



Référence bibliographique :
Marie-Clotilde Roose, "Parcours phénoménologique de la Chapelle et du
Kolumba de Zumthor", *lieuxdits#12*, mai 2017, pp. 14-17.

La revue lieuxdits
Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme (LOCI)
Université catholique de Louvain (UCL).

Éditeur responsable : Le comité de rédaction, place des Sciences, 1 - 1348 Louvain-la-Neuve
Comité de rédaction : Damien Claeys, Gauthier Coton, Jean-Philippe De Visscher,
Nicolas Lorent, Guillaume Vanneste
Conception graphique : Nicolas Lorent
Impression : école d'imprimerie Saint-Luc Tournai



ISSN 2294-9046
e-ISSN 2565-6996

<https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:186792>



UCL
Université
catholique
de Louvain

www.uclouvain.be/loci.html

Parcours phénoménologique de la Chapelle et du Kolumba de Zumthor

Marie-Clotilde Roose

S'initier à l'architecture

Si le bâti nous environne de toutes parts et façonne nos manières de vivre, s'initier à l'architecture ne va pas de soi. L'opuscule *L'indéfinition de l'architecture* rappelle que moins de 10 % de l'environnement construit, dans le monde, l'a été par des architectes. Quinze ans après mon entrée en école d'architecture, je me considère toujours néophyte, même si je me suis prêtée au jeu d'une définition, à la suite de ce livre et de son *appel* : L'architecture est l'art de modeler, à partir d'un sol donné, des espaces rythmés par les exigences du temps présent, modulés par les matériaux et techniques d'une époque, dont joue et dispose l'esprit créatif de personnalités, à la demande de maîtres d'ouvrage.

Non formée à son langage, fait de vocabulaire et de signes spécifiques, je n'ai pour outils de compréhension que la langue commune, mes sens, mon vécu et ma culture. Mais ceci est suffisant pour engager la méthode phénoménologique comme "pratique concrète", telle que la recommande Natalie Depraz, pour aborder un phénomène. J'ai choisi cette méthode pour m'initier à l'architecture et, réciproquement, sensibiliser les étudiants en architecture à ce qu'elle pourrait leur apporter.

Lors d'un voyage à Cologne en novembre 2016 pour le séminaire interdisciplinaire de recherche *Critique architecturale*, je leur ai proposé de réaliser un parcours phénoménologique de l'une des œuvres de Peter Zumthor. Je leur ai demandé de mettre de côté leurs savoirs et savoir-faire en architecture, pour entamer une promenade "tous sens éveillés" dans et autour de ces bâtiments, décrivant de la manière la plus neutre possible – en évitant tout jugement de goût ou comparaison avec le connu – ce qu'ils observaient et sentaient, y compris comme mouvement intérieur (retour réflexif sur soi). Je leur ai lu quelques pages d'*Atmosphères* où Zumthor décrit un lieu pour préciser ce qu'est, pour lui, la qualité architecturale. Comme eux, je me suis livrée à cet exercice, carnet et crayon en main.

La chapelle de Nicolas de Flüe

Un bâtiment simple et droit comme un i, surplombant une colline douce, herbue, entourée de pâturages et de bocages. Des arbres ronds, bien enracinés, spacieux.

La chapelle est isolée, se dressant tel un cri, une flèche vers le ciel. Ou la borne d'un pèlerinage : une fine croix orne la façade, juste au-dessus de la porte, triangle isocèle parfait – d'acier mat lisse, elle contraste avec les cinq murs rugueux, de béton beige, criblé d'orifices. Trois de ces murs sont prolongés par des bancs de la même matière, orientés vers la nature.

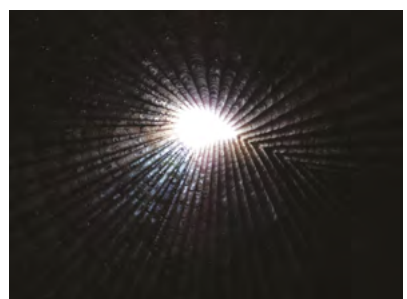
Quittant le chemin de gravier, le visiteur pousse la lourde porte qui glisse de l'intérieur vers l'extérieur. Quelques secondes pour passer du seuil sombre, au mur oblique, tordu par le feu qui a rongé les troncs placés par Zumthor, à l'origine de l'espace créé. Cet espace est étroit, en forme de goutte d'eau, comme l'ouverture de cette sorte de tente ou de tipi, organisée par l'agencement des troncs, qui ont laissé leur empreinte noircie, en creux, dans le béton. L'odeur en est encore prégnante, malgré l'eau qui a ruisselé.

Des billes de verre font scintiller la lumière, rappelant la présence du dehors, par les orifices. Le regard est attiré vers le haut : c'est la hauteur qui donne tout son sens à l'édifice. La verticalité donne le vertige que la lumière au sommet appelle de ses vœux.

Puis le visiteur s'assoit sur le banc de bois, prend un cierge, l'allume, l'enfonce dans le sable roux du bac à offrandes – noir comme la statue de métal sombre, comme calcinée, sur son socle.

Au sol, une grande bougie reproduisant le dessin d'une roue à six rayons. Quel est ce symbole, qui orne aussi la paroi de la chapelle, comme un gouvernail oublié par le navigateur ? Un présentoir offre au visiteur une Bible, Parole partagée librement.

Sur le sol de plomb, de l'eau, en forme de goutte. Les quatre éléments, réunis, font vibrer une harmonie brute dans la simplicité.



Le musée Kolumba

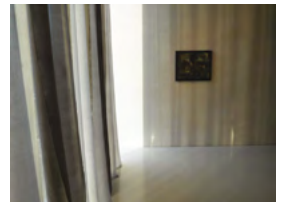
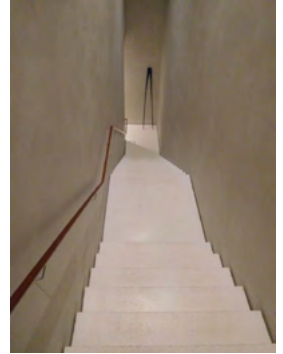
De l'extérieur, ce sont de grands blocs de béton dont certaines faces sont ajourées, comme pour une respiration poreuse ; d'autres sont ouvertes par des baies vitrées. En contournant le bâtiment pour en trouver l'entrée, j'en mesure mieux l'imposant volume, sans en avoir, d'en bas, une idée précise. Il intègre les ruines d'un ancien édifice religieux, reconnaissable aux fenêtres gothiques surgissant de murs aux pierres élimées, restaurés et soutenus en plusieurs endroits. Au-dessus du porche menant à cet édifice, à la fois externe au musée et inclus dans son enveloppe de béton, se trouve l'inscription *Madonna in der Trummen*. À l'arrière, plus loin, un jardin muré entoure quelques arbres minces, aux feuilles jaunies par l'automne — peut-être des acacias. L'effet est aérien : les branches dorées semblent battre la mesure, répondre au tissage des trous dispersés dans la masse grise du mur, tels des notes sur une partition.

La façade principale est couverte d'échafaudages, aplatie dans une ruelle étroite ; pour aider à pousser la porte métallique, un employé vient au secours des visiteurs. Le double sas d'entrée, vitré, mène à l'accueil spacieux du musée, où le bois et la pierre dominent, dans une harmonie de tons beige et brun. Mon collègue et moi prenons nos tickets et recevons un petit livret accompagnant l'exposition en cours, car il n'y aura quasi aucun cartel commentant les œuvres. Nous sommes invités à déposer nos sacs au vestiaire, aménagé dans une pièce à part, face au large comptoir de palissandre ; Frank s'extasie sur les longues tentures de cuir lisse, répondant au siège confortable de l'accueil, et sur l'intérieur entièrement tapissé de bois noble, clair. À côté d'un miroir, une longue tablette est suspendue, faisant office de banc ; une tringle fait face aux casiers munis de clés. Comme lui, je me munis de mon appareil photo pour saisir une partie des détails, car le parcours promet d'être riche — et la mémoire visuelle s'effrite. Les formes qui s'imposent sont principalement rectangulaires, s'emboîtant les unes dans les autres, pour créer des atmosphères différentes selon leur taille, leur revêtement, leur disposition.

Le parcours va me le confirmer. Nous passons devant la cour intérieure, dont le fin gravier est jonché de feuilles jaunes ; l'immense baie, dotée d'un banc et de chaises, donne envie d'y pénétrer, mais la porte est verrouillée. Nous sommes invités à traverser la salle, et à prendre l'escalier majestueux qui, à droite, nous mène à l'étage. Tout en étroitesse, blancheur et ascension : quasi monacal. L'œil aiguisé de Frank, architecte, me fait

remarquer l'espace vide entre l'escalier et les murs de béton : "un détail propre à Zumthor". Je ris : "Joli... mais si j'y perds ma clé ?" Je riais moins — et j'agrippe la rampe de bois vernis en main, lisse et longiligne. D'en haut, je me retourne et photographie l'œuvre plastique placée en bas de l'escalier, jouissant du léger vertige que suscite cette plongée visuelle, serrée entre les hautes parois.

J'ouvre le livret : vingt-deux salles d'exposition à visiter. Je le referme : ne pas me laisser influencer. Il faudrait pour les décrire plusieurs pages d'esquisse, avant de revenir, en d'autres jours, saisons et ambiances, afin de prendre au mot la méthode phénoménologique, pour de multiples esquisses affinant la première. Je vais ici seulement m'attarder à quelques salles ou détails : un cabinet sombre, cerné d'une porte noire, éclairée par un disque lumineux, qui semble dire *fais attention où tu entres*, avec sa marche surélevée, ses œuvres protégées dans une pénombre intime ; par contraste, une enfilade de pièces immenses et hautes, où des voilages de soie sauvage oscillent dans toutes les nuances du gris, pour atténuer la brillance du flux solaire à travers les baies. Les ombres glissent voluptueusement sur les statues ou tableaux, selon le passage des nuages, à travers ces rideaux semi transparents, immobiles. Le contraste entre la finesse du tissu et la matité du béton est saisissant. Plus loin, choc heureux et magnifique de l'entrée dans la *Lezezimmer* (salle de lecture) : deux larges portes en palissandre s'ouvrent vers l'intérieur par poignées de fer forgé — démesurément longues ? à l'échelle des portes — formant en espace chaleureux en bois roux, du parquet au plafond, aux murs plaqués de palissandre, s'accordant aux matières et couleurs du mobilier (cuir et bois), où chacun peut se poser, prendre un



Toutes les photos des édifices ont été prises par Marie-Clotilde Roose.



moment de lecture ou contemplation... comme je l'ai fait en palpant, manipulant avec respect ces objets disponibles. Toujours de la hauteur, permettant des jeux de lumière artificielle ou naturelle, directe ou indirecte, par des fenêtres donnant accès à la ville, à une rue ou une cour, ou si haut perchées que la lumière semble un don inaccessible – comme sur ce mur couvert d'assiettes en porcelaine, elles-mêmes imprimées de noms propres et communs, concepts et verbes, noir sur blanc. Lever les yeux donne le tournis.



Partout où je passe, les œuvres respirent ; elles sont parfaitement mises en valeur, qu'elles soient posées, accrochées, en suspension, ou projetées sur écran. Mais si le regard s'émerveille à tous points de vue, je m'étonne pourtant et m'arrête. "Ne trouves-tu pas, Frank, qu'il manque d'air dans le musée ?" Est-ce un problème de ventilation, ou une mesure liée à la régulation de l'hygrométrie ? Les baies vitrées sont immenses, mais fermées. "En été, il fait très chaud" me répond un gardien. J'ignore si elles peuvent être ouvertes, mais j'imagine que la sensation de suffocation doit être pénible, si la luminosité augmente la chaleur sans permettre le flux d'oxygène. Rien de tel quand nous entrons dans l'ex-église Sainte Kolumba, incurvée dans le musée, traversée par une passerelle de bois roux, zigzagant au-dessus des excavations : l'air froid souffle à travers les murs ajourés, le vent de novembre tournoie autour des fines colonnes qui soutiennent le bâtiment contemporain. L'ancien est inclus dans le nouveau, mais les signes délimitant les siècles sont visibles et sobres à la fois, sans gêner la lecture : on voit les strates du passé, on lève le regard de bas en haut, on le tourne pour apercevoir la lumière filtrée du dehors, et les vitraux modernes de la chapelle Marie dans les ruines (accessible par l'extérieur). L'ensemble forme une mosaïque de volumes très divers, reliés les uns aux autres par une enveloppe cohérente – que j'aurais aimé contempler en perspective aérienne.

La phénoménologie avec Zumthor

Pourquoi favoriser l'approche phénoménologique d'un bâtiment ? À ce stade-ci de l'expérience, il est utile de rappeler brièvement les enjeux de cette méthode inaugurée par le logicien et philosophe Edmond Husserl :

Son but était d'élaborer une science des essences qui ne fasse pas l'impasse du vécu du sujet : une connaissance de l'objet donné, saisi dans sa relation même, par et avec le sujet. Afin de ne pas projeter sur le phénomène étudié ses savoirs, habitudes, désirs... le sujet est invité à pratiquer une première réduction, c'est-à-dire la mise entre parenthèses (époque) de ses comportements cognitifs, et à observer le donné sous toutes ses formes et points de vue, en le décrivant attentivement. Une deuxième réduction est souhaitable : celle du sujet qui se saisit lui-même en train d'observer, faisant un retour d'intériorité sur soi dans sa relation à l'objet. Comme l'objet ne peut être connu sous un seul aspect, le sujet doit ouvrir tous ses sens, (se) mouvoir et former peu à peu des images sensibles, devenant schèmes de l'objet ; l'imagination transcendante et la mémoire vont permettre de faire se succéder ces diverses perceptions de l'objet, de faire varier les schèmes (variations eidétique et imaginaire) jusqu'à obtenir par intuition son essence : l'invariant en dépit des variations.

Sans détailler ici la phénoménologie husserlienne, qui étudie finement l'intentionnalité de la conscience comme visée temporelle et temporalisante — il en ressort une dimension dynamique — et non fixiste — de la connaissance de l'objet, car celui-ci n'est jamais définitivement observé. Le phénomène, comme le sujet, étant inscrits dans le temps, évoluent, comme leur relation. Cette répétition des descriptions pourrait être jugée "lassante" (Comte-Sponville) ou au contraire réaliste, puisque temporelle. Elle implique une ouverture du sens, en mouvement, en mutation, sans que jamais le sujet puisse imposer à l'objet une définition close, mais toujours reliée à la présence, à son évidence.

La présence vécue du sujet, dans sa relation à l'objet, et le retour aux choses elles-mêmes forment les socles de cette phénoménologie. Elles soulignent l'importance du corps et de ses perceptions, de l'intentionnalité en jeu dans les visées de conscience, qui se porte vers l'objet. Car sans ces visées intentionnelles, pas de contenu pour la conscience. En d'autres mots : il faut *regarder* pour voir, *écouter* pour entendre, *sentir* par l'éveil des sens tout ce que le

phénomène donne à vivre, toucher, goûter, ressentir... Cela paraît banal mais ce ne l'est pas : on passe si facilement à côté des choses, se contentant d'un coup d'œil rapide, d'un seul *cliché*. L'accélération du visible, favorisée par l'ère numérique, peut multiplier les images sans pour autant donner à *vivre* – juste entrevoir. Et l'invisible source de l'énergie des phénomènes et des êtres, ne peut alors se livrer que sous une seule modalité : réduite à l'apparence.

Les œuvres bâties – mais aussi écrites – de Zumthor se prêtent particulièrement bien à cette expérience phénoménologique, dans la mesure où cet architecte, sans se référer à cette méthode, met en valeur l'importance du vécu et des perceptions sensorielles, qu'il décrit et relit, en différentes phases, et qu'il relie toujours à une présence authentique du sujet envers les choses et les êtres. Il exerce une forme d'attention quasi religieuse (aux sens de *religare* et *religere*), respectueuse de "la chair du monde" pour utiliser les termes de Merleau-Ponty, attention qui est proche de l'ascèse phénoménologique. Cela se découvre dans ses livres autant que dans ses réalisations architecturales, dont je vais souligner ici quelques aspects saillants. D'abord, elles invitent à un parcours (à l'arrêt, assis, debout, marchant, nageant¹...), que ce soit par un sentier en pleine nature ou une balade architecturale qui multiplie les points de vue et expériences sensorielles. La compréhension se fait aussi par une lecture temporalisante : les strates du passé sont mises en évidence, le présent se fait contemporain, l'anticipation vers le nouveau est propre au projet : les catégories husserliennes de la *réention*, de l'*extention* et de la *protention* sont pleinement

activées. Le *présent vivant* subjectif est confronté à l'existence objective du bâtiment. Un soin extrême du détail sollicite l'observation par l'œil, l'écoute, le toucher, l'odorat, la respiration... pour déceler ces articulations de sens.

Par ailleurs, les livres *Atmosphère* et *Penser l'architecture* comportent des descriptions quasi phénoménologiques de lieux ; Zumthor est fidèle aux dimensions perceptives, émotionnelles des êtres, en interaction mobile et temporelle avec les choses. Il traduit les diverses sensations (visuelles, olfactives, sensibles, auditives... kinesthésiques), que procurent les matériaux dans les espaces, la disposition des objets. Il relève les détails subtils qui font la différence entre une installation neutre, purement fonctionnelle, et une disposition sentie, mûrie. Son attention au phénomène précède tout savoir ; il est à l'écoute constante de ce qui apparaît, surgi de la nature ou de la facture humaine. Cela participe de la *poiesis* : la proximité avec le surgissement, l'apparaître même du matériau dans sa vitalité, relié au sol qui porte le phénomène. Zumthor aime rappeler l'origine des choses, en valoriser les aspects les plus élémentaires, soignés par la main et le regard. Il exalte la sensorialité, la sensualité des matières, en les mettant en tension. Il s'est basé sur son propre vécu – à tous les âges de la vie, expériences et lieux – pour exercer une variation eidétique et en extraire les essences, résumant après sélection des souvenirs et relecture, la *qualité architecturale* qu'il recherche pour ses propres constructions, non en reproduisant à l'identique, mais en modulant, à partir de l'environnement, l'ancien et le nouveau.



1 - Aux Thermes de Vals.

2 - Antoine Leygonie propose douze catégories de temporalité subjective dans son étude phénoménologique du Pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe, qu'il serait passionnant d'utiliser pour l'œuvre de Zumthor.