

CONSTRUIRE ET

En janvier dernier, la Fondation Louis-Jeantet accueillait le premier colloque international multidisciplinaire consacré à l'architecture émotionnelle. L'occasion de questionner un concept dont les origines remontent à la période romantique

—
Multiples et complexes, les émotions suscitées par l'architecture reposent sur plusieurs facteurs. Une chose est certaine cependant: en architecture comme ailleurs, l'émotion ne se décrète pas

—
L'architecture émotionnelle est un domaine encore peu exploré par les scientifiques. De nombreuses pistes de recherche restent ainsi ouvertes, notamment dans le domaine du cinéma ou des sciences affectives

Dossier réalisé par
Vincent Monnet et Anton Vos



ÉMOUVOIR

Luis Barragán, Cuadra San Cristóbal, Los Clubes, Mexico City (1966-1968). PHOTO: ARMANDO SALAS/ BARRAGÁN FOUNDATION/PROLITTERIS



«LA CONSTRUCTION, C'EST FAIT P C'EST FAIT POUR ÉMOUVOIR»

Théorisé dans les années 1950 par le sculpteur et architecte Mathias Goeritz, le lien entre architecture et émotion se dessine dès l'époque romantique. Central pour les expressionnistes allemands du début du XX^e siècle, il tient également une place essentielle pour des créateurs tels que Le Corbusier ou Antoni Gaudi

En janvier dernier, la Fondation Louis-Jeantet accueillait à Genève le premier colloque international multidisciplinaire consacré à l'architecture émotionnelle. Organisée par la galeriste, médecin et ancienne conseillère nationale Barbara Polla, en collaboration avec l'Université de Genève et l'Université libre de Bruxelles, l'événement visait à interroger la pertinence d'un concept défini dans les années 1950 mais qui fait débat depuis le XVIII^e siècle au moins. Explications avec Cyrille Simonnet, professeur d'histoire de l'architecture au sein de l'Unité d'histoire de l'art de la Faculté des lettres et rédacteur de la revue *Faces*, qui consacre également son numéro estival au thème de l'affect.

«Les liens entre architecture et émotion sont à la fois multiples, complexes et très anciens, explique Cyrille Simonnet. Comme je le raconte souvent à mes étudiants, dans le Jardin d'Eden, Adam et Eve ne connaissaient ni le froid, ni le chaud, ni la honte. Et, une fois chassé du paradis, l'architecture est devenue le moyen qu'a trouvé l'homme pour tenter de recréer ce microclimat idyllique. Cette conquête, qui passe par la maîtrise progressive de l'espace, de la lumière, de la température et de l'hygrométrie, interpelle d'emblée nos sens et notre affect.»

CONSTRUIRE POUR DOMINER

Au-delà de cette dimension d'ordre symbolique, l'architecture se distingue également des autres formes d'expression artistique par son échelle et sa capacité à s'imposer dans l'espace public, à être visible par tous et tout le temps. Ce qui est loin d'être anodin. De par leur gigantisme, certains bâtiments – il n'y a qu'à visiter New York ou les pyramides pour s'en convaincre – nous renvoient en ef-

fet directement à la fragilité de la condition humaine et à la brièveté de l'existence. Par ailleurs, construire grand, c'est aussi affirmer sa puissance et sa richesse. C'est dominer ou impressionner.

«Depuis toujours, tout architecte qui fait correctement son métier a pour ambition d'emporter l'adhésion du destinataire d'un bâtiment, de livrer un objet qui soit à la fois beau et source de bien-être, relève Cyrille Simonnet. Cependant, l'émotion, en architecture comme ailleurs, ne se programme pas. Pas plus qu'elle ne peut être dissociée du contexte dans lequel elle survient.»

Ainsi, durant toute la période classique, la question du lien entre émotion et environne-

ment bâti ne se pose pas vraiment. Ce qui importe alors aux bâtisseurs, c'est le respect d'un certain ordre et la clarté des formes géométriques. Quant aux réactions que suscitaient les grandes réalisations devant lesquelles des millions de touristes s'émerveillent aujourd'hui, les sources manquent pour se prononcer. *«A l'époque égyptienne, on construit pour l'éternité, précise Cyrille Simonnet, mais sans doute pas pour émouvoir. Les tombes des pharaons sont en effet des bâtiments privés et le fait qu'elles aient été pillées par des contemporains montre bien le peu de respect qu'elles inspiraient. De la même manière, il est tout à fait impossible de savoir quel rapport les Parisiens du XV^e siècle entretenaient avec la cathédrale Notre-Dame, qui était envahie par les marchands et dans laquelle on circulait comme dans un hall de gare.»*

Même si la Renaissance est marquée par un intérêt renouvelé pour les vestiges de l'Antiquité, une première évolution significative survient dans le dernier tiers du XVII^e siècle, avec le débat qui oppose François Blondel et Claude Perrault dans le cadre de ce qu'on appellera ensuite la «Querelle des anciens et des modernes».

Directeur de l'Académie royale d'architecture depuis sa création en 1671, le premier considéré qu'en matière d'architecture le «beau» repose essentiellement sur le respect de la règle et de la norme. Frère de l'auteur des célèbres *Contes de ma mère l'Oye* et membre de la Commission chargée d'élaborer les plans de l'aile orientale du Palais du Louvre, le second estime, quant à lui, que les lois de l'esthétique reposent sur des critères subjectifs qui font appel aux sensations éprouvées par le spectateur (grandeur, majesté, etc.).

«L'émotion,
en architecture
comme ailleurs, ne
se programme pas.
Pas plus qu'elle ne
peut être dissociée du
contexte dans lequel
elle survient»

OUR TENIR. L'ARCHITECTURE,



Luis Barragán, Gilardi House, Mexico City (1975-1977). PHOTO: ARMANDO SALAS/BARRAGÁN FOUNDATION/PROLITTERIS

Moins d'un siècle plus tard, en 1750, une nouvelle étape est franchie avec la publication, par le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten, du premier ouvrage exclusivement consacré à la question de l'esthétique. L'auteur y défend à son tour l'idée que les œuvres d'art ne doivent pas être appréciées en fonction de critères absolus qui seraient indépendants des capacités perceptives des in-

dividus, mais selon les goûts de chacun et le plaisir ressenti.

Cette idée deviendra centrale avec le développement du mouvement romantique qui émerge dans les dernières années du XVIII^e siècle. Porté par des auteurs comme Goethe, Hoffmann, Hugo, Chateaubriand ou Stendhal, le romantisme se caractérise en effet par une volonté d'utiliser tous les champs de la

création artistique pour exprimer les extases et les tourments de l'âme humaine. Privilégiant le sentiment au raisonnement, il s'inscrit dans une démarche qui est radicalement opposée aux conceptions classiques de l'art. Et ce, y compris dans le domaine de l'architecture.

A titre d'anecdote, l'expression «syndrome de Stendhal», utilisée pour décrire les troubles qui peuvent survenir chez certains ►

individus exposés à une surcharge d'œuvres d'art, trouve ainsi son origine en 1817. Cette année-là, l'écrivain français s'est en effet subitement trouvé mal après avoir visité la basilique de Santa Croce à Florence. *«J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux Arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber»*, écrit-il alors.

«Ce qui importe à partir de cette époque, c'est de susciter des sensations, de provoquer un sentiment d'empathie qui permette de communier avec l'œuvre, explique Cyrille Simonnet. Exaltées dans toute la littérature du XIX^e siècle, ces idées conduisent non seulement à reconsidérer l'architecture gothique médiévale, longtemps perçue comme barbare parce que n'obéissant pas aux codes conventionnels, mais également à repenser le rapport au patrimoine bâti dans sa globalité.»

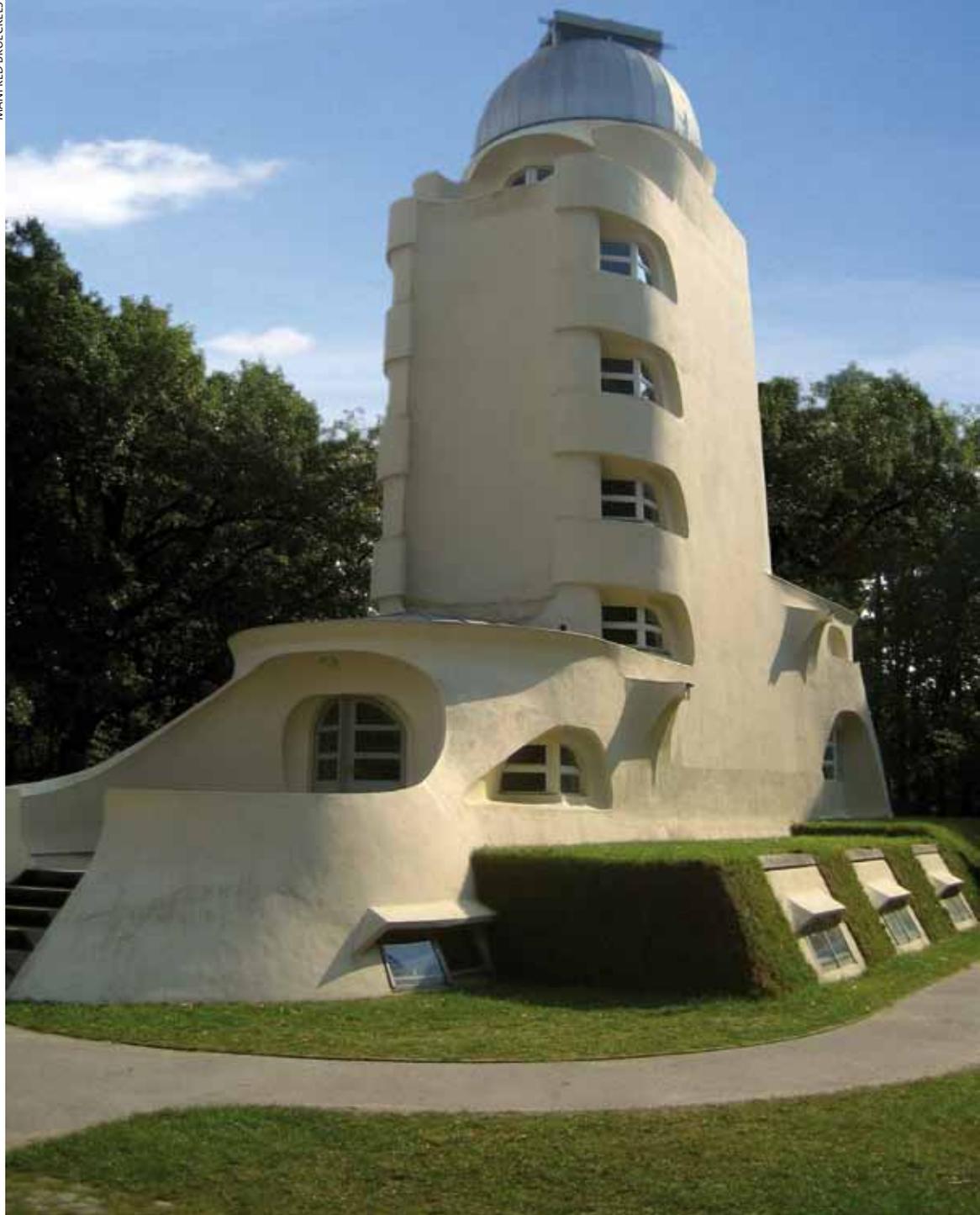
L'INVENTION DU PATRIMOINE

Dans ce processus, la Révolution française de 1789 constitue un jalon important. Ainsi, c'est en 1793 qu'Henri Grégoire, évêque de Blois, utilise pour la première fois, dans un rapport adressé à la Convention, le terme de «vandalisme» pour dénoncer l'attitude destructrice d'une partie de l'armée républicaine à l'encontre du patrimoine de l'Ancien Régime. Le mouvement, qui se trouve un virulent avocat en la personne de Victor Hugo, débouche sur la mise en place de mesures législatives destinées à préserver les vestiges bâtis du passé qui depuis n'ont cessé de se renforcer.

Si le concept a connu un tel succès depuis (en témoignent notamment les traditionnelles Journées du patrimoine organisées désormais dans la plupart des grandes villes européennes), c'est sans doute en grande partie parce que l'idée que l'on se fait du patrimoine dès le XIX^e siècle est que celui-ci n'est finalement rien d'autre que le reflet de l'iden-

tité humaine. Pour les Etats-nations qui se construisent à cette époque, la pierre, et tout particulièrement les vieilles pierres, contribue en effet à donner corps à la nation, quitte à verser parfois dans le stéréotype.

«Ce processus de patrimonialisation est une espèce d'école à fabriquer de l'émotion officielle, commente Cyrille Simonnet. Pour donner corps à la nation, l'Etat cherche à créer un lien qui n'est pas de l'ordre du rationnel, mais de l'affectif. Dans cette perspective, des édifices comme l'Arc de triomphe, érigé en hommage aux morts de la patrie, ont un rôle important à jouer parce que ce sont des objets qui s'imposent dans l'espace public de façon à la fois incontournable et très durable.»



Erich Mendelsohn, Tour Einstein, Potsdam (1917-1921).

Face à cette volonté étatique de cadenasser le langage architectural en le mettant au service de l'exaltation patriotique, le signal de la révolte est donné dès les premières années du XX^e siècle avec l'apparition du Mouvement moderne. Au sein de celui-ci, les tenants de l'architecture expressionniste sont les premiers à développer une approche de la construction largement basée sur l'émotion. En opposition aux fondements très rationnels du «style international» mis au goût du jour par le Bauhaus, ils considèrent que l'architecture est une affaire d'artistes et que ce qui compte dans un bâtiment, c'est davantage ce qu'il exprime que son utilité ou son efficacité.

Innovant aussi bien dans l'emploi des matériaux que dans la forme, le style des expressionnistes se caractérise par le recours à de nombreuses distorsions ou à des fragmentations de l'espace qui sont destinées à générer des émotions violentes. Frisant souvent l'utopie, nombre de ces œuvres, comme le projet d'«architecture alpine» de Bruno Taut ou le «Formspiels» d'Hermann Finsterlin, sont restés sur le papier. D'autres, en revanche, ont eu le temps de voir le jour avant que le régime nazi n'interdise l'art expressionniste qu'il jugeait dégénéré. C'est, par exemple, le cas du «Grosses Schauspielhaus» de Hans Poelzig à Berlin, ainsi que de la «Tour Einstein» construite par Erich Mendelsohn à Potsdam.

Comptant parmi les principaux représentants du Mouvement moderne, Le Corbusier n'est sans doute pas insensible à ces réalisations. Pour l'inventeur de «l'unité d'habitation», en effet, l'aspect sensoriel de l'architecture est également capital. Considérant que «la construction, c'est fait pour tenir, l'architecture c'est fait pour émouvoir», il évoque également dans ses nombreux essais théoriques la dimension «indécible» de l'architecture. «Pour Le Corbusier, il y a dans l'architecture quelque chose qui parle directement au sens et à l'émotivité», explique Cyrille Simonnet. Il en a d'ailleurs fait l'expérience lui-même. Au moment d'inaugurer le couvent de la Tourette, un bâtiment très radical dans sa conception, on raconte en effet qu'il a été incapable de prononcer le moindre mot. Les larmes aux yeux, il était littéralement cloué sur place par l'émotion que générait cette grande église tout en béton.»

ÉTONNEMENT JUBILATOIRE

Dans un style très éloigné des épures du dessinateur chaux-de-fonnier, l'œuvre d'Antoni Gaudí, qui constitue selon l'Unesco une «contribution créative exceptionnelle au développement de l'architecture et des techniques de construction», accorde également une part essentielle aux sensations. Des vertigineuses tours de la Sagrada Família au très ludique Parc Güell, tout le travail du Catalan semble ainsi traversé par le souci de réinventer les codes de l'esthétique.

«Dans les œuvres de Gaudí, on peut presque voir la main de celui qui construit», commente Cyrille Simonnet. C'est, par exemple, le cas avec les bancs du Parc Güell pour lesquels il avait donné carte blanche à ses ouvriers. Il y a dans cette démarche quelque chose de spontané qui est très efficace pour susciter l'étonnement, voire une certaine jubilation.»

Toujours à Barcelone, le pavillon de Mies van der Rohe constitue également un des hauts lieux de l'architecture émotionnelle. Construit à l'occasion de l'Exposition universelle de 1929, cet objet ultramoderne pour l'époque n'était pas destiné à durer. Démantelé en 1930, il fut finalement reconstruit à l'identique entre 1983 et 1986 sous la conduite des architectes Cristian Cirici, Ignasi de Solà-Morales et Fernando Ramos (qui enseigna durant une dizaine d'années en tant que professeur invité au sein de l'Institut d'architecture de l'Université).

LE JEU DE L'ESPACE ET DES LUMIÈRES

Travail exemplaire sur la fluidité de l'espace, l'œuvre de Mies van der Rohe se caractérise par des formes simples qui se déploient dans une alternance de plans verticaux et horizontaux et le recours à des matériaux de grande qualité: travertin, pierre d'onyx doré, marbre vert de Tinos, colonnes cruciformes chromées, glaces dépolies...

«C'est un lieu qui n'a pas d'utilité propre», explique Cyrille Simonnet. Dans l'esprit de son concepteur, ce pavillon était une sorte de prototype destiné à présenter les codes élémentaires d'une architecture à venir. Mais il suffit de le visiter pour se rendre compte que ce petit objet, dans lequel le jeu

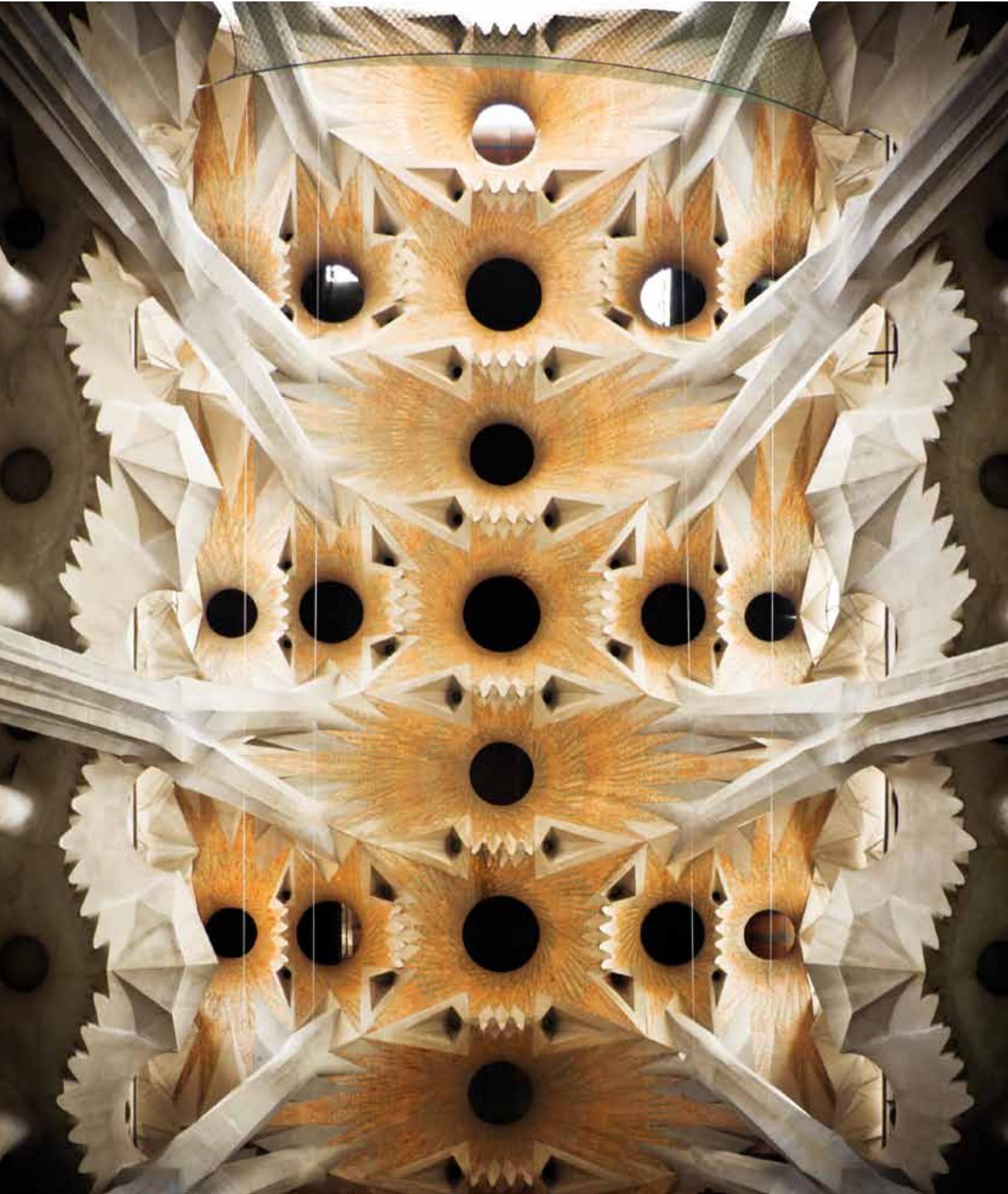
avec l'espace et les lumières est tout à fait saisissant, dispose d'une capacité à émouvoir qui va bien au-delà du cercle des spécialistes de la discipline.»

C'est cependant dans le Mexique des années 1950, avec le duo formé par Mathias Goeritz et Luis Barragán, que la tentative de réunir architecture et émotion a sans doute été poussée le plus loin. Lauréat du prestigieux Prix Pritzker en 1980, Luis Barragán est ingénieur de formation. C'est en autodidacte qu'il s'initie à l'architecture, suivant notamment les séminaires donnés par Le Corbusier lors de son séjour à Paris au début des années 1930. De retour à Mexico, il développe un style très personnel où se mêlent volumes dépouillés et couleurs luxuriantes. Se décrivant lui-même comme un concepteur de «paysages métaphysiques», il accorde une grande attention à la poésie dégagée par ses projets. «Je me suis rendu compte qu'une proportion consternante de textes consacrés à l'architecture ignore les mots beauté, inspiration, magie, fascination, enchantement, ainsi que les concepts de sérénité, de silence, d'intimité et de surprise, explique-t-il ainsi à la fin de sa vie. Tous sont incrustés dans mon âme et, bien qu'étant pleinement conscient de ne pas leur avoir rendu complètement justice dans mon œuvre, ils n'ont jamais cessé de me guider.» ►



Le Corbusier, Couvent de la Tourette, Evieux (1956-1960)

ALEXANDRE NORMAN



Antoni Gaudi, plafond de la Sagrada Família, Barcelone (1882-).
PHOTO: ISTOCK

Tout comme ils guideront son proche collaborateur, le sculpteur Mathias Goeritz. Conseiller par Barragán, celui-ci se lance au début des années 1950 dans l'édification du Musée expérimental *El Eco*. Achevé en 1953, il s'agit d'un espace exclusivement conçu pour provoquer des émotions. Suivant un plan en L, cet édifice que son auteur décrit comme une «*prière plastique*» comprend un hall en forme d'entonnoir, une haute salle rectangulaire et une pièce triangulaire. Goeritz y ajoute des œuvres monumentales (le Serpent, la Tour noire et la Tour jaune), ainsi que deux prismes de béton mesurant respectivement 6 et 12 m de haut. La même année, il résume sa position dans le *Manifeste pour une architecture émotionnelle*: «*J'ai travaillé en totale liberté pour réaliser une œuvre dont la fonction serait l'émotion.*»

A un peu plus d'un demi-siècle de distance, alors qu'en marge du colloque international

«*J'ai travaillé en totale liberté pour réaliser une œuvre dont la fonction serait l'émotion*»

cité plus haut, une Association suisse pour l'architecture émotionnelle vient de voir le jour, que reste-t-il de cet ambitieux programme?

«*Il me semble que nous nous trouvons à un nouveau tournant, estime Cyrille Simmonet. Les étudiants sont aujourd'hui très sensibles aux questions environnementales. On sent qu'il y a un changement de paradigme qui fait que, bientôt, la sensibilité et l'admiration transiteront probablement par d'autres critères que ceux issus des beaux-arts. Alors que toute l'architecture du XX^e siècle était poussée par la volonté de travailler sur l'espace, la lumière, les points de vue, les perspectives afin de saisir l'âme, le corps et le regard du spectateur, on peut penser que, demain, ces sentiments seront véhiculés, pourquoi pas, par des bâtiments très performants sur le plan énergétique, à l'image des maisons dites «passives» que l'on voit se développer depuis quelques années déjà.*» ■



Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, Barcelone (1929)

HANS PETER SCHAEFER

NOUVEAU GOURNA: DU REJET À L'ADULATION

Le village modèle imaginé au milieu des années 1940 par l'architecte égyptien Hassan Fathy a été laissé à l'abandon durant plus d'un demi-siècle avant d'être sauvé grâce à l'intervention d'une association née à l'Université de Genève

Commencé en 1945 et stoppé trois ans plus tard avant d'être laissé à l'abandon durant plus de six décennies, le projet du village de Nouveau Gourna, à deux pas du site égyptien de Louxor, est sur le point de connaître une nouvelle jeunesse. Fondée à l'Université de Genève, l'association «Save the Heritage of Hassan Fathy» est en effet parvenue l'an dernier à convaincre l'Unesco de débloquer un million de dollars pour restaurer Nouveau Gourna et y créer un centre de référence mondial pour l'habitat durable. Une trajectoire emblématique des réactions très ambiguës que peuvent susciter les innovations architecturales.

L'histoire de Nouveau Gourna commence au milieu des années 1940. Souhaitant mettre un terme au pillage des sites de la Vallée des Rois, le gouvernement égyptien décide de reloger la population de la région dans un nouvel ensemble plus écarté du site. La mission est confiée à Hassan Fathy.

UN VILLAGE PROTOTYPE

Né le 23 mars 1900 à Alexandrie, issu de la bourgeoisie cairote et diplômé de l'école polytechnique de l'Université du Caire, le jeune architecte semble prédestiné par son ouverture à l'Occident et sa culture à adhérer au Mouvement moderne. Il choisit pourtant un tout autre chemin. Sensible à la grande pauvreté des campagnes, il se fixe dès ses premiers travaux pour objectif de réaliser des habitations avec un matériau peu cher et abondant: la brique de terre crue. Dans son esprit, le nouveau village de Gourna doit faire figure de prototype.

S'appuyant sur des paysans-maçons qu'il forme sur place, il réalise un ensemble de maisons, un théâtre, une mosquée et un marché en portant une grande attention à la maîtrise de l'ensoleillement et de la ventilation par des moyens simples accessibles à une économie pauvre. S'inspirant de techniques traditionnelles, il parvient ainsi à obtenir par des moyens naturels basés sur la circulation de l'air une baisse de température de 10° C et plus entre l'intérieur et l'extérieur des maisons.

Le succès n'est hélas pas au rendez-vous. Sur les 900 familles prévues, seule une centaine accepte de s'établir dans le nouveau village. Perçu comme rétrograde dans un pays où les élites sont fascinées par le modèle de la modernité à l'américaine, Fathy est accusé de vouloir

«Quand vous êtes dans ces maisons, vous avez l'impression d'être dans un cocon, totalement protégé, totalement bien. C'est miraculeux»

imposer des modes de vie archaïques à la population. Devant ces critiques, le gouvernement fait machine arrière. Trois ans à peine après avoir été lancé, le chantier s'arrête. Il restera des décennies durant à l'abandon.

Jusqu'à-là peu connu hors des frontières de son pays, Hassan Fathy se fait un nom en Occident avec la parution, en 1971, de *Construire pour le*



Au début des années 1950, un villageois pose dans la mosquée de Nouveau Gurna récemment construite.

peuple: histoire d'un village d'Égypte, Gurna, ouvrage dans lequel il présente sa conception d'une architecture au service des couches sociales défavorisées.

A une époque marquée à la fois par l'essoufflement du Mouvement moderne et les prémices de l'écologie, l'accueil de son œuvre est, cette fois, radicalement différent. Perçu désormais

comme un précurseur du développement durable, Hassan Fathy devient un modèle à suivre pour de nombreux disciples. Signe de cet enthousiasme international, il reçoit en 1980 le Prix Aga Khan d'architecture et le prestigieux Prix Balzan pour l'architecture et l'urbanisme. Malgré l'émulation qui règne autour de son concepteur, Nouveau Gurna continue ce-

pendant à se détériorer. C'est ce qui décide Leïla El-Wakil, maître d'enseignement et de recherche au sein de l'Unité d'histoire de l'art (Faculté des lettres) et présidente de l'Association culturelle égypto-suisse, qui étudie alors depuis quelques années les archives Hassan Fathy, à alerter les instances susceptibles de mettre en œuvre un sauvetage et une revalorisation du site. Conquise à son tour par le village – «quand vous êtes dans ces maisons, vous avez l'impression d'être dans un cocon, totalement protégé, totalement bien. C'est miraculeux», raconte-t-elle –, la chercheuse multiplie les démarches tant auprès de fondations privées que des services publics chargés des monuments islamiques, coptes et pharaoniques.

PÉTITION INTERNATIONALE

En 2009, l'historienne de l'art organise, via l'association qu'elle vient de créer à Genève, un colloque sur les créations de Hassan Fathy à la Bibliotheca Alexandrina. Cette réunion internationale donne une visibilité inédite à Nouveau Gurna. Avec l'appui de plusieurs instituts spécialisés dans l'architecture de terre, une pétition est lancée, qui parvient finalement à l'Unesco.

Après une visite sur les lieux et un rapport circonstancié, Leïla El-Wakil est finalement convoquée par la direction parisienne du Centre du patrimoine mondial, qui lui annonce qu'un million de dollars est alloué au projet de restauration et de sauvegarde de Nouveau Gurna.

Au programme: la remise en état de ce qui existe depuis 1948, la réhabilitation d'espaces publics (une mosquée, une salle des fêtes, un marché artisanal), l'extension de l'habitat sur un périmètre déjà envisagé par Hassan Fathy, ainsi que la perspective de faire de Nouveau Gurna un centre de référence mondial pour l'habitat durable destiné à former des architectes, des urbanistes et des professionnels de l'ingénierie. Il était temps. Laissées sans surveillance suite à l'éclatement de la révolution égyptienne, deux maisons originales de Hassan Fathy viennent en effet d'être détruites. En réaction, l'Unesco et l'association «Save the heritage of Hassan Fathy» ont décidé de mettre sur pied, au début du mois de mars, une mission d'urgence destinée à lancer la restauration du marché artisanal et de la maison de Hassan Fathy, tous deux sur le point de s'effondrer. ■



UNI DUFOUR, LE «BUNKER» DE LA COLÈRE

Verrue de béton pour les uns, chef-d'œuvre du modernisme pour les autres, Uni Dufour a suscité dès son inauguration, en 1975, des réactions aussi vives que contrastées. Une polémique qui a rebondi au milieu des années 1990 avec le projet de réhabilitation du bâtiment par une grande banque de la place

Sa silhouette aunguleuse et ses fenêtres obliques ne choquent plus personne aujourd'hui. Siègne du rectorat et de l'administration centrale de l'Université, Uni Dufour semble enfin avoir été accepté par le public, comme s'il faisait une fois pour toutes partie du paysage. Il n'en a pourtant pas toujours

été ainsi. Longtemps considéré comme l'édifice genevois le plus controversé, le bâtiment conçu par le trio Francesco-Paux-Vicari au début des années 1970 a en effet suscité deux décennies durant de très vifs débats dans la cité. Retour sur l'histoire d'un bâtiment considéré selon les points de vue comme une insulte

aux canons de la beauté ou comme un chef-d'œuvre de l'architecture moderne.

C'est en 1965, alors que le monde pleure la disparition récente de Charles-Edouard Jeanneret, plus connu sous le nom de Le Corbusier, que la Ville de Genève décide de lancer un concours destiné à remplacer la Maison

Selon l'étude menée à l'époque par le professeur André Ducret, le débat autour du concours organisé en 1995 en vue de réhabiliter Uni Dufour a permis de faire évoluer le regard du public et de donner de la consistance à un édifice jusque-là «mal compris sinon mal aimé».

PHOTO: FRANÇOIS SCHAER

des Congrès, récemment détruite par le feu. Le premier prix revient à un trio de jeunes architectes formé de Werner Francesco, Gilbert Paux et Paul Vicari. Fortement influencé par l'œuvre du Maître neuchâtelois, leur projet reprend le concept de constructions modulaires développé par Le Corbusier et affiche une ressemblance évidente avec le Carpenter Center for the Visual Arts construit par ce dernier pour l'Université de Harvard.

UN BÂTIMENT NU

Conscients des réticences que l'usage massif du béton peut susciter auprès du public, Francesco, Paux et Vicari prévoient de couvrir de végétaux une partie du toit et des façades de l'édifice, qui à été pensé comme un trait d'union entre les deux espaces verts que constituent la plaine de Plainpalais et le parc des Bastions. Mais, faute d'un budget suffisant, le bâtiment, qui est érigé entre 1970 et 1974, est finalement livré nu aux yeux d'un public qui ne cache pas longtemps son hostilité.

Le ton est donné dès l'inauguration officielle du bâtiment. En plein Dies academicus, Jacques Vernet, alors chef du Département des travaux publics de la ville de Genève déclare: «C'est à la vérité un bien pénible devoir pour moi que de remettre à ses utilisateurs le navrant bunker dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui. L'usage, en ce genre de circonstance, est à la laudation et à la congratulation mutuelles, mais il me faut avoir le courage de dire que ce bâtiment est raté.» A ses côtés, son collègue André Chavanne, chargé du Département de l'instruction publique, réplique en dénonçant le peu d'attrait des «façades trop hautes des banques toutes proches». La presse puis le public s'invitent immédiatement dans le débat. Dès le lendemain, articles, prises de position et lettres de lecteurs se multiplient.

«UNE-HIDEUX»

Alors qu'une partie de l'opinion s'insurge devant la laideur de cette «verruve de béton», bientôt surnommée «Une-Hideux», architectes et urbanistes montent au créneau pour défendre la pureté de ses lignes et sa profondeur symbolique.

Une vingtaine d'années après cette première passe d'armes, le concours lancé en 1995 par la banque privée Darier & Hentsch montre

que le débat n'a rien perdu de son acuité. Afin de fêter son bicentenaire, la banque, dont les locaux jouxtent ceux d'Uni Dufour, décide en effet de lancer un appel à projet «en vue d'une intervention artistique» sur les façades du bâtiment contesté. «Nous ne voulons pas aviver les querelles, mais les résoudre», explique alors Bénédicte Hentsch. «Ce bâtiment moderne possède incontestablement un langage architectural intéressant, mais il est peu convaincant, mal aimé. Il est un des problèmes de notre cité.» Dans les faits, l'initiative, dotée d'un budget de 2 millions de francs, vise surtout à réhabiliter un ensemble accusé d'être mal intégré et de ternir l'image du quar-



Façade du Carpenter Center for the Visual Arts, conçu en 1963 par Le Corbusier à Harvard.

tier dans lequel il s'insère. Elle finira par déboucher sur l'installation des 222 compteurs digitaux conçus par l'artiste japonais Tatsu Miyajima, ainsi que sur le «projet végétal» de Marie-Carmen Perlingeiro, Marc Junod et Christoph Beusch.

Mais ce projet de «relooking» n'est évidemment pas du goût de tout le monde. «De quel droit une banque peut-elle juger son voisin? C'est son propre bâtiment qui est hideux», écrit ainsi un lecteur du *Journal de Genève*. L'architecte Jean-Noël Giuli est tout aussi virulent: «Si les mécènes de ce toilettage cosmétique n'aiment pas Uni II, ils n'ont qu'à le déclarer clairement. Et le raser. Mais avant cela, les banques privées voisines feraient mieux de balayer devant leur porte et contempler la laideur de leur propre siège.» Même son de cloche chez son confrère Michel Kagan, alors professeur à l'Institut d'architecture: «Si

Christo participait au concours, je lui suggérerais d'emballer tous les bâtiments alentour pour révéler celui d'Uni II.»

RENOUVELER LE REGARD

Loin d'avoir réconcilié tous les Genevois avec Uni Dufour, comme l'espéraient les initiateurs de sa «renaissance», l'opération semble toutefois avoir permis de faire avancer – un peu – les choses. C'est tout au moins ce qui ressort de l'enquête menée à l'époque par le professeur André Ducret, du Département de sociologie (Faculté des SES). Selon cette étude, menée auprès de 500 personnes environ venues visiter

l'exposition consacrée aux projets de rénovation, le concours aurait en effet permis à de nombreux genevois de reconsidérer leur regard sur le bâtiment.

«Le regard porté sur Uni Dufour n'est, pour certains, plus le même après que le catalogue des critères au nom desquels l'accepter ou le refuser eut été dressé et, surtout, décliné sur la place publique, conclut le sociologue. La controverse

aura ainsi donné consistance à un édifice jusque-là mal compris sinon mal aimé. Avec la réhabilitation du bâtiment et la réalisation des projets primés, Uni Dufour s'ancrera peut-être irrévocablement – du moins faut-il l'espérer – dans l'histoire profonde de Genève.»

Quant au nouvel architecte cantonal, Francesco Della Casa, qui entre en fonction au mois de mai (lire en page 26), il encourage les sceptiques à passer la porte vitrée: «Si la façade peut être considérée comme un mauvais pastiche du Corbusier, je trouve que l'intérieur est très réussi. Lorsque j'y suis entré pour la première fois, j'ai été très surpris. La qualité des matériaux est excellente et je trouve l'organisation du plan, irrégulier d'étage en étage, très intéressant. Il y a une variété de parcours qui tranche avec la monotonie de la façade. C'est d'autant plus remarquable qu'en général, c'est l'inverse.» ■

QUAND LE CINÉMA SUBLIME L'ARCHITECTURE

Depuis les origines, le 7^e art s'est abondamment servi d'éléments construits pour faire naître ou renforcer des émotions. Une relation particulière qui tient à la capacité de la caméra à s'affranchir des contraintes du temps et, surtout, de l'espace

Au milieu des cadavres qui s'amoncellent, un landau dévale les marches du monumental escalier d'Odessa comme s'il traversait l'enfer. Connue de la plupart des cinéphiles, cette scène du *Cuirassé Potemkine* constitue l'une des meilleures illustrations de l'utilisation de l'architecture pour susciter des émotions cinématographiques. Un lien dont la force n'a cessé depuis de se confirmer.

Que ce soit dans le *Metropolis* de Fritz Lang, chez Alfred Hitchcock, Orson Welles, Stanley Kubrick, Martin Scorsese ou David Lynch, la plupart des grands réalisateurs se sont en effet servis d'éléments architecturaux pour faire naître ou renforcer un sentiment d'angoisse, de peur, d'incertitude, de plaisir ou de mystère. Mais comment fonctionne ce curieux attelage? Retour sur image avec Patrizia Lombardo, professeure au Département de langue et littérature françaises moderne de la Faculté des lettres et membre du pôle de recherche national en sciences affectives, qui signe un article sur cette relation très particulière dans un récent ouvrage consacré à l'architecture émotionnelle*.

Comme tous les arts, le cinéma et l'architecture ont de nombreux points de convergence. Ils peuvent ainsi tous deux être définis comme des entreprises qui impliquent un vaste travail d'équipe et qui nécessitent des investissements économiques considérables. Mais au-delà de cette parenté formelle, ce qui fait la spécificité de leur interaction, c'est surtout la capacité du 7^e art à se jouer des règles de l'espace et à abolir les contraintes de la réalité.



«Metropolis» (Fritz Lang, 1927) est une mégalopole divisée en deux: la ville haute, où vivent les familles dirigeantes, et la ville basse, réservée aux travailleurs.

«Tout récit suppose un décor, explique Patrizia Lombardo. Or, les lieux sont rarement neutres. Comme c'est le cas dans l'«Odyssée» d'Homère, sorte d'archétype du genre, ils peuvent véhiculer une charge affective très forte. Des sentiments que le cinéma parvient à exalter grâce à des mouvements de caméra qui permettent de modifier les perspectives, d'abolir la distance entre l'intérieur et l'extérieur, bref de dépasser le côté habituellement statique de l'architecture pour donner corps aux désirs et aux hantises liés à notre appréhension de l'espace. Et c'est précisément de là que surgit l'émotion.»

«FAIRE PARLER» LE DÉCOR

Génie précoce, Orson Welles se distingue ainsi dès son premier film, le phénoménal *Citizen Kane*, par sa capacité à «faire parler» le

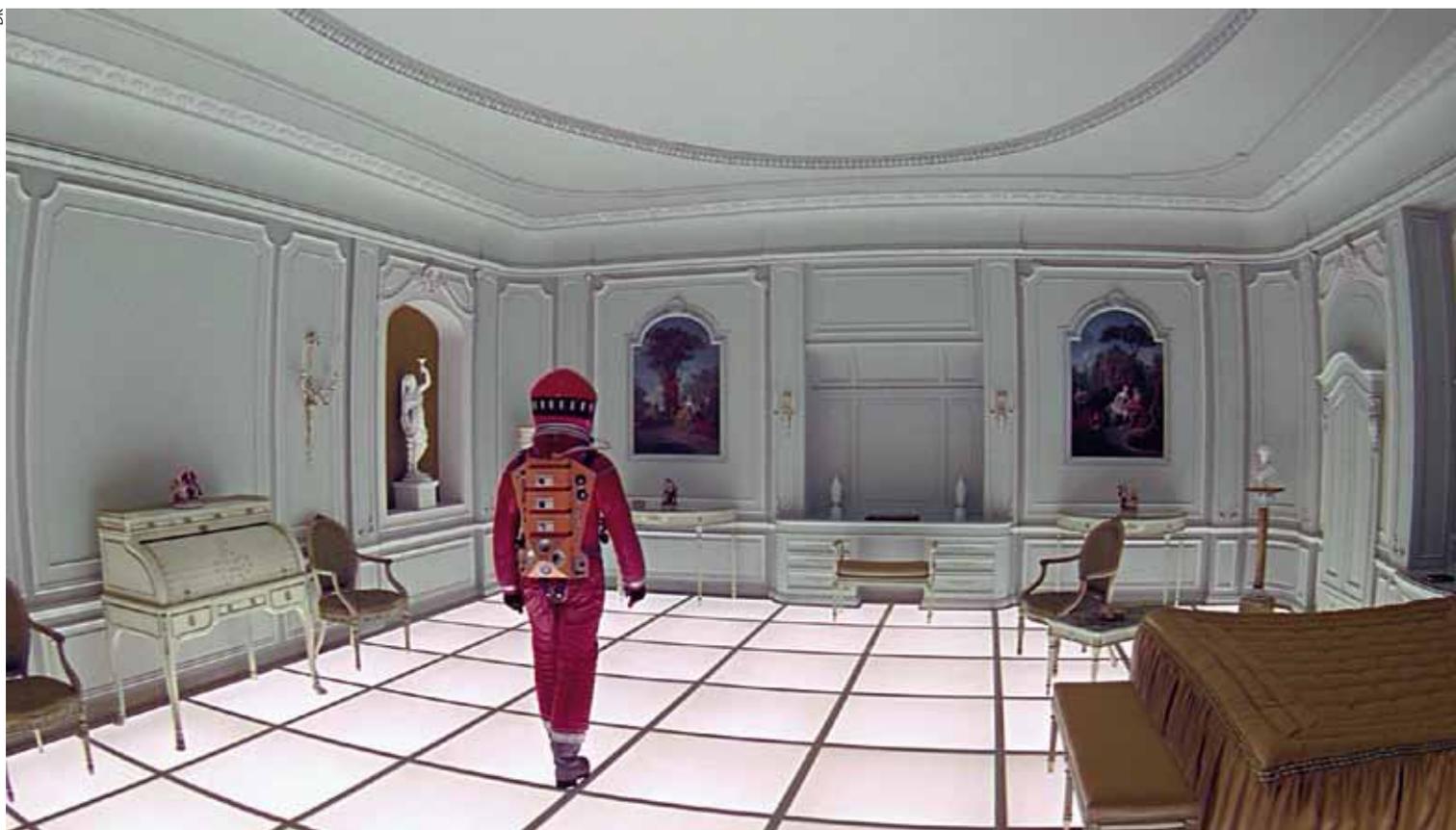
décor. En quelques plans, Xanadu, l'immense manoir inachevé sur lequel s'ouvre le récit, préfigure en effet tout le parcours, mélange de grandeur et de décadence, qui attend le personnage principal.

De la même manière, la façon dont le réalisateur filme les plafonds qui semblent écraser les personnages, dans *Citizen Kane* comme dans *The Lady of Shanghai*, vise à renforcer l'idée que les protagonistes n'échapperont pas à leur destin et donc à accroître la tension subie par le spectateur. Le procédé culmine avec *Le Procès*, adaptation du roman éponyme de Franz Kafka, dans lequel le gigantisme des bâtiments participe très largement à la sensation d'oppression subie par le malheureux Joseph K.

Maître du suspense, Alfred Hitchcock s'est, quant à lui, surtout servi de l'architecture pour illustrer les obsessions de la psyché humaine qui s'incarnent souvent chez lui dans un rapport particulier des personnages à l'espace en général ou à un lieu bien défini.

C'est vrai pour le photographe de *Fenêtre sur Cour*, témoin dont l'impuissance à agir fait écho à celle du spectateur, et plus encore pour le détective de *Sueurs froides* dont la panique est restituée grâce à une série d'artifices techniques comme le «travelling compensé», utilisé pour la première fois dans un film et qui donne la sensation que la cage d'escalier dans laquelle James Stewart subit une crise de vertige s'allonge irrémédiablement.

Cinéaste parmi les plus influents du XX^e siècle, Stanley Kubrick n'est évidemment



Dans «2001, l'Odyssée de l'espace», Stanley Kubrick s'appuie sur l'architecture pour brouiller les repères habituels du spectateur et créer des sensations où se mêlent angoisse, incompréhension et fascination.

pas en reste dans ce domaine. Dans son œuvre la plus commentée, *2001, l'Odyssée de l'espace*, le réalisateur américain pousse même très loin l'exercice afin de brouiller tous les repères habituels du spectateur, ce qui débouche sur des sensations où se mêlent, angoisse, incompréhension et fascination.

C'est notamment le cas à la fin du film, lorsque le seul survivant du voyage cosmique se retrouve dans une chambre blanche dont le mobilier est composé de pièces d'époques diverses. Apparaît alors son double en vieillard, puis l'instant d'après en nouveau-né. «*Ces éléments permettent d'indiquer au spectateur que dans cette scène très troublante où les âges extrêmes de la vie se côtoient, le temps et l'espace sont deux notions qui finissent par se confondre*», explique Patrizia Lombardo.

Tenant quasiment le premier rôle dans *The Shining*, l'hôtel Overlook, hanté par les crimes de ses précédents occupants, est, de son côté, un espace qui est littéralement destiné à rendre fou. Tout au long du récit, les halls démesurés, les couloirs interminables, les pièces désertes ou le labyrinthe de la scène finale sont autant de jalons qui permettent de renforcer le sentiment de folie et d'angoisse contre lequel se débattent les membres de la famille Torrance.

Dans un tout autre registre, chez le réalisateur Michelangelo Antonioni, certains lieux – comme les villages de pierre siciliens de *L'Avventura* – semblent liés de manière presque métaphysique à un ennui fondamental qui

tend à se confondre avec celui qui mine les protagonistes. À l'opposé du style minimaliste de l'Italien, les maisons (*Mon Oncle*) ou les cités (*Playtime*) futuristes du Français Jacques Tati jouent sur les ressorts de la satire et du comique pour dénoncer une modernité aussi impersonnelle qu'aseptisée.

CACHE-CACHE PSYCHOLOGIQUE

Plus près de nous, les œuvres de Martin Scorsese et de David Lynch sont également caractérisées par un rapport très particulier à l'archi-

ture et plus généralement au monde urbain. Cinéaste du concret, le premier a très souvent utilisé sa ville natale (New York) pour illustrer la dualité de l'être humain. «*Chez lui, les lieux portent la trace de la vie tumultueuse – politique, collective, familiale – des êtres humains, explique Patrizia Lombardo. Que ce soit dans Taxi Driver, Les Affranchis, ou Gangs of New York, toute son œuvre montre que l'espace construit, dense d'histoire, et l'architecture urbaine, riche de vie sociale, sont les véritables socles de l'imagination de ce metteur en scène.*»

Nettement plus obscurs, les films du second se caractérisent au contraire par une volonté d'égarer le spectateur, de le perdre dans un dédale chronologique ou les identités se confondent et les récits se superposent. À ce petit jeu de cache-cache psychologique, Lynch utilise les lieux – rues, routes, couloirs, bâtiments –, les objets et les personnes pour ficeler des intrigues insolubles qui relèvent plus de l'évocation que de la narration pure. «*A l'image de ce qu'il fait dans «Mulholland Drive», où appartements, lampes, téléphones, cendriers, lits apparaissent plusieurs fois dans un contexte différent pour mieux égarer le spectateur, résume Patrizia Lombardo, Lynch développe dans ses films une mystique de l'espace en concrétisant dans les apparences extérieures les labyrinthes de la psyché.*» ■

*«*Vertige de l'espace au cinéma: de Kubrick à Lynch et Scorsese*», Par Patrizia Lombardo, dans *Architecture émotionnelle. Matière à penser, sous la dir. de Barbara Polla et Paul Ardenne*, Ed. Le Bord de l'eau/La Muette, 191 p.

A voir et à revoir

- «Le Cuirassé Potemkine», Sergueï Eisenstein, 1925
- «Metropolis», Fritz Lang, 1927
- «Sueurs froides», Alfred Hitchcock, 1958
- «L'Avventura», Michelangelo Antonioni, 1960
- «Le Procès», Orson Welles, 1962
- «Playtime», Jacques Tati, 1967
- «2001, l'Odyssée de l'espace», Stanley Kubrick, 1968
- «Taxi Driver», Martin Scorsese, 1976
- «The Shining», Stanley Kubrick, 1980
- «Mulholland Drive», David Lynch, 2001

LE CERVEAU, UN ARCHITECTE FANTASTIQUE

Depuis une dizaine d'années, la neuroesthétique tente d'étudier les émotions dites esthétiques et, plus généralement, la réponse du cerveau face à l'expérience de la beauté ou à l'appréciation de l'art. Une discipline encore jeune et limitée mais néanmoins prometteuse

L'architecture, du point de vue des émotions qu'elle peut véhiculer ou engendrer, n'a pas été étudiée de manière spécifique ni en sciences affectives ni en neurosciences. En revanche, les chercheurs connaissent de plus en plus d'éléments, d'une part, sur la perception et la gestion de l'espace et des formes par le cerveau et, d'autre part, sur les circuits neuronaux impliqués dans les émotions. Ces deux champs ne se recoupent pas forcément et tisser des liens entre eux est parfois hasardeux. En marge de ces considérations, il existe néanmoins un point de rencontre entre les émotions et l'architecture. Il s'agit du concept, encore peu approfondi et controversé, des émotions dites esthétiques qui est de plus en plus étudié en sciences affectives mais qui a aussi donné naissance à une nouvelle discipline appelée la neuroesthétique. Explications avec David Sander et Sophie Schwartz, deux membres du comité scientifique du colloque «Architecture émotionnelle» qui s'est tenu à Genève en janvier dernier.

«Même si l'architecture n'a pas seulement une vocation artistique, la beauté ou l'harmonie particulière d'une œuvre architecturale sont à même de provoquer auprès de ses occupants ou des personnes qui la contemplant une série d'émotions similaires à celles que l'on pourrait éprouver devant une œuvre musicale ou picturale, explique David Sander, professeur associé à la Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation et coordinateur scientifique du Pôle de recherche national en sciences affectives. Ces émotions qui sont déclenchées par des œuvres d'art sont dites esthétiques. On les oppose classiquement aux émotions dites fonctionnelles que sont par exemple la joie, la peur, le dégoût, la tristesse ou encore la colère.»

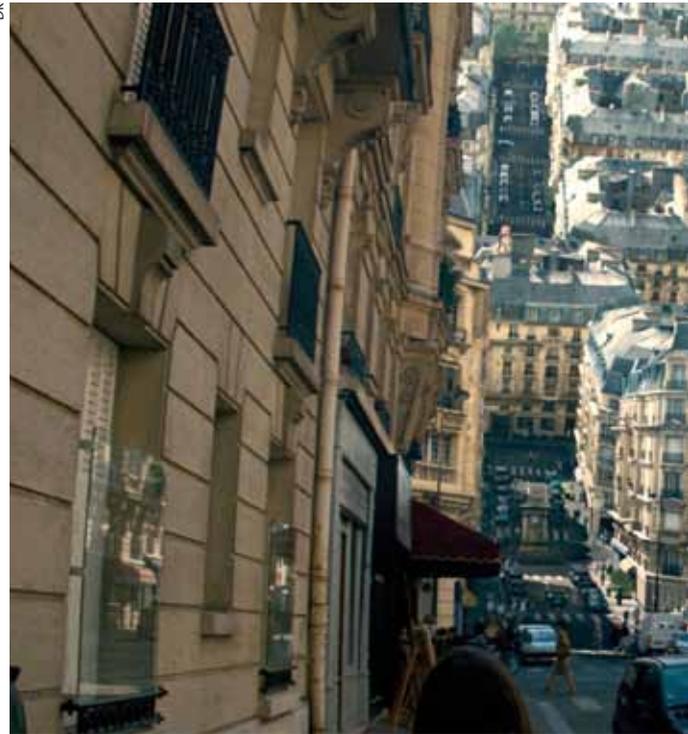
Cette appellation ne signifie pas que les émotions esthétiques ne servent à rien. Le fait

de prendre plaisir à admirer une œuvre, quelle qu'elle soit, peut ainsi être perçu comme utile en soi. Ces émotions peuvent également servir la connaissance en motivant l'individu à en savoir plus sur l'œuvre. En revanche, du point de vue évolutionnaire, leur rôle dans l'adaptation à l'environnement n'est pas clair en comparaison avec celui des émotions fonctionnelles, particulièrement étudiées par Charles Darwin, le père de la Théorie de l'évolution.

DISCIPLINE BALBUTIANTE

Les processus psychologiques et les mécanismes cérébraux qui sous-tendent les émotions esthétiques sont loin d'être élucidés. Il faut dire que la neuroesthétique est une discipline encore balbutiante et limitée. Cette tentative d'étudier la réponse du cerveau face à l'expérience de la beauté ou à l'appréciation de l'art n'a émergé en tant que champ d'étude indépendant que depuis une décennie environ. L'un des pionniers de cette discipline est le neurobiologiste britannique Semir Zeki, qui a mené de nombreuses expériences d'imagerie cérébrale. Le neurobiologiste américain d'origine indienne, Vilayanur Ramachandran, a quant à lui tenté d'apporter une base théorique avec notamment ses «huit lois de l'expérience artistique».

«Les études dans le domaine de la neuroesthétique ont trop souvent un caractère non abouti qui peut même sembler naïf, surtout pour les spécialistes de l'art, admet David Sander. De ce point de vue, une



Le film «Inception» (Christopher Nolan 2010) se déroule en grande partie dans les rêves de certaines personnes. On y voit le cerveau des protagonistes recréer des villes entières.

collaboration interdisciplinaire entre des experts du domaine de l'art, des sciences affectives et des neurosciences pourrait s'avérer conceptuellement et méthodologiquement extrêmement enrichissante.»

En attendant, les émotions fonctionnelles, elles, ont fait l'objet de travaux neuroscientifiques beaucoup plus nombreux et solides. Les scientifiques ont identifié les circuits neuronaux impliqués dans la peur, la colère, la joie et autres. «Ce sont des circuits que les chercheurs, notamment à Genève, étudient à l'aide de méthodes d'imagerie cérébrale, explique Sophie



Les mécanismes cérébraux qui sous-tendent les émotions esthétiques sont loin d'être élucidés

Schwartz, maître d'enseignement et de recherche au Département de neurosciences fondamentales. *Ces réseaux impliquent presque toujours l'amygdale, qui est une structure, dissimulée dans les profondeurs du cerveau, très importante dans la gestion des émotions déclenchées par des stimuli sensoriels, notamment la peur. D'autres émotions stimulent l'insula, l'hippocampe, le striatum ou encore la région orbito-frontale.»*

L'articulation entre tous ces réseaux neuronaux ainsi que leurs liens avec des manifestations physiologiques (mouvement de recul, accélération des battements du cœur, transpiration, etc.) commencent à être bien connus par les neuroscientifiques.

La gestion de l'espace, qui est une particularité du travail de l'architecte, est quant à elle assurée par plusieurs autres régions cérébrales. Le plus important est le cortex pariétal. Ce dernier s'occupe de la perception de l'environnement, comme la localisation précise d'un objet dans l'espace. Une lésion à cet endroit peut provoquer une hémiparésie spatiale: la personne qui en souffre voit mais n'est pas consciente du côté gauche de son champ visuel. Du coup, elle ne dessine que la moitié droite des objets qu'elle voit, ne mange que la moitié droite de son assiette, etc.

Vient ensuite le réseau de la vision proprement dite. L'information venue des yeux

est traitée de manière très sectorielle par le cortex visuel, situé dans la région occipito-temporale, c'est-à-dire à l'arrière du cerveau. Celui-ci est ainsi divisé en différentes zones spécialisées dans la reconnaissance d'une caractéristique visuelle: les couleurs, les mots, les formes, les objets, les mouvements, le contexte, les parties du corps, les visages, etc.

NAVIGATION SPATIALE

«Il est amusant de remarquer que la zone visuelle qui s'active lorsque l'on présente des images de paysage ou de maison est aussi celle, de tout le cortex visuel, qui est la plus proche physiquement de l'amygdale, le centre de gestion des émotions, note Sophie Schwartz. La zone en question se situe aussi juste à côté de l'hippocampe, une structure cérébrale connue surtout pour son rôle dans la mémoire épisodique et qui est également très impliquée dans la navigation spatiale.»

La gestion des trajectoires parcourues, qui est une autre caractéristique exploitée dans le métier d'architecte, se déroule forcément dans un paysage, construit ou non, extérieur ou intérieur. Il n'est pas étonnant, dès lors, que ces deux régions – reconnaissance d'un paysage et navigation spatiale – aient des liens privilégiés.

«Dans le cas particulier du rêve, le cerveau se comporte comme un architecte fantastique, souligne Sophie Schwartz. Il parvient à recomposer tout seul un paysage complexe et à y naviguer de manière cohérente. Il intègre bien évidemment aussi des émotions. Du point de vue de l'activité cérébrale, toutes les régions décrites plus haut sont mises à contribution durant ces épisodes du sommeil.» ■

Pour en savoir plus:
«Architecture and the Brain: A New Knowledge Base from Neuroscience», John Paul Eberhart, 2007
«Brain Landscape: The Coexistence of Neuroscience and Architecture», John Paul Eberhart, éditeur: OUP, Etats-Unis, 2009