

**Zeitschrift:** Matières  
**Herausgeber:** École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville  
**Band:** 6 (2003)  
  
**Artikel:** Réponses à Martin Steinmann  
**Autor:** Reichlin, Bruno  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984483>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.02.2026

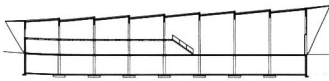
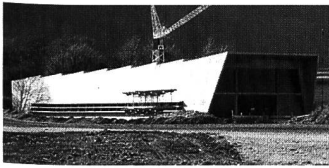
**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Réponses à Martin Steinmann

Bruno Reichlin

Le changement d'orientation, dans la forme et dans les programmes, de l'architecture suisse récente survenu peu de temps après le post-modernisme – qu'il soit rationaliste, rossien ou venturien, peu importe – imposait la révision à la fois des interprétations et des instruments de la critique. Martin Steinmann, notamment à travers les pages d'*archithese* (revue qu'il a dirigée) puis de *Faces* (à la rédaction de laquelle il participe), a été le mentor des jeunes générations et, à certains égards, l'"accoucheur" de l'orientation minimaliste. Un mérite qui lui a valu, à juste titre, le prix international *Erich Schelling für Architekturtheorie* 2000 pour la critique architecturale. En 1991 déjà, dans un article de *Faces*, qui révélait dans son titre même un programme, Steinmann traçait, non sans un préambule de circonstance sur les mérites et les limites d'une approche sémiologique de l'architecture – sur lequel je reviendrai plus avant –, la nouvelle scène en gestation, en parallèle avec les nouvelles frontières de l'interprétation. Dans «La Forme forte. Vers une architecture en deçà des signes», il écrivait: «*Dans l'architecture contemporaine, on peut constater une tendance à concevoir les bâtiments en tant que corps géométriques simples, clairs, des corps dont la simplicité confère une grande importance à la forme, au matériau, à la couleur, et cela en dehors de toute référence à d'autres bâtiments. Ces projets ne se déguisent plus sous le masque de formes étrangères, destiné à cacher qu'ils n'ont pas de visage propre. Ces projets se caractérisent par la recherche de formes fortes. [...]*»<sup>1</sup>

Cette opposition entre les formes qui ne trouvent leur sens que par rapport à d'autres – les signifiés, selon la théorie peircienne de la «*sémiosis illimitée*»<sup>2</sup> – et celles qui, en revanche, atteignent et affectent directement nos sens, trouve illustration dans l'exemple qui suit. Il s'agit d'un simple dépôt pour machines de chantier, à Domat-Ems, dans les Grisons, construit à la fin des années 1980 par les architectes Isa Stürm et Urs Wolf, qui en étaient alors à leurs premières armes. Le bâtiment est un monolithe en béton armé : la structure en portique, les parois, le sol, le toit. «*La halle – décrit Steinmann – longue de près de 64 mètres, forme un volume géométrique, qui se termine par deux avant-toits en porte-à-faux*». Or, de cet entrepôt banal, les auteurs ont fait «*un bâtiment qui traite d'une manière étonnante des lois de la perception et thématise ce faisant la perception en soi*»<sup>3</sup>. Voyons par quel biais: un couronnement en dents de scie coiffe le dépôt. Une approche se référant à l'image, à



Isa Stürm et Urs Wolf, halle de dépôt à Domat-Ems, 1988. Vue extérieure et coupe longitudinale.

l'iconographie architecturale et aux symboles iconiques voit et décode: sheds, fabrique, monde du travail. Mais cette évocation semble n'avoir pour but que de mettre l'observateur en alerte, parce que les dents de scie sont trop basses pour y loger des fenêtres en bandeau. La "fonction" de ce couronnement s'avère tout autre et de nature essentiellement formelle et perceptive: *«En réalité – explique Steinmann –, nous ressentons cette ligne en tant que mouvement conduisant vers la plaine, qui s'achève par un porte-à-faux conçu en forme de pointe protégeant l'espace servant de dégagement devant les portes: donc en tant que mouvement unique, qui a pour effet que nous percevons également la forme comme étant unique.»*<sup>4</sup> Le point d'observation est déterminant quant à l'effet produit: la tension augmente à mesure que l'observateur avance parce que *«la pente de la ligne en dents de scie est renforcée par la perspective. Nous assistons à une sorte d'accélération du mouvement en direction du spectateur [...]»*<sup>5</sup>. *«Selon l'emplacement [...] qu'occupe le spectateur, le volume acéré se transforme, prend vie»*, c'est ainsi que les architectes résument l'ensemble d'effets que Steinmann s'efforce de décrire, en tournant autour de l'objet, dans le but de démontrer que ce sont ces mêmes effets, produits par l'interaction entre l'observateur et les formes de l'objet, qui saisissent l'observateur. Et Steinmann de conclure en affirmant que cette expérience de perception est en réalité le but, l'objectif esthétique de cette singulière mise en forme. Il ne fait aucun mystère du fait que de tels objets et, par conséquent, l'approche analytique particulière qu'ils exigent du critique, placent ce dernier dans une situation inconfortable: comment garder – ou pour le moins feindre de garder – une certaine distance, lorsqu'il s'agit de rapporter une expérience qui engage sa subjectivité dans l'ici et le maintenant de l'action, tout comme sa réceptivité personnelle – du moins supposée – à des sensations telles que *«ouvert opposé à clos, clair à foncé, fort à faible, lourd à léger, stable à instable, droit à incliné, dynamique à statique, mouvement à manque de mouvement»*<sup>6</sup>? Pour cette raison, reconnaît Steinmann, l'analyse ne peut *«remplacer une découverte du bâtiment de visu, qui – précisément dans ce cas – doit être la découverte de la réalité physique. Elles [ces pages d'analyse] peuvent tout au plus aiguïser les sens»*. Et, face à cette dimension de plaisir, le critique se voit soudain "réduit" à ne pouvoir fournir que le "mode d'emploi".

### Qu'entend-on par perception immédiate?

La question soulevée par ce "mode d'emploi", les pistes interprétatives qu'il ouvre et, pour tout dire, les considérations d'ordre général qu'il éveille autour du statut du travail critique, me paraissent justifier un examen attentif. Aussi parce que les plus jeunes générations d'architectes marquent une intolérance croissante envers toute construction théorique, déduction ou explication qui s'efforce de saisir rationnellement, en termes discursifs, soit la fabrication du sens au moment du projet, soit l'accueil critique de l'œuvre. Et cette intolérance est d'autant plus virulente quand l'explication se base sur la méthode historique pour établir des généalogies, des familles – elle "vide" ainsi l'œuvre en la renvoyant à autre chose et en la noyant dans la mer immense du déjà dit et du déjà fait.

Distants, froidement causals – manipulateurs? –, le symbolisme venturien et l'imaginaire analogique rossien, rationnel et poétique, semblaient négliger l'ardente communion avec le corps de l'architecture, avec ce quelque chose que l'on voudrait identifier comme originaire, fondamental, naturel, archétypal, antérieur au monde des signes et de la signification, et sûrement plus "physique", plus émouvant, plus provocateur de *Stimmung*. Pour nommer ce ventre chaud de l'architecture, Steinmann arrache des limbes tant l'approche "gestaltiste" de Rudolf Arnheim<sup>7</sup> que le flirt désormais vieux d'un siècle entre la *Kunstwissenschaft* et les

sciences pilotes que furent successivement la psychologie, la sociologie et la linguistique. Il est ainsi amené à reconsidérer avec toute l'attention voulue l'idée que nous ne percevons pas nécessairement les choses comme des signes.

*«A vrai dire – poursuit Steinmann –, elles sont aussi des signes. Mais leur effet ne se résume pas à leur signification, au fait que nous les comprenions. Il existe un effet qui découle de ce qui est déjà là: de la forme, et pas de la signification, qui est associée à la forme du fait d'une convention (de telle sorte que nous devons connaître le code pour comprendre la forme). Il est possible d'avoir une expérience directe des choses, cette dernière ne prenant pas la place de la signification que l'on peut concevoir comme une expérience transmise par une convention.»<sup>8</sup>*

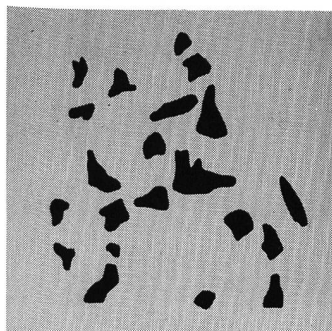
Plus loin dans le texte, cette constatation assume l'aspect d'une assertion théorique, qui met en parallèle l'évolution de l'approche critique et celle de son objet – c'est-à-dire l'architecture du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle: *«La sémiologie a fourni au cours des vingt dernières années une participation des plus importantes au débat architectural, dans la mesure où elle a rendu intelligible le mécanisme de la signification. Au cours de ce débat, pourtant, il est apparu de plus en plus clairement que les formes peuvent éveiller des sensations dont la cause ne réside pas dans d'autres formes, auxquelles elles renverraient... et ainsi de suite. Cette régression continue constitue les limites de la sémiologie: il doit exister un point à partir duquel les formes sont leur propre sens<sup>9</sup>. Cela correspond également à la constatation de ce que nous sommes fascinés par les choses, sans que nous puissions expliquer notre sensation par une expérience antérieure avec des choses semblables. Il doit exister des formes – ou des structures – qui sont indépendantes de l'expérience individuelle: des formes qui trouvent leur signification en relation avec les lois fondamentales de la perception.»<sup>10</sup>* Voilà qui explique, écrira Steinmann dans un texte plus récent, pourquoi *«beaucoup de représentants de la nouvelle architecture se sont libérés avec la sémiologie de la théorie en général qu'ils semblent ressentir comme un piège»<sup>11</sup>*. Ici l'auteur, malgré son dévouement à la bonne cause de cette architecture "récente", ne résiste pas à la tentation d'un sursaut compréhensible face à une certaine indigence intellectuelle bouffie d'orgueil: *«Ils prennent les mots de Stella à la lettre, on voit ce que l'on voit, plutôt que comme une incitation à réfléchir sur le voir»<sup>12</sup>*.

Nous tenons à présent les éléments qui caractérisent une approche stimulante de l'architecture, mais qui risque de présenter la même unidimensionnalité, encore que de signe opposé, que celle reprochée à l'investigation sémiologique.

Si véritablement est avéré un *«déplacement de la recherche architecturale des objets considérés comme signes, aux objets considérés comme formes et de leur signification à leur perception qui, quant à elle, n'émane pas de conventions»<sup>13</sup>*, alors on peut se demander si l'incitation à réfléchir sur le voir peut se passer du questionnement sur l'éventuelle (et incontournable?) dimension sémiologique du voir (ne serait-ce que pour éviter des voies d'issues trop faciles à ceux qui se débarrassent d'une problématique théorique seulement parce que l'artiste-génie et prophète la considère intellectuellement indigeste).

Le point de vue que je m'efforcerai de défendre plus avant, bien qu'en procédant par un bref aperçu des problèmes et des hypothèses, plutôt que par des certitudes démontrées, soutient que, dans les discours sur l'architecture, on a peu réfléchi et peu cherché à comprendre ce que nous désignons effectivement par les termes de signe, convention, code, ou encore de perçu, sensation, effet. Qu'entend-on par perception immédiate? La perception que nous ressentons, au moins de manière subjective, comme immédiate est-elle réellement





«Monument équestre» et photographie de Ronald C. James, «Le chien dalmatien». Images tirées de Roberto de Robertis, *Progetto e percezione*, Officina Edizioni, Rome, 1971.

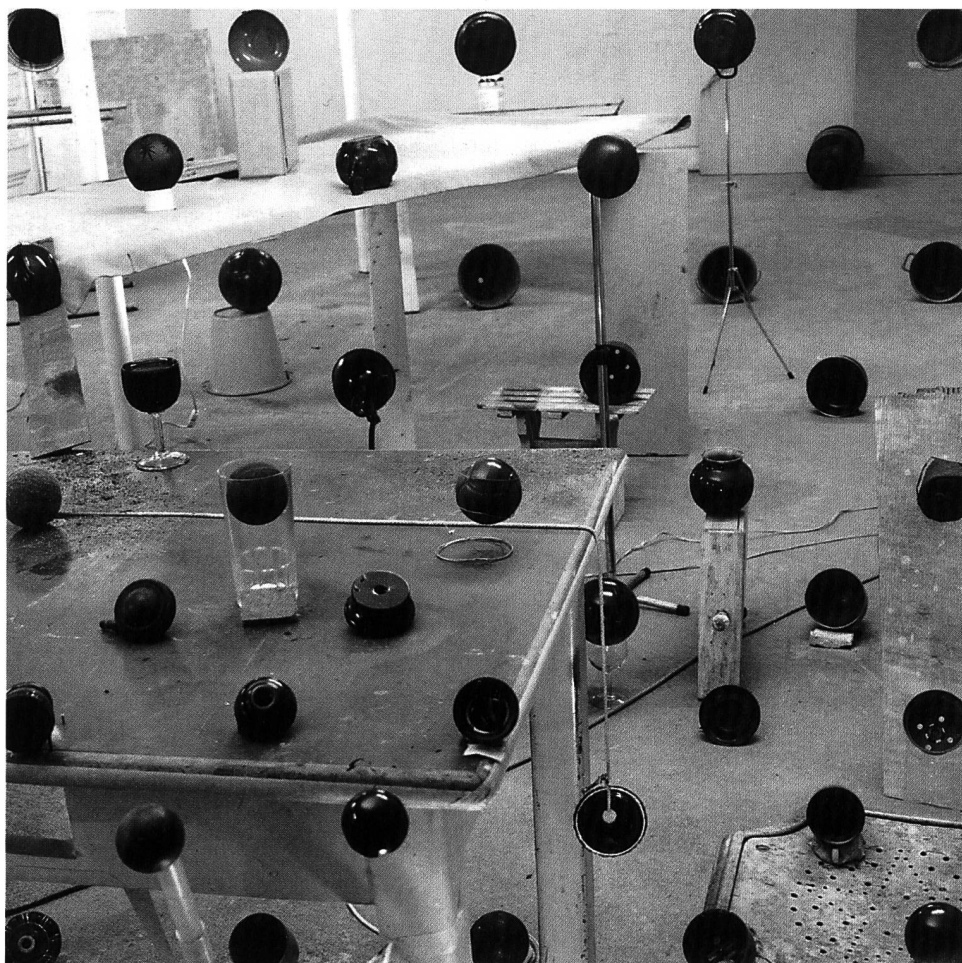
antérieure, précède-t-elle vraiment la reconnaissance du signe, la reconnaissance d'un quelconque sens visuel? Existe-t-il un voir qui ne soit pas un parallèle immédiat avec le déjà connu, le semblable et le différent?

Plus précisément: que représente le voir en deçà de la reconnaissance du signe? Et s'il existe, quel statut lui concéder au niveau d'une esthétique de l'architecture? Plus généralement: est-il certain qu'une distinction entre, d'une part, le perçu non sémiologique, immédiat, et, d'autre part, le perçu sémiologique, médiat, cognitif, culturellement déterminé, dépendant d'un savoir institutionnalisé, désigne des faits catégoriquement différents: à savoir plus profonds, plus "physiques" pour les uns, et plus "légers", éphémères, accidentels pour les autres? Ou encore: une telle distinction rend légitimes des a priori sur la vision et sur la connaissance (devenant ainsi une sorte d'obstacle épistémologique<sup>14</sup>) au lieu d'encourager la spéculation théorique et surtout l'expérimentation, même au travers du projet, sur et autour de la perception. Ce qui serait poursuivre plusieurs lièvres à la fois, diront certains! C'est pourquoi je me bornerai à des exemples qui circonscrivent ces questions.

### Le dressage des sens

Un certain nombre d'entre eux me semblent illustrer la difficulté, et peut-être l'inopportunité, à séparer d'emblée les sensations des signes, même si ces exemples ne font pas référence à l'architecture, mais à des classiques des études sur la vision<sup>15</sup>: il s'agit de l'image du «cheval et de son cavalier», de Herman A. Wilkin, et de la photographie du chien dalmatien, dont Ronald C. James propose le décryptage. A première vue, les deux images paraissent indéchiffrables, dans la mesure où l'observateur ingénu ne distingue rien d'autre que des taches noires sur fond blanc ou sur fond gris. Mais à peine le mettons-nous sur la piste en nommant le sujet, le voilà qui, "d'un coup", voit surgir le cheval et son cavalier, ou le chien dalmatien. Après quoi il lui est impossible de se défaire du chien, de son ombre et de la plage de sable, de le ramener aux taches insignifiantes d'un instant plus tôt. Qu'est-ce qui est donc venu réveiller les "concepts visuels"<sup>16</sup> du "cheval", du "cavalier" ou du "chien", et comment? Posons la question aux neuropsychologues, aux psychologues de la vision, ou à qui de droit, et contentons-nous de rester attentifs. Sans doute, dans la même ligne que le chien dalmatien – et à mon avis encore plus surprenants – sont les montages très étudiés du photographe suisse Bernard Voïta<sup>17</sup>, dans lesquels le spectateur mal préparé pourrait ne reconnaître aucun élément et ne percevoir que des compositions abstraites. Cependant, avec un peu d'aide ou au fur et à mesure qu'il prendra une certaine habitude du déchiffrement d'images ambiguës, lui sera progressivement révélée la myriade d'objets, désormais parfaitement identifiables, que leur composition insolite avait fini par camoufler dans l'espace photographique. Peut-on, dans ce cas, parler de code? Rappelons à ce propos l'anecdote du portrait de Stravinsky, dessiné par Picasso durant leur séjour commun à Rome, en 1917: les douaniers suisses de Chiasso, très suspicieux, ne crurent pas un instant à la déclaration du musicien qui, en toute bonne foi, se considérait comme la preuve vivante de ses dires. «Ce n'est pas un portrait, mais un plan, me répondit-on», rapporte Stravinsky dans ses mémoires, et «le plan», suspect en ces temps de guerre, fut confisqué<sup>18</sup>. En somme, sans code de lecture ni système sémiologique de compréhension, pas de perception immédiate.

La tentation est manifeste de considérer comme une donnée sensorielle brute – entendons par là une donnée au-delà et en dehors de tout conditionnement culturel et cognitif – ce qui nous paraît être, du moins de manière subjective, une donnée immédiate de la conscience



«Sans titre», 140 x 140 cm, 1988.  
Photographie tirée de Bernard Voïta  
White Garden, Lars Müller Publishers,  
Baden, 1997.

déterminée par des caractéristiques matérielles et physiques de l'objet. De même, il est évident qu'à certains moments historiques plus qu'à d'autres, et pour certains artistes plus que pour d'autres, on reconnaît le rôle quasi chamanique de fabriquer de tels objets, plus par l'instinct du médium que par la connaissance du technicien et du savant.

Je précise ici, néanmoins, que je ne dispose pas d'un point d'appui irréfutable pour infirmer ou confirmer les vues sur la perception d'un Arnheim. Ce qui me paraît être plus à ma portée, et sans doute plus prudent, ou du moins suffisant pour concourir à ce qui m'intéresse, à savoir le plaisir de l'architecture par rapport à la critique architecturale, c'est l'acceptation – hypothèse faible – que, de toute façon, à un moment donné et pour des utilisateurs précis – des architectes qui produisent et un public qui en bénéficie –, certaines formes suscitent des "sensations perceptives" ressenties de manière totalement différente que d'autres. Toutefois, dans un second mouvement, la question de la fonction culturelle, sociale et idéologique d'une telle représentation est inéluctable. Pour au moins deux raisons: les sens sont aussi, en quelque sorte, le produit de plusieurs siècles d'histoire, et pourtant les représentations n'échappent pas à la pensée mythique. Philippe Junod, dans un texte brillant et non moins documenté, «De l'audition colorée ou du bon usage d'un mythe»<sup>19</sup>, nous indique une voie, en s'attachant à ce qu'il nomme le «noyau dur» de spéculations séculaires sur la synesthésie.

L'«audition colorée», «centre névralgique d'un vaste réseau de correspondances, qui s'organise autour du triangle des arts visuels, de la littérature et de la musique, [...] postule la possibilité d'un passage direct et naturel<sup>20</sup> entre le monde des sons et celui des couleurs»<sup>21</sup>. Comme il le montre, l'affirmation et l'étude des corrélations synesthésiques entre couleurs et sons différencient l'approche "objective", fondée sur la nature physique et vibratoire des phénomènes audiovisuels, des approches "subjectives", qui cherchent la clé du phénomène dans les mécanismes de la perception, en privilégiant des arguments d'ordre scientifique, symbolique ou cosmologique. Quant à la fécondité poétique de la synesthésie, elle n'est plus à démontrer et, reconnaît Junod, s'impose «comme un enrichissement irremplaçable de notre perception du monde»<sup>22</sup>. Si l'étude comparative et systématique des correspondances, postulées au fil du temps et dans les nombreux textes traitant du sujet, fait ressortir des divergences telles qu'elles invalident toute hypothèse scientifique qui voudrait ancrer dans les formes ou dans la physiologie certaines associations, il existe aussi une anthropologie de la sensibilité qui découvre que, derrière les différences, se cachent des régularités, des fréquences statistiques, des familles, des généalogies; sans relever d'un ordre naturel, celles-ci sont bel et bien des faits culturels influents et passibles d'une interprétation historique.

Dans une perspective historique et anthropologique, il est dès lors intéressant de relever de quelle manière et à quel moment se déclare la conviction qu'une forme – graphique, picturale, plastique ou architecturale – peut exprimer un "mouvement", et de quel type de mouvement il s'agit; il est intéressant aussi d'établir si, dans le temps, la même forme "exprime" toujours le même mouvement, et à quel moment et de quelle manière intervient un changement dans la perception. Toujours dans cette perspective, il est primordial de savoir quand et comment ces "formes du sentiment", ces "grammaires" des effets et des émotions se diffusent: par des vulgarisations scientifiques, dans les cénacles artistiques, les écoles, dans la formation, formelle et informelle, du sens commun; et comment elles se consolident jusqu'à acquérir l'évidence d'un fait, jusqu'à susciter des réflexes pavloviens, des salivations esthétiques, des frémissements de fans initiés aux arcanes de la forme.

Il suffit de parcourir les exemples fournis par Ruskin dans *Les Pierres de Venise*, les instructions formelles aux jeunes dessinateurs proposées par Walter Crane<sup>23</sup>, la physiognomonie architecturale du jeune Heinrich Wölfflin<sup>24</sup>, de Theodor Lipps<sup>25</sup>, de Wilhelm Wundt<sup>26</sup>, les programmes d'éducation à la vision de Kandinsky, Albers, Beyer, Klee, Moholy-Nagy, etc., au Bauhaus, jusqu'au New Bauhaus, à la School of Design, aux infinies missions de la bonne parole du modernisme, pour se rendre compte de l'inlassable message et lavage de cerveau auquel ont consenti, pendant plus d'un siècle, principalement les classes cultivées de la civilisation occidentale. Il est alors facile de sourire de l'empathie tectonique expliquée par Rudolf Metzger dans son ouvrage *Die dynamische Empfindung in der angewandten Kunst*<sup>27</sup> ou des métaphores "anthroposophiques" d'un Rudolf Steiner, divulguées dans une publication à grand succès intitulée *Wege zu einem neuen Baustil*<sup>28</sup>.

Dans l'après-guerre, face à un impressionnisme critique rampant, que les théories de l'empathie et du "gestaltisme" trop bien perçues à l'époque avaient autorisé aux générations précédentes, les historiens de l'art se sont prescrits une véritable cure d'abstinence interprétative. Mais cette retenue virtuose nous aide-t-elle à comprendre le monde, alors qu'artistes et profanes continuent à se faire peur, à se donner des "frissons esthétiques" en recourant aux "effets spéciaux"? Le fait est que la conscience grandissante de la multiplicité et de la relativité de nos relations au monde ne peut se cantonner aux filons de recherche "autorisés" par l'académie, mais doit prendre le risque de poursuivre dans ses infinies ramifications cette sensibilité multiforme, et d'en rendre compte au moment

de la critique: forme après forme, fauteur d'opinion après "persuadeur" occulte, artiste chaman après commissaire priseur, etc. Un tel projet ne saurait tenir en ces pages. Je me limiterai ici à quelques pistes de lecture, qui, je l'espère, sauront donner sa chance à une telle entreprise.

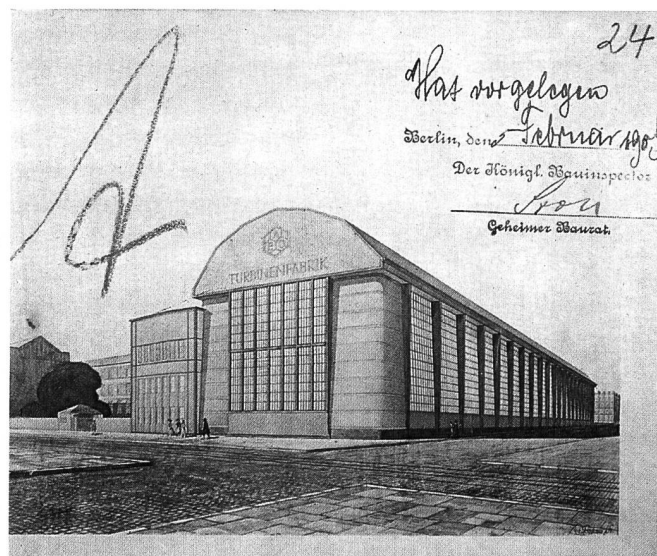
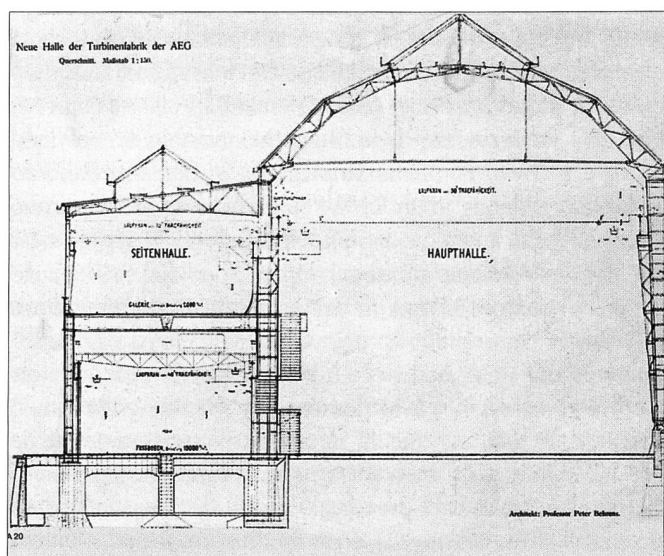
### Jouissance de l'œuvre architecturale: entre le sens et les sens

Commençons par un exemple désormais historique, qui montrera à quel point cette problématique est au centre de la critique moderne. On ne connaît que trop les nombreux commentaires soulevés par la Turbinenhalle, construite par Peter Behrens en 1908 pour le compte de l'AEG, et plus particulièrement ceux concernant les puissants piliers d'angle dépourvus de toute fonction statique en dépit de l'impression qu'ils suscitent. Je n'exhumerais pas ici les détails fournis par Peter Behrens lui-même à ce propos, ni par son biographe dithyrambique Fritz Hoeber, ni encore par son ingénieur et partenaire circonspect Karl Bernhard; je ne rapporterai pas non plus les critiques de Walter Gropius, de Mies van der Rohe, ni les analyses plus récentes proposées par Julius Posener, Tilmann Buddensieg, Karin Wilhelm, etc.<sup>29</sup>; je ne retiendrai qu'une distinction choisie, "à sa décharge", par Behrens lui-même, pour justifier la solution adoptée. Cette distinction, d'une part, rend parfaitement compte d'un tournant "annoncé" qu'épouse la sensibilité commune et, d'autre part, révèle, chez Behrens comme chez beaucoup de ses contemporains, la persistance et la coexistence de deux façons de faire et de jouir de l'architecture: l'une "sensible", l'autre "sémiotique". Ces deux manières sont déjà évoquées, sans pour autant se correspondre terme à terme, par Behrens et Gropius quand ils opposent la "stabilité calculée" et la "stabilité représentée" ("*rechnerischer Stabilität*" et "*dargestellter Stabilität*")<sup>30</sup>. Les piliers d'angle à grandes assises de panneaux de béton devaient procurer un effet de stabilité perceptive, immédiate et intuitive, pour affirmer le "caractère corporel" (*Körperlichkeit*) du bâtiment et éviter la «cage aux oiseaux» visuellement inconsistante<sup>31</sup> qui, à leur avis, était le prix payé, sur le plan expressif, par les ponts en treillis métallique et les usines en verre et métal construits uniquement sur la base du calcul. Peu importe si les moyens d'expression de cette consolidation relèvent de l'illusionnisme – la «volonté artistique» (*Kunstwollen*), précisera

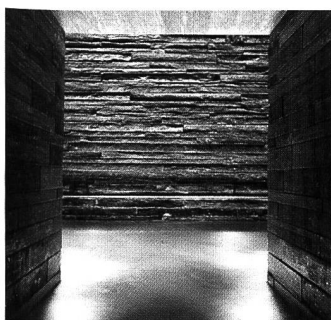
Peter Behrens, Turbinenfabrik der AEG, Berlin, 1909.

Coupe sur la halle principale et la halle latérale.

Dessin perspectif du projet, signé et daté de 1908.







Peter Zumthor, Bains thermaux à Vals dans les Grisons, 1990-1996.  
Image tirée de Peter Zumthor, *Works, Building and Projects 1979-1997*, Lars Müller Publishers, Baden, 1998.

Behrens, l'exige et nous savons que déjà, selon Riegl, le *Kunstwollen* est en guerre avec les bonnes raisons de la matière.

Toutefois, Behrens veut aussi rendre compte de la «stabilité calculée», et, comme nous le verrons, dans ce cas, il s'agit d'un message qui répond aux critères de ce que nous désignons communément comme lecture sémiotique. Ainsi, explique Behrens, les angles en béton «sont divisés horizontalement par des profils métalliques et apparaissent ainsi comme des remplissages»<sup>32</sup>. Pressé par les critiques, il en précisera, en 1917, les raisons: «Les deux piliers d'angle n'ont qu'une fonction de liaison et de clôture. C'est la raison pour laquelle ils sont faits d'un autre matériau, le béton, et sont structurés horizontalement, en opposition à la verticalité de la construction; parce qu'ils n'expriment pas la stabilité, il leur a été donné la même inclinaison qu'aux fenêtres.»<sup>33</sup>

Karin Wilhelm, qui a fourni un compte rendu circonstancié de cette controverse, exprime un jugement que je tiens à commenter. Elle écrit: «Ce qui comptait chez Behrens, c'était manifestement l'effet esthétique, bien qu'il ne cherchât pas à donner le change sur la réalité constructive. De cette contradiction que le bâtiment, malgré tous les efforts de son architecte, ne peut nier, provient en partie – je crois – son pouvoir de fascination.»<sup>34</sup> Je conviens aussi que le charme de la Turbinenhalle repose sur l'ambiguïté expressive flagrante qui lui est propre, mais j'argumenterais toutefois différemment. Behrens sait que le portique à trois rotules, en réduisant à presque rien l'appui vertical sur la rotule inférieure qui se situe à portée de l'œil ou de la main, mine les attentes du public avec une image insolite, qui doit être compensée par un effet de stabilité. L'intention esthétique de Behrens ne se réduit probablement pas à cet effet. L'autre message, discursif et rationnel, travaille sur les signes et s'adresse donc aux initiés du code. En d'autres termes, nous serons confrontés à un message esthétique global qui joue sur deux registres. L'idée de ces deux registres, l'un sensuel et l'autre intellectuel, n'est, à mon avis, pas novatrice. On la trouve en effet déjà chez Schopenhauer, notamment dans l'addenda consacré à l'architecture de *Le monde en tant que volonté et représentation*, même si le philosophe, à ce que je sais, ne s'y arrête pas. C'est à se demander si le débat du XIX<sup>e</sup> siècle concernant la tectonique, et tout ce qui découle des théories et des poétiques des modernes, des post-modernes et de leurs fossoyeurs, ne gagnerait pas en clarté s'il prenait en considération les aventures et les déclinaisons des deux registres.

### Transparence / opacité

Mais venons-en à quelques exemples plus récents.

En présentant les bains de Vals, Peter Zumthor est clair, précis et convaincant sur ses intentions principales: «La nouvelle construction est un grand volume de pierre, couvert d'herbe, encastré dans la montagne avec laquelle il forme un tout, un objet solitaire qui s'oppose à l'intégration aux structures existantes, pour [...] exprimer un rapport intense avec l'énergie primitive et la géologie du paysage montagneux. [...] Montagne, pierre, eau, construire en pierre, avec la pierre, dans la montagne, construire à l'extérieur de la montagne, être à l'intérieur de la montagne: la volonté de vouloir donner à cette chaîne de mots une interprétation architecturale a guidé le projet. [...] Il s'agissait de travailler avec la nature mystique d'un monde de pierre à l'intérieur de la montagne, avec l'obscurité et la lumière, avec le reflet de la lumière sur l'eau et dans l'air saturé de vapeur, avec les différents sons émis par l'eau dans le royaume de la pierre, avec les pierres chaudes et la peau nue, avec le rituel du bain.»<sup>35</sup>

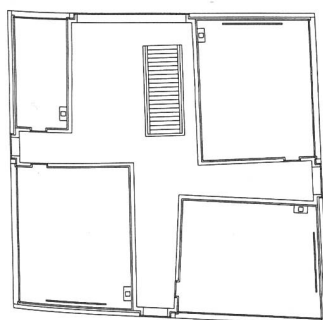
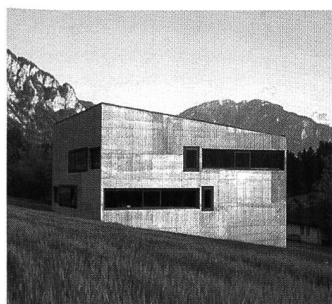
Ceux qui ont visité les thermes et qui ont un minimum de sensibilité architecturale diront que tout cela, ils l'avaient deviné, pressenti. Les assises en gneiss vert de Vals, plates, comme

écrasées par leur poids, vibrent et se fondent admirablement dans les nuances vertes de l'eau. L'effet tellurique d'une «*grande pierre poreuse*» se laisse appréhender par l'œil. Aux bains de Vals, l'eau paraît surgir des profondeurs de la roche car aucun matériau du bassin ne marque un seuil, une ligne d'arrêt; pour cette raison, les piliers colossaux en pierre s'enfoncent dans l'eau à l'instar des parois d'une grotte. D'autres effets concourent à cette impression – (à l'idée?) – d'espace souterrain: depuis l'entrée de l'hôtel, que nous avons rejoint en grim pant dans la montagne sans jamais apercevoir les thermes, nous n'avons fait que descendre dans un tunnel sans vraiment savoir où il nous menait; ensuite, nous avons emprunté des rampes et des escaliers jusqu'à entrevoir, soudainement, la lumière naturelle tomber d'en haut, de ce qui, à première vue, ressemble à des dislocations entre d'immenses plaques, celles-ci supportées par d'énormes piliers suivant une logique plutôt géologique que constructive. Des signes? Des symboles? C'est avec ses tripes que l'on sent ces choses, dirait un architecte de la vieille – et nouvelle – école des sensitifs.

En effet! Mais les thermes ne sont pas nées dans le rapt d'un geste instantané, à l'instar d'une toile de Hartung. Il ne s'agit pas non plus d'immenses plaques métalliques disposées par un Richard Serra, que nous approchons sur la pointe des pieds pour ne pas réveiller le poids et la force brute qui sommeillent en eux jusqu'au prévisible effondrement (c'est du moins l'impression que l'on éprouvait à l'exposition du Centre Pompidou à Paris, où les planchers élastiques imposaient une grande prudence, maintenant le public à une certaine distance des œuvres, et limitant l'accès). A tout point de vue et comme toute œuvre architecturale, les bains de Vals sont une fabrication. Tout est choix, tout est calcul, tout veut être, tout exige un contrôle, lucide et rationnel. La volonté de ne pas différencier les parois et le fond du bassin des parties émergées est à la fois un tour de force technique et un choix de sémiologue averti. Imaginons un instant ce qu'il en aurait été de cet effet de masse d'eau et de pierre si le gneiss de Vals ressemblait au marbre blanc de Carrare. L'architecte aurait certes exploré d'autres registres ou choisi une autre pierre.

Autrement dit, l'architecte au faîte de son art planifie les effets avec la même préméditation que les frères Dalton le braquage d'une banque. De ce travail exécuté en coulisses, les peintres, les sculpteurs et les architectes parlent peu, alors que les écrivains aux prises avec la construction – l'architecture – de leurs textes en discourent souvent avec délectation. Je ne citerai ici qu'un seul maître dans l'art de la révélation, car le cas de «*The Raven*» sert à merveille mon propos. Edgar Allen Poe, après avoir ému aux larmes dames et demoiselles, ainsi que tous ses lecteurs sensibles, par le sens et le son douloureux et grave du refrain «*nevermore*», s'offrit la perfide satisfaction de raconter par le menu comment il s'y était pris pour fabriquer une telle «*machine à émouvoir*», attestant d'une adresse histrionique dans l'art de manipuler les codes émotionnels de la sensibilité commune<sup>36</sup>.

Les bains de Vals avaient déjà été comparés à une grotte, à un espace souterrain, lorsque je pris conscience, parce que je l'écrivais, que le vert du gneiss était celui de l'eau. Ce moment fut plutôt stimulant et l'effet des plus immédiats. Walt Disney a d'ailleurs raison quand il ne fait tomber Donald Duck qu'à l'instant où celui-ci se rend compte qu'il est en train de marcher dans le vide. En outre, le fait que cet espace m'ait renvoyé aussitôt, comme une illumination subite, l'image de l'enfer du Danteum de Terragni (tel que je le connaissais et l'imaginais à partir des dessins) et celle des fosses Ardéatines (autre espace souterrain que je connais par expérience, impressionnant de fait, mais aussi par son association avec la mort) contribua à augmenter l'émotion spatiale que j'avais ressentie.



Valerio Olgiati, école à Paspels, 1996-1998. Vue extérieure et plan du deuxième étage.

«Peter, arrête !», me suis-je dit, en me demandant si lui-même, le grand histrion, y avait pensé – je dis «histrion», comme Edgar Allen Poe l'avait écrit pour se qualifier en tant qu'auteur.

La fuite des associations pourrait bien à ce point générer une atrophie inopinée de la perception, tant redoutée par les artistes, comme nous le rappelle Philippe Junod dans les pages convaincantes de son célèbre essai sur la transparence et l'opacité de l'œuvre d'art<sup>37</sup>. Au signe référentiel – "transparent" au sens de transitif – qui renvoie à un autre – à un contenu, à une idée – s'opposerait donc quelque chose d'"opaque", car intransitif, ambigu, dont le sens – s'il est encore possible de s'exprimer ainsi – consisterait en l'expérience physique, psychique et rationnellement cognitive dans laquelle elle engage le voir, de sorte que l'observateur devient lui-même dépositaire du sens à mesure de son implication dans l'œuvre et de sa connivence "tacite" avec l'auteur. La spatialité *sui generis*, mobile, des peintures cubistes, les calembours formels des petites sculptures de Braque et de Picasso subtilement analysées par Kahnweiler, l'hypnotique profondeur des mélanges chromatiques de Rothko observés à 40 cm de distance<sup>38</sup>, des monochromes d'Yves Klein, etc., représenteraient autant de manifestations d'"opacité". Que l'architecture suisse récente relève de dispositifs formels aussi "opaques" est un fait incontesté, et l'école construite par Valerio Olgiati à Paspels, dans les Grisons, en est l'impressionnante démonstration. Comme s'il voulait empêcher toute chasse à la référence, l'auteur laisse planer le doute sur la légère déformation du carré du périmètre: est-elle une simple – casuelle? – manipulation de l'ordinateur? Les conséquences de cette infime déformation de l'orthogonalité sur l'espace de distribution en forme de croix sont surprenantes: chacun des bras est légèrement décalé par rapport aux autres, et à peine déformé en cône. Ainsi l'espace se dilate et se contracte, s'étire et se réduit, s'élève et s'abaisse, au gré de notre cheminement, comme si l'espace de distribution n'était plus une grandeur extérieure à nous, objective et stable, mais de la matière vivante dépendant de notre perception, de notre position, et donc attachée de manière ambiguë à une donnée externe objective et à une donnée subjective.

Le dispositif suivant est moins manipulateur, mais pas moins ambigu: l'école est un volume parallélépipédique déformé en losange, de telle façon que la ligne de sommet et la base épousent parfaitement la pente du terrain. Cette forme, qu'Arnheim verrait comme une charge d'énergie<sup>39</sup>, au vu de l'association du bâtiment à la topographie, accentue son caractère abstrait, objectal, jusqu'à faire "oublier" – en détournant habilement l'attention – qu'en fin de compte, le bâtiment est couvert par un toit "ordinaire", à un pan incliné.

### Pour une sémiotique de l'affect et des effets

Mais que veut donc suggérer ce gymkhana déroutant autour d'un nombre restreint d'édifices répartis sur presque cent ans? Simplement ceci: nous inviter à ne pas nous débarrasser avec trop d'empressement – voire de soulagement – de la notion de signe, seulement parce que certains jeunes architectes – néanmoins bons –, guidés à leur insu par Venturi et le post-modernisme, confondent le signe avec son espèce particulière qu'est le symbole.

"Gavées" d'histoire et de symboles comme des oies du Périgord, les nouvelles recrues de l'architecture suisse contemporaine sont devenues allergiques à ces symboles et à la chasse aux significations. Pourquoi? Le post-modernisme aurait-il saturé le domaine, et qu'à vouloir faire du neuf, il fallait jeter le bébé avec l'eau du bain? Ou le langage symbolique, lié tel qu'il est, et tel qu'il apparaît, à une culture d'élite, serait-il perçu comme particulièrement fragile et fastidieusement conventionnel? Ou alors le langage symbolique ne renverrait-il

pas au nombril de l'architecture? Ni la fonctionnalité ni l'usage du bâtiment ne semblent plus séduire les architectes, parce que l'histoire est là pour prouver que le programme peut changer, se perdre, alors que l'édifice demeure. La construction – souvent confondue avec la “tectonique” – ainsi que la *Wirkung* – l'effet visuel, l'impact sur les sens – paraissent être plus essentielles au fait architectural, car elles sont destinées à durer – comme les architectes aimeraient perdurer dans leurs œuvres.

De ce point de vue, la théorie de l'architecture, en replaçant l'observateur à une “distance critique”, représente évidemment un danger potentiel pour une approche fusionnelle de la matière, du sens et de l'artifice. Le signe est un produit de notre commerce avec les choses; il appartient à nos cinq sens, surtout au sixième, si nous sommes des consommateurs avertis. Il nous appartient en tant que membres d'une société et d'une culture. Nous sommes des “*lector in fabula*”: sans notre collaboration interprétative, il n'y a pas de narration architecturale<sup>40</sup>. Ainsi, loin d'être arbitraires et immotivés (comme c'est le cas du langage), les signes architecturaux portent des émotions, véhiculent des passions. Certains nous paraissent être plus signes que d'autres, que peut-être nous ne percevons pas comme tels. Pourquoi et comment? Ces questions, comme beaucoup d'autres, devraient être au cœur d'une sémiotique architecturale, comme elles le sont déjà pour d'autres branches de la sémiotique. Nous n'en viendrons à bout que progressivement, au croisement de lectures toujours différentes, qui incorporent l'évolution historique et culturelle, en nous auscultant, nous et les choses, avec toute la finesse des sens et de la raison.

Traduit de l'italien par Emanuela Torchia

## Notes

<sup>1</sup> Martin Steinmann, «La forme forte. En deçà des signes», *Faces*, n° 19, 1991, p. 8.

<sup>2</sup> Cf. entre autres: Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milan, 1975, p. 104 et ss., «2.7.3. La semiosi illimitata». Eco formule cette notion à partir de la théorie peircienne de l'“interprétant”. Charles Sanders Peirce, in *Collected Papers*, Cambridge, 1931-35: «(2.300) [un signe est] tout ce qui détermine quelque chose d'autre

(son interprétant) à se référer à un objet auquel lui-même se réfère (son objet) de la même manière, l'interprétant devenant à son tour un signe, et ainsi de suite, ad infinitum.»

<sup>3</sup> Martin Steinmann, «La Forme forte...», *op. cit.*, p. 9.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p. 10.

<sup>6</sup> Ibid., p. 9.

<sup>7</sup> Cf. de Martin Steinmann l'article cité en note 1, et, du même

auteur, «Augenblicklich – Notes sur la perception des choses en tant que formes», *matières*, n° 3, 1999, pp. 55-56.

<sup>8</sup> Martin Steinmann, «La Forme forte...», *op. cit.*, p. 5.

<sup>9</sup> Souligné par Bruno Reichlin.

<sup>10</sup> Ibid., pp. 7-8.

<sup>11</sup> Martin Steinmann, «Augenblicklich ...», *op. cit.*, p. 56.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.



14 La notion d'«obstacle épistémologique» est employée ici dans le sens que lui attribue Gaston Bachelard dans *Epistémologie. Textes choisis*, Paris, 1971.

15 Les exemples cités sont tirés de l'ouvrage de vulgarisation de Roberto de Robertis, *Progetto e percezione*, Rome, 1971, pp. 169-172.

16 Il s'agit, semble-t-il, du terme utilisé par les spécialistes de la vision, si j'ai bien compris les explications patientes de Andrei Gorea, auteur, entre autres, de *Representations of Vision*, Cambridge, 1991.

17 Sur l'œuvre photographique de Bernard Voita, voir les catalogues d'expositions qui ont eu lieu à Zurich, Shedhalle, 1988: «White Garden», Zurich Kunsthalle, Baden, 1997; «Von Bildern = Des Images», Kunsthalle Berne, 1986. Son ami photographe Heinrich Helfenstein avait attiré mon attention sur cet artiste, à l'occasion d'un colloque consacré à la perception.

18 L'épisode est rapporté par Igor Stravinsky dans ses *Chroniques de ma vie* (1935, réédition: Paris, 2000, pp. 86-87), épisode survenu probablement en 1917.

19 Philippe Junod in *La couleur – Regards croisés sur la couleur du Moyen-Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque organisé par Philippe Junod et Michel Pastoureau à l'Université de Lausanne, 25-27 juin 1992, Paris, 1994.

20 Souligné par Bruno Reichlin.

21 Philippe Junod, *op. cit.*, p. 63.

22 Ibid., p. 64.

23 Walter Crane, *Linie und Form*, Berlin et Leipzig, s.d. (1906 ?).

24 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Munich, 1886 (cf. en particulier le septième chapitre consacré à l'ornement).

25 Theodor Lipps, *Asthetik – Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hambourg et Leipzig, 1903.

26 Wilhelm Wundt, *Grundzüge*

*der physiologischen Psychologie*, Leipzig, 1902 (Première édition, 1874, amplement revue par la suite).

27 Rudolf Metzger, *Die dynamische Empfindung in der angewandten Kunst*, Jena, 1917.

28 Rudolf Steiner, *Wege zu einem neuen Baustil – Fünf Vorträge*, Dornach, 1926, (les conférences se sont tenues à Dornach durant la période du 7 juin au 26 juillet 1914).

29 Cf. la mine d'informations et d'interprétations fournie par Tilmann Buddensieg, Henning Rogge, *Industriekultur – Peter Behrens und die AEG 1907-1914*, Berlin, 1980. Cf. aussi Julius Posener, *Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur – Das Zeitalter Wilhelms II*, Munich, 1979 et 1995, en particulier les chapitres «Fabrikbau» et «Die Jüngeren und die Jüngsten»; Machthild Heuser, «Die Fenster zum Hof. Die Turbinenhalle, Behrens und Mies van der Rohe», in *Peter Behrens – 'Wer aber will sagen, was Schönheit sei?'* publié par Hans-Georg Pfeifer, Düsseldorf, 1990; Karin Wilhelm, *Walter Gropius Industriearchitektur*, Braunschweig/Wiesbaden, 1983, en particulier pp. 50-55.

30 La distinction, signalée par Karin Wilhelm, *op. cit.*, est introduite par Walter Gropius lors de la conférence «Monumentale Kunst und Industriebau» tenue le 10 avril 1911 au Folkwang-Museum de Hagen et reproduite à partir du manuscrit conservé au Bauhaus-Archiv de Berlin dans Hartmut Probst, Christian Schädlich, *Walter Gropius – Band 3: Ausgewählte Schriften*, Berlin, 1988, pp. 28-51. Le sujet a été cependant déjà entièrement explicité par Peter Behrens dans la conférence «Kunst und Technik», qui s'est tenue à Braunschweig le 26 mai 1910 à l'occasion de la 18<sup>e</sup> Jahresversammlung des Verbandes Deutscher Elektrotechniker, reproduite dans plusieurs publications et réunie dans la documentation de Buddensieg, Rogge, *op. cit.* p. D 278 et ss.

31 Peter Behrens, «Kunst und Technik», *op. cit.*, p. D 283.

32 Cf. le texte déjà cité dans les *Mitteilungen der Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz*.

33 Peter Behrens, «Ueber die Beziehung der künstlerischen und technischen Probleme», in *Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, H. 5, Berlin, 1917, reproduit dans Buddensieg, Rogge, *op. cit.*, p. D 277. Il s'agit, selon les avertissements des auteurs, d'une variante au texte tiré des *Mitteilungen...*, citées plus haut.

34 Karin Wilhelm, *Walter Gropius Industriearchitektur*, *op. cit.*, note 381, p. 138.

35 Peter Zumthor, «Pietre e acqua», *Casabella*, n° 648, 1997, pp. 56-59.

36 Edgar Allan Poe publie «The Raven» au début de l'année 1845 simultanément dans différents journaux et devient célèbre du jour au lendemain.

37 Philippe Junod, *Transparence et opacité – Essais sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, 1976.

38 Cf. Daniel Henry Kahnweiler, *Les sculptures de Picasso*, Paris, 1949. Rothko, lors d'un entretien, suggérerait lui-même cette façon de regarder ses tableaux.

39 Rudolf Arnheim, in *Kunst und Sehen*, Berlin, 1978, p. 426, postulait que «la direction oblique est probablement [...] le moyen le plus efficace pour provoquer une tension visuelle adéquate», en admettant que cette tension, de fait, est le produit d'une déformation, par exemple d'un rectangle en un parallélogramme.

40 Allusion au très bel essai d'Umberto Eco, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, Coll. «Livre de Poche. Biblio Essais», 1985.