soie et le zinc sont également au rang des matières ouvragées avec grande minutie. En témoignant d'un travail de haut artisanat, le matériau devient-il en quelque sorte plus communicatif pour le visiteur? Cette supposition mériterait sans doute de faire l'objet d'un examen soutenu.

Le verre est le matériau qui manifeste le moins cette idée par son implacable uniformité, bien qu'il soit employé en de nombreuses déclinaisons d'opacité. Il semble néanmoins établir un équilibre au sein des masses physiques du cadre bâti, il apporte une valeur d'équilibre à travers l'expression d'un caractère actuel, contemporain.

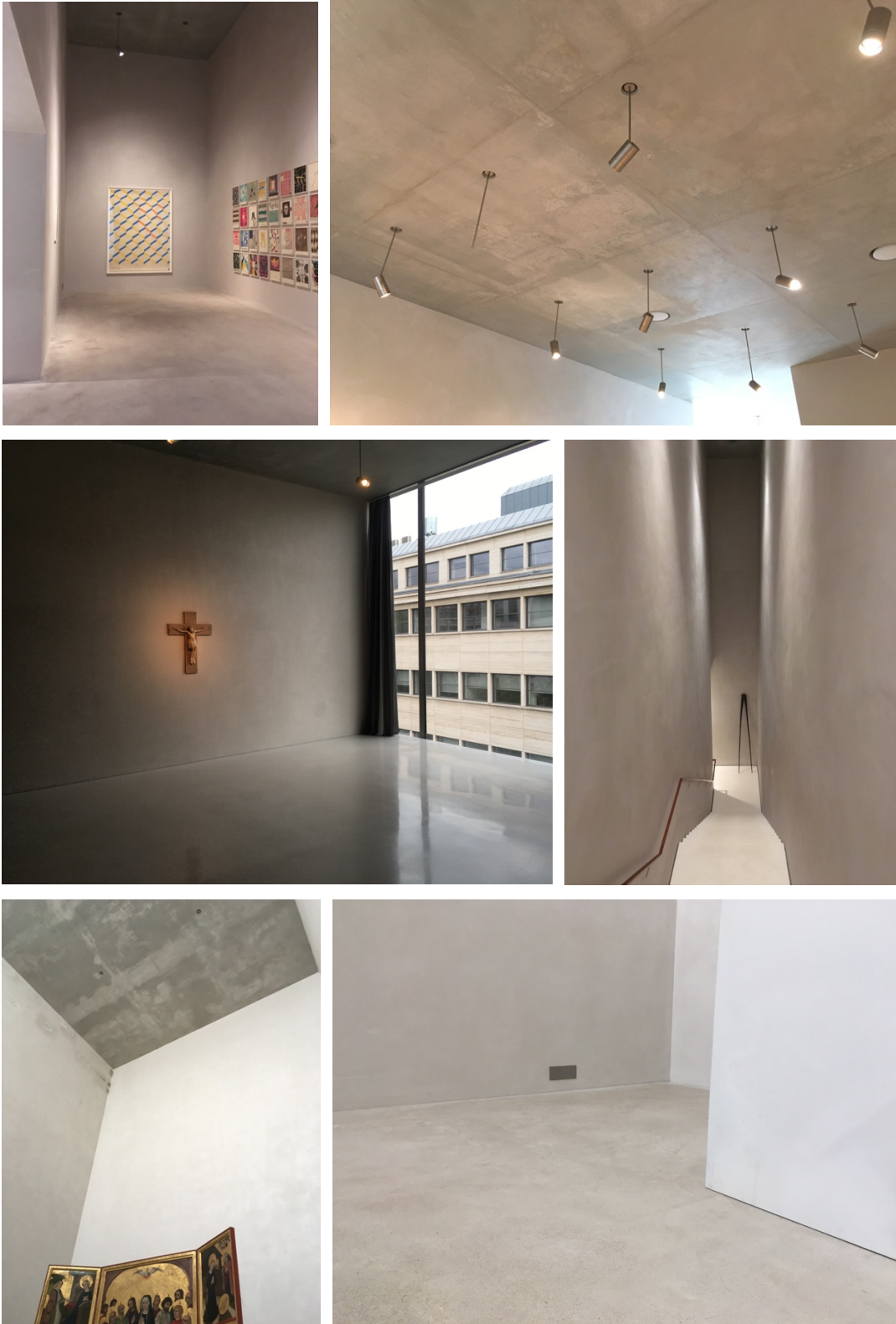


Figure 23. Le béton au Musée Kolumba



Figure 24. Soie et cuir (rideaux et bancs) au Musée Kolumba

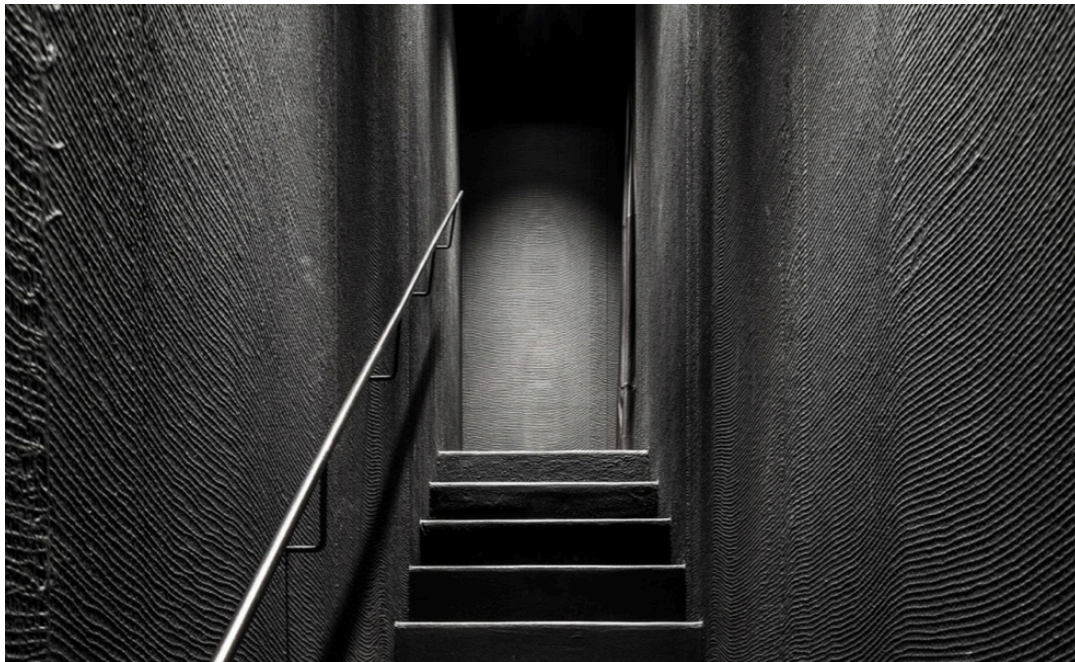


Figure 25. Jute enduite de bitume au Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, Aldo Amoretti pour *Archdaily*, 2017

Selon le concept d'*haphé* d'Aristote, présenté par Böhme et repris au point 1.2.3.6, ressentir une matière au-delà de son rapport avec les sens serait également le ressenti de soi-même. Il est possible de reconnaître, à travers les descriptions de la facture matérielle des trois musées offertes par les visiteurs, que la matière révèle la transcription d'un état intime. Les quelques extraits suivants semblent conférer à la matière un pouvoir qui dépasse la seule activation sensorielle. « (...) the supporting concrete walls (...), an additional moment of physical and psychological stability joins the visual. [...] (...) the choice of materials points in a direction of quiet and balance. » (Achleitner, 1998, p. 53) « Les ouvertures sur l'extérieur sont munies de filtres de soie vaporeuse qui, par leur léger mouvement, donnent l'impression que le temps s'écoule au ralenti. » (Parenteau, 2016b) « The simple, refined detailing and limited material palette of the meticulously-shaped timber frames give a dignity and strength back to the mines, resulting in an architecture that's inseparable from history. » (Bell, 2016)

Par ailleurs, une autre dimension distinctive de la relation médiale fait également surface : le ressenti du temps. Plus spécialement au Musée Kolumba, la matérialité contemporaine exerce une impression hétérochronique. Elle ne s'intègre pas clairement à un courant stylistique spécifique, ni usure ou aspect « passé mode » ne permettent au visiteur de situer distinctement l'époque de conception. Il semble que ce soit le visiteur qui personnifie plus significativement le *Zeitgeist*. « Hors-temps (nouvelle partie). » « On ne sent pas l'usure du passage des visiteurs. » (Parenteau, 2016a) Cette dernière observation sur l'influence du contexte temporel au sein de l'expérience s'intégrera aux constats concernant le thème du temps présentés plus en détails au point 4.4.4.

En considération des relations plurielles établies entre le visiteur et la matière, en plus de l'interaction de la matière avec les autres propositions thématiques d'influence au sein de l'expérience des lieux étudiés, il convient aussi de départager les composants de production et les processus de réception du vécu esthétique. La matière constitue, avec le contexte, les volumes, la lumière et la couleur, un ensemble de stratégies qui prennent en charge et conditionnent l'expérience, organisées selon le cadre structurant qu'est la vocation du lieu et les considérations fonctionnelles (design). Les perceptions permettent au visiteur d'appréhender les générateurs physiques et d'interpréter ceux-ci en faisant appel à sa structure cognitive personnelle. Cette interprétation cognitive informera les émotions qui, avec les procédés perceptuels et cognitifs,

constituent la réception de l'expérience. À la lumière de cette structuration intuitive des thématiques observées, il convient de s'inspirer de la perspective cognitive (conception dominante) de la recherche sur les émotions, question de premier plan en psychologie sociale. (Nugier, 2009) Cette conviction met de l'avant l'idée selon laquelle les processus émotionnels seraient régis par un ensemble de systèmes spécifiques de traitement de l'information qui interagiraient entre eux.

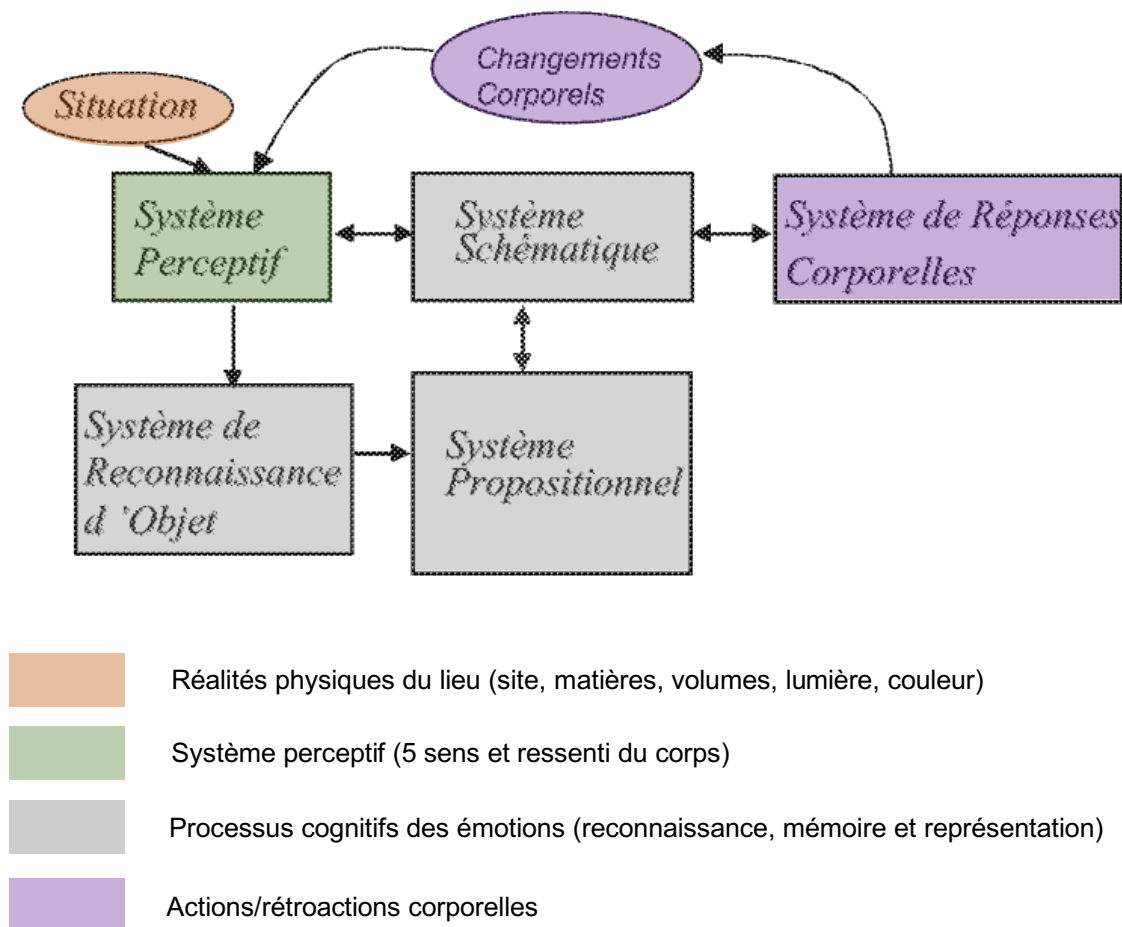


Figure 26. Présentation des différents systèmes du modèle bi-mnésique, d'après Philippot, Douilliez, Baeyens, Francart et Nef, 2002.

D'abord, le système perceptif opère une première analyse des indices perceptifs captés par les différents organes sensoriels. Il s'agit d'un traitement automatique, par exemple d'extraction des formes ou des patterns de mouvement à partir d'indices visuels. Très tôt dans le

développement, le système perceptif entre en relation avec deux autres systèmes : le système schématique et le système de reconnaissance d'objet. Le système perceptif reçoit également, par proprio-réception²⁰ et viscéroception²¹, la rétroaction des réponses émotionnelles physiologiques.

Le système de reconnaissance d'objet intègre les données extraites par le système perceptif afin de pouvoir identifier des objets. Par exemple, au niveau visuel, la combinaison d'un ensemble de lignes, courbes et plans présentant une certaine stabilité pourra être reconnue comme étant une chaise.

Le système schématique reçoit des informations du système perceptif – qu'il peut influencer en retour – et induit un ensemble de changements dans le système corporel. Sa fonction principale est d'assurer un lien très rapide entre les indices de la situation et les réponses de l'organisme.

Le système de réponses corporelles organise les réponses de l'organisme pour réagir aux contraintes de la situation. Selon Frijda²², il est le siège des tendances à l'action. Le système de réponses corporelles est aussi en relation « rétroactive » avec le système schématique.

Le système propositionnel reçoit des informations principalement du système de reconnaissance d'objet, mais également du système schématique. Le système propositionnel sert de base à deux fonctions. D'une part, il contribue à l'organisation des réponses volontaires de l'individu pour faire face à la situation, le « coping ». D'autre part, il constitue une structure indispensable à l'identification consciente du sentiment émotionnel. Il participe au processus qui permet à l'individu de réaliser qu'il est, par exemple, en colère. (Philippot et al., 2002) La prise en considération de l'assertion cognitive des processus émotionnels et du modèle proposé par

²⁰ La proprio-réception est la sensibilité du corps relative à la position du corps dans l'espace, à la longueur des muscles et aux tensions articulaires. (Philippot, Douilliez, Baeyens, Francart et Nef, 2002)

²¹ Notion récente, la sensibilité viscérale serait une entité sensorielle à part entière. De récentes expérimentations auraient mis en évidence l'influence de gravicepteurs situés dans le tronc et les viscères. (Philippot et al., 2002)

²² Voir FRIJDA, N.H., *The emotions*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986

Philippot, Douilliez, Baeyens, Francart et Nef semble permettre une organisation systématique de ce qui a été identifié plus tôt comme stratégies de production (générateurs physiques) et de réception (perception - cognition – émotion) de l'expérience esthétique.

Par conséquent, les émotions permettent d'informer l'action. Tel qu'illustré au sein des réflexions de Schaeffer résumées au point 1.2.2.5, les affects agissent principalement sur la boucle de reconduction de l'expérience esthétique elle-même. Le visiteur prend la décision de poursuivre ou non son investissement attentionnel et émotionnel. Cette nouvelle articulation des propositions thématiques nous permet de mieux saisir les dynamiques qui unissent les générateurs physiques et les stratégies de réception au sein de l'expérience du lieu. Le monde physique offert aux systèmes perceptifs est bigarré et polyphonique. Il se présente simultanément à travers ses attributs chromatiques, lumineux, olfactifs, sonores et spatiaux. La cooccurrence de la matière et des autres générateurs physiques informe la reconnaissance et l'interprétation cognitive d'une manière solidaire.

De ce fait, il apparaît clairement que de tenter d'isoler l'influence de la matière au sein de l'expérience d'un environnement est une entreprise irréaliste. Les générateurs d'expérience fonctionnent en interfécondité. Si l'attention du visiteur se porte précisément sur la matière, celle-ci est invariablement imprégnée et influencée par le contexte au sein duquel elle apparaît. Les volumes qu'elle permet de créer, sa couleur et la clarté, qui la rendent plus ou moins définie, sont directement redevables de la manière dont la matière est perçue au sein du vécu phénoménologique. La matière devient donc un facteur d'influence au sein de l'expérience esthétique lorsque s'établit un rapport significatif entre l'individu (interprétations cognitives, émotions) et son environnement (contexte, lumière, couleur, proportions, etc.), tout ceci au sein des multiples conceptions du temps (cyclique, linéaire, de durée, etc.).

4.4.2.1 La couleur

Dans le cadre de cette étude, la couleur se manifeste souvent en tant qu'attribut de la matière. La palette, comprimée dans une déclinaison de couleurs « minérales » passant du noir de jais au grège, semble rallier une majorité de visiteurs autour d'une impression de neutralité. Le noir est, quant à lui, apporté par des enduits de finition, sans doute en raison de la rareté des

matériaux naturels possédant cette teinte. La lumière, en plus d'être conditionnelle à l'appréhension même de la couleur, participe à la définition et à la modulation du vécu perceptif de celle-ci.

And this is why, depending on the light and your way of looking, the walls at Kolumba are not really gray. Due to aforementioned factors, they steadily break up into all colors and into all dimensions, ultimately, because they are in motion, incomprehensible, but atmospherically alive. (Mennekes, 2011, p. 72)

Mennekes ponctue ses impressions sur le chromatisme particulier du Musée Kolumba en rapportant les réflexions de Joseph Beuys quant à la couleur « gris » :

Although its linguistic connotation is not necessarily a positive one, Joseph Beuys understood gray in principle as not being a color, but rather a material substance, as something moving. In other words, it is, so-to-speak, alive, it is "experienced" and aims at a reaction that lies beyond mere attraction. It has creative potency and is geared to a holistic encounter. (Mennekes, 2011, p. 72)

À l'image de la matérialité des projets étudiés, le chromatisme des espaces intérieurs revêt un caractère universel, en marge des effets de mode qui sont monnaie courante dans les domaines de la création.

Outre les teintes propres aux matières, la couleur entre en scène au sein du vécu expérientiel par le biais du contexte environnemental comme celui du paysage. De manière très éloquente au Musée de la mine d'Allmannajuvet, la palette naturelle des gorges rencontre l'austérité du noir complet des pavillons dans un contentieux théâtral qui rehausse l'acuité de l'un et l'autre.



Figure 27. Café du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, Bjorn Birkeland, 2017

Figure 28. Pavillon d'accueil du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet, Lauber Engineering, 2017

4.4.3 Le phénomène lumineux

Le ressenti « transcendant » propre à la relation médiale décrite par Böhme pourrait-il être associé à d'autres générateurs d'expérience, en plus de la matière? Dans le chapitre « The phenomenology of light » de *Aesthetics of Atmospheres*, Böhme explore notamment l'expérience primaire de la lumière, qu'il désigne plutôt par le terme « clarté ». L'utilisation de ce terme permettrait de sous-entendre sa nature « transcendantale », conditionnelle au fait de voir. La simple présence de la clarté procure au sujet l'expérience la plus basique de la lumière : voir ce qui l'entoure. Au-delà de cette première réalisation, la clarté déterminerait le caractère spatial de l'expérience : l'individu se sent topographiquement situé (distances, profondeurs, reliefs), permettant à son corps d'habiter l'espace et aux yeux de le parcourir. « The appearance of each room in this museum is shaped in a different way depending on its light situation and structural character. » (Mennekes, 2011, p. 71) « By means of its variable consistency, light remains a constituent element of the space. Space is neither reduced to well-lit surfaces nor is it dissolved into incorporeity. » (Achleitner, 1998, p. 53)

L'expérience de l'espace dans la noirceur est d'une autre nature, se traduisant plutôt par la perte des repères et le sentiment de confinement ou d'oppression. « On ne souhaite pas éterniser le

passage sur la passerelle, c'est sombre, c'est tortueux. » (Parenteau, 2016b) « Here, visitors are led down – like the miners who once toiled here – through a hole in the mountain, the walls dripping with salt crystals, into the claustrophobic darkness. » (Turner, 2016)

Dans les extraits narratifs qui suivent, la description des expériences du lieu confère à la lumière une qualité originale. Son impact sur le ressenti corporel est étonnant. « This light - to put it in layman's term – fills the space almost “corporeally”; it reaches another “physical state” (in a way, like gas) » (Achleitner, 1998, p. 53)

In the Foyer, we are guided by the light and walls to the narrow stairs leading to the levels above. And in ascending them, we align ourselves with the space of the stairwell. We take on a lightness, almost like in Cologne Cathedral. (Kraus et Schmidt, 2011, p. 39)

En s'alliant à d'autres générateurs d'expérience telles les proportions et les matières, le phénomène lumineux non seulement révèle mais rehausse significativement l'intensité de l'expérience esthétique du cadre bâti. Son caractère intangible et ses contours flous résonnent avec la nature même du concept d'atmosphères. Serait-ce son caractère représentatif qui lui confère le pouvoir de diriger inconsciemment le visiteur dans son parcours et de teinter son vécu émotif? L'ambiance lumineuse de la tour Est du Musée Kolumba, par exemple, attire l'attention par la nature symbolique singulière qui lui est attribuée. « Light has one additional nuance here, however. Here, in the East Tower of the building, the weak and graded physical appearance of light is 'super elevated' by its symbolic, metaphysical meaning; it is very simply light from the east. » (Mennekes, 2011, p. 72) La chercheuse a elle-même été impressionnée par l'atmosphère distincte de l'éminent volume baigné de lumière diffuse de la tour Est du Musée Kolumba, ou tel que décrit par Mennekes : « (...) high room in mystifying light (...) having this particular radiance. ». Elle décrit son vécu ainsi : « Sentiment de vouloir habiter l'espace en frôlant tous les murs, en se couchant sur le dos au milieu de la pièce et en tendant les bras. C'est le vide qui fait ça. » (Parenteau, 2016b)

En réfléchissant sur la lumière au sein des atmosphères, Böhme rapporte la conception d'Aristote, selon lequel la lumière est un état d'excitation, une *Enaergeia* entre objet perçu et sujet qui perçoit. Le chercheur en philosophie Alain Delaunay fournit, dans l'*Encyclopaedia Universalis*, une définition enrichissante de l'opposition lumière-ténèbres. Cette dualité

constituerait effectivement un symbole universel qui, sur le plan de l'imaginaire, évoque son pouvoir de séparation, d'orientation et de transformation. Selon l'acception de la lumière qui « sépare », elle s'oppose à l'abîme dans une symbolique de création (genèse, cycles jour-nuit, vie-mort, soleil, etc). La lumière qui « oriente » contrecarre l'obscurité et structure la symbolique de la connaissance (le chemin vers la contemplation). La lumière qui « transforme » ferait obstacle à la fois à l'opacité pour permettre la manifestation, et à l'ombre pour symboliser la purification. Elle serait la forme de l'apparaître *et* sa propre disparition. (Delaunay, s.d.) L'humain étant un être diurne, il est possible d'avancer que la clarté serait également pour lui un profond archétype de sécurité.

En considération de ce qui précède, les phénomènes lumineux semblent déployer leurs pouvoirs symboliques de séparation à travers les cycles journaliers de la lumière naturelle. La symbolique d'orientation est également relevée dans le pouvoir d'accompagnement décrit par plusieurs visiteurs : « (...) we are guided by the light (...) ». (Kraus et Schmidt, 2011, p. 37) À Kolumba, les seuils qui marquent les salles sont des fentes desquelles jaillit une raie de lumière.

La capacité transformative de la lumière est perceptible à travers la modulation de la couleur, tel que discuté plus haut. L'utilisation du verre d'opacité et d'indice de réflectance variés apparaît comme une stratégie ingénieuse d'exploitation de cette connotation précise de la lumière. Les rayons du soleil peuvent ainsi pénétrer les espaces intérieurs tantôt librement (verre clair), tantôt à travers des filtres laiteux (verre dépoli au jet de sable ou soie) ou troués en frise (maçonnerie ajourée). La proportion dans laquelle le verre est employé ainsi que sa variance d'opacité répondent sans doute également aux impératifs de conservation des artefacts exposés.



Figure 29. Seuils, Musée Kolumba

Figure 30. Hall adjacent à la cour intérieure, Musée Kolumba

En parlant du verre translucide qui constitue la coquille du Musée d'art de Bregenz, Moldoveanu révèle le pouvoir transformatif d'un matériau d'apparence simple qui, grâce au concours de la lumière, se révèle être en dialogue constant avec l'environnement. « This material, which dissolves in daylight, glows in the evening when the building functions like an urban lamp. [...] The glass shingle structure is an airy and weather-pervious light filter. » (Moldoveanu, 2000, p. 60)

Au sein de son journal de visite (Parenteau, 2016b), la chercheuse qualifie l'expérience globale des salles du Musée Kolumba en ces quelques mots : « Atmosphériques. Noircur, pénombre, obscurité et clarté. » L'observation selon laquelle la lumière est le générateur qui crée le plus de liens dans les schémas de mise en relation des thèmes (Figures 17, 18 et 19) est révélatrice de sa dimension unifiante au sein de l'expérience. Ce constat fait passer la présente étude d'une réflexion sur la matière à une revue plus englobante des facteurs d'influences au sein du vécu esthétique de l'environnement bâti.

4.4.4 Le temps perçu

La perception des réalités temporelles associées à un vécu spatial est d'une nature plus allusive. Néanmoins, la notion de temps est riche par ses implications physiques, sociologiques, biologiques, psychologiques et métaphysiques. En vérité, il semble qu'elle englobe à la fois les concepts de simultanéité, de succession et de durée. Il faut ajouter à ces trois conceptions, celles encore plus fondamentales, de présent, de passé et d'avenir. Schaeffer juge que l'expérience esthétique ne vise pas la résolution d'un problème, mais plutôt sa propre reconduction. De ce fait, elle se déploie au sein d'une enclave pragmatique et s'inscrit dans une hétérochronie. Ce dernier concept d'hétérochronie, quoique peu explicité dans *L'expérience esthétique*, mérite néanmoins d'être considéré au sein de l'analyse des vécus ici étudiés, où le rapport au temps constitue un axe majeur de l'expérience du lieu. À l'instar de Schaeffer, Böhme n'accorde pas la priorité à cette dimension expérientielle au sein de ses plus récentes réflexions sur les atmosphères. En outre, l'intégration théorique des réalités temporelles semble généralement problématique au sein des analyses en design.

La flèche psychologique du temps, dérivée du caractère unidirectionnel accordé au temps par l'astrophysicien Arthur Stanley Eddington, constitue le sens donné à cette dimension par les limites de la perception humaine. En effet, l'être humain déterminerait le temps à travers le changement, donc par la différence entre un état initial (A) et un état observé (B). L'observation de ce changement est absolument fondamentale : sans lui, l'humain ne saurait distinguer si le temps avance, recule ou même existe. L'être humain fait ainsi appel à la mémoire pour classer les événements et créer le passage du passé, que l'on peut comparer au présent, vers le futur. (Hawking, 2008) Dewey a insisté sur la dimension évolutive de l'expérience menant à l'apprentissage, donc de l'intégration des acquis passés dans le présent afin d'informer les actions futures, tel qu'articulé au point 1.2.1.1. Au sein de l'expérience perceptuelle, le temps pourrait être considéré selon ses aspects cyclique (jours, saisons), linéaire (évolution, naissance, vieillissement, etc.) et ordonné (passé, présent, futur). À cela s'ajoute également la perception de la durée (intervalles). ("Perception du temps," 2017)

De ce fait, comment l'hétérochronie, caractéristique de l'expérience esthétique selon Schaeffer, est-elle relevée au sein des vécus recensés à Bregenz, Cologne et Allmannajuvet? Par surcroît, y a-t-il des dimensions de la perception du temps qui sont plus affectées que d'autres par le vécu du cadre bâti?

4.4.4.1 Le temps cyclique

S'il y a une dimension de la perception temporelle qui est particulièrement sollicitée au sein des expériences relevées, il s'agit de sa nature cyclique. Certains des textes étudiés sont assez révélateurs à ce sujet, dont ces quelques phrases citées un peu plus tôt dans le mémoire.

Le bâtiment vit à des rythmes et dans des cycles différents. Les plus courts sont ceux des espaces, les rythmes donnés par les espaces sombres et clairs. Le cycle journalier, un peu plus long, correspond à la rotation de la lumière du soleil autour du bâtiment. Les cycles historiques enfin couvrent des durées beaucoup plus importantes, de l'Antiquité jusqu'à nos jours. (Hasler, 2008, p. 11)

Les cycles journaliers et saisonniers semblent constituer une facette essentielle de l'influence du contexte environnemental au sein de l'expérience des aménagements. Ils appartiennent à l'« ADN » du site, à sa nature unique et distinctive. En ce sens, ils s'associent à d'autres générateurs d'expérience, principalement la lumière, afin d'enrichir le vécu esthétique des espaces intérieurs : « In January, I imagine the light to be filtered by the fog and the deep space of the Bodensee is partially obscured by the atmosphere. » (Philipsz, 2016), « Over the course of the day, the spatial 'structure' of the light continually wanes. » (Mennekes, 2011, p. 72), « As a museum of shadow and light, the museum concept develops with the alternating times of the day and the changing seasons. » (Kolumba, s.d.), « But come the Scandinavian summer of mad white nights, Allmannajuvet's frozen gorge will be transformed, erupting into an abundant gash of green, with visitors to the reanimated site adding further life to a once-dead landscape. » (Slessor, 2017). Par le biais de la lumière changeante, le visiteur situe temporellement son expérience et l'associe à une saison, à un moment de la journée.

L'occurrence de rythmes institués par la variation des proportions volumétriques est le second facteur qui participe à la ponctuation du parcours du visiteur. « The space passes on the rhythm and the tempo which both correspond to a contemplative walk through an art collection. »

(Achleitner, 1998, p. 52) Ces rythmes semblent encourager ou à tout le moins accompagner le visiteur dans sa progression dans les différentes salles qui composent la structure spatiale des musées étudiés. Eu égard à ces constats, la proposition de Schaeffer quant à l'hétérochronie au sein de l'expérience esthétique n'est pas supportée par la perception cyclique évoquée dans les récits considérés. Un seuil semble ici apparaître entre la dimension esthétique de l'expérience d'une production artistique et celle d'un lieu.

4.4.4.2 Le temps linéaire

L'examen d'une constante rythmique au sein du parcours perceptuel du visiteur amène à interroger la dimension linéaire de la perception du temps qui est, elle aussi, manifeste au sein des vécus relevés. De manière plus manifeste au Musée Kolumba, ainsi qu'au Musée de la mine d'Allmannajuvet, l'idée selon laquelle le temps progresse dans une direction bien définie est soutenue par la mise en scène de ruines et de vestiges. Cette proximité entre le visiteur et ces traces du passé le confronte à sa propre évolution comme humain, à son positionnement dans un schéma plus grand de la « Vie ». Les vestiges enchâssés dans la nouvelle architecture agissent en quelque sorte comme preuves de l'immuable issue de l'existence terrestre et comme manifestation du temps qui continue de passer, toujours jalonné de naissances et de morts. « On ressent le poids de ce qui n'est plus, du disparu. » (Parenteau, 2016b) « The site was abandoned, and nature gradually encroached on and engulfed the makeshift industrial structures with their roofs of birch bark and turf. » (Slessor, 2017) Encore une fois, le visiteur fait l'expérience de la linéarité temporelle de manière significative, ce qui va à l'encontre du concept d'hétérochronie temporelle. Cependant, il est possible que d'autres dimensions de la perception temporelle corroborent cette assertion.

4.4.4.3 Les intervalles

L'intervalle entre le moment où le visiteur entre et sort de l'expérience des espaces intérieurs, entre la prise de contact avec l'un ou l'autre des générateurs et l'interruption de ce contact semble être le vécu auquel fait référence Schaeffer lorsqu'il parle d'hétérochronie. Plutôt que d'emprunter une trajectoire linéaire, le visiteur semble « prendre un pas de côté » dans

l'infléchissable trajectoire de la flèche du temps. L'effet de l'enclave pragmatique discutée au point 4.1.2 semble permettre au visiteur cette marge de manœuvre temporelle en découplant le vécu expérientiel des impératifs du quotidien, dont le temps constitue une des pressions les plus criantes. Thomas Hylland Eriksen réfère à cette contrainte temporelle, constamment rappelée à l'individu via les médias de masse et réseaux sociaux, comme à l'accélération. (Eriksen, 2004)

Le choix des matières contribue aussi à brouiller les ancrages temporels de différentes manières. Les matières mises à contribution semblent accueillir le passage du temps avec grâce car, même après dix ans pour Kolumba, l'usure n'est pas distinctement perceptible. Dans le guide d'observation directe annoté par la chercheuse lors de son passage à Cologne, elle note : « Temporalité (traces, usure) – On ne sent pas l'usure du passage des visiteurs », « Temporalité (traces, usure) – Hors-temps (nouvelle partie) » (Parenteau, 2016a).

Le mouvement de la soie utilisée comme écran de fenêtre contribue également à l'expérience de l'espace-temps. « Les ouvertures sur l'extérieur sont munies de filtres de soie vaporeuse qui, par leur léger mouvement, donnent l'impression que le temps s'écoule au ralenti. » (Parenteau, 2016b) Cette impression du temps ralenti semble internalisée par le visiteur qui, à Bregenz et à Cologne, se meut lentement dans l'espace. « By walking slowly, we first discover the space, how the architecture encompasses it here. It very deliberately differs from everything one has encountered in many of the new museums in various places over the past years. » (Mennekes, 2011, p. 68) Lorsqu'elle décrit les usages perçus pour les espaces visités à Kolumba à l'aide de verbes décrivant des actions à poser dans chaque pièce, la chercheuse note ceci : « Actions (verbe) – Marcher lentement, doucement » (Parenteau, 2016a) La perception du temps est recalibrée, sans égard aux pressions temporelles du quotidien, outre celles des cycles naturels qui eux, semblent enrichir le vécu. Le caractère hétérochronique de l'expérience esthétique semble finalement faire son apparition au sein de la perception des durées.

4.4.4.4 Passé, présent, futur

À la lumière des récits analysés, la catégorisation temporelle des éléments constitutifs de l'expérience comme appartenant au passé ou au présent apparaît soumise à la coexistence de références d'époques différentes. De manière plus prévisible à Kolumba et Allmannajuvet en raison de leur vocation commémorative, l'actuel côtoie l'ancien. « Peter Zumthor managed to realize a space here that is at once ancient and contemporary. » (Kraus et Schmidt, 2011, p. 38), « Thus, the atmosphere of the pulsating, everyday life going on around this ancient, sacred area is also present in the interior. » (Mennekes, 2011, p. 68) Le cadre bâti et les générateurs d'expérience qui y sont minutieusement instrumentalisés paraissent même agir comme un dispositif pour circuler à travers le temps. En parlant des circulations verticales du Musée Kolumba, Kraus (2011, p. 39) illustre adroitement cette idée: « The architecture introduces a moment of excitement in the museum visit, in that the stairs are not made to a trivial stairwell, but to a vertical connection of time, space, impressions and thoughts. »

Les méthodes « artisanales » de mise en œuvre de la matière (maçonnerie, ébénisterie, enduits cimentaires, etc.) mentionnées au point 4.4.2 participent également à brouiller les appartenances temporelles. Les traces du travail manuel contribuent à insuffler un caractère intemporel au cadre bâti. Parallèlement, les dispositifs technologiques (éclairage, système informatique, régulation des fonctions mécaniques, etc.) sont soit effacés et sobres, soit complètement dissimulés.

De manière plus inédite à Bregenz, cette mixité des perceptions temporelles est finement tangible. Il semble difficile pour le visiteur de caractériser précisément l'appartenance temporelle des atmosphères dont il a fait l'expérience. « And inside, it is the equally subtle presence of natural light in an archaic, purist, at the same time contemporary ambiance, in which no detail deviates from the intellectual rigor of the overriding conception. » (Kapfinger, 1999, p. 4)

Les musées sélectionnés comme cas d'étude sont réalisés durant trois décennies successives. Cet étalement est-il significatif quant au vécu de la dimension temporelle de l'expérience des espaces? Le camouflage des systèmes techniques et technologiques, doublé du

choix de matières nobles et d'un langage formel simplifié semblent conférer à ces lieux une facture « moderne-sensible ». Le visiteur est situé : il ne se trouve pas dans une architecture d'époque, mais bien dans des espaces contemporains. Cependant, les atmosphères insufflent une identité exceptionnelle à chacun des musées, uniques par la manière dont Zumthor a choisi d'instrumentaliser les stratégies de design afin de servir les vocations muséales et quasi-universelles dans leur aptitude à toucher le visiteur. La qualité des ambiances permet de croire au caractère durable de l'expérience procurée par les trois établissements. Le Musée d'art de Bregenz, qui a déjà plus de 20 ans, témoigne de la pérennité des stratégies atmosphériques mises en place par l'architecte.

En plus d'être attentionnelle, il semble que la nature polyphonique de l'expérience esthétique telle que présentée par Schaeffer s'étende également à la dimension temporelle de l'expérience. Les références relatives au temps coexistent et dialoguent au sein du vécu du visiteur, ce qui semble orienter celui-ci vers l'expérience d'un moment, d'un « présent » n'existant qu'entre lui et le lieu qu'il perçoit. « The temporal dimension of the place, which goes back to the Late Neolithic period, lies spread out at its feet. Something new in architecture, religion and art arises from it before his eyes. » (Mennekes, 2011, p. 69)

Dans l'essai « Mind, Mood and Architectural Meaning » du recueil de textes *Timely Meditations: Selected Essays on Architecture*, Alberto Perez-Gomez, à travers le concept de « phenomenal temporality », apporte une formulation captivante du rôle du temps au sein de l'expérience de l'architecture :

In other words, architecture's gift is to reveal the true temporality of the space of human experience, one indeed open to spirituality: the experience of a present moment that while it can be conceptualized by science (and our clocks) as a quasi-inexistent point between past and future, is experienced by us as thick and endowed with dimensions and – in a sense – eternal. (Pérez-Gómez, 2016, p. 252)

Qu'en est-il de la projection de l'expérience dans l'avenir? Au cœur des vécus relevés, est-il possible de déceler la perspective future? Bien que subrepticement, un avenir semble se dessiner au-delà du moment présent ; il se manifeste à travers des allusions aux souvenirs emportés par le visiteur au-delà de l'expérience ponctuelle. « In certain specific cases, architecture and art use a common vocabulary, each intensifying the other. They are then united in an experience that the

visitor will find unforgettable. » (Moldoveanu, 2000, p. 60) Ce prolongement de l'expérience au-delà du vécu momentané est habilement mis en relief par Dewey alors qu'il emprunte les propos du psychologue William James.

James disait que c'est en été qu'on apprend à patiner, après avoir fait nos premiers pas sur la glace en hiver. [...] Comme le sol, l'esprit est fertilisé alors même qu'il est en jachère, jusqu'à ce que s'en suive une nouvelle floraison. (Dewey, 2010, p. 61)

Le ressenti ainsi que son interprétation se poursuivent au-delà de l'interruption du contact direct avec l'espace visité. En conclusion à ses impressions sur le Musée Kolumba, Hasler (2008, p. 11) écrit: « La dramaturgie multiforme des espaces se superpose aux traces de l'histoire et en poursuit l'écriture pour le présent et l'avenir. » Dans ces conditions, la juxtaposition des références temporelles semble permettre d'entrevoir une continuité, un rôle à jouer pour ce lieu au sein de l'enchaînement des événements à venir et une pertinence renouvelée auprès de l'éventuel visiteur.

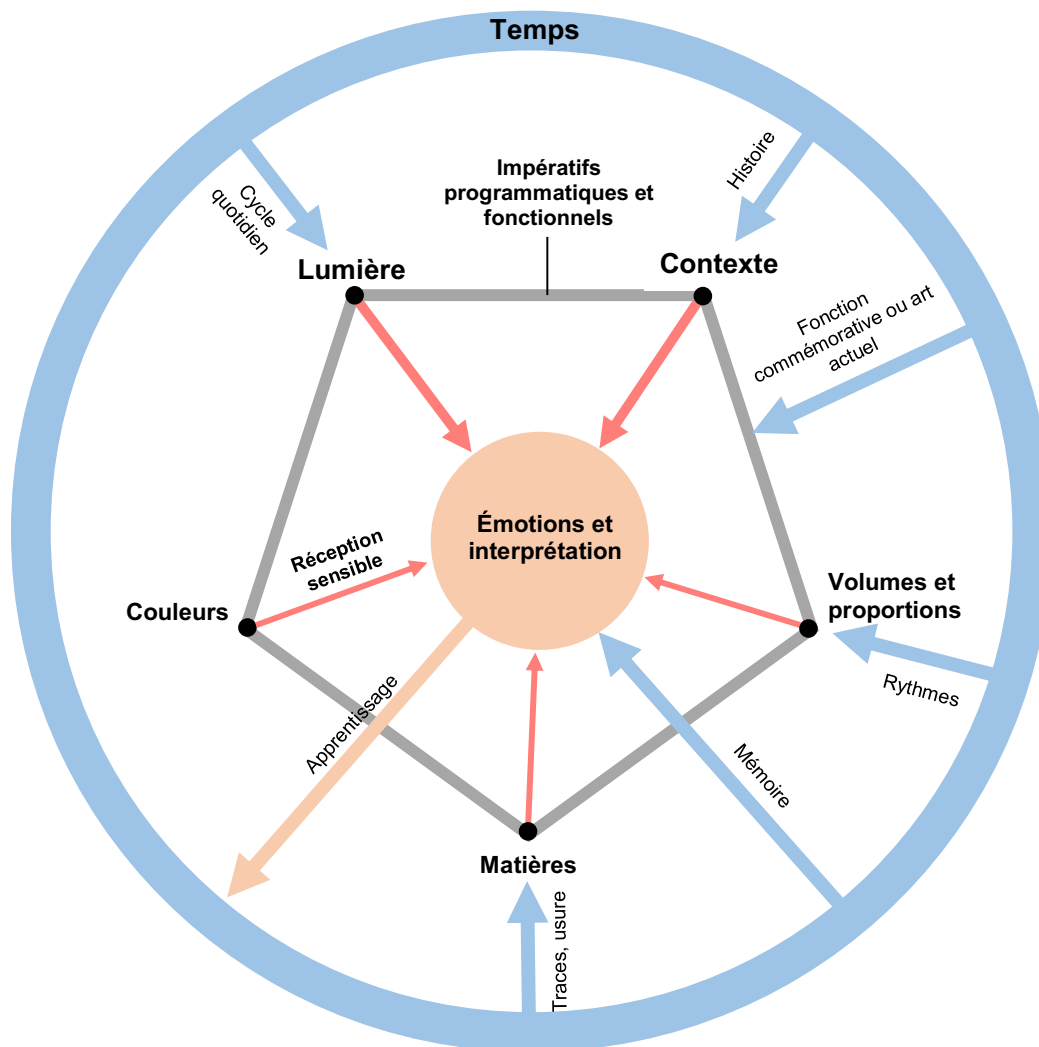


Figure 31. Interfécondité des registres (physiques, fonctionnels, perceptuels, émotionnels et temporels) au sein de l’expérience esthétique du Musée d’art de Bregenz, du Musée Kolumba et du Musée de la mine de zinc d’Allmannajuvet

4.5 Atmosphères et sensus communis

En ligne directe avec la relation médiale (apparentée au ressenti de soi) entre individu et matière, les notions de sixième sens (*Sensus communis* d’Aristote) ou de *bodily sensations* de Schmitz, rappelées par Böhme, mettent à jour une interprétation tout à fait éclairante en lien avec les atmosphères. En plus de pouvoir apporter une lumière nouvelle sur les perceptions

synesthésiques, elles supportent la notion de « pre-reflective self-awareness » avancée par Alberto Pérez-Gómez dans *Timely Meditations: Selected Essays on Architecture*, selon laquelle la conscience réflexive ne serait pas la seule modalité de la conscience de soi. Un autre type de conscience physique de soi, dite préreflexive, serait particulièrement sollicitée en contexte architectural par son caractère passif (involontaire) et intransitif (sans objet). (Pérez-Gómez, 2016, p. 261) Ces réflexions quant à l'expérience faite de l'environnement par l'individu convergent vers la présence d'un vécu phénoménal sous-jacent à la perception, la cognition et l'émotion, qui distille la polyphonie des générateurs et nourrit l'individu à un niveau particulièrement viscéral.

À la lumière de l'observation directe effectuée à Kolumba, il est vrai que la verbalisation du vécu phénoménologique est parfois un défi. Communiquer clairement une impression, un état indistinct mais néanmoins réel est la tâche à laquelle chacun des visiteurs ayant fait l'expérience « esthétique » des espaces à l'étude a été confronté. Le souvenir de ce type de vécu est singulièrement intime. Chacun doit le vivre lui-même pour en saisir la pleine portée. Le caractère polyphonique et immersif est exprimé habilement par une phrase apparaissant sur le dépliant d'informations remis aux visiteurs à l'accueil du Musée Kolumba : « Kolumba wants to open up a panorama for what that 'which our eyes think' (Paul Cézanne), which our vision feels, which our feelings hear, which our listening says, which our words conceal. » (Kolumba, s.d.) Le vécu phénoménologique que constituerait la conscience préreflexive s'avère une avenue de recherche captivante au sein de l'étude des atmosphères et de l'expérience esthétique des environnements bâtis.

Conclusion

Amorcée avec l'intention d'éclaircir la portée du rôle de la matière au sein de l'expérience significative du lieu, cette étude a investi les théories de la perception ainsi que les approches psycho-cognitives de la relation esthétique afin de circonscrire les constituants d'une telle expérience en contexte bâti. Au cœur d'une époque caractérisée, entre autres, par l'instrumentalisation de l'esthétique à des fins marchandes et la « boulimie expérientielle », il apparaît indispensable d'alimenter les discussions sur la nature même du vécu esthétique, sur ses modes de production autant que de réception. L'examen de trois musées de l'architecte suisse Peter Zumthor, à travers une collection de récits de visite et l'observation directe, ouvre les visées de l'étude vers une revue plus étendue des dimensions fondatrices de l'expérience esthétique des espaces intérieurs. Le cheminement dépragmatisé, l'influence des émotions, la complexité de l'investissement attentionnel se démarquent au même titre que le contexte, la matière, la lumière et le temps comme ascendants majeurs sur le vécu significatif en aménagement d'intérieur. L'entrelacement de ces facteurs d'influence semble témoigner des possibilités d'une architecture sensible et atmosphérique : de la construction d'un lieu à la construction de sens.

Présence

L'expression « architecture de présence » proposée par Paul Emmons (2015) pour décrire le rapport significatif de la matière et de l'idée en architecture est éloquente en regard aux constats principaux de cette étude, et plus particulièrement en ce qui a trait au concept d'« atmosphères ». Tant à Bregenz qu'à Cologne et Allmannajuvet, la « vocation-phare », telle que caractérisée par cette étude, structure l'idée derrière l'édification de l'espace. Ainsi informée, la cooccurrence des générateurs physiques donne naissance à l'atmosphère. La matière, au même titre que la lumière, le site ou les volumes devient spécialement expressive lorsqu'elle est vécue (*experienced*) dans sa dimension esthétique. Lorsqu'envisagée au-delà de ses qualités pratiques, la matière est « véhicule de ». Elle projette son aura, comme le formulerait Walter Benjamin. Lorsque le rôle du designer est défini par sa capacité à poser un acte d'expression (APDIQ, 2017), il est possible de voir dans cette formulation une touche de vanité. Au sein d'un espace intérieur qui vise à fournir une expérience significative à son occupant, le designer doit-il s'exprimer, ou plutôt donner la parole à la lumière, les volumes, la matière afin qu'ils témoignent, à travers leur identité propre, de leur

présence? Le concepteur utilise le potentiel expressif du langage de design afin de servir la vocation du lieu dont il chapeaute la mise en forme. Le cadre bâti des musées étudiés semble se soumettre complètement à leur raison d'être ; commémorer, dialoguer, connaître, éprouver. Ils semblent exister pour créer cette résonance, cette relation de dévouement mutuel au sein de laquelle le bâtiment donne autant que le visiteur. Peter Zumthor ne vise pas à s'exprimer, mais plutôt à mettre en exergue la profondeur du lien qui unit l'humain à l'environnement architectural.

Pertinence

Cette étude s'emploie à approfondir la dimension esthétique de l'expérience de la matière au sein du projet d'aménagement d'intérieur. D'un point de vue éthique (environnement) aussi bien qu'esthétique (expérience perceptuelle significative), les modalités de l'utilisation de la matière en aménagement d'intérieur doivent être remises en question à la lumière des défis auxquels font face les disciplines de l'aménagement à l'heure actuelle. Au-delà de ses propriétés techniques ou de ses qualités d'embellissement, le manque de réflexions approfondies sur la dimension sensible et phénoménologique de l'expérience de la matière au sein des espaces intérieurs motive cette initiative de recherche. En plus de sa raison d'être fondamentalement « constructive », la matière doit être envisagée comme pluridimensionnelle, ayant la capacité de performer sur le plan technique et aussi d'agir comme générateur de sens au sein de l'expérience d'un lieu. Ce mémoire s'attarde aux circonstances du vécu esthétique de l'espace ainsi qu'au rôle joué par la matière au sein de celui-ci. Sous ce rapport, le rôle de la matière peut-il être compris autrement?

Au fort de cette recherche, il est apparu clairement que les théories esthétiques ainsi que la compréhension de concepts y étant associés (beauté, atmosphère) gagnent à être mieux définis en rapport avec leur utilité au sein des pratiques de l'aménagement et du design. La théorie psychocognitive de Schaeffer tirée d'un corpus théorique issu du domaine de l'art étoffe le discours sur la question en apportant un regard à la fois scientifique et fondé sur des siècles d'histoire de l'esthétique. L'étude de cette dimension particulière de l'expérience de l'environnement bâti permet de poser un regard actualisé sur la pratique de l'aménagement d'intérieur par rapport aux mouvements culturels mondialisés d'esthétisation des marchés. Les professionnels du monde

créatif sont, à l'heure actuelle, des acteurs de premier plan qui ont le pouvoir de générer du sens au sein des expériences qu'ils élaborent. En établissant des appuis théoriques solides autour de notions clés comme expérience, atmosphères ou ambiances, les praticiens et les chercheurs peuvent œuvrer de concert afin de favoriser la production et la réception de vécus significatifs au moyen d'espaces de pertinence. À cet égard, les réflexions du philosophe américain Richard Shusterman sur les phénomènes esthétiques apporteraient sans doute un regard complémentaire à ceux de Dewey (avec lequel il partage le postulat pragmatiste), Schaeffer et Böhme en regard aux déterminants de cette dimension de l'expérience.

Seuils

En jetant un regard rétrospectif sur la démarche de recherche, il est possible de distinguer des forces et des faiblesses au sein de l'articulation des approches théoriques et méthodologiques de l'étude. L'instrumentalisation de trois musées européens dont les missions sont distinctes (art actuel, religion et société, histoire industrielle), réalisés par le même architecte au cours de trois décennies consécutives (1996, 2007, 2016) constitue un échantillon à la fois diversifié et conséquent en regard à la question de recherche. La démarche de conception de l'architecte Peter Zumthor présente une forte corrélation avec les discours actuels sur les questions esthétiques en contexte bâti, notamment par rapport au concept d'atmosphère étudié par Gernot Böhme.

Cependant, l'accès aux projets sélectionnés est limité. Seul le Musée Kolumba est visité afin de recueillir des données *in situ* et il s'agit d'une tournée unique. Les pré-tests permettant l'ajustement du guide d'observation sont impossibles. Les visites répétées auraient également offert des expériences perceptives différenciées par rapport aux périodes de la journée, aux conditions climatiques, à l'achalandage.

Les musées de Bregenz et d'Allmannajuvet sont donc étudiés à distance au moyen de récits de visite tirés d'ouvrages et de publications consacrés à l'architecture. La majorité des

auteurs sont des sujets experts²³, ils maîtrisent le vocabulaire courant des disciplines de l'aménagement et ont appris, grâce à une fréquentation répétée, à percevoir clairement le langage formel, matériel ou structural de l'environnement bâti. Par ailleurs, une faible proportion de récits livrés par des sujets « naïfs » ou « moyennement entraînés », tels que l'artiste Susan Philipsz, le photographe Mihail Moldoveanu ou le théologien Friedhelm Mennekes sont inclus. Il est également difficile de connaître les circonstances précises liées à la rédaction de ces essais et articles ; ont-ils fait l'objet d'une commande précise, ont-ils été modifiés par le comité éditorial, les auteurs ont-ils vraiment fait l'expérience directe du lieu? Bien que chaque texte analysé ait fait l'objet d'une fiche descriptive dans le but d'en établir la validité, l'existence de biais éditoriaux ne peut être écartée. De plus, le Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet est un projet très récent, ce qui constitue autant un intérêt qu'un désavantage. Très peu de récits d'expérience éloquentes ont été publiés à ce jour.

Le caractère phénoménologique des visées de cette étude constitue également un défi considérable. S'attaquer à la compréhension du vécu subjectif que constitue l'expérience esthétique ou le vécu atmosphérique d'un lieu à travers l'étude de récits est laborieux. En effet, ce type de ressenti est difficile à mettre en mots, à verbaliser avec justesse. Schaeffer fait d'ailleurs référence à la singularité et la complexité du vécu émotionnel qui caractérise la relation esthétique. (Schaeffer, 2015, p. 29) Comme explicité par Dewey, Schaeffer et Böhme, l'expérience esthétique doit être vécue directement pour être pleinement appréhendée. Ainsi, certains tenants de l'expérience significative de la matière au sein des lieux étudiés ne peuvent être complètement saisis à travers des comptes-rendus textuels. Ce mode d'expression engendre nécessairement une perte d'intensité ou d'authenticité du ressenti. En somme, tenter de voir l'invisible dans le visible est un pari aussi nécessaire que scabreux.

²³ Terme emprunté à Jean-Marie Schaeffer (2015, p.82), qui l'emploie pour décrire les sujets ayant eu un entraînement perceptif très important. La classification des sujets en quatre niveaux d'apprentissage (sujets naïfs, sujets moyennement entraînés, sujets hautement entraînés et sujets experts) est initialement proposée par Ahissar et Hochstein.

Projections

Dans *Aesthetics of Atmospheres*, Böhme suggère l'étude de la scénographie comme discipline experte de la production d'atmosphères. Le travail de la scénographe britannique Es Devlin est un exemple révélateur du savoir-faire émérite de la profession. La capacité de produire, par le biais de stratégies matérielles et techniques, des atmosphères éloquentes qui soutiennent un narratif précis en plus d'engager un public hétérogène dans une expérience intensive est une aptitude à laquelle plusieurs professionnels de l'environnement bâti aspirent. Bien que hautement distinctes sur le plan temporel, la mise en scène théâtrale et l'élaboration d'aménagements d'intérieurs partagent des visées quant à la production d'expériences par le biais de stratégies matérielles et techniques.

Au sein de ce mémoire, la richesse convoiée par un regard théorique externe se manifeste à travers l'apport des réflexions de Dewey et Schaeffer sur les questions esthétiques en art. À l'image de la profession de designer, les questions esthétiques transcendent les territoires disciplinaires. Le forage de conceptions éclairantes sur cette dimension de l'expérience de l'environnement gagne à s'étendre aux terrains plus vastes des pratiques créatives telles que la photographie, le cinéma, la sculpture, la gastronomie, la littérature, etc. À travers l'étude des générateurs d'expérience propres à ces démarches, il semble possible d'étoffer les réflexions tant sur la production que sur la réception esthétique du cadre bâti.

L'hypothèse de Cardinal et Thibault quant au potentiel salutaire de la beauté du paysage construit présentée en introduction met en exergue les liens entre hédonisme et expérience esthétique établis par les théories psycho-cognitives de Schaeffer. L'étude de la dimension esthétique de l'expérience de l'environnement peut-elle contribuer à doter notre société de critères d'appréciation du cadre bâti plus ajustés, plus significatifs pour le bien-être de l'occupant? Bien qu'il ait été établi que la chose « belle » n'est pas seule source de plaisir esthétique, il n'en reste pas moins que l'expérience complète et intense sur le plan attentionnel autant qu'émotionnel semble générer un vécu satisfaisant chez l'individu. La genèse du bonheur se situerait-elle dans l'expérience totale de « quelque chose »? Le détachement quant aux considérations pratiques décrit par Schaeffer comme « l'enclave pragmatique », conditionnelle à l'expérience esthétique, n'est pas sans rappeler certains postulats bouddhistes et hindouistes. La portée métaphysique des

réflexions sur la qualité esthétique du vécu architectural semble constituer une considération prometteuse pour la poursuite des études dans ce domaine.

Au terme de cette dissertation, le rôle du temps au sein de l'expérience significative du lieu est un constat aussi inspirant qu'inattendu. Envisagé ici selon ses aspects cycliques, linéaire, ordonné ou de durée, la contribution de la mémoire comme mécanisme de classement et d'interprétation de l'expérience se révèle comme un potentiel à étudier au sein du vécu phénoménologique du lieu. La nature du concept de mémoire lui-même étant l'objet de dissonances en psychologie cognitive et en psychanalyse, il semble opportun de s'attarder, comme Pallasmaa, à ses mérites en contexte architectural. Existerait-il une temporalité propre à l'expérience esthétique, comme avancé par Pérez-Gomez à travers le concept de *phenomenal temporality*? En envisageant l'assertion freudienne selon laquelle la mémoire est indépendante de la conscience, le concours de la mémoire au sein du vécu phénoménal du cadre bâti ferait appel à des niveaux pré-attentionnels chez l'individu (Gori, 2003), permettant ainsi l'accès à des savoirs enfouis dans l'inconscient. Il s'agit d'une perspective manifestement captivante quant à la compréhension de l'expérience significative des espaces intérieurs, surtout en regard au savoir sédimentaire spécifique à la conception du vécu comme *Erfahrung*.

En introduction à ce mémoire, les réflexions de Janice Barnes concernant l'avancement des connaissances au sein de la discipline de l'aménagement d'intérieur par le biais du partage des connaissances (« monde 3 » de Karl Popper) soulignent l'importance de la percolation des contenus théoriques développés par les universitaires et chercheurs vers la pratique de la discipline. L'enseignement de la dimension esthétique de l'expérience semble constituer une stratégie de partage prometteuse. Réfléchir sur l'articulation pédagogique des discours esthétiques permettant d'éclairer les défis culturels et sociaux actuels auxquels est confrontée la nouvelle génération de designers représente sans doute un pas vers une pratique du design mieux informée. L'enseignement des dimensions esthétiques de l'expérience gagnerait sans doute à être évalué d'un point de vue historique autant que culturel. Puisque fondamentalement subjectif, le vécu phénoménal autour duquel se structure le discours esthétique est nécessairement envisagé de manière plurielle selon les cultures et les traditions d'enseignement, autant que selon les époques.

L'incursion momentanée dans l'univers atmosphérique de Peter Zumthor s'apparente à une aventure chimérique, un rêve construit qui met en scène un environnement de résonance qui rappelle un instrument de musique surdimensionné. Les espaces intérieurs deviennent la caisse d'un violon, les matières, les volumes, les ombres et la clarté, le site et les couleurs en sont les cordes. À leur contact, le visiteur est l'archet, il se met en relation avec l'instrument. Il l'active selon ses capacités en plus d'en moduler les sons à la lumière de son identité, de son interprétation, comme les doigts qui pressent les cordes. Les notes sont projetées dans l'espace et, dans leur polyphonie, révèlent l'atmosphère. Pour qui sait l'écouter, cet air est la traduction d'une mélodie autrement imperceptible. Le visiteur prend conscience qu'il produit une musique. Il est, pour le temps d'une visite, un violoniste interprétant sa propre composition, le concerto du soi.

Bibliographie

- Achleitner, F. (1998). Questioning the Modern Movement: The Conditioning of Perception or the Bregenz Art Museum as an Architecture of Art. Dans F. N. Achleitner, Hiroshi (dir.), *Peter Zumthor*. Tokyo: A & U Pub.
- Ahissar, M. et Hochstein, S. (2004). The reverse hierarchy theory of visual perceptual learning. *Trends in cognitive sciences*, 8(10), 457-464.
- Andō, T. (2007). *Du béton et d'autres secrets de l'architecture : sept entretiens de Michael Auping avec Tadao Ando lors de la construction du Musée d'art moderne de Forth Worth*. Paris: L'Arche.
- APDIQ. (2017). Qu'est-ce que le design d'intérieur? Repéré à <https://www.apdiq.com/quest-design-dinterieur-2017/>
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large : cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ardenne, P. (2010). *Architecture and material = Architecture et matière*. Paris: Ante Prima.
- Bell, J. (2016). Touching the void: Peter Zumthor's tribute to Norway's mining past *Wallpaper*. Repéré à <https://www.wallpaper.com/architecture/peter-zumthors-tribute-to-norways-mining-past>
- Belouet, G. (2017). Querelle entre rubénistes et poussinistes *Universalis*.
- Böhme, G. (2017). *The Aesthetics of Atmospheres*. Oxon: Routledge.
- Bonsdorff, P. v. (2005). Habitability as a deep aesthetic value. *Bergmann (2005c)*, 114-130.
- Boradkar, P. (2010). *Designing things : a critical introduction to the culture of objects*. Oxford, New York: Berg.
- Bregenz, K. Kunsthaus Bregenz. Repéré 2017 à <http://www.kunsthaus-bregenz.at/?L=1>
- Brito, O. et Pesce, S. (2015). De la recherche qualitative à la recherche sensible. *Spécificités*, 8(2), 1-2. doi: 10.3917/spec.008.0001

- Charles, D. (dir.) (s.d.). *Encyclopædia Universalis* (Vol. 2017).
- Creswell, J. W. (2014). *Research design : qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Thousand Oaks [etc.]: Sage.
- Creswell, J. W. (2018). *Qualitative inquiry & research design : choosing among five approaches*. (Fourth edition..^e éd.). Los Angeles : SAGE.
- Delaunay, A. (dir.) (s.d.). *Encyclopaedia Universalis [en ligne]*.
- Dewey, J. (2010). *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard.
- Emmons, P. (2015). Architectural Encounters between Material and Idea. Dans M. Mindrup (dir.), *The Material Imagination : Reveries on architecture and matter*. Farnham: Ashgate.
- Engel, P. (s.d.). EXPÉRIENCE *Encyclopedia Universalis*.
- Eriksen, T. H. (2004). *Media Speed: notes on an accelerating culture*.
- Eriksen, T. H. (2007a). 7 Stacking and Continuity. *24/7: Time and Temporality in the Network Society*, 141.
- Eriksen, T. H. (2007b). *Globalization: The Key Concepts*. Bloomsbury Academic.
- Everaert-Desmedt, N. (2011). La sémiotique de Pierce. Repéré à <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>.
- Genestier, P. et Gras, P. (2015). *Sacré béton ! : fabrique et légende d'un matériau du futur*. Lyon : Libel.
- Genette, G. (1994). *L'oeuvre de l'art*. Paris: Seuil.
- Gori, R. (2003). La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir. *Cliniques méditerranéennes*, 67(1), 100-108. doi: 10.3917/cm.067.0100
- Gruet, S. (2001). La matière et l'idée : La rencontre et l'accord. *Poïesis Architecture*(13).
- Hasler, T. (2008). Atmosphäre und lesbare Geschichte : Kolumba, Erzbischöfliches Museum in Köln von Peter Zumthor. *Werk, Bauen + Wohnen*, 95(4). doi: 10.5169/seals-130785

Havik, K., Tielens, G. et Teerds, H. (2013). Sfeer bouwen. Dans K. Havik, G. Tielens & H. Teerds (dir.), *Building atmosphere*: Rotterdam : Nai010 Publishers.

Hawking, S. W. (2008). *Petite histoire de l'Univers : du Big Bang à la fin du monde*. [Saint Victor d'Epine]: City.

Icom. (2010-2012). Conseil international des musées. Repéré le 21 octobre 2017 à <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>

J. Curtis, W. (2001). Réflexion sur l'abstraction. *Poïesis Architecture*(13).

Juignet, P. (2015). Edgar Morin et la complexité. *Philosophie, sciences et société*. Repéré à <http://www.philosciences.com>

Kapfinger, O. (1999). *Architecture in Vorarlberg since 1980 : a guide to 260 noteworthy buildings*. Ostfildern: Hatje.

Kolumba. (2011). Prague: Krystal Publishers OP.

Kolumba, M. (s.d.). *Kolumba*. Dans M. Kolumba (dir.). Cologne.

Kraus, S. et Schmidt, N. (2011). *Kolumba - The Museum as a Laboratory of Aesthetics*. Dans D. Duka (dir.), *Kolumba, Salve Review for Theology, Spiritual Life, and Culture* (p. 196). Prague: Krystal Publishers OP.

Kunzmann, P. (2010). *Atlas de la philosophie*. Paris: Librairie générale française.

Lasalle, V. (2015). Essai d'une cartographie d'un territoire disciplinaire: La perspective du design d'intérieur à l'heure actuelle. *ARQ: la revue d'architecture*(173), 12-13.

Lipovetsky, G. et Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard.

Material ConneXion. Repéré à <https://www.materialconnexion.online>

matériO'. (2000). Repéré à <https://materio.com/fr>

- Mennekes, F. (2011). The Room of my Breathing : The East Tower at Kolumba. Dans D. Duka (dir.), *Kolumba, Salve Review for Theology, Spiritual Life, and Culture* (p. 196). Prague: Krystal Publishers OP.
- Merleau-Ponty, B. d. M. (2003). Biographie de Maurice Merleau-Ponty. Repéré le 5 juillet 2017 à <http://www.aide-en-philo.com/biographie/merleau.html>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1969). *La prose du monde*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2009). *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Paris: Gallimard.
- Mills, A., Durepos, G. et Wiebe, E. (2010). Encyclopedia of Case Study Research. doi: 10.4135/9781412957397
- Moldoveanu, M. (2000). Towards a new vision of the museum: the Kunsthaus of Bregenz. *Museum International (UNESCO)*, 52(3), 55-60. doi: 10.1111/1468-0033.00274
- Nugier, A. (2009). Histoire et grands courants de recherche sur les émotions. *Psychologie Sociale*. Repéré à <http://RePS.psychologie-sociale.org/>
- Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin : architecture and the senses*. (Third edition..° éd.). Chichester : Wiley.
- Parenteau, R. (2016a). Grille d'observation annotée, Musée Kolumba, Cologne.
- Parenteau, R. (2016b). Journal de visite, Musée Kolumba, Cologne.
- Perception du temps. (2017). Repéré à http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Perception_du_temps&oldid=142064456.
- Pérez-Gómez, A. (2016). *Timely meditations: selected essays on architecture*. Montreal: RightAngle International.
- Perolini, P. S. (2011). Interior Spaces and the Layers of Meaning. *Design Principles & Practice: An International Journal*, 5(6), 163-174.

- Philippot, P., Douilliez, C., Baeyens, C., Francart, B. et Nef, F. (2002). Le Travail des Émotions en Thérapie Comportementale et Cognitive Vers une Psychothérapie Expérientielle. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 29(2), 87-122. doi: 10.3917/ctf.029.0087
- Philipsz, S. (2016). Susan Philipsz Night and Fog. Repéré 2017 à <http://www.kunsthau-bregenz.at/exhibitions/archive/susan-pillipsz/?L=1>
- Poldma, T. (dir.). (2013). *Meanings of designed spaces*. New York, London: Fairchild Books.
- Poupart, J. (1997). *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques [rapport]*. Montréal: G. Morin, c1997.
- Robert, P., Rey-Debove, J. et Rey, A. (2016). *Le petit Robert de la langue française*. (Version 5.° éd.). Paris : Le Robert-SEJER.
- Sack, M. (1997). Peter Zumthor's Way of Designing - And thus of Thinking. Dans M. Sack & Architekturgalerie (dir.), *Three concepts : Thermal Bath Vals, Art Museum Bregenz, "Topography of Terror" Berlin : Peter Zumthor*. Basel, Boston: Birkhauser Verlag.
- Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris: Editions Gallimard.
- Schmitz, H. (1964). *System der Philosophie*. Bonn: Bouvier.
- Shusterman, R. (1997). The end of aesthetic experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(1), 29-41.
- Slessor, C. (2017). Allmannajuvet Zinc Mine Museum in Norway by Peter Zumthor : « The progeny of an artist-architect » *The Architectural Review*, (241). Repéré à <https://www.architectural-review.com/buildings/allmannajuvet-zinc-mine-museum-in-norway-by-peter-zumthor-the-progeny-of-an-artist-architect/>
- Thompson, J. A. A. et Blossom, N. H. (2015). *The handbook of interior design*. Chichester, West Sussex, UK : Wiley Blackwell.

Turner, C. (2016). Ore inspired: Peter Zumthor's zinc mine museum in Norway. *Icon*, 163. Repéré à <https://www.iconeye.com/architecture/features/item/12735-ore-inspired-peter-zumthor-s-zinc-mine-museum-in-norway>

van Putten, C. et Blaisse, M. (2013). *Maria Blaisse : The Emergence of Form* nai010 Publishers.

Von Bonsdorff, P. (2005). Habitability as a deep aesthetic value. Dans S. Bergmann (dir.), *Architecture, aesth/ethics, and religion*. Frankfurt am Main: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Yin, R. K. (2009). *Case study research : design and methods*. (4th ed..^e éd.). Thousand Oaks, Calif.: Thousand Oaks, Calif. : Sage Publications.

Zeitgeist. (s.d.). Zeitgeist. Repéré à <https://www.merriam-webster.com/dictionary/zeitgeist>

Zumthor, P., Oberli-Turner, M., Schelbert, C. et Binet, H. (2006). *Thinking architecture*. Birkhäuser Boston.

Annexe A

Liste des documents consultés et sujets au traitement et à l'analyse

Musée d'art de Bregenz	
Pièce 001	Friedrich Achleitner, <i>Questioning the Modern Movement : The Conditioning of Perception or the Bregenz Art Museum as an Architecture of Art</i> (Achleitner, 1998)
Pièce 002	Otto Kapfinger, <i>Bregenz Kunsthaus 1991-1997</i> (Kapfinger, 1999)
Pièce 003	Mihail Moldoveanu, <i>Towards a new vision of the museum: the Kunsthaus of Bregenz</i> (Moldoveanu, 2000)
Pièce 004	Susan Philipsz, témoignage de l'artiste dans le cadre de l'exposition <i>Night and Fog</i> au Musée d'art de Bregenz (Philipsz, 2016)
Musée Kolumba	
Pièce 005	Thomas Hasler, <i>Atmosphère et histoire lisible</i> (Hasler, 2008)
Pièce 006	Friedhelm Mennekes, <i>The Room of my Breathing : The East Tower at Kolumba</i> (Mennekes, 2011)
Pièce 007	Stefan Kraus et Norbert Schmidt, retranscription d'une entrevue <i>Kolumba – The Museum as a Laboratory of Aesthetics</i> (Kraus et Schmidt, 2011)
Pièce 008	Kolumba, dépliant promotionnel du Musée Kolumba (Kolumba, s.d.)
Pièce 009	Raphaëlle Parenteau, Guide d'observation directe annoté du Musée Kolumba (Parenteau, 2016a)
Pièce 010	Raphaëlle Parenteau, Journal de visite du Musée Kolumba (Parenteau, 2016b)
Pièce 011	Raphaëlle Parenteau, Enregistrement audio (Non analysé)
Pièce 012	Raphaëlle Parenteau, Journal photographique (Non analysé)
Pièce 013	Raphaëlle Parenteau, Empreinte matérielle (Non analysé)

Pièce 014	Raphaëlle Parenteau, Empreinte matérielle (Non analysé)
Pièce 015	Raphaëlle Parenteau, Empreinte matérielle (Non analysé)
Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet	
Pièce 016	Catherine Slessor, <i>Allmannajuvet Zinc Mine Museum in Norway by Peter Zumthor : 'The progeny of an artist-architect'</i> (Slessor, 2017)
Pièce 017	Jonathan Bell, <i>Touching the void: Peter Zumthor's tribute to Norway's mining past</i> (Bell, 2016)
Pièce 018	Christopher Turner, <i>Ore inspired Peter Zumthor's zinc mine museum in Norway</i> (Turner, 2016)

Annexe B

Fiche descriptive-type

FICHE DESCRIPTIVE

000

TITRE :

SUJET :

ANNÉE DE PUBLICATION :

AUTEUR :

SOURCE :

TYPE DE DOCUMENT :

CONTEXTE

AUTEUR(S)

AUTHENTICITÉ ET FIABILITÉ DE LA PIÈCE

NATURE DE LA PIÈCE

CONCEPTS CLÉS ET LOGIQUE INTERNE (SI DOCUMENT ÉCRIT)

ANALYSE PRÉLIMINAIRE

Fiche descriptive complétée – Pièce 002

FICHE DESCRIPTIVE DES DONNÉES

002

TITRE : Bregenz Kunsthaus 1991-1997

SUJET : Musée d'art de Bregenz

ANNÉE : 1999

AUTEUR : Otto Kapfinger

SOURCE : *Architecture in Vorarlberg since 1980 : a guide to 260 noteworthy buildings*, Kapfinger, 1999

TYPE DE DOCUMENT : Document public non-archivé, livre

CONTEXTE

- La région de Vorarlberg constitue un secteur reconnu mondialement pour la qualité de son architecture (à ossature de bois notamment) et la densité des réalisations significatives qui s'y trouvent.
- L'ouvrage recense les bâtiments notables de la région depuis les années 1980 jusqu'à l'aube du 21^{ème} siècle, ce qui situe les bâtiments présentés dans les courants architecturaux post-modernes et minimalistes pragmatiques.

AUTEUR(S)

- Otto Kapfinger est un architecte, auteur et publiciste autrichien.
- Sa carrière est consacrée davantage à la publication qu'à la pratique de l'architecture.

AUTHENTICITÉ ET FIABILITÉ DU TEXTE

- Parution éditée par le Musée d'art de Bregenz, situé dans la région de Vorarlberg.

NATURE DU TEXTE

- Description brève (autour de 200 mots) visant la compréhension rapide des enjeux architecturaux en lien avec ce bâtiment.
- Inclut les années de construction, le concepteur et la localisation géographique précise (environnement immédiat).

CONCEPTS CLÉS ET LOGIQUE INTERNE DU TEXTE

- Définition du contexte d'implantation dans la ville et de l'environnement immédiat.
- Énumération des matières dominantes.
- Brève description de l'expérience de l'extérieur puis du vécu des espaces intérieurs.
- Mention des doutes de la communauté manifestés en cours de projet quant à la rigueur formelle de la stratégie architecturale proposée.
- Conclusion par une évaluation positive du rendu.
- Note finale : la philosophie de Zumthor quant aux idées qui doivent régir la conception des musées d'art.

ANALYSE PRÉLIMINAIRE

- Ce texte s'adresse à un public sensible à l'architecture, qui recherche des destinations intéressantes à visiter, selon leurs intérêts propres.
- Cette vignette offre donc un survol rapide du « style » architectural du bâtiment (*monolithic, purist, contemporary*).
- Il est possible de discerner un commentaire de l'auteur, sous-jacent au texte, qui semble favorable au résultat final, quoique présentant des réserves quant à la rigueur et à la logique implacable privilégiée par le concepteur pour le projet (*monomaniacal discipline, uncompromising monolithic building, intellectual rigor, etc.*).
- La philosophie de Zumthor est présentée comme justification ultime au langage formel choisi et conclut l'encart: « *Architecture best serves art when it compacts its own elementary values into art.* »

PROPOSITIONS THÉMATIQUES

A. Les perceptions sensorielles et haptiques

« One was foreseeable, the other surprising: he orients the glass-veiled cube of the city's new landmark toward the lake; within the informal milieu of the Kommarkt, however, he creates an immediately functioning urban focus with the lower service tract. » (A, B, C, E, F, G, H, I)

B. Les matières

« One was foreseeable, the other surprising: he orients the glass-veiled cube of the city's new landmark toward the lake; within the informal milieu of the Kommarkt, however, he creates an immediately functioning urban focus with the lower service tract. » (A, B, C, E, F, G, H, I)

« For the local architectural scene advancing in the 1990s into a pragmatic minimalism here stands – for a specific reason to be sure – a standard of the uncompromising monolithic building in glass, steel and concrete. » (B, C, E, F, G, H)

C. Les volumes et proportions spatiales / Les échelles

« One was foreseeable, the other surprising: he orients the glass-veiled cube of the city's new landmark toward the lake; within the informal milieu of the Kommarkt, however, he creates an immediately functioning urban focus with the lower service tract. » (A, B, C, E, F, G, H, I)

« For the local architectural scene advancing in the 1990s into a pragmatic minimalism here stands – for a specific reason to be sure – a standard of the uncompromising monolithic building in glass, steel and concrete. » (B, C, E, F, G, H)

« Outside, it is a constantly changing play of light and atmosphere in a dialogue between building, lake and sky. » (C, D, E, F, H, I)

« And inside, it is the equally subtle presence of natural light in an archaic, purist, at the same time contemporary ambiance, in which no detail deviates from the intellectual rigor of the overriding conception. » (C, D, E, I)

D. Les ombres et la lumière

« Outside, it is a constantly changing play of light and atmosphere in a dialogue between building, lake and sky. » (C, D, E, F, H, I)

« And inside, it is the equally subtle presence of natural light in an archaic, purist, at the same time contemporary ambiance, in which no detail deviates from the intellectual rigor of the overriding conception. » (C, D, E, I)

E. La mémoire et le temps

« One was foreseeable, the other surprising: he orients the glass-veiled cube of the city's new landmark toward the lake; within the informal milieu of the Kommarkt, however, he creates an immediately functioning urban focus with the lower service tract. » (A, B, C, E, F, G, H, I)

« For the local architectural scene advancing in the 1990s into a pragmatic minimalism here stands – for a specific reason to be sure – a standard of the uncompromising monolithic building in glass, steel and concrete. » (B, C, E, F, G, H)

« Outside, it is a constantly changing play of light and atmosphere in a dialogue between building, lake and sky. » (C, D, E, F, H, I)

« And inside, it is the equally subtle presence of natural light in an archaic, purist, at the same time contemporary ambiance, in which no detail deviates from the intellectual rigor of the overriding conception. » (C, D, E, I)

F. L'imaginaire et le potentiel interprétatif

« One was foreseeable, the other surprising: he orients the glass-veiled cube of the city's new landmark toward the lake; within the informal milieu of the Kornmarkt, however, he creates an immediately functioning urban focus with the lower service tract. » (A, B, C, E, F, G, H, I)

« For the local architectural scene advancing in the 1990s into a pragmatic minimalism here stands – for a specific reason to be sure – a standard of the uncompromising monolithic building in glass, steel and concrete. » (B, C, E, F, G, H)

« Outside, it is a constantly changing play of light and atmosphere in a dialogue between building, lake and sky. » (C, D, E, F, H, I)

« The almost monomaniacal discipline and logic of this project – not unfamiliar to the Alemmanian habitus – was certainly assailable, and it was criticized during the planning and construction. » (F)

« In the end, however, it was the catalyst for that iridescent, poetic fullness that appears as an additional architectural value. » (F)

G. La fonctionnalité

« One was foreseeable, the other surprising: he orients the glass-veiled cube of the city's new landmark toward the lake; within the informal milieu of the Kornmarkt, however, he creates an immediately functioning urban focus with the lower service tract. » (A, B, C, E, F, G, H, I)

« For the local architectural scene advancing in the 1990s into a pragmatic minimalism here stands – for a specific reason to be sure – a standard of the uncompromising monolithic building in glass, steel and concrete. » (B, C, E, F, G, H)

« Peter Zumthor's credo: architecture best serves art when it compacts its own elementary values into art. » (G)

H. Le site et le contexte géographique

« One was foreseeable, the other surprising: he orients the glass-veiled cube of the city's new landmark toward the lake; within the informal milieu of the Kornmarkt, however, he creates an immediately functioning urban focus with the lower service tract. » (A, B, C, E, F, G, H, I)

« For the local architectural scene advancing in the 1990s into a pragmatic minimalism here stands – for a specific reason to be sure – a standard of the uncompromising monolithic building in glass, steel and concrete. » (B, C, E, F, G, H)

« Outside, it is a constantly changing play of light and atmosphere in a dialogue between building, lake and sky. » (C, D, E, F, H, I)

I. Les affects et émotions

« One was foreseeable, the other surprising: he orients the glass-veiled cube of the city's new landmark toward the lake; within the informal milieu of the Kornmarkt, however, he creates an immediately functioning urban focus with the lower service tract. » (A, B, C, E, F, G, H, I)

« Outside, it is a constantly changing play of light and atmosphere in a dialogue between building, lake and sky. » (C, D, E, F, H, I)

« And inside, it is the equally subtle presence of natural light in an archaic, purist, at the same time contemporary ambiance, in which no detail deviates from the intellectual rigor of the overriding conception. » (C, D, E, I)

Annexe C

Guide d'observation annoté

Grille d'observation											
Nom du projet : Musée Kolumba, Cologne, architecte: Peter Zumthor											
Zone à l'étude : RDC + Niveau 1 + Niveau 2											
Date : 02 oct-16											
Heure de début de visite : 13h00											
Heure de fin de visite : 15h30											
Matériaux en présence (Énumérer)	Plâtre (murs)	Béton (colonnes, lisse)	Béton (sols, texturé)	Terrazzo	Brique	Pierre (ancienne)	Acier-brossé	Cuir	Soie	Bois	Verre (igivré)
En proportion dans l'espace (%)	22%	2%	54%	6%	4%	4%	1%	1%	2%	2%	2%
Concepts à observer											
Ombre et lumière	Tour est - Pureté Ruines - Sombre avec motifs projetés Entrée - Ombre Fentes - Seuils entre salles										
Toucher main, pieds, peau	Murs des salles Main-courantes Pierres Métal (froid, lourd) Soie +++ (Vaporeux, doux, fin) Neutralité chaude										
Couleurs (vue)	Neutralité chaude										
Opacités et transparences (vue)	Opaque, épaisseur										

Échelles (vue)	Vaste (écho) Hauteur (monumentalité, sacré, église) Étroit et haut (escalier)
Contrastes (vue)	Ombres et lumière surtout Découpe d'ajout de matières sur fond de béton (banc de cuir)
Acoustique	Omni présence Église Monastère Contamination de pièce en pièce Hauteur → écho → matériaux
Impulsion orale (gout)	Colonnes lisses Bois main-courante Surfaces crayeuses (répulsion) - Murs, sols et pierre
Expérience olfactive	Absence, neutralité
Usages (verbe)	Contempler Se recueillir (presque) Sentir Marcher lentement, doucement S'arrêter
Temporalité (traces, usure)	Juxtaposition avec soin, amour, respect Hors-temps (nouvelle architecture) On ne sent pas le passage des visiteurs (usure) Matériaux lisses (bois) sans trace

Imaginaire et mémoire	Lieux de culte S'étendre au sol, seul, regarder le plafond Les gens sont mis en valeur, le lieu les raffine
------------------------------	---

Aide-mémoire	
Photos	
Croquis	
Frottis	
Enregistrement sonore	
Empreinte (pâte)	

Journal de visite

Journal de visite et impressions - Kolumba, Cologne

7 octobre 2016

Depuis la rue, Kolumba est simple à lire, comme si le bâtiment s'assume dans sa rigueur formelle. La rencontre de l'ancien et du nouveau est spectaculaire et ajoute à la minutie que l'on devine derrière sa conception. De façon générale, le bâtiment donne une impression de clarté, loin de l'ambiguë.

Passés la porte, on se retrouve dans un espace sombre, bas, resserré. Un grand contraste avec l'extérieur. On se déplace sans bruit, l'ambiance rappelle celle d'une église, sérieuse et silencieuse. La réception n'échappe pas à ce traitement sans artifice.

Retour à la clarté dans le hall, très haut et largement fenestré vers la cour. L'espace est taillé avec précision, sans accessoire superflu et en harmonie avec l'aspect extérieur du bâtiment (pierre en quinconce).

La première salle nous permet de découvrir les ruines de l'ancienne église. Il fait froid et la lourdeur moyen-âgeuse est palpable, comme si on ressentait le temps passé, l'époque. On ressent le poids de ce qui n'est plus, du disparu. La douceur des colonnes interpelle, on pourrait toucher la surface. On ne souhaite pas éterniser le passage sur la passerelle, c'est sombre, c'est tortueux. Il y a du mystère, de l'inconnu, comme des informations cachées ou manquantes.

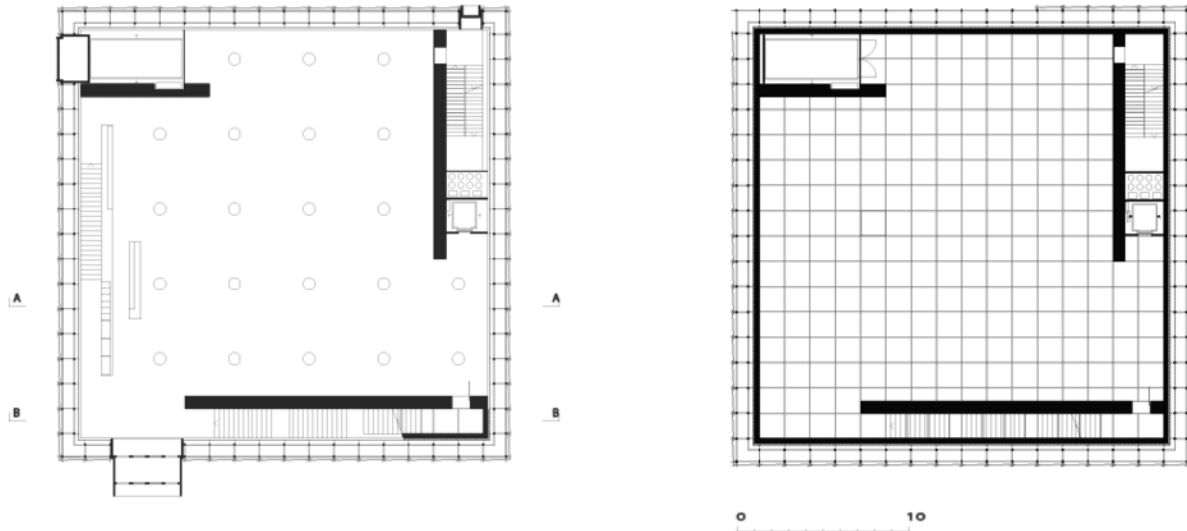
Les salles d'expositions sont atmosphériques. Il y a des zones d'ombre, de pénombre et d'obscurité, puis des points de clarté et des entrées de lumière vive. Les ouvertures sur l'extérieur sont munies de filtres de soie vaporeuse qui, par leur léger mouvement, donnent l'impression que le temps s'écoule au ralenti. Il y a de petits sous-espaces à l'intérieur des salles qui créés des resserrements. Les parois y sont texturées et crayeuses. Les couleurs se fondent l'une dans l'autre, gris, beige, taupe, toutes pâles en général. Certaines salles sont des volumes en hauteur. Le son résonne et l'écho est si présent qu'on se sent dans un lieu sacré. La simplicité et l'immensité de la salle donne envie d'habiter l'espace en déplaçant son corps dans toutes les directions, en frôlant toutes les surfaces, en se couchant sur le dos et en tendant les bras vers le ciel. Le vide généreux semble encourager cette propension. On souhaite presque devenir le joyau délicat qui brille dans ce bloc neutre.

Les circulations verticales sont spectaculaires par l'impression de hauteur et d'étroitesse qu'elles donnent. La montée n'est pas un travail, c'est presque cérémonieux. Les escaliers sont gravis et descendus lentement. L'étroitesse attire vers le haut. La rampe est douce au toucher et délicate.

En général: Sérieux, paix, justesse, sacré, précis, résolu, méditer, penser.

Annexe D

Plans et coupes du Musée d'art de Bregenz



KUB - Plan du rez de chaussée et d'un étage type, Kunsthhaus Bregenz, 2018



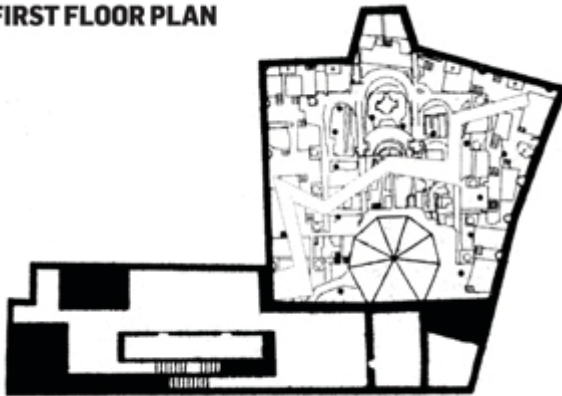
KUB – Coupes, Kunsthhaus Bregenz, 2018

Plans et coupes du Musée Kolumba

GROUND FLOOR PLAN



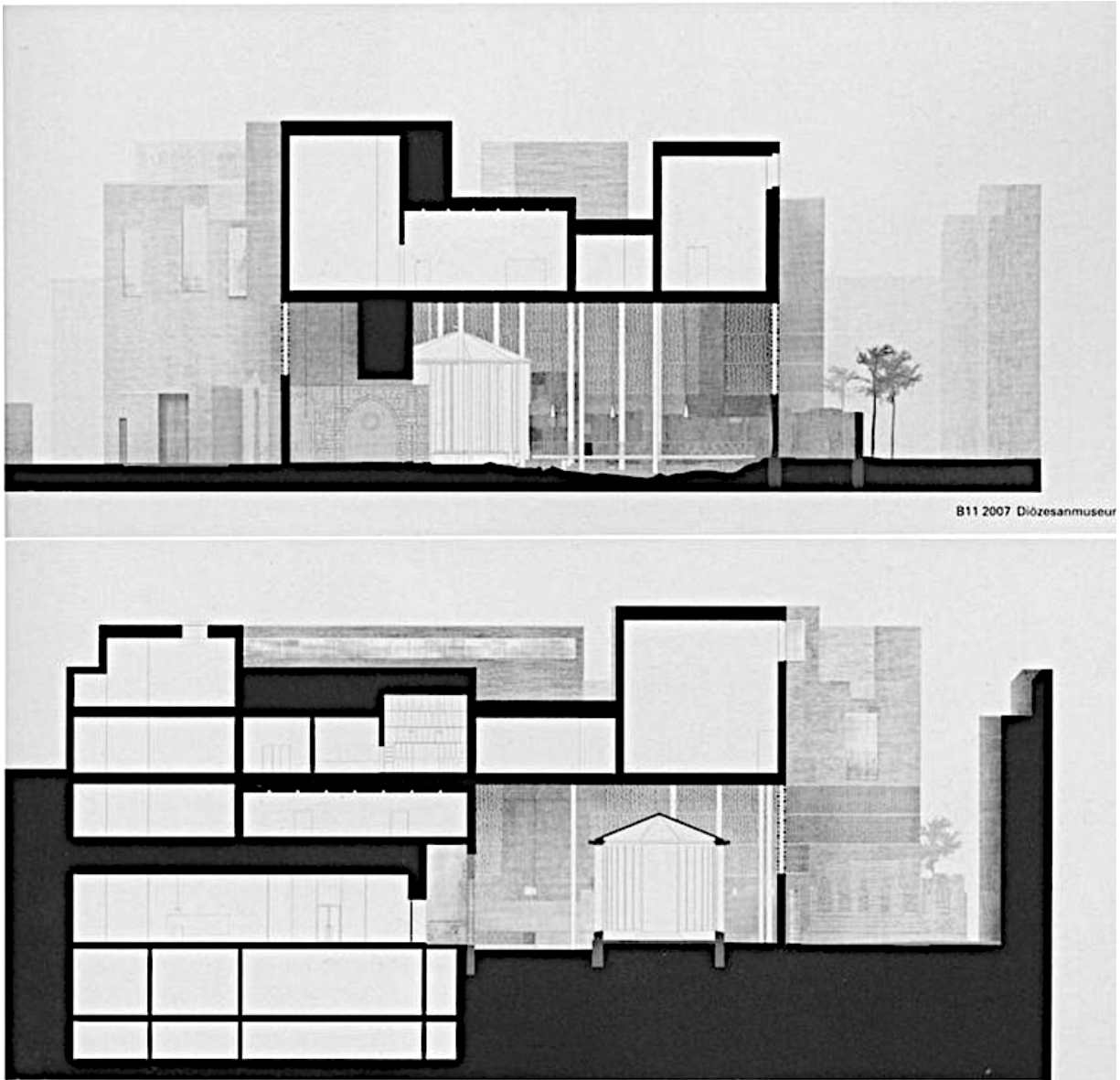
FIRST FLOOR PLAN



SECOND FLOOR PLAN

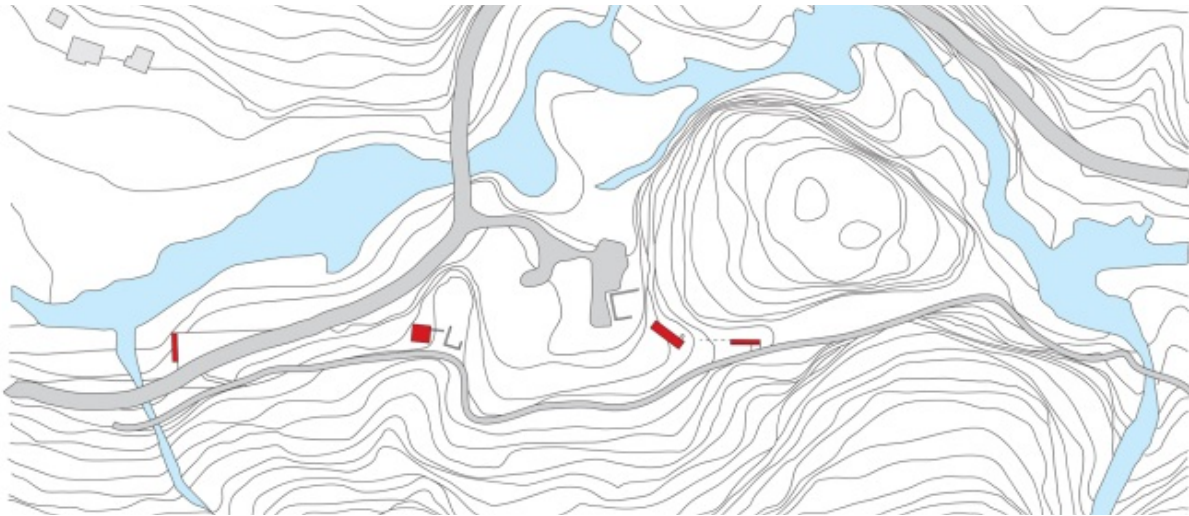


KOL – Plans du rez-de-chaussée, du premier et deuxième étage, *Archdaily*, 2010

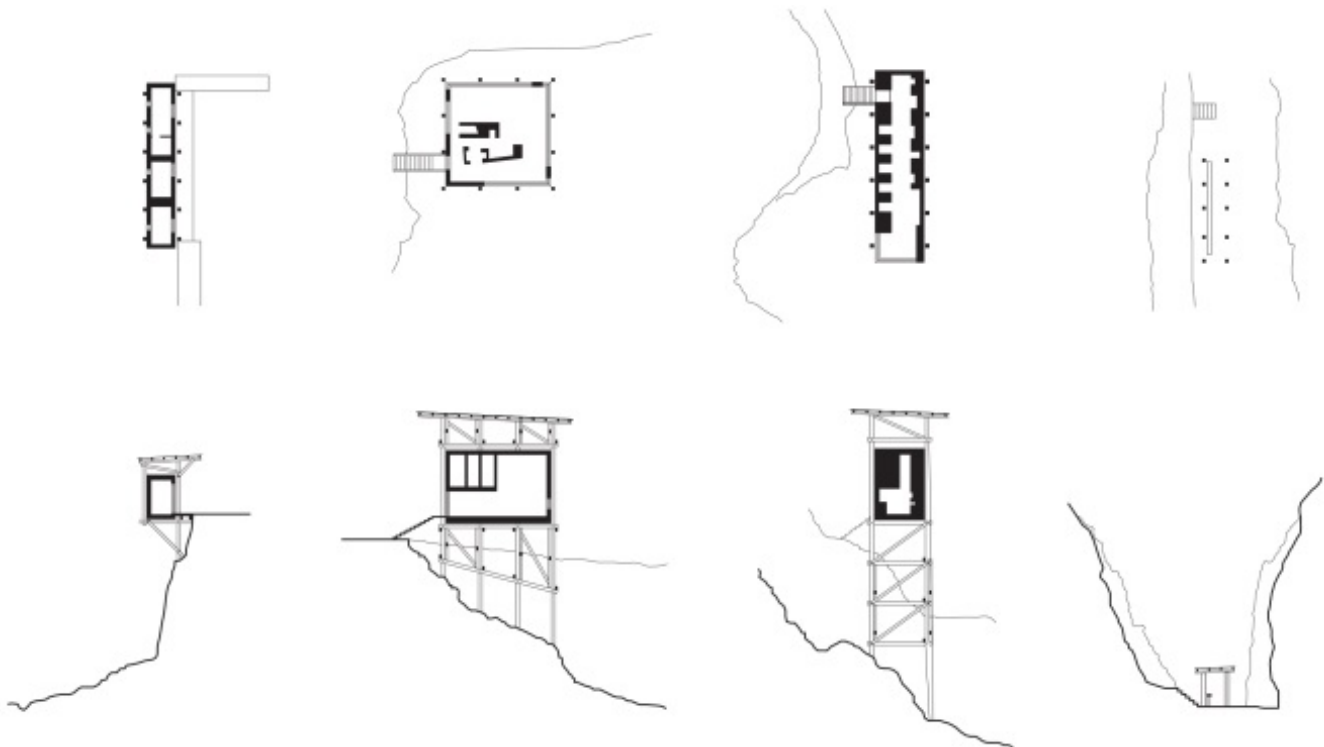


KOL – Coupes, *Oris Magazine*, 2018

Plans et coupes du Musée de la mine de zinc d'Allmannajuvet



ALL – Plan d'implantation, *The Architectural Review*, 2017



ALL – Plans et coupes, *The Architectural Review*, 2017