

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 10 (2012)

Artikel: Perspectives croisées sur la notion d'instabilité spatiale : la chapelle Bruder Klaus de Peter Zumthor
Autor: Gigard, Jean-Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984590>

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

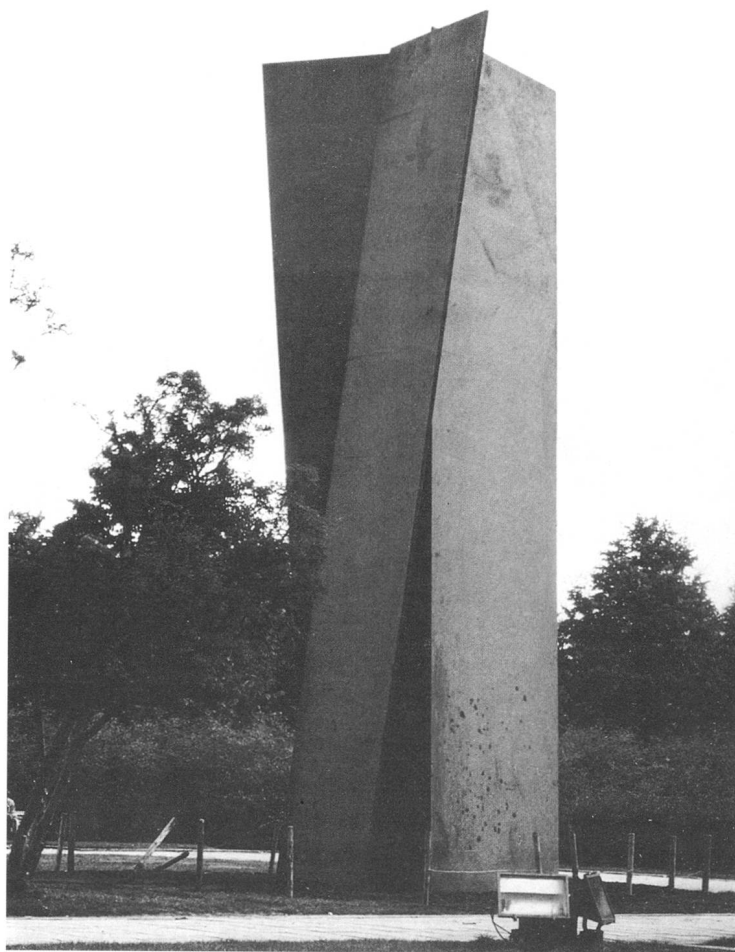
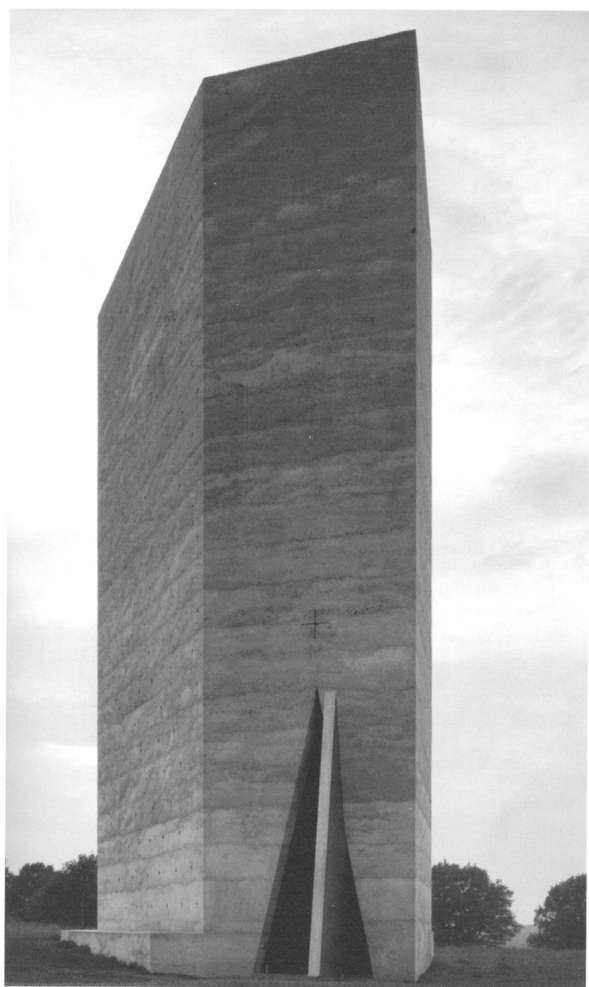
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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>



Perspectives croisées sur la notion d'instabilité spatiale

La chapelle Bruder Klaus de Peter Zumthor

Jean-Claude Girard

«Quand la sculpture entre dans le royaume de la non-institution, [...] pour occuper le même espace et le même lieu que l'architecture, quand elle redéfinit l'espace et le lieu en fonction de nécessités sculpturales, les architectes se fâchent. Leur concept de l'espace n'est pas seulement changé, il est le plus souvent critiqué. La critique ne peut être effective que lorsque sont utilisés l'échelle, les méthodes, les procédures et les matériaux architecturaux. Cela provoque des comparaisons. [...] Pour critiquer un langage, il en faut un second qui soit en rapport avec la structure du premier, mais qui possède une structure nouvelle.»¹ (Richard Serra)

Certains bâtiments contemporains génèrent un nombre de questions et d'incompréhensions de la part de la critique architecturale tant leur réalité physique est réduite à un minimum d'éléments. Cette réduction est souvent si forte qu'elle semble remettre en cause leur appartenance au domaine de l'architecture et les tentatives de compréhension par des thèmes déjà passablement éprouvés de la critique architecturale, comme l'histoire, l'implantation, la construction du détail, c'est-à-dire par des thèmes que l'on peut intégrer dans une approche ou une théorie plus générale, font apparaître de nouvelles questions. Il faut dès lors aller chercher d'autres outils d'analyse afin d'établir des rapprochements qui permettront de saisir l'œuvre.

La chapelle Bruder Klaus, que Peter Zumthor termine en 2009 dans la campagne allemande de l'Eifel, appartient certainement à cette catégorie d'œuvre. De prime abord, elle apparaît comme isolée dans le paysage architectural. Mais, en l'analysant, on se rend compte qu'elle fait partie d'un corpus de réalisations pour lesquelles le programme permet une recherche d'espace intérieur qui devient la base de leur conception. Cet espace est particulier car il demande une implication très forte du spectateur dans la mesure où la perception est sans cesse redéfinie par la position occupée. L'espace semble ainsi se mettre en mouvement visuellement, créant ce que l'on pourrait appeler une instabilité spatiale.

La question de la relation spectateur-œuvre est également un des sujets de la sculpture du XX^e siècle, et apparaît de manière récurrente dans le travail de Richard Serra.

Ci-contre, de gauche à droite :

Peter Zumthor, Bruder Klaus Kapelle (2008), Eifel, vue extérieure.

Richard Serra, Sight Point (1974-1975), Wesleyan University, Connecticut.

Il semble dès lors intéressant d'analyser quelques aspects de la production artistique de ce sculpteur qui a affirmé dans une interview qu'il considérait «*l'espace comme un matériau*» et, par l'analyse de certains de ses travaux, de tenter d'appréhender le lien qui unit la sculpture et l'architecture.

Topographie

L'approche phénoménologique de visions sans cesse renouvelées en fonction des positions réciproques du spectateur et de l'œuvre a été explorée, dès les années 1970, par les pièces *Pullitzer* et *Shift*. Ces sculptures paysagères sont constituées de plaques rectangulaires partiellement enfoncées dans le terrain et disposées selon une règle liée aux déclivités les plus grandes. C'est l'inclinaison de la pente, plus précisément la ligne de plus grande pente, qui définira leur longueur lorsque la différence de hauteur aura atteint 152,4 cm.

Voulant révéler la topographie du lieu dans lequel elles s'implantent – ce que Serra appellera la logique du lieu («*a logic in the landscape*»)² – elles remettent en cause l'approche frontale de la sculpture pour explorer des jeux de perception qui impliquent que le spectateur ne soit plus seulement extérieur à l'œuvre mais entre maintenant au cœur de celle-ci pour l'expérimenter. Revenant d'un voyage au Japon, Serra écrit : «*Je suis allé au Japon en 1970. [...] Les jardins Zen de Kyoto ont été une révélation. Ils sont construits de telle manière que vous ne pouvez les vivre que par le mouvement. [...] l'idée de se mouvoir dans l'espace, de votre corps mesurant l'espace, de quelque chose qui se déroule dans le temps deviendra le fondement de ma pensée du paysage.*»³

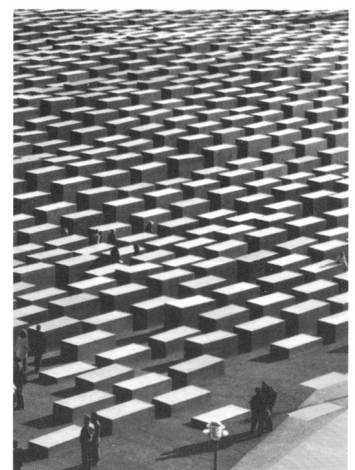
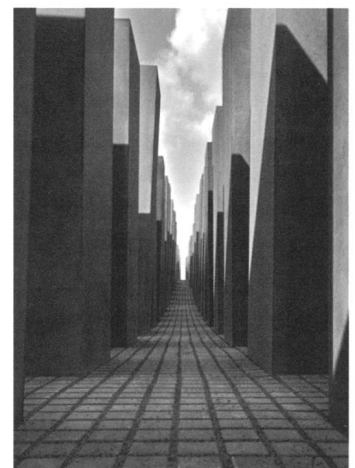
En se déplaçant dans ces sculptures paysagères, le spectateur prend conscience, d'un côté d'une multitude de perspectives sans cesse changeantes, et de l'autre de l'importance du corps humain comme outil de mesure. Ses travaux s'ingéniant à révéler un lieu – en impliquant le spectateur – plutôt qu'à le transformer, Serra prend ses distances vis-à-vis du Land Art. «*Mes œuvres paysagères sont fondées sur des notions d'élévation, de limite et de déplacement à travers l'espace, mais pas de mouvement de terre. [...] L'idée de créer des œuvres qui doivent être vues du ciel ne m'intéresse pas.*»⁴

Lorsqu'en 1998, Peter Eisenman et Richard Serra remportent le concours pour le Mémorial de la Shoah à Berlin, ils proposent un type d'expérience un peu semblable. La topographie du lieu est révélée par un damier de stèles non verticales dont les rapports sans cesse changeants sont fonction de la position du spectateur qui doit déambuler au cœur même du dispositif. L'espace semble se défaire et se recréer à chaque pas, mettant la priorité sur le déroulement de l'expérience et rejetant ainsi toute idée de climax.

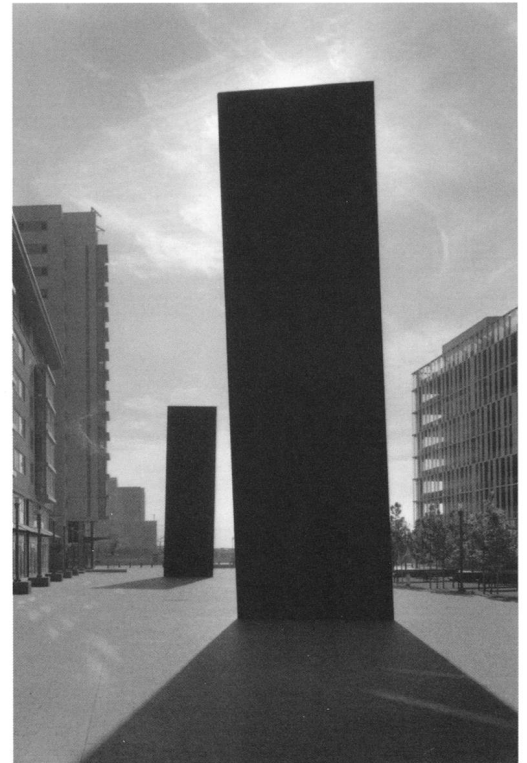
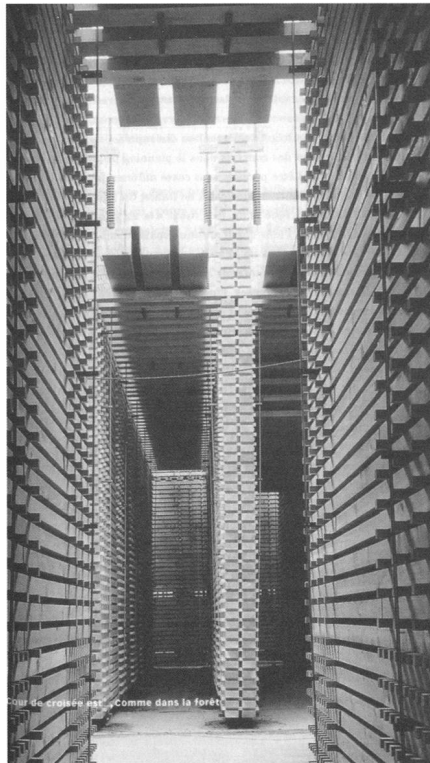
Zumthor utilise un procédé similaire dans le Pavillon suisse de l'exposition 2000 de Hanovre. Les murs à empilement longitudinaux ne sont pas parfaitement d'aplomb car ils suivent la pente du terrain, créant ainsi le même sentiment qu'au Mémorial de Berlin. Cette volonté est clairement affirmée dans le livret qui accompagne le pavillon : «*Des situations déconcertantes sont créées à la rencontre des fortins longitudinaux et perpendiculaires : comme ils suivent la pente du terrain, les murs à empilement disposés dans la direction longitudinale ne sont pas à l'aplomb. [...] Cela engendre des images gauches qui amènent les visiteurs à se demander si les ouvriers du bâtiment suisse*



Richard Serra, *Shift* (1970-1972), Ontario, Canada.



Peter Eisenman Architects, Memorial de la Shoah (1998-2005), Berlin, Vue intérieure et vue aérienne.



Peter Zumthor, Pavillon de la Confédération Suisse (2000), Hanovre, vue intérieure.

Richard Serra, Ballast (2004), Mission Bay Campus, San Francisco.

construisent vraiment avec autant de précision qu'on le prétend.»⁵ L'architecte introduit ici une notion d'ambiguïté de la perception qui fonctionne avec ce qu'il appelle «des pôles de tension»⁶, ces moments de l'architecture créés par le déplacement du spectateur et qui remettent pour un instant en cause les certitudes que l'on s'était faites sur l'espace où l'on se trouve. *Ballast*, de Serra, créée quatre ans plus tard, joue sur le même sentiment d'ambiguïté en mettant en relation le faux aplomb des plaques de sa sculpture avec la verticalité des bâtiments avoisinants.

Mise en mouvement

La remise en cause des conventions du regard est un des thèmes majeurs des sculptures urbaines de Serra, et qui lui vaudra d'ailleurs de très vives critiques de la part du public. Après avoir travaillé sur l'idée de mise à jour de la topographie de paysages, il entreprend plusieurs pièces qu'il situe cette fois-ci dans des environnements urbains afin d'en redéfinir la lecture. Dans *Clara-Clara* (1984), pièce horizontale installée dans le jardin des Tuileries à Paris, les deux plaques courbes qui la composent ne sont pas d'aplomb mais penchées l'une vers l'autre, invitant de nouveau le spectateur à un parcours où la perception apparente de mouvement changera en fonction de sa position. C'est ce qu'a mis en valeur Yve-Alain Bois dans sa description de cette pièce : «*En cheminant dans Clara-Clara, en allant vers le goulot d'étranglement que forment ses deux arcs en leur milieu, le spectateur aura constamment l'impression étrange qu'une paroi va "plus vite" que l'autre, que le côté droit et le côté gauche de son corps ne sont pas synchrones. Après avoir passé ce goulot, ce qui lui aura peut-être révélé la raison de cette étrangeté [...] il verra les différences latérales de "vitesse" s'inverser.*»⁷

Comme à Berlin, la relation entre les éléments – ici les plaques de métal – et le spectateur engendre un sentiment de mouvement qui ne peut être appréhendé qu'en se déplaçant à l'intérieur de la sculpture. L'expérience se rapproche ainsi de la conception de Zumthor d'une architecture liée au temps: *«Wolfgang Rihm et moi-même étions d'avis qu'à l'instar de la musique, l'architecture est aussi un art du temps. Cela veut dire que je réfléchis à la manière dont nous nous déplaçons dans le bâtiment.»*⁸

Serra affirme dans une interview avoir été influencé par la chapelle Notre-Dame-du-Haut de Le Corbusier. *«L'année dernière j'ai visité la chapelle de Le Corbusier à Ronchamp. Si on estime qu'un bâtiment peut être porteur de sentiments, c'est certainement le cas pour celui-ci. La façon dont la lumière pénètre à travers l'épaisseur des parois dans cet espace confiné à la manière d'une caverne crée une atmosphère émotionnellement très chargée et offre les conditions d'une expérience personnelle qui est rare dans toute forme d'art. Sainte-Sophie à Istanbul est le seul autre bâtiment auquel je pense qui possède également cette qualité. A Ronchamp, on trouve dans l'espace intérieur des mouvements plein d'emphase. L'espace possède des ondulations excentriques et tourmentées, les courbes extérieures se juxtaposant avec les clochers qui capturent la lumière dans leur volume vertical.»*⁹

Ce n'est pas la seule référence architecturale importante de Serra. Dans une interview qu'il accorde à Kyneston Mc Shine, il parle de l'église San Carlo de Borromini à Rome comme d'un déclencheur de sa recherche sur la perception d'un espace: *«En marchant dans l'allée latérale de San Carlo j'ai regardé au centre de l'église et j'étais persuadé que l'espace se mettait en rotation. Je pensais que le contour du vide au niveau du sol et celui de l'ouverture au niveau du plafond étaient désaxés l'un par rapport à l'autre selon un certain angle. En marchant vers le centre j'ai réalisé que c'était bien un ovale régulier qui s'élevait homothétiquement, mais j'étais davantage intéressé par mon erreur d'interprétation et j'ai pensé: "Que se passerait-il si j'arrivais à recréer cette impression erronée? Est-ce que l'espace peut se mettre en mouvement sans que l'on intervienne sur son rayon?"»*¹⁰

Suite à cette visite débute, en 1996, la série des *Torqued Ellipses*, qui culminera, en quelque sorte, avec l'installation de l'œuvre *The Matter of Time* au musée Guggenheim de Bilbao en 2005. La principale caractéristique de ces pièces est qu'elles impliquent le spectateur dans un espace qu'on ne trouve *«ni en architecture ni dans la nature»*¹¹. La perception de l'intérieur ne peut être déduite de la perception extérieure et vice versa.

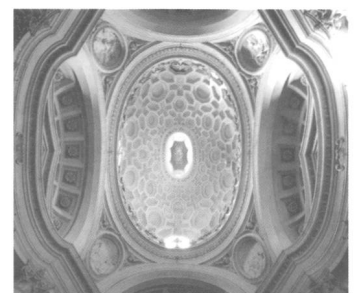
Avec les *Torqued Ellipses*, Serra fait cohabiter, et pousse au paroxysme, plusieurs des thèmes qu'il a explorés dans ses pièces précédentes, à savoir l'équilibre, le déplacement et l'espace. Il écrit à ce propos: *«Lorsqu'on déambule à l'intérieur, les parois semblent se rapprocher et s'éloigner, se mouvoir vers l'intérieur et vers l'extérieur, et on ne peut pas se situer en regardant en haut ou en avant; la répétition des segments crée une confusion. Dans ce dispositif baroque les œuvres génèrent un espace qui n'est pas infini mais émotionnellement sans limites.»*¹²

Instabilité spatiale

Si on analyse la chapelle Bruder Klaus, on observe qu'il n'y a pas de correspondance entre le plan et la coupe. L'extérieur apparaît comme une masse verticale de béton constituée de cinq facettes différentes. Ces facettes révèlent par leur finition le



Richard Serra, Clara-Clara (1983), Paris.



Francesco Borromini, San Carlo Borromeo (1634), Rome, vue intérieure.

processus de mise en œuvre utilisé pour la chapelle, à savoir l'empilement de 24 strates de béton correspondant aux 24 jours de sa construction. Pourtant, si on pénètre dans l'espace intérieur, c'est la verticalité, ou plutôt la notion d'élévation verticale, qui frappe immédiatement le spectateur, et le fait que le béton n'est plus clair et beige comme à l'extérieur, mais au contraire foncé et noir, révélant également le processus de combustion employé pour éliminer les troncs d'arbres qui ont servi de coffrage au béton.

Mais ce qui trompe le plus fortement les attentes du visiteur est la forme même des parois qui ne sont pas anguleuses mais courbes, l'effet de facettes disparaissant au profit d'une seule et unique courbe se développant depuis la porte d'entrée, amenant le spectateur à l'intérieur, et ressortant par la même porte.

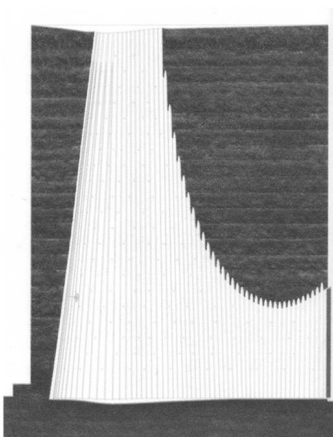
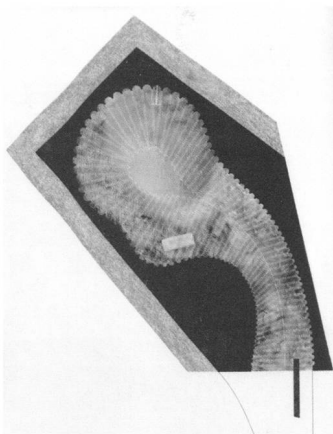
La perception de l'espace change continuellement, passant d'une sensation d'étroitesse et d'écrasement à l'entrée, à celle de largeur et d'élévation au centre de la chapelle.

L'espace est continu, sans joints, et n'est pas appréhendable d'un seul coup d'œil. On doit s'y déplacer pour l'expérimenter et tenter de le reconstituer mentalement – comme dans les jardins zen que Serra avait découverts à Kyoto. Cette reconstitution est rendue difficile par l'inclinaison des parois qui semblent s'appuyer sur elles-mêmes et éliminer la notion de toiture.

Si on revient à l'extérieur de la chapelle et qu'on analyse la géométrie de la porte, on note que celle-ci, triangulaire, est le seul indice qui met en doute l'indépendance complète entre la forme extérieure du bâtiment et son espace intérieur. Il est difficile d'imaginer que Zumthor ait utilisé cette figure géométrique à des fins purement formelles. Ce sentiment est confirmé lorsqu'on pénètre dans l'édifice et qu'on se rend compte que deux côtés du triangle correspondent exactement à l'inclinaison des parois, le troisième constituant le sol. Lorsqu'on connaît le processus de construction de la chapelle, à savoir des troncs d'arbres appuyés les uns aux autres qui ont servi de coffrage, on établit à nouveau un parallèle avec certains procédés explorés dans les sculptures urbaines verticales de Serra, comme *Sight Point*, dans laquelle on pénètre par une ouverture de forme triangulaire, résultat de l'appui des plaques entre elles.

La comparaison entre cette sculpture et la chapelle est d'ailleurs instructive à plus d'un titre. En effet, mise à part l'ouverture dont nous venons de parler et les facettes multiples, donnant une lecture extérieure sans cesse changeante, la hauteur de 12 mètres est identique dans les deux réalisations.

En revanche, Zumthor va plus loin dans sa volonté de brouiller les repères du spectateur. Alors que les plaques d'acier de *Sight Point* se lisent de la même manière à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre, l'architecte, en choisissant le béton coulé sur place, obtient une épaisseur variable des murs qu'il utilise comme interface et c'est l'épaisseur constructive et son homogénéité qui lui permettent de créer une opposition très forte entre le dedans et le dehors. Il dira à ce propos : «[...] j'essaie toujours de faire des bâtiments où la forme intérieure, donc l'espace vide à l'intérieur, n'est pas semblable à la forme extérieure. Où vous ne pouvez pas simplement prendre un plan et y tirer des traits, là, pour les murs, douze centimètres d'épaisseur, et cette division définit l'extérieur et l'intérieur, mais qui offre au contraire des masses cachées à l'intérieur, que vous ne reconnaissez pas.»¹³



Peter Zumthor, Bruder Klaus Kapelle (2008), Eifel, plan et coupe.

L'absence de frontalité et de verticalité, la suppression des joints pour créer une homogénéité et une fluidité de mouvement permettent à Zumthor de créer un espace intérieur d'une grande force émotionnelle. Ce n'est plus l'œuvre en elle-même qui est importante mais sa réception par le spectateur et l'expérience spatiale qu'il en retire, une expérience qui le désoriente et le déstabilise et où le mouvement du corps devient lecteur d'espace. On rejoint ici à nouveau les principes des *Torqued Ellipses* de Serra : gravité, déplacement du spectateur, perte de repères perspectifs.

Centralité

Dans la chapelle Bruder Klaus, qui est en réalité un ex-voto dédié à Saint Nicolas de Flüe qui était parti méditer dans une grotte à la fin sa de vie, Zumthor réussit à échapper à la tentation de la monumentalité et de la commémoration, qui aurait pu faire percevoir la chapelle comme un bâtiment véhiculant un message moral. Au même titre que Serra, qui a toujours rejeté toute monumentalité car il n'est, dit-il, pas intéressé par la permanence des choses, Zumthor semble vouloir emmener le visiteur dans une expérience personnelle, évacuant toutes références explicites. De cette manière, l'œuvre s'offre en elle-même, sans symbolisme.

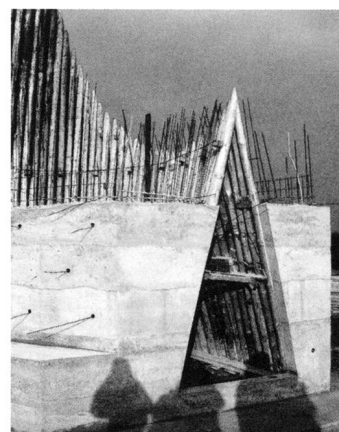
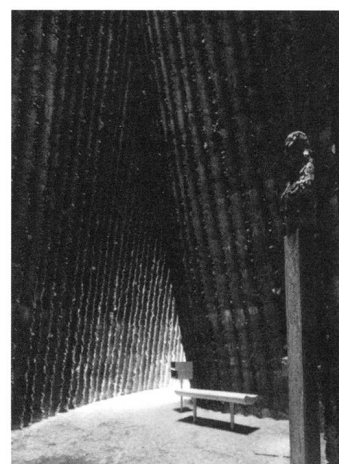
Un seul élément dans tout le bâtiment semble néanmoins offrir un point stable : l'ouverture zénithale. Elle est la résultante du plan et de la coupe et aurait pu ne pas être géométriquement définie. Au lieu de cela, son dessin est précis et fait apparaître une forme qui s'apparente à une goutte d'eau ou à une larme. Un élément figuratif donc. Au-delà du côté symbolique, on est surpris d'être subitement en présence d'un élément parfaitement reconnaissable. Si on observe l'intérieur de la sculpture *Sight Point* de Serra, on constate le même phénomène. Alors que la disposition des trois plaques crée une instabilité visuelle, à l'intérieur leur appui crée une ouverture zénithale géométriquement identifiable : un triangle équilatéral. Dans les deux cas, le vide remplace l'intersection virtuelle des parois prolongées et offre au visiteur la possibilité de se raccrocher à une figure connue. A cet endroit précis, la perte de repères du visiteur est contrebalancée par une centralité très forte. L'œuvre architecturale et l'œuvre sculpturale entrent de nouveau en résonance.

Points de contact

«C'est une sculpture très forte. Petite mais grande à la fois. Une belle "verticale orgueilleuse".»¹⁴

Expliciter des différences pour caractériser des domaines afin d'en mesurer leur distance réciproque est une approche qui peut, suivant les circonstances, être suffisante et convaincante. Mais souvent ces différences sont trop radicales pour aller au-delà du schématisme et offrir une lecture complète des rapports possibles, qui peuvent parfois se révéler très complexes.

Dans ce sens, la notion d'usage est la caractéristique principale avancée lorsqu'il est question de différencier l'architecture de la sculpture, ou plus généralement l'architecture de l'art. Pour Duchamp, c'était, peut-être plus ironiquement, l'existence des canalisations qui créait la différence, la sculpture n'en ayant, selon lui et à vrai dire, nul besoin.



Richard Serra, *Betwixt the Torus and the Sphere* (2001).

Peter Zumthor, *Bruder Klaus Kapelle* (2008), *Eifel*, vue intérieure et vue extérieure pendant la construction.

Adopter une approche inverse, qui se base sur des points de comparaison, et tenter de mettre à jour des similitudes qui ont trait à la conception même des objets architecturaux et sculpturaux, permet des points de contact entre disciplines. Ce rapprochement n'est possible, selon Serra, qu'à certaines conditions : «*La critique ne peut être effective que lorsque sont utilisés l'échelle, les méthodes, les procédures et les matériaux architecturaux. Cela provoque des comparaisons.*»¹⁵

Dans le cas de la chapelle Bruder Klaus, Zumthor construit un espace que j'ai qualifié d'instable, comme le fait Serra dans certaines de ses sculptures.

L'architecte et le sculpteur se rapprochent et se côtoient dans leur travail dans la mesure où ils poursuivent le même but, celui de lier, dans un va-et-vient constant, œuvre et spectateur. Ces «belles verticales orgueilleuses» semblent partager les mêmes préoccupations, poursuivre les mêmes buts, à savoir questionner la condition même de la verticalité du corps humain et sa stabilité apparente, allant jusqu'à les mettre en doute. Avec la chapelle Bruder Klaus, l'architecture et la sculpture n'ont jamais paru aussi proches.

Notes

1 Peter Eisenman, Richard Serra, «Entretien avec Peter Eisenman», in Richard Serra, *Ecrits et entretiens 1970-1989*, Dariel Lalong Editeur, Paris, 1990, p. 222.

2 Richard Serra, Kynaston Mc Shine, «A conversation about Work with Richard Serra», in Kynaston Mc Shine, Lyne Cooke, *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, The Museum of Modern Art, New York, 2007, p. 30.

3 *Ibidem*, p. 29 (traduit de l'anglais par Jean-Claude Girard).

4 *Ibidem*, p. 26 (traduit de l'anglais par Jean-Claude Girard).

5 Peter Zumthor, *Corps Sonores Suisses*, Birkhäuser, Bâle, Boston, Berlin, 2000, p. 75.

6 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Birkhäuser, Bâle, Boston, Berlin, 2008, p. 41.

7 Yve-Alain Bois, «Promenade pittoresque autour de Clara-Clara», in Serra, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, p. 19.

8 Peter Zumthor, *Atmosphères*, op. cit., p. 41.

9 Nicholas Serota, Richard Serra, David Sylvester, «Interview with Nicholas Serota and David Sylvester», in Stephan Erfurt, Richard Serra – *Weight and measure*, Tate Gallery, Londres, 1992, p. 19 (traduit de l'anglais par Jean-Claude Girard).

10 Richard Serra, Kynaston Mc Shine, «A conversation about Work with Richard Serra», in Kynaston Mc Shine, Lyne Cooke, *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, op. cit., p. 33 (traduit de l'anglais par Jean-Claude Girard).

11 *Ibidem*, p. 34.

12 John Rajchman, «Serra's Abstract Thinking», in Kynaston Mc Shine, Lyne Cooke, *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, op. cit., p. 69 (traduit de l'anglais par Jean-Claude Girard).

13 Peter Zumthor, *Atmosphères*, op. cit., p. 51.

14 Interview de Peter Zumthor par Chiara Baglione, «Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel», *Casabella*, n° 758, vol. 71, septembre 2007, p. 144 (traduit de l'italien par Jean-Claude Girard).

15 Peter Eisenman, Richard Serra, «Entretien avec Peter Eisenman», op. cit.