

Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 16 (2020)

Artikel: Stimmung

Autor: Steinmann, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984509>

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

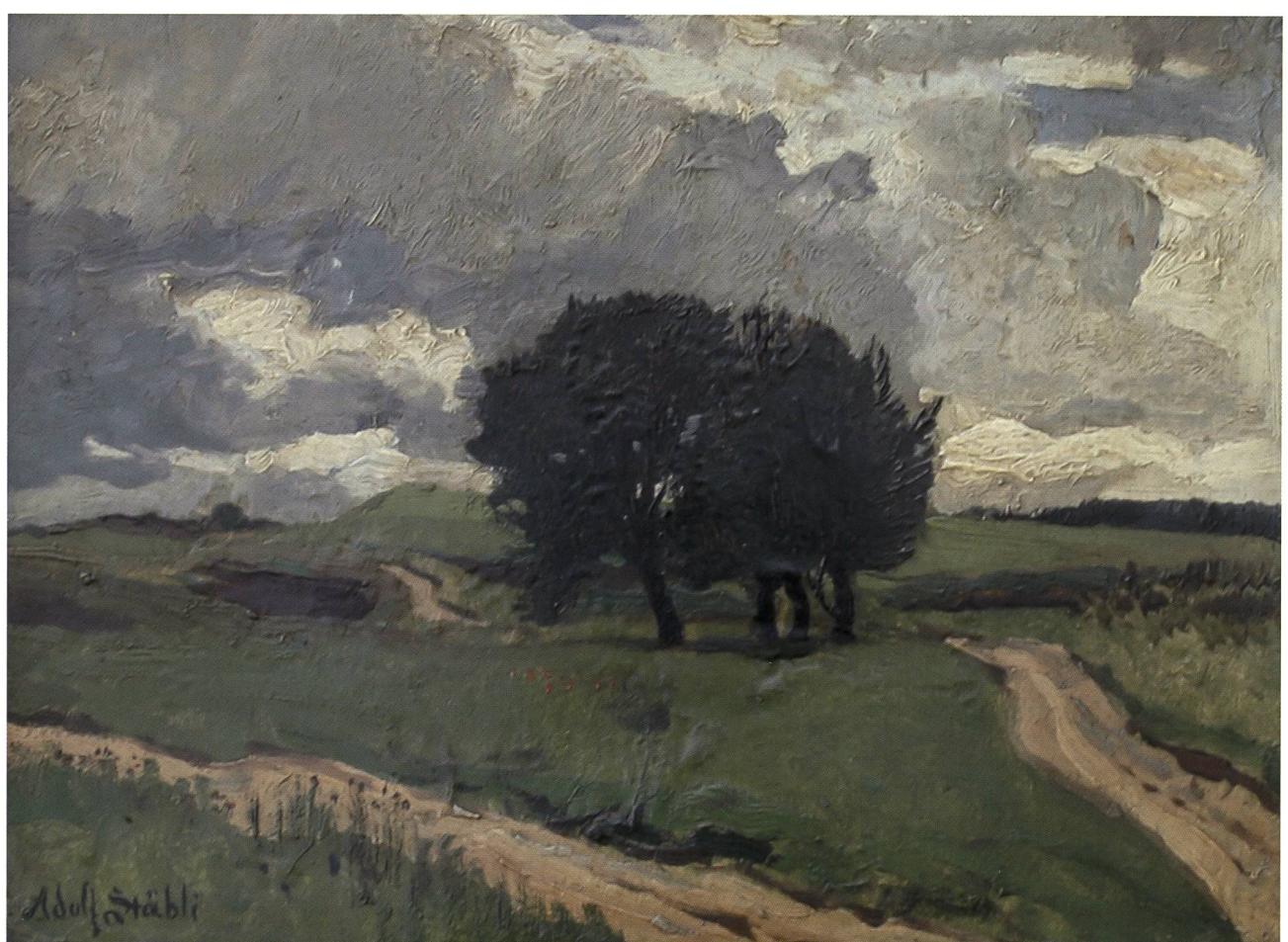
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 11.02.2026

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



Stimmung

Martin Steinmann

«Atmosphère ! Atmosphère ! Est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère ?»¹
Arletty, dans le film *Hôtel du Nord* de Marcel Carné, 1938.

Pendant plusieurs années, j'ai donné une conférence au début de l'Unité d'enseignement «Critique architecturale» dirigée par Bruno Marchand et son équipe, dans laquelle j'ai développé les bases d'une perception affective de l'architecture en utilisant le terme «*Stimmung*». La théorie sur laquelle se fondaient mes réflexions porte différents noms : théorie de l'empathie, théorie de la *Gestalt*, phénoménologie... Bien que ces noms ne désignent pas tout à fait la même chose, les théories auxquelles ils renvoient ont toutes un point commun : la perception «en deçà des signes». J'entends par là une perception des choses en tant que formes, avant qu'elles ne deviennent des signes. Il s'agit d'une perception qui n'est pas orientée par des significations. Je ne parle pas d'un simple enregistrement de qualités sensuelles des choses. La perception immédiate est bien liée à des sensations qui affectent notre rapport aux choses.

Notre rapport aux choses débute par la distinction entre les choses que nous ressentons – en tant que formes – comme agréables ou désagréables, avant que nous ne les trouvions «belles» ou «laides» – c'est ce qui se passe au cours de la perception continue – et bien avant que nous n'établissions de règles sur la manière dont ces sensations sont suscitées. S'il n'est ici question de résumer les théories qui ont émergé au XIX^e siècle et qui se sont développées au début du XX^e siècle – ce qui serait audacieux –, je dois néanmoins poser quelques jalons. Cela devrait me permettre d'indiquer clairement la raison pour laquelle je considère qu'il est essentiel d'aborder les problèmes que ces théories traitent. Pourquoi ? Parce qu'il fait partie de notre métier d'architecte de prendre conscience des sentiments éveillés par les formes aussi bien que de leurs significations, mais aussi de comprendre comment ces sentiments interagissent.

Adolf Stäbli, *Gewitterstimmung*, 1895.



Boules de billard.

Le titre de ma conférence a trait au fait que l'architecture est essentiellement une question d'espace. *Stimmung* résume en un seul terme la perception affective de l'espace, c'est-à-dire la relation psychique – et d'ailleurs aussi physique – que nous entretenons avec lui. L'espace dont nous parlons ici est réel, dans la mesure où nous le vivons, où nous en faisons l'expérience avec tous nos sens. La *Stimmung* joue un rôle important dans l'esthétique allemande dès 1870, qui est une esthétique «d'en bas», c'est-à-dire qu'elle part des sensations et des sentiments que les formes éveillent, cela à partir de la notion problématique de l'*Einfühlung*, l'empathie. Cette notion a été introduite par Robert Vischer en 1873 dans une publication d'une cinquantaine de pages qui traite du «transport inconscient» du sujet dans l'objet: «Cela m'a donné la notion que j'appelle l'*Einfühlung*.» Vischer mentionne par exemple l'effet produit par une pièce pourvue d'un plafond bas : là, «tout notre corps éprouve une sensation de pression»².

Cette affirmation n'est pourtant pas vraie inconditionnellement. Que nous ressentions un espace comme opprimant ou au contraire comme intime dépend entre autres de l'attitude que nous adoptons à son égard. Le Corbusier, par exemple, écrit à propos du minuscule bureau de 2,26 mètres par 2,26 mètres qu'il s'est installé dans son atelier au numéro 35 de la rue du Sèvres : «J'y suis comme dans une retraite.»³ Le mot «cellule» donne un indice : lorsque j'y vis en tant que prisonnier, je ressens ses qualités différemment que lorsque j'y étudie, tel Saint Jérôme dans sa cellule dans la gravure d'Albrecht Dürer. Cela signifie que, d'une part, la *Stimmung* d'une pièce m'affecte, et que d'autre part, ma *Stimmung* «affecte» la pièce, ou plus précisément que c'est ma manière de la percevoir qui génère cela.

Dans la Nouvelle Phénoménologie que représente entre autres Gernot Böhme, le terme «atmosphère» est utilisé pour désigner le même phénomène : la relation qui s'établit dans la perception entre un objet et un sujet. Mais il ne désigne ni une propriété de l'objet, ni l'humeur d'un sujet. «Les atmosphères sont quelque chose entre le sujet et l'objet. Elles [...] sont la relation elle-même.»⁴ On peut aussi dire qu'elles sont quelque chose qui englobe les deux, comme le temps dont le mot est emprunté. (Quand nous parlons d'une journée morose, nous ne nous référons pas seulement au

Ci-contre : feux de signalisation.

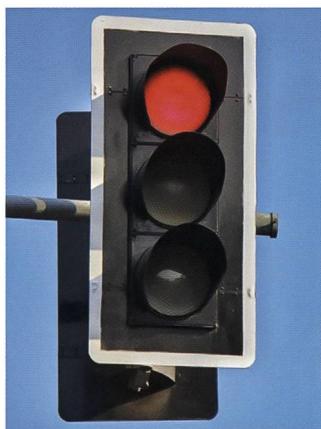
temps, mais aussi à l'effet psychologique que le temps produit sur nous.) Je préfère néanmoins utiliser l'expression *Stimmung*, y compris dans des textes en français, car le terme «atmosphère» réduit justement ce que *Stimmung* signifie : il lui enlève sa signification profonde.

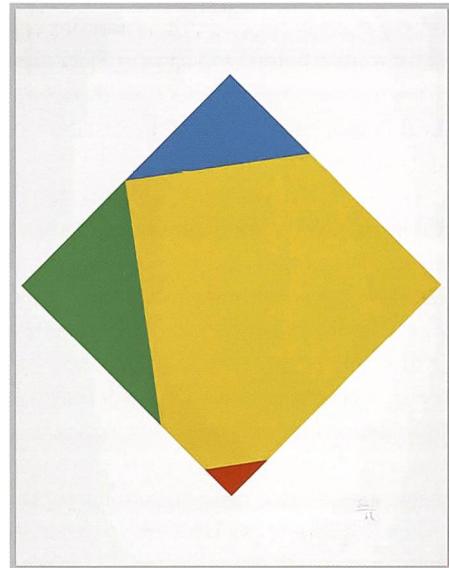
Je m'explique : en allemand, un espace, prenons par exemple une salle, a une *Stimmung* déterminée que nous pouvons chercher à décrire par les formes, les couleurs ou la lumière qui la caractérisent, les choses qui s'y trouvent, bref, par ses qualités sensibles. Nous pouvons dire que cette salle a une atmosphère gaie, mais pas qu'elle nous met dans une atmosphère gaie. Par contre, en allemand, on peut dire à propos de cette même salle qu'elle nous met dans une telle *Stimmung*, une humeur gaie. Cela signifie que le terme «*Stimmung*» réunit à la fois l'expression des choses et l'impression qu'elles font sur nous. De ce fait, je l'utilise même si quelques-uns s'en moquent – Arletty a raison, elle n'a pas une gueule d'atmosphère, mais, dans cette scène, une gueule qui exprime son humeur contrariée⁵.

Cette remarque nous plonge au milieu des théories de la perception, théories qui cherchent à comprendre le rapport entre nous-mêmes et les choses : un rapport qui s'établit à travers la perception éprouvée par nos sens, la perception sensible. C'est ce que signifie en grec *aisthesis*. L'esthétique est ainsi la science qui traite de la perception, et non pas – dans un premier temps – du beau et des règles qui pourraient déterminer ce qui est beau et ce qui ne l'est pas. L'esthétique traite de notre manière d'être dans le monde, et cet être-dans-le-monde est d'ordre affectif, avant de se transformer en quelque chose d'ordre cognitif.

Pour distinguer les deux aspects d'une chose, je parle de forme et de signe. Prenons des boules de billard comme exemple. Si nous les appelons ainsi, boules de billard, nous sautons le premier stade de la perception. Dans leur manifeste «Purisme» publié en 1921 dans *L'Esprit Nouveau*, Charles-Edouard Jeanneret et Amédée Ozenfant retenaient qu'il y a deux ordres de sensations bien distinctes : il y a «*la sensation primaire déterminée (...) par le simple jeu des formes et des couleurs primaires*». Elle est constante pour chacun. «*Elle peut se différencier en quantité, mais elle est constante en qualité : il y a des gens qui ont la peau épaisse.*» Et il y a la sensation secondaire qui, elle, est variable, car elle dépend du capital culturel de chacun. Ainsi, pour un Français qui connaît ce jeu, ces boules sont des boules de billard, tandis que pour un «Lapon» – l'exemple provient des auteurs –, ce sont simplement des objets ronds et blancs ou rouges⁶.

Poursuivons avec une parenthèse biographique. Pendant vingt ans, ce qui m'intéressait avant tout, c'était la transformation des formes en signes : la sémiotique. Mon intérêt se fondait sur la sémiologie, notamment sur les écrits de Roland Barthes, telle *La rhétorique de l'image* et son analyse élaborée d'une publicité pour les pâtes Panzani⁷. Mais, peu à peu, je me suis demandé si notre rapport aux choses commençait vraiment au moment de cette transformation, ou s'il n'existe pas un rapport qui la précédait, un rapport qui saisisse les choses avant qu'elles ne deviennent des signes ? Cette question





Max Bill, Sérigraphie, 1982.

m'a obsédé – je ne peux pas dire cela autrement – durant les décennies qui ont suivi, et c'est ainsi que j'en suis venu à réfléchir à cette notion de l'«en-deçà des signes», que nous avons déjà évoquée. Autrement dit, ce qui m'intéresse depuis, c'est l'effet immédiat des choses, l'effet qu'elles ont en tant que forme, ou encore les sensations et les sentiments qu'elles suscitent en tant que «forme» ou *Gestalt*; «forme» résumant pour moi toutes les qualités sensibles, y compris la couleur et la texture des choses.

Par cela, je ne néglige en rien la transformation des formes en signes et celle des sentiments – et *Stimmungen* – en significations, sur le chemin qui mène de la perception à l'aperception, prise de conscience de l'objet de la perception par la réflexion. Notre rapport aux choses ne reste pas au premier niveau, celui de la perception immédiate, évidemment. Mais si les choses se prêtent à devenir des signes, c'est que les significations sont préparées par leurs formes, et que les sentiments suscités par celles-ci teintent les significations.

Prenons par exemple les feux de circulation : nous avons appris, dès notre jeune âge, que le rouge signifie «stop» et le vert «go». Il s'agit d'une convention qui fait du feu rouge le signe de l'arrêt. Et pour armer cette convention, le rouge a été couplé avec les gestes d'une figure qui ne bouge pas, ou qui bouge, si le feu est vert. Ces deux couleurs – oublions le jaune – ont, semble-t-il, une signification plus conventionnelle que naturelle. Pourtant, elles ont des qualités sensibles qui ne permettent pas de les échanger. Le rouge avance, pour ainsi dire, tandis que le vert recule ; le rouge a une longueur d'onde d'environ 700 nanomètres, alors que celle du vert est d'environ 530 nanomètres, ce qui fait que nous ressentons le rouge comme actif et le vert comme passif. En d'autres termes, le sentiment que l'une ou l'autre des couleurs éveille fonde affectivement la signification du signe.

Ci-contre : Die Rote Fahne
[Les drapeaux rouges], journal
fondé par Karl Liebknecht et
Rosa Luxemburg, 1918.

Les drapeaux rouges qu'utilisaient les révolutionnaires ont été expliqués par des associations avec le feu et le sang qu'accompagnent – souvent – les actions de ces derniers. De telles associations ne sont pas des sentiments, ce sont des significations qui, dans un second temps seulement, suscitent des sentiments, comme par exemple la peur. Mais ces sentiments sont indirects, tandis que l'effet produit par le rouge est direct: le sentiment d'agitation est dû à la longueur d'onde de cette couleur – et, dans le cas des drapeaux, à leurs mouvements.

Restons encore un instant avec les couleurs. Dans le chapitre de son ouvrage sur les fondements de l'esthétique qui traite de l'effet des couleurs, le philosophe allemand Theodor Lipps appelle le jaune «gai» ou «léger»: «Ce que ces mots signifient m'est connu comme une manière générale de me comporter psychiquement, c'est-à-dire comme ma Stimmung. Mais je ne vois pas ma Stimmung, je la vis: en moi.»⁸ Dans le cas du jaune, continue Lipps, «je me sens léger, et j'attribue cette légèreté à la couleur jaune que j'appelle alors gai». Ce passage touche à la relation entre l'expression qu'une chose a par sa forme ou sa couleur et l'impression qu'elle fait – relation fondamentale pour traiter les problèmes abordés ici. Pour être précis, je dois parler de l'impression qu'une chose fait sur moi, car si la forme et la couleur sont d'ordre objectif, les sentiments qu'elles éveillent sont eux d'ordre subjectif – ce qui ne signifie pas qu'ils sont arbitraires, car ils sont conditionnés par la structure de la chose que je regarde.

Dans la sérigraphie de Max Bill présentée ci-contre, les éléments dévient de l'ordre stable horizontal-vertical et contribuent ainsi à l'impression de liberté ou de légèreté que nous ressentons tous, je pense, plus ou moins fortement en regardant cette œuvre.

Je me réalise dans la forme – et dans la réalité – de l'œuvre, écrit en substance le philosophe allemand Hans Heinz Holz à propos de l'expérience esthétique. «Ma subjectivité se fond avec l'objectivité de l'œuvre, en ceci que je n'interprète pas mon impression comme étant ma réaction face à sa forme, mais comme son expression. Ainsi je me reconnais dans ce que je suis, non pas en moi-même, mais en quelque chose d'autre, l'œuvre.»⁹ Dans le même esprit, le phénoménologue français Mikel Dufrenne parle du «rapport de soi à soi» que fonde l'expression des choses.

Revenons un instant sur les feux de circulation. Nous avons compris l'effet physiologique du rouge, qui est induit par la qualité physique et objective de cette couleur. Mais la façon dont je ressens cette qualité et l'effet psychologique qu'elle produit sur moi, ça, c'est une autre histoire. Selon mon tempérament, je peux éprouver face à un feu rouge un sentiment de violence plus ou moins fort, tel un «stop» prononcé d'une voix tranchante. Au risque de me répéter, l'effet de ce «stop» n'est autre que l'impression que j'attribue à l'expression de ce feu rouge. Et cette qualité objective ne permet pas d'inverser impunément le code des couleurs d'un feu: le «stop» ne peut pas être attribué au vert.

Ma thèse, très simplifiée, dit que l'effet émotionnel produit par les formes doit «armer» leur effet rationnel, leur signification. Il ne convient pas à n'importe quelle forme ou couleur de signifier «stop». La signification doit être présente dans la forme, avant





que celle-ci ne devienne un signe. Il ne s'agit pas à proprement parler de signification, mais de sentiment. «*Si le signe signifie directement, c'est parce que la signification est connue avant d'être reconnue*», écrit Dufrenne¹⁰. Autrement dit, un signe peut signifier parce qu'il est compris par le sentiment, avant d'être compris par la raison : «*Le sentiment est tout de suite intelligent.*»¹¹

La *Stimmung* concerne le sentiment qu'une chose éveille par ses formes et ses couleurs, par ce que Rudolf Arnheim appelle sa «structure de forces visuelles», un terme qui désigne l'apparence des choses comme comportement. Prenons l'exemple du saule pleureur. Dans toutes les langues, cet arbre est associé au deuil, à commencer par le latin *salix tristis*. Cette désignation renvoie aux branches pendantes qui donnent une impression de faiblesse, semblable à celle que nous ressentons physiquement lors d'un deuil. Dans ce cas, la structure des forces externes, visuelles, correspond à la structure des forces internes, physiques et psychiques. Dans la théorie de la perception, cet effet se nomme l'*«isomorphisme»*, ce qui signifie qu'à chaque totalité formelle – dans le cas présent, la forme lâche des branches – correspond une totalité morale¹².

Des mots comme «gai» ou «triste», «léger» ou «lourd», «clair» ou «sombre», dénotent des états psychiques, des *Stimmungen* que les choses peuvent éveiller en nous. Prenons une catégorie d'objets déterminés pour nous rapprocher davantage de la notion de «*Stimmung*» : les chaises. L'expression de celle dessinée en 1927 par Ludwig Mies van der Rohe dans le cadre de la Siedlung Weissenhof à Stuttgart paraît «détendue» comparée à celle de la chaise dessinée pour la même occasion par Mart Stam, qui paraît, elle, plutôt «tendue». (Il ne s'agit ici que de pauvres mots pour tenter d'exprimer ce qui est indicible : les sentiments.)

Pour ressentir ces chaises ainsi, nous n'avons pas besoin de les voir par association. L'effet calme et sûr produit par la courbe régulière du tube d'acier chromé de la chaise de Mies van der Rohe n'est ni transmis par association, ni par une forme que nous connaissons et qui est, pour nous, le signe de ce sentiment. Non, il s'agit de l'effet produit par la forme en tant que forme, et c'est cet effet que je cherche à exprimer par le mot «détendu».

Chaises conçues par Mart Stam (à gauche) et Ludwig Mies van der Rohe (à droite), 1927.
Ci-contre : *Wohnbedarf*, exposition de meubles modernes, immeuble Clarté, Genève, 1932.
Ci-dessous : Herbert Bayer, catalogue du *Wohnbedarf*, 1933.





Prises individuellement, les choses représentées par des chaises ont sans doute une expression. Mais si nous rassemblons plusieurs choses de nature différente dans une même pièce, et si nous nous référons à l'ensemble qu'elles constituent, cette notion ne semble plus appropriée.

Si nous prenons l'exemple d'un salon, comme celui de l'image tirée d'un catalogue du magasin de meubles modernes *Wohnbedarf*¹³, nous pouvons sans hésiter parler de sa *Stimmung* légère, ou de sa *Stimmung* claire – puisqu'il s'agit du salon de l'un des appartements de l'immeuble Clarté, réalisé par Le Corbusier et Pierre Jeanneret à Genève, et aménagé par le *Wohnbedarf* à l'occasion d'une exposition de mobiliers modernes en 1932. En effet, ces mots se trouvent dans ce catalogue : «*Aujourd'hui nous aimons le frais, le propre, le clair, le vivant...*»¹⁴

La *Stimmung* que nous ressentons en regardant cette image du salon était donc recherchée : elle représente l'état d'esprit de l'homme moderne. Ces mots désignent des sentiments qui appartiennent à différentes catégories, physique et psychique. Et si nous qualifions une *Stimmung* de «légère» ou au contraire de «lourde», nous transférons nos sensations d'ordre physique à des sensations d'ordre psychique. Dans le même sens, nous éprouvons un son comme tranchant, une couleur comme criante, etc., et il ne s'agit pas du tout là de métaphores. Les différentes perceptions produisent des effets que nous ressentons comme apparentés. Le terme technique désignant ce transfert d'un ordre de sensation à un autre est la «synesthésie».

Le fait que nous ressentons en plus la *Stimmung* du salon de l'immeuble Clarté comme moderne – conformément à la philosophie du *Wohnbedarf* – est dû à une codification qui associe les qualités «légère» et «moderne», et qui transforme la *Stimmung* en signification et les formes en des signes qui rejoignent à un esprit nouveau, à L'Esprit Nouveau. Percevoir ce salon comme moderne est une *Stimmung* secondaire, si l'on peut l'appeler ainsi, une *Stimmung* conditionnée par l'idéologie de l'âge du machinisme et les sentiments qu'elle met en œuvre. Cependant, la *Stimmung* primaire ne disparaît pas derrière ce qui se révèle ainsi comme signification : elle teinte affectivement la signification de «moderne».



Adolf Loos, devanture du magasin de plumes décoratives Sigmund Steiner, Vienne, 1906-1907.
© Albertina Museum, Vienne.

Contrairement aux feux de circulation ou aux chaises qui sont des objets individuels, le salon de l'appartement de l'immeuble Clarté se compose de diverses choses. Dans un sens, il est un paysage, et c'est là que la notion de *Stimmung* entre vraiment en jeu. Je l'ai dit, cette notion joue un rôle important dans l'esthétique allemande autour de 1900, y compris dans l'art. Le paysage teinté d'une *Stimmung* particulière est en effet devenu un thème important pour les peintres pleinairistes, qui souvent n'intitulaient pas simplement leurs tableaux *Paysage dans le Harz*, mais – je cite un titre d'Adolf Stäbli, peintre suisse vivant à Munich¹⁵ – *Gewitterstimmung* [Stimmung orageuse] (voir page 58).

Ce titre décrit un fait. S'il se référailt aux sentiments que le temps orageux éveille, le titre aurait aussi pu être *Stimmung inquiétante*. Mais il est difficile de saisir les *Stimmungen* par des mots. «Je peux appeler les *Stimmungen* par des noms généraux – écrit Theodor Lipps –, mais elles sont [...] quelque chose de flottant, de planant.»¹⁶ D'ailleurs, il est important de ne pas confondre les sentiments que ce terme désigne avec des émotions, car les émotions ont un objet et elles sont orientées sur celui-ci – par exemple, j'ai peur de quelque chose, l'orage, si je me trouve dans les champs –, tandis que les sentiments éveillés par le tableau de Stäbli n'ont pas d'objet à proprement parler.

Cette *Stimmung* réside en moi, c'est ma *Stimmung*. Mais les éléments qui l'éveillent sont présents dans le paysage – dans ce tableau, ils sont représentés –, et ainsi la *Stimmung* semble résider dans le paysage. Je me répète. Mais qu'est-ce qui se passe entre moi et ce tableau? Tout ce que je vois sur ce tableau, en l'occurrence des nuages sombres et des arbres penchés par le vent, éveille en moi des sentiments d'angoisse que j'apprécie

Ci-contre : François Cuvilliés, salle de glace du château Amalienburg, Munich, 1737-1739.

parce que je les vis esthétiquement. Cela signifie que quelque chose à l'extérieur de moi fait retentir quelque chose à l'intérieur de moi, dans mon âme. C'est pourquoi le psychologue français Eugène Minkowski parle de «retentissement»¹⁷.

Comme les nuages et les arbres du tableau de Stäbli, les meubles qui se trouvent dans le salon de l'immeuble Clarté constituent une sorte de paysage, un ensemble qui produit une *Stimmung* déterminée. Cette *Stimmung* n'est pas seulement produite par les meubles, elle l'est aussi par les murs et les ouvertures qui structurent l'espace, par les lumières et les ombres, etc. Theodor Lipps décrit ainsi l'unité de tous ces éléments : «*La Stimmung qui vit dans l'espace est ma Stimmung. [...] Ma Stimmung tient à ce que je vois. [Mais] elle ne tient pas à une forme particulière. Elle est certainement conditionnée par les choses et leur forme. Elle n'est pourtant pas conditionnée par la forme des choses individuelles, mais par la manière des choses d'être ensemble dans l'espace et de dialoguer entre elles et avec l'air et la lumière.*»¹⁸

Faisons un pas de plus. Je viens d'évoquer l'idéologie de l'habiter moderne, de l'habiter libéré, tel que le désigne l'historien d'architecture Sigfried Giedion dans le titre de son petit livre destiné à populariser les idées de l'architecture moderne¹⁹. Les mots imprimés sur l'image de la couverture résument cette idéologie : *Licht, Luft, Öffnung* [lumière, air, ouverture] – le mot de passe de l'architecture moderne. Giedion était l'un des fondateurs du magasin *Wohnbedarf*, qui vendait du mobilier incarnant cette idéologie. L'ensemble des meubles confectionnés par ce magasin éveillaient par leur apparence – et éveillent encore – cette *Stimmung* de clarté, de légèreté, de rationalité que l'architecture moderne propagait comme la *Stimmung* conforme à l'âge du machinisme. L'affiche d'une autre exposition, réalisée dans le cadre de la construction de la Siedlung Weissenhof, démontre que cette idéologie était tournée contre un «habiter» étouffant dans des boiseries sombres, des rideaux épais, des meubles lourds... En un mot, contre une société qui habitait «comme dans un étui», pour reprendre le terme du philosophe allemand Walter Benjamin²⁰.

Dans les textes canoniques de l'architecture moderne – et protomoderne –, la notion de *Stimmung* apparaît une seule fois, en 1910, dans l'essai «Architektur» de l'architecte viennois Adolf Loos : «*L'architecture éveille des émotions dans l'homme. La tâche de l'architecte est alors d'éveiller des émotions justes.*»²¹ Dans la version française, le terme «*Stimmungen*» est donc traduit par «émotions», nous comprenons pourquoi. Cette traduction est libre, mais elle est pertinente. Je ne sais pas si Loos connaissait les ouvrages sur l'esthétique psychologique de ces années-là, je ne peux donc dire si ses paroles se réfèrent à un débat théorique général sur la notion de *Stimmung*. Autour de 1900, nous constatons pourtant que ce mot renvoie à une préoccupation intense liée aux sentiments suscités par l'environnement naturel et culturel.

Avant la publication d'«Architektur», Loos s'était déjà exprimé dans ce sens en 1898, dans un autre texte, sans parler de *Stimmung* mais de l'effet que l'architecte produit «par le matériau et la forme»²². Dans des œuvres comme la devanture du magasin de plumes décoratives Sigmund Steiner réalisée à Vienne en 1906-1907, Loos démontre





Theo van Doesburg, ciné-dancing (à gauche) et Sophie Taeuber, salon de thé (à droite), Aubette, Strasbourg, 1928.

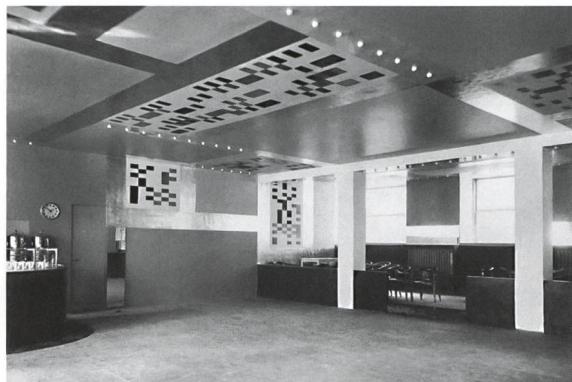
de manière impressionnante comment des sentiments de légèreté et de gaité peuvent être éveillés à l'aide du dessin du marbre. S'il n'utilisait pas la notion de *Stimmung* au début, c'est sans doute parce que les ouvrages sur l'esthétique, dans lesquels cette notion prend une place importante, ne sont parus qu'après 1900 – *Ästhetik* de Theodor Lipps et *System der Ästhetik* de Johannes Volkelt, respectivement publiés en 1903 et 1905, en trois volumes chacun, sont des ouvrages fondamentaux sur la théorie de l'*Einfühlung*.

Revenons un moment sur l'essai «Architektur», dont je viens de citer un passage. Après avoir parlé des émotions que l'architecte doit éveiller, Loos poursuit ainsi : «*La chambre doit paraître aimable, la maison agréable à habiter.*» Dans ce qui suit, l'auteur risque pourtant de mettre en crise ma théorie sur la *Stimmung* éveillée par la forme «en deçà du signe» : «*L'architecte peut produire cet effet seulement en partant des bâtiments qui ont éveillé ces émotions dans l'homme jusqu'à présent.*» Ainsi, conclut-il, «*il nous est impossible de produire une émotion gaie avec du noir, car, pour nous, c'est la couleur du deuil.*» Mais pourquoi est-ce la couleur du deuil ? Par convention, certes, mais cette convention se fonde sur l'effet du noir ; cela revient à ce que j'ai déjà évoqué à propos des feux de signalisation.

Il s'agit là d'une position critique vis-à-vis de l'*Einfühlung*, défendue entre autres par Konrad Lange dans *Das Wesen der Kunst* (1907)²³, sur lequel je ne m'arrête que brièvement pour démontrer le mal fondé de sa position : selon lui, une salle de style rococo serait ressentie comme gaie, parce que nous avons connaissance des fêtes galantes du XVIII^e siècle. Si, comme le prétend Adolf Loos, la tâche de l'architecte est d'éveiller des émotions justes par des formes et des matériaux, la *Stimmung* gaie d'une salle destinée à de telles fêtes devrait donc être éveillée par des rocallles blanches et dorées, des fenêtres et des miroirs, et non par des explications.

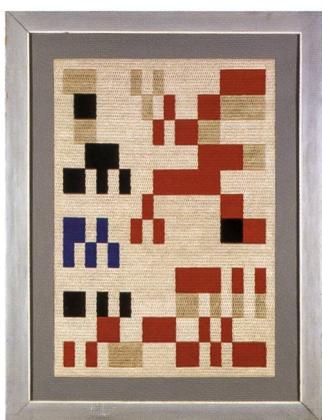
Je donne un autre exemple, plus récent. Il s'agit des salles de l'Aubette à Strasbourg, réalisée dans une ancienne caserne construite entre 1764 et 1767 par Jacques-François Blondel et plusieurs fois remaniée. En 1927, les frères Paul et André Horn, collectionneurs d'art moderne, mandatent les artistes Sophie Taeuber et Hans Arp pour transformer le bâtiment de quatre étages en un lieu de divertissement composé d'un restaurant,

Ci-contre : Sophie Taeuber-Arp, composition pour l'Aubette, 1928, 82,1 x 58,1 cm.



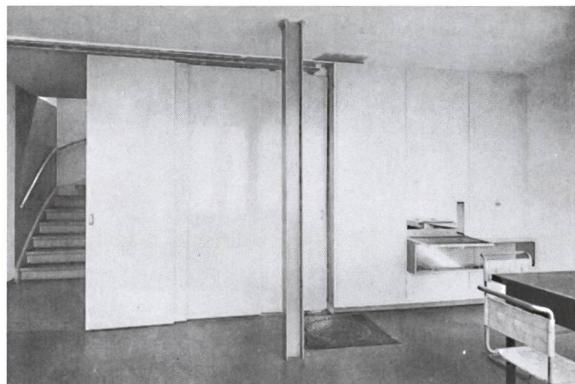
d'une brasserie, d'une cave à bière, d'un bar, d'un salon de thé, d'une salle des fêtes et d'un ciné-dancing. Les deux artistes demandent à Theo van Doesburg de s'associer à eux. En 1928, l'Aubette ouvre ses portes. Après des années de rénovation, seules trois salles de ce chef-d'œuvre de l'architecture d'intérieure moderne subsistent. Parmi celles-ci, le ciné-dancing, qui a été aménagé par van Doesburg. Regardons ses lignes diagonales qui génèrent des tensions visuelles, et par extension corporelles, particulièrement fortes : un effet approprié à la destination de cet espace et confirmé par les tensions sonores produites par les rires et les airs de danse. La *Stimmung* de ce lieu est particulièrement vive ; elle est sa *Stimmung* «juste», pour citer Loos.

Portons maintenant notre attention sur le salon de thé aménagé par Taeuber. Les petits carrés présents dans cet espace semblent faire écho au chuchotement des dames et au tintement de leurs cuillères dans les tasses. Cela confirme à la fois les sensations éprouvées et l'existence d'une *Stimmung* conforme à ce lieu destiné à occuper les après-midi des Strasbourgeoises. (Sur le plan de l'architecte, Paul Horn, il figure comme «five o'clock tea». Le ciné-dancing et le salon de thé de l'Aubette sont, bien évidemment, des locaux particuliers où «l'émotion juste» y est une fonction, comme ce qui est normalement appelé la fonction d'un espace. Mais cela vaut également pour tout espace, même si dans les pièces d'un appartement, les moyens pour éveiller cette émotion sont limités.



Permettez-moi une deuxième note biographique. Pendant des années, au début du semestre, j'ai distribué un texte pour faire comprendre aux étudiants l'esprit de mon enseignement. Dans ces deux pages retravaillées maintes fois, le passage que voici n'a cependant pas été modifié : «*La maison est une machine à habiter. Notre atelier ne néglige pas qu'une maison doit fonctionner au niveau des activités, au contraire. Mais elle doit aussi fonctionner au niveau des sentiments qui correspondent à ces activités, au niveau de la Stimmung.*»

Après la citation sur «l'émotion juste», mon texte continuait ainsi : «*Ces mots résument bien l'approche que nous proposons pour la recherche d'une forme, qui correspond au caractère des espaces d'un appartement. Au-delà des fonctions dans le sens d'un usage matériel, suggéré par les noms des différents espaces – hall, chambre à coucher, salle*



Mart Stam, maison réalisée à la Siedlung Weissenhof, Stuttgart, 1927.
Ci-contre : Le Corbusier et Pierre Jeanneret, maisons Loucheur, 1929.

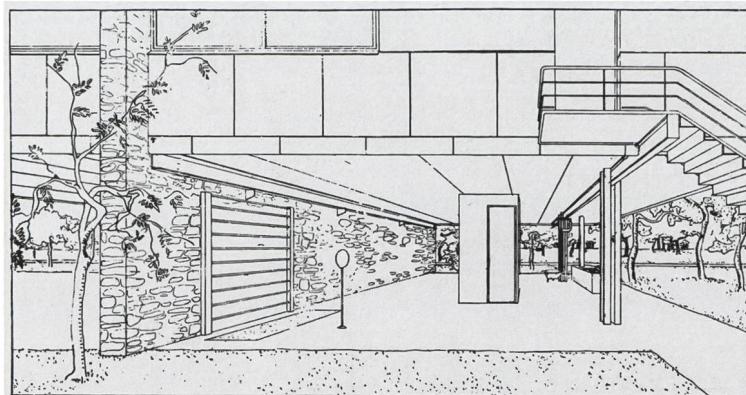
à manger, salon – et au-delà des surfaces et des choses nécessaires à ces activités, ces noms comprennent également un usage culturel qui différencie ces espaces. De ce fait, nous commençons la conception architecturale en déterminant la *Stimmung* qui est propre aux espaces demandés par le programme.»

Pour démontrer que la recherche de «l'émotion juste» est une constante de la théorie de l'architecture, je fais un petit détour par le XVIII^e siècle. Je viens d'utiliser de manière équivalente les termes «caractère» et «*Stimmung*». Cela se justifie par la théorie des caractères, qui sous-tend les traités d'architecture de ce siècle. Ainsi, dans son *Livre d'architecture* de 1745, Germain Boffrand écrit qu'il faut «que le spectateur ressente le caractère qu'il [l'édifice] doit imprimer, en sorte qu'il soit riant à qui il doit imprimer de la joie»²⁴.

Au XVIII^e siècle, les formes destinées à faire ressentir le caractère d'un bâtiment étaient conventionnelles, conventionnalisées, mais il s'agissait de formes à propos desquelles on peut dire la même chose que sur les feux de signalisation : elles sont «armées» par les sentiments qu'elles suscitent, avant toute signification. Et ce n'est pas moins vrai pour l'architecture du XX^e siècle et les *Stimmungen* que ses formes éveillent, *nolens volens*.

Regardons maintenant le salon qui se trouve dans l'une des maisons réalisées par Mart Stam à la Siedlung Weissenhof de Stuttgart. Il s'agit d'une *sala terrena*, c'est-à-dire une salle en rapport avec le jardin. Il est possible de percevoir ses éléments, par exemple le pilier, de deux manières. Au premier regard, nous appartenons ce profilé en acier au monde de la technique. Par le biais d'associations, l'apparence de cet élément transmet donc des significations, lesquelles éveillent en nous des sentiments déterminés.

Ces sentiments peuvent cependant être contraires, car ils dépendent de notre position – idéologique – par rapport aux significations que le pilier transmet : ils peuvent donc être agréables si nous approuvons l'âge du machinisme et les objets qui le représentent, ou bien désagréables si nous trouvons que les éléments de cet âge n'ont rien à faire dans notre appartement. C'est là une manière de percevoir cet objet : forme > signification > émotion ou *Stimmung*.



Mais ce pilier n'est pas le seul élément de cet intérieur domestique qui oriente ainsi notre perception : il en est de même du mécanisme de la porte coulissante ou du couvert d'égout. Tous ces éléments constituent, selon Georg Simmel, un paysage, et «la Stimmung est un facteur essentiel, et peut-être le facteur essentiel qui réunit les morceaux en un paysage dès lors ressenti dans son unité»²⁵.

Restons encore un moment avec cet élément, le pilier en acier, qui est, comme le pilier en béton, un élément iconique de l'architecture moderne. Dans les années 1920, il apparaît à plusieurs reprises dans le travail de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, notamment dans les maisons Loucheur (1929), un projet de «maisons à sec» destiné au développement de régions rurales en France : «Construire dans les ateliers de construction métallique, les maisons à sec par éléments combinables.»²⁶ La résistance des entreprises de construction locale vis-à-vis de ce projet conduit Le Corbusier à «un petit stratagème» opportuniste : «Il est prévu la construction d'un mur [...] entre deux maisons, en maçonnerie de moellons, de briques ou d'agglomérés, matériaux du pays, réalisé par le maçon du pays. Ainsi, le noir complot de l'entrepreneur local sera déjoué [...].»²⁷

Les matériaux deviennent ainsi les signes de deux modes de production, l'un artisanal, l'autre industriel, et ces deux modes sont marqués idéologiquement. Mais leurs significations contraires ne sont pas la première chose que nous percevons. Tout d'abord, nous percevons leurs qualités sensibles, qui sont elles-mêmes contraires, si l'on pense notamment à la lourdeur du mur et à la légèreté des piliers – pour nous limiter aux éléments porteurs. De ces qualités matérielles se déduisent des qualités idéelles, des valeurs associées aux modes de production en question. De ce fait, nous pouvons ainsi dresser une liste de ces qualités :

mur > pierre : lourd, grossier, rugueux, couché
 pilier > acier : léger, fin, lisse, dressé

Et ces qualités se renforcent les unes les autres, par contraste, comme le font aussi les sentiments qu'elles éveillent !

Arrivé à ce point de mes réflexions sur la notion de *Stimmung*, nous²⁸ avons proposé aux étudiants une méthode de travail pour la première phase de la «Critique architecturale», destinée à l'étude de la *Stimmung* dans des immeubles d'habitation. Dans cette phase, l'approche doit se faire «par tous les sens», l'objectif étant de noter les qualités sensibles des formes, des couleurs et des matériaux, et de chercher à comprendre l'effet qu'ils produisent. Cet effet est subjectif, je l'ai dit. La *Stimmung* est ce que l'objet regardé éveille en *moi*, elle est *ma Stimmung*. Mais elle est éveillée par des qualités qui constituent, selon Rudolf Arnheim, des «structures de forces visuelles». Les étudiants devaient alors les déterminer en trouvant leur position entre des pôles opposés tels que «lourd» et «léger», «sombre» et «clair», ou encore «sobre» et «fastueux».

Nous pouvons dresser une longue liste des effets produits par un bâtiment, en cherchant à dire ce que nous ressentons «vraiment». C'est difficile de le faire avec des mots, je l'ai dit, mais cela est nécessaire pour prendre conscience de nos sentiments. Pour opérer l'approche proposée, il faut pourtant limiter cette liste à une douzaine de qualités sensibles, celles qui semblent responsables de *Stimmungen* de l'immeuble considéré. Nous proposons de procéder de la manière suivante : choisir quelques espaces (hall de l'immeuble, cage d'escalier, hall de l'appartement, salle, véranda, etc.) > documenter les éléments qui marquent ces espaces > fixer leur position sur un plan > noter leur matérialité > déterminer leur effet > fixer la position de leur effet sur la liste > décrire la *Stimmung* produite par l'interaction entre les différents éléments. À ce stade, ma conférence se terminait par des propositions sur la manière de présenter les connaissances ainsi gagnées.

À quoi sert une telle recherche des sentiments qui teintent la perception des choses? En tant qu'architectes, je pense qu'il est nécessaire de nous occuper des lois de la perception, et cela inclut les qualités affectives de l'architecture, c'est-à-dire les sentiments qu'elle éveille par ses formes. Avec ceux-ci commence notre connaissance des choses, car ils sont eux-mêmes de la connaissance. Notre réflexion doit saisir esthétiquement – et pas seulement techniquement – l'objet considéré, «du dedans et non du dehors, donc comprendre ce qui est déjà compris [...], ce qui est donné dans le sentiment», comment le dit Mikel Dufrenne dans un passage de sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique* que je cite souvent. Avec cette attitude, l'attention n'est plus tournée vers l'objet, mais «vers le sentiment, et vers l'objet dans la mesure où il suscite ce sentiment». «Peut-être que toute perception commence par le sentiment – écrit-il – s'il est vrai que nous percevons d'abord la forme et que le sentiment est l'âme de la forme»²⁹.

Toutefois, il ne faut pas comprendre la transition de la forme en signe comme un fait linéaire, je l'ai dit à propos du salon de Mart Stam. Le sentiment éveille la réflexion, et la réflexion éclaire le sentiment. Ainsi, cette transition d'ordre dialectique va vers une compréhension de plus en plus complète de l'objet. Tel est le but du premier pas de la critique architecturale que nous proposons aux étudiants. Les sentiments qu'un objet suscite en nous ne sont pas intéressants en tant que tels. Si tel était le cas, l'approche serait sentimentale. Non, les sentiments nous servent à mieux comprendre les qualités structurelles d'un objet, celles qui lui permettent de devenir pour nous cet objet.

Notes

- ¹ Arletty répond ainsi à la remarque de Louis Jouvet qui exprime avoir besoin de changer d'atmosphère, et qui lui dit que son atmosphère, c'est elle.
- ² Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Credner, Leipzig 1873, p. VII et 10. Dans la perception des objets, le terme *Einfühlung* n'est pas très approprié pour décrire la relation entre un sujet et un objet. C'est encore plus vrai dans la version française, où il est traduit par «empathie». Néanmoins, il a longtemps dominé l'esthétique, surtout en Allemagne.
- ³ Le Corbusier, «Un minuscule bureau», in *idem*, *Le Modulor*, Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1948, p. 155.
- ⁴ Gernot Böhme, *Aisthetik: Vorträge über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 2001, p. 54.
- ⁵ Voir supra note 1.
- ⁶ Charles-Edouard Jeanneret, Amédée Ozenfant, «Purisme», *L'Esprit Nouveau*, n° 4, 1921, pp. 371-372. Les auteurs confondent les deux ordres quand ils disent à propos de la sensation primaire déclenchée par les boules que «*le Français y associera des idées de jeu, plaisir de jouer ou déplaisir de jouer etc... variables*».
- ⁷ Roland Barthes, «La rhétorique de l'image», *Communication*, n° 4, 1964, pp. 40-51.
- ⁸ Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, vol. 1, Voss, Hamburg / Leipzig, 1903, p. 433.
- ⁹ Hans Heinz Holz, *Der ästhetische Gegenstand: die Präsenz des Wirklichen*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1996, pp. 29-30.
- ¹⁰ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit. (note 10), p. 523.
- Presses universitaires, Paris, 1953, p. 577.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Selon Rudolf Arnheim, «la perception visuelle est l'expérience de forces visuelles». Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen* [1965], De Gruyter, Berlin / New York, 1978, p. 414.
- ¹³ Wohnbedarf est un magasin de meubles modernes fondé par des architectes suisses en 1931. Parmi eux, Werner Moser a dessiné le fauteuil en tube d'acier appelé «Volkssessel», fauteuil populaire.
- ¹⁴ Wohnbedarf Katalog, in Friederike Mehlau-Wiebking, Ruggero Tropeano, Arthur Rüegg, Schweizer Typenmöbel 1925-1935 - Sigfried Giedion und die Wohnbedarf AG, gta, Zurich, 1989, p. 125.
- ¹⁵ Thomas Schmutz (éd.), Adolf Stäbli, *Meine Malerei ist Erlebnis, nicht Erfindung*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2015. Il s'agit du catalogue de l'exposition du même nom qui s'est tenue à l'Aargauer Kunsthaus, à Aarau, du 24 janvier au 12 avril 2015.
- ¹⁶ Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, op. cit. (note 8), p. 222.
- ¹⁷ Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie: fragments philosophiques* [1936], Poche, Paris, 1999, p. 101. Pour expliquer le phénomène, l'auteur utilise l'image d'un cor de chasse dont le son est renvoyé de partout par les arbres. Cette image est destinée «à illustrer [...] un phénomène essentiel de la vie, celui du retentissement».
- ¹⁸ Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, op. cit. (note 8), p. 190.
- ¹⁹ Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, Orell Füssli, Zurich / Erlenbach, 1929.
- ²⁰ «Das neuuhnte Jahrhundert [...] begriff die Wohnung als Futteral des Menschen.» Walter Benjamin, «Das Intérieur, die Spur», in *idem*, *Das Passagen-Werk*, Erster Band, Suhrkamp, Frankfurt, 1983, p. 292.
- ²¹ Adolf Loos, «Architektur» [1910], in Adolf Loos, Franz Glück (éd.), *Sämtliche Schriften*, Herold, Vienne / Munich, 1962, p. 317.
- ²² Adolf Loos, «Das Prinzip der Bekleidung» [1898], in Adolf Loos, Franz Glück (éd.), *Sämtliche Schriften*, op. cit. (note 21), p. 106.
- ²³ Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst: Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre*, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1907.
- ²⁴ Germain Boffrand, *Livre d'Architecture*, Paris, 1745, p. 27, cité dans Werner Szambien, *Symétrie goûts caractères: théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Picard, Paris, 1986, pp. 176-177.
- ²⁵ Georg Simmel, «La philosophie du paysage» [1913], in *idem*, *La tragédie de la culture et autres essais*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Rivages, Paris, 1988, pp. 231-245.
- ²⁶ Le Corbusier, Willy Boesiger et Oscar Stonorov (éds.), *Oeuvre complète 1910-1929*, Les éditions d'architecture, Zurich, 1960 (7^e édition), p. 199.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ «Nous» désigne les enseignants de l'Unité d'enseignement «Critique architecturale» à qui j'étais associé : le Professeur Bruno Marchand et les chargées de cours, Lorraine Beaudouin et Anna Zurbuchen.
- ²⁹ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit. (note 10), p. 523.