



LE PARCOURS SENSIBLE DES LIEUX CULTURELS INSTITUTIONNELS

une architecture vécue

Mémoire sous la direction d'Alexandra Pignol-Mroczkowski et de Mathieu Tremblin
École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg
2025

Alice Boivin



LE PARCOURS SENSIBLE DES LIEUX CULTURELS INSTITUTIONNELS

une architecture vécue

Alice Boivin

Mémoire sous la direction d'Alexandra Pignol-Mroczkowski et de Mathieu Tremblin
École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg
2025

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord mes directeurs de mémoire Alexandra Pignol-Mroczkowski et Mathieu Tremblin pour leurs conseils bienveillants, leur enseignement et leur accompagnement tout au long de cette recherche.

Je remercie également toutes les personnes qui ont accepté de participer aux parcours commentés et aux récits mémoriels. Leurs témoignages ont été essentiels à cette recherche.

Enfin, je souhaite remercier mes proches pour leur soutien constant, leurs encouragements et pour nos échanges qui m'ont beaucoup aidé dans les moments de doute.

SOMMAIRE

AVANT PROPOS	3
INTRODUCTION	5
PARTIE I. Les fondements d'une approche sensible	11
Le déclencheur sensible : l'expérience au Centre Pompidou	11
Au-delà de l'espace	22
Le choix des terrains d'étude	25
Méthodologie de l'arpentage sensible	28
PARTIE II. Traverser l'architecture : les récits d'espaces vécus	35
Le Studium	37
La Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg	57
Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg	75
PARTIE III. Pour une architecture vécue et incarnée	91
Intentions architecturales	92
Les notions récurrentes du sensible	96
L'évolution des lieux culturels et de leurs objectifs	98
Vers une uniformisation des ambiances ?	101
Le vécu comme point de départ à la conception	103
CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHIE	111

AVANT-PROPOS

Depuis longtemps, la scénographie est une notion qui m'attire et m'interroge. Elle ouvre une porte fascinante sur la manière dont l'art est présenté, mis en scène dans un lieu, et sur la façon dont ces lieux dialoguent avec le spectateur. Dès que je voyage seule, j'ai développé un rituel : découvrir chaque ville par son musée emblématique. Selon moi, ils sont bien plus que des espaces d'exposition, ils incarnent l'identité d'une ville et participent au dynamisme de l'activité culturelle et touristique.

Ce que je cherche dans ces lieux n'est pas seulement de contempler des œuvres, mais de ressentir quelque chose. J'y vais pour éprouver des émotions, des expériences qui dépassent la simple balade urbaine et d'où je sors changée. C'est donc assez naturellement que j'ai souhaité consacrer mon mémoire aux lieux culturels, et en particulier aux musées. La première question qui s'est imposée au début de cette recherche est celle du rôle de l'architecture. Comment participe-t-elle à la mise en scène de l'art ? Comment sublime-t-elle les œuvres qu'elle abrite, ou, au contraire, comment peut-il arriver qu'une architecture trop iconique, les écrase ? Je pense notamment au musée Guggenheim de Bilbao ou à la Fondation Louis Vuitton de Paris qui sont des bâtiments spectaculaires, dont la présence est tellement forte qu'ils peuvent presque faire oublier les œuvres abritées.

Mais au fil de mes recherches, mon regard a évolué. J'ai compris que ce n'était pas seulement la relation entre architecture et œuvre qui m'intéressait, mais surtout celle entre architecture et spectateur, la relation entre corps et espace. Comment un espace culturel agit-il sur le corps, sur les sensations, sur la manière d'habiter temporairement un lieu dédié au savoir ?

La lecture de Donatien Grau, *Jean Nouvel, Claude Parent, musées à venir*, et notamment la théorie de la fonction oblique, a été un déclic. C'était bien l'expérience corporelle de l'espace qui guidait intuitivement ma recherche. Un entretien avec Pauline Desgrandchamp, artiste designer, travaillant sur les dimensions sensibles et sonores de la ville, a ensuite nourri davantage cette réflexion. Ses références et ses conseils ont ouvert la voie à l'idée d'une approche et d'un arpentage sensibles.

J'ai par la suite élargi mon terrain à d'autres espaces culturels comme les bibliothèques qui, à leur manière, mettent en scène le savoir et instaurent un rapport intime avec leurs usagers.

Ce mémoire est né de cette envie d'explorer l'architecture comme une expérience vécue, incarnée et sensible. Il s'appuie à la fois sur mon regard d'étudiante en architecture et celui des visiteurs, et mobilise divers outils (dessin, récit, cartographie) pour tenter de saisir ce qui ne se dit pas toujours mais se vit.

INTRODUCTION

À travers la fréquentation régulière des lieux culturels, j'ai progressivement développé une certaine curiosité pour l'espace qui m'entoure, non seulement dans sa dimension architecturale, mais surtout dans ce qu'il provoque sensoriellement chez le visiteur. Ce rapport aux espaces, aux ambiances, aux changements de rythme ou de perception, constitue l'anamnèse de cette recherche. Une attention au sensible émerge, notion que Jacques Rancière, philosophe, entend comme « ce qui se voit et s'entend, un espace où se meuvent des corps parlants à l'égard de corps qui, en parlant autrement, revendiquent la parole¹ ». Le sensible dépasse notre perception par les sens (vue, ouïe, toucher, etc.) et se définit comme un ensemble de conditions qui rendent certaines choses visibles dans une société tandis que d'autres restent invisibles. C'est un espace commun, un terrain d'interaction où se configure ce qui peut être vu, entendu et vécu, un espace où des corps se rencontrent et s'expriment.

Très vite, cette attention sensible me conduit à m'interroger sur les lieux où cette expérience est particulièrement mobilisée et façonnée : les lieux culturels institutionnels, qui se distinguent des lieux à vocation marchande. Musées et bibliothèques ne relèvent pas de la consommation, mais de la transmission, de la médiation et de la mise en culture. Les lieux culturels institutionnels ne sont pas de simples contenants neutres. Ils sont construits pour accueillir, transmettre ou produire des formes de cultures, mais aussi pour susciter des expériences. Ils se pensent aujourd'hui comme des lieux de mémoire, de création et de médiation, mais également comme des espaces de circulation, d'ambiance et de sensation. Leur architecture et leur organisation spatiale, parfois influencée par les œuvres accueillies, participent activement à l'expérience vécue par les visiteurs, influençant la manière dont les espaces, les contenus sont perçus ou ressentis. C'est ainsi qu'a émergé ma première hypothèse : l'espace culturel n'est pas neutre. Il oriente les usages, crée certaines ambiances, connecte l'utilisateur à ses sens, sa perception et ses possibles souvenirs. Dans le cadre de ma recherche, les lieux culturels sont abordés non seulement comme des espaces symboliques, mais surtout comme des dispositifs sensoriels et générateurs d'expériences, où la disposition architecturale joue un rôle prépondérant dans la relation entre l'utilisateur et l'espace à traverser.

¹ Rancière Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, 2000, p.14.

Dans cette perspective, il est nécessaire de définir ce que j'entends par expérience sensible. Cette notion désigne l'ensemble des perceptions corporelles, visuelles, sonores, tactiles, thermiques et olfactives qui surgissent au contact d'un lieu et s'inscrivent dans la mémoire de l'utilisateur. Elle correspond à un moment où l'espace devient plus qu'un cadre physique, il devient ressenti.

Ce questionnement m'a naturellement conduit vers les travaux du laboratoire AAU (ambiances architecturales urbaines) et plus particulièrement vers le CRESSON (centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain), une équipe de recherche architecturale et urbaine fondée en 1979 à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, mais également vers le CRENEAU (centre de recherche nantais architectures urbanités). Le CRESSON développe une approche transdisciplinaire de l'espace, croisant sociologie, acoustique, phénoménologie, architecture et études sensibles. Les travaux de Jean-Paul Thibaud, Grégoire Chelkoff (du CRESSON) et Jean-Yves Petiteau (ancien membre du CRENEAU) ont été centraux dans ma réflexion. Pour l'étude des ambiances et pour ses travaux sur les parcours commentés, les écrits de Jean-Paul Thibaud, sociologue, qui étudie l'expérience des espaces urbains, les rythmes et la perception en mouvement sont mobilisés. Pour la compréhension des « formants sensibles » (lumière, son, chaleur) et de leur interaction avec les usages et mouvements du corps, nous nous référons aux recherches de Grégoire Chelkoff, architecte. Ses travaux, dont plusieurs sous la direction de Jean-François Augoyard (philosophe et co-fondateur du CRESSON), interrogent l'expérience à travers les sens. Pour l'intégration de la dimension mémorielle au sein de l'expérience spatiale, les écrits de Jean-Yves Petiteau, sociologue, sont mobilisés, révélant comment souvenirs, émotions et mémoire involontaire peuvent structurer l'expérience.

Ces références forment le corpus théorique principal sur lequel je m'appuie tout au long de ma recherche. Dans le champ plus large de la phénoménologie de la perception, nous nous référons au travail de Maurice Merleau-Ponty sur la relation entre mouvement, perception et spatialité du corps. En ce qui concerne la présence des sens en architecture, les travaux de Juhani Pallasmaa sont étudiés ainsi que ceux de Luca Merlini pour la dimension représentative de l'espace comme narration.

Ce socle théorique est mis en dialogue avec trois terrains de recherche essentiels, le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (MAMCS), le Studium et la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg (BNU).

Ce mémoire cherche alors à comprendre et à interroger la relation entre l'architecture, l'espace produit et l'espace vécu. En quoi l'architecture des lieux culturels institutionnels, à travers les ambiances qu'elle génère, façonne-t-elle l'expérience sensible, perceptive et mémorielle des usagers ? En quoi les méthodes de parcours commentés et de relevés sensibles permettent-elles de rendre compte de cette relation vécue à l'espace ?

Pour tenter de répondre à cette problématique, une méthodologie fondée sur une approche sensible est mise en place. Elle commence par des arpentages personnels, réalisés en position d'utilisateur, au cours desquels je parcoure les lieux culturels étudiés afin d'observer leurs ambiances, leurs rythmes et leurs effets sur le corps. Ces premières immersions sont ensuite traduites sous forme de cartographies sensibles, retraçant la trajectoire empruntée, les points de tension perceptifs et les variations d'ambiances. Dans un second temps, les parcours commentés permettent de saisir les perceptions en mouvement. Les usagers interrogés sont accompagnés par la chercheuse munie d'un enregistreur et d'un plan, décrivant leurs sensations, leurs perceptions, leurs émotions et leur rapport immédiat à l'espace pendant qu'ils les traversent. Cette méthodologie est complétée par des récits mémoriels, réalisés à distance du lieu, reconstituant leur parcours et souvenirs à partir de plans, de photographies ou de simples échanges. Ces récits révèlent la manière dont l'espace s'inscrit dans la mémoire du spectateur. Enfin, l'ensemble de ces matières récoltées, arpentages, cartographies, parcours commentés et récits mémoriels fait l'objet d'une analyse transversale, permettant de croiser les données sensibles, de faire émerger des notions récurrentes et d'identifier les tensions entre espace vécu et espace conçu. Cette analyse sensible constitue la base de la réflexion menée sur les ambiances des lieux culturels institutionnels.

Afin d'explorer ces questionnements, ce mémoire se déploie en trois parties. La première partie pose les fondements théoriques nécessaires pour l'approche sensible. La seconde partie applique ces outils aux trois terrains d'étude (Studium, BNU, MAMCS), en analysant les ambiances traversées et les perceptions recueillies. Enfin, la dernière partie élargit la réflexion en interrogeant les matières récoltées, pour proposer une architecture plus incarnée et soucieuse d'une intégration du corps et du vécu dans la conception.

Afin de guider la lecture de ce mémoire, il est important de préciser la manière dont les différents types d'écrits sont mis en forme dans les deux premières parties. Les arpentages personnels sont restitués à travers un texte justifié à gauche écrit à la première personne et décrivant le parcours et les ressentis du lieu traversé. Les paroles collectées, issues notamment de parcours commentés et des récits mémoriels, apparaissent en italique et justifiées à droite. Enfin, les moments d'analyse formelle et plus distanciée des espaces se présentent à travers un texte justifié de manière classique, de typographie différente, croisant les différentes données sensibles et dégageant des notions transversales.

Cette mise en forme vise à distinguer les différentes voix, positions et niveaux de lecture, en rendant visible le dialogue entre expérience vécue, paroles des usagers et analyse architecturale.

PARTIE I.

Les fondements d'une approche sensible

Le déclencheur sensible : l'expérience au Centre Pompidou

Dans cette première sous-partie, mon arpentage du Centre Pompidou est enrichi par des citations tirées de l'un de ses podcasts officiels². Ces voix extérieures, insérées dans le récit, accompagnent mon parcours, décrivent les espaces et révèlent certains choix architecturaux.

Il y a tout juste un an, je vivais mon premier arpentage sensible au Centre Pompidou. Avant même d'entrer, c'est son architecture qui retient mon attention : sa structure, les circulations vitrées et son escalier sinueux souligné de rouge fabriquent d'ores et déjà un parcours visuel. Celui-ci débute dès l'extérieur, par la Piazza, vaste place vide inclinée en front de façade principale. Espace d'entre-deux, il délimite l'espace culturel de la ville, et instaure une première scénographie.

« Son inclinaison encourage le visiteur à s'asseoir, se rencontrer ou descendre jusqu'à l'entrée du Centre. [...] Elle joue le même rôle que le parvis des cathédrales d'autrefois, espace intermédiaire, populaire, entre le profane et le sacré ».

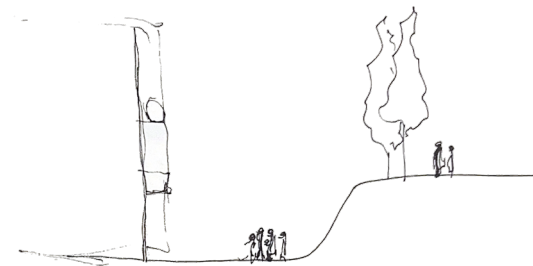


Figure 1 : croquis personnel in situ schématisant l'arrivée au Centre Pompidou

² Centre Pompidou, « Podcasts Visites du Musée | Centre Pompidou », consulté le 29 septembre 2025, URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/podcasts/podcasts-visites-du-centre-pompidou>



Figure 2 : Photographie personnelle du Musée Centre Pompidou Paris, 12 octobre 2024.

Après un contrôle de sécurité, j'entre dans le bâtiment et découvre le Forum m'accueillant par un énorme brouhaha.

« [bruits de la foule dans le Forum] Vous êtes dans le Forum, zone de contact entre l'espace du dehors et ce qui est à découvrir au-dedans, espace aux multiples fonctions, zone de passage et d'entre-deux, de ce qui a été vécu et ce qui est à vivre ».

Je me sens submergée d'informations : dans quelle direction débute mon expérience ? Le Forum, la Librairie, la Boutique ? Où sont les collections permanentes ? Je me sens invitée dans toutes les directions. Le bâtiment impose d'emblée une vraie déambulation plus qu'un simple accès.

Je monte le premier escalator sur la droite et accède donc à la nouvelle exposition présente depuis quelques jours : « Chine, Une nouvelle génération d'artistes ». Dans ces espaces d'exposition, je remarque que le plafond est techniquement visible, les parois-supports s'en décalent visuellement, comme au Centre Pompidou Metz.

« Levez la tête, vous apercevrez une partie du squelette de cette superstructure, ainsi que les viscères du bâtiment, véritable système organique ».

Au sein de cet espace supérieur sombre, des couleurs primaires le ponctuent.

« Le rouge indique ce qui bouge, le jaune l'électricité, le bleu l'air, le vert l'eau. [...] Aucun élément n'est plus noble qu'un autre, un tuyau est aussi important qu'une porte ou une terrasse ».

La position des parois structure les circulations, guidant le regard et le corps. Je dessine quelques croquis, j'annote certains détails, je prends plusieurs clichés, tout cela sans vraiment savoir où cela me mène et quelle analyse je vais pouvoir en tirer. Finalement, je découvre cet espace muséal comme je le ferais habituellement tout en tentant de connecter

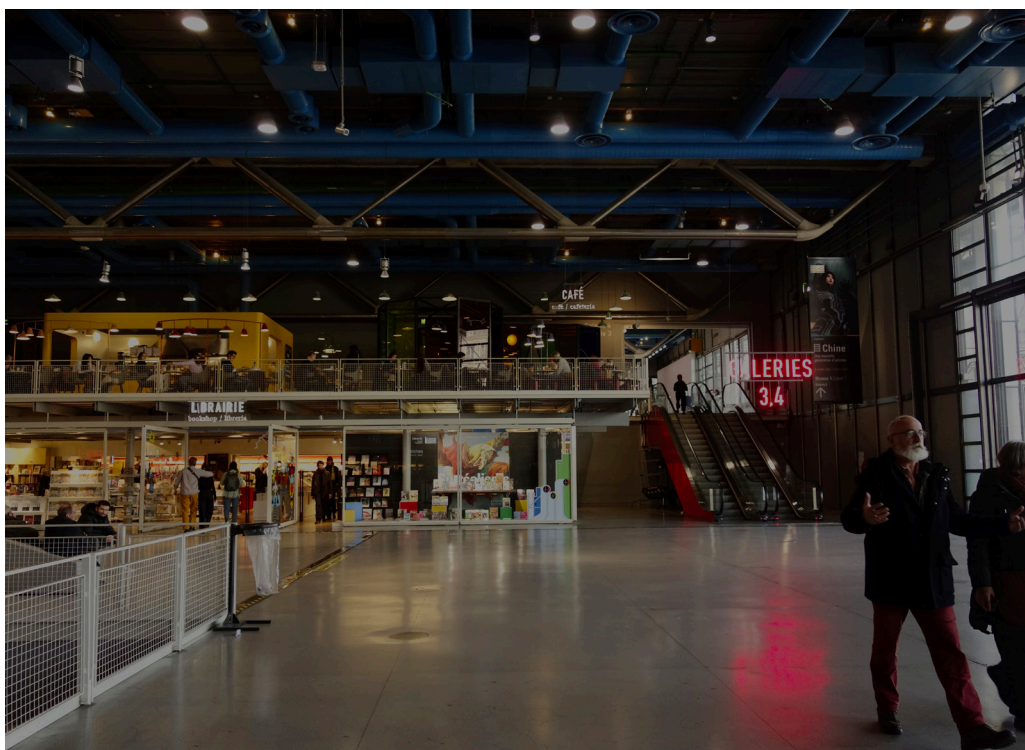


Figure 3 : Photographie personnelle du Forum, Musée Centre Pompidou Paris, 12 octobre 2024.

mes sens à l'environnement qui m'entoure. Arrivée à la fin de l'exposition temporaire, je regarde l'heure. Le musée ferme bientôt ses portes. Je ne veux pas rentrer sans avoir vu une collection permanente. Alors, j'emprunte l'escalator situé à gauche de l'entrée en suivant les lettres en néon bleu écrit « MUSÉE ». À ma droite, une bibliothèque, drôle d'endroit pour mettre une bibliothèque publique. Mais je n'ai qu'un seul objectif, celui d'atteindre le niveau des collections permanentes. Instinctivement, je suis les visiteurs devant moi. Je rejoins alors la « chenille » formée de ces escalators emblématiques fixés en façade.

« [voix mécanique, alias ascenseur] Circulez. La circulation de la pensée, des idées, des visiteurs, des énergies. Empruntez les escalators ou les ascenseurs. Vous êtes sur la façade ouest du bâtiment ».

« [voix mécanique, alias ascenseur] La Chenille. [bruits d'escalators] Organe de circulation principal, elle traverse en diagonale la façade ouest du bâtiment et dessert l'ensemble des niveaux du Centre ».



Figure 4 : Photographie personnelle du Musée Centre Pompidou Paris, 12 octobre 2024.

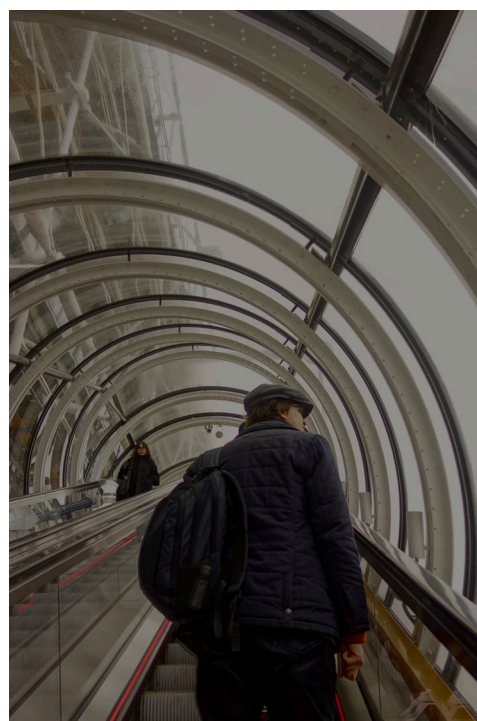


Figure 5 : Photographie personnelle de l'escalier, Musée Centre Pompidou Paris, 12 octobre 2024.

Cette circulation devient une expérience à elle seule, une attraction en mouvement. Je tente d'observer Paris qui s'offre petit à petit à ma vue sans manquer l'arrivée de la dernière marche. Chaque palier m'invite à contempler un point de vue unique. Prendre de la hauteur, circuler, déambuler, observer, contempler : ces actions simultanées deviennent possibles grâce à la forme même de l'escalier. Il m'impose un rythme, des pauses et des cadres visuels. Ce n'est pas seulement un outil de circulation, c'est un dispositif qui met mon corps en mouvement tout en sollicitant mon regard.

Arrivée au cinquième étage, niveau des collections modernes, je prends connaissance de la circulation centrale qu'offre l'espace et des pièces qui se dessinent devant moi grâce à leurs interstices. Ce soir-là, seules les œuvres de Frida Kahlo, Dali, Breuer et Warhol demeurent en mémoire, tandis que les dispositifs



Figure 6 : Photographie personnelle du premier palier, Musée Centre Pompidou Paris, 12 octobre 2024.



Figure 7 : Photographie personnelle de la vue depuis l'escalier, Musée Centre Pompidou Paris, 12 octobre 2024.

spatiaux glissent dans l'oubli. Peut-être est-ce là la réussite d'un bon musée : n'avoir en tête qu'au retour chez soi les souvenirs des œuvres contemplées ?

Trois mois plus tard, je retourne au Centre Pompidou. Cette fois, je suis seule, et avec du temps devant moi. Je prête davantage attention au parcours et aux sensations produites. Maintenant que je connais le lieu, je vais droit au but : la collection permanente. Installée quasi au plus haut de l'objet architectural, je profite une nouvelle fois du parcours proposé par ce grand tunnel transparent et le belvédère vers lequel il mène. Je m'approprie cette vue unique sur Paris en m'arrêtant quelques instants, seule sur le palier, et en orientant mon regard vers le paysage qu'il offre. Mon regard glisse à travers le verre du tunnel, se pose sur la ville, comme cadré par l'architecture elle-même. J'ai la sensation de dominer sans être exposée. Ce sentiment d'intouchabilité est rendu possible grâce à cette chenille en verre, qui m'isole tout en m'ouvrant sur l'extérieur, suspendue, me faisant sentir supérieure et privilégiée par rapport au monde extérieur (figure 8).

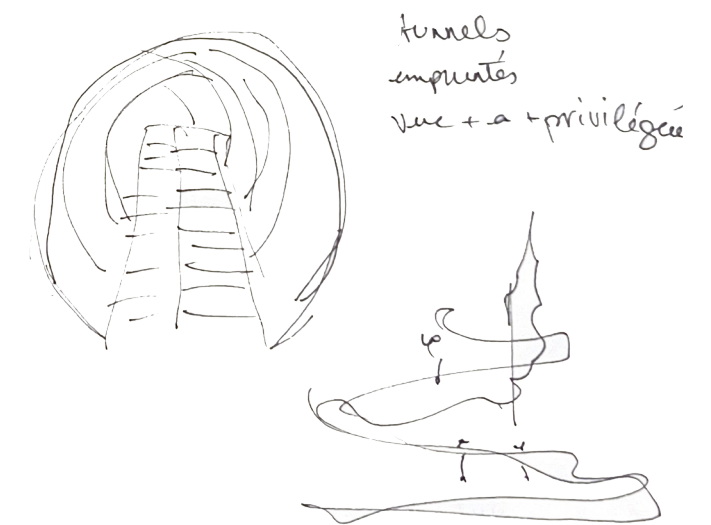


Figure 8 : croquis personnel in situ schématisant l'ascension sur la ville

« L'un des points d'attraction fort du Centre Pompidou est ce grand boyau transparent et le spectacle vers lequel il mène : la vue panoramique sur Paris. [...] Vous êtes avalé par le Centre tout en jouissant d'une vue inédite sur l'extérieur, dans l'artère principale, suspendue à la façade ouest du bâtiment. Ce gros tuyau satellite, plus couramment appelé la Chenille, donne de la hauteur aux visiteurs et leur rappelle d'où ils viennent quand leur regard plonge sur la Piazza ».

Revenue au cinquième étage, les salles s'y enchainent, juxtaposées. En regardant le plan, nous pourrions croire que le parcours de salle à salle est libre. Cependant, dans la réalité, des dispositifs de guidage (poteaux de file d'attente) empêchent l'accès aux vides situés entre les salles (Figure 10). Le spectateur est ainsi orienté à poursuivre son cheminement au travers des espaces d'exposition. Cette traversée est renforcée par des ouvertures transversales entre les salles, éveillant la curiosité et donnant envie au spectateur d'aller découvrir les œuvres et espaces suivants (Figure 10). Chaque salle suit une organisation similaire, un volume rectangulaire divisé en trois espaces, avec un grand espace central et deux autres, souvent de même taille, disposés de part et d'autre. L'espace central est généralement le premier traversé suivi des deux latéraux, séparés par une paroi servant de seuil. La fin du parcours des salles deux à dix-huit m'amène à contempler une vue inattendue sur la terrasse, et plus au loin, Paris et ses monuments emblématiques, dont la tour Eiffel.

La découverte des œuvres se poursuit sur tout le côté Est ainsi que les petites salles à l'Ouest. Puis, je rejoins la colonne de circulation centrale où prennent place certaines sculptures en son centre. Sont donc créées implicitement deux axes autour de ces sculptures. Au bout de ce couloir, la lumière extérieure m'appelle. Je reprends le cheminement afin de rejoindre la « chenille », décidée à monter jusqu'au niveau supérieur, sommet de ce grand édifice.

COLLECTIONS MODERNES 1905-1965 NIVEAU 5

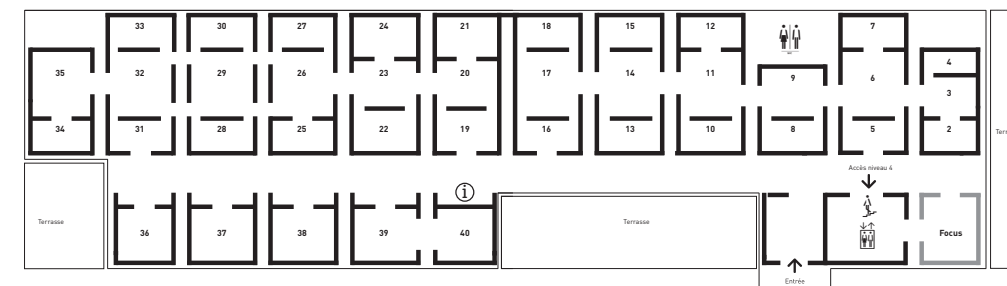


Figure 9 : Plan du niveau 5, musée Centre Pompidou Paris, URL : <<https://mediation.centrepompidou.fr>>

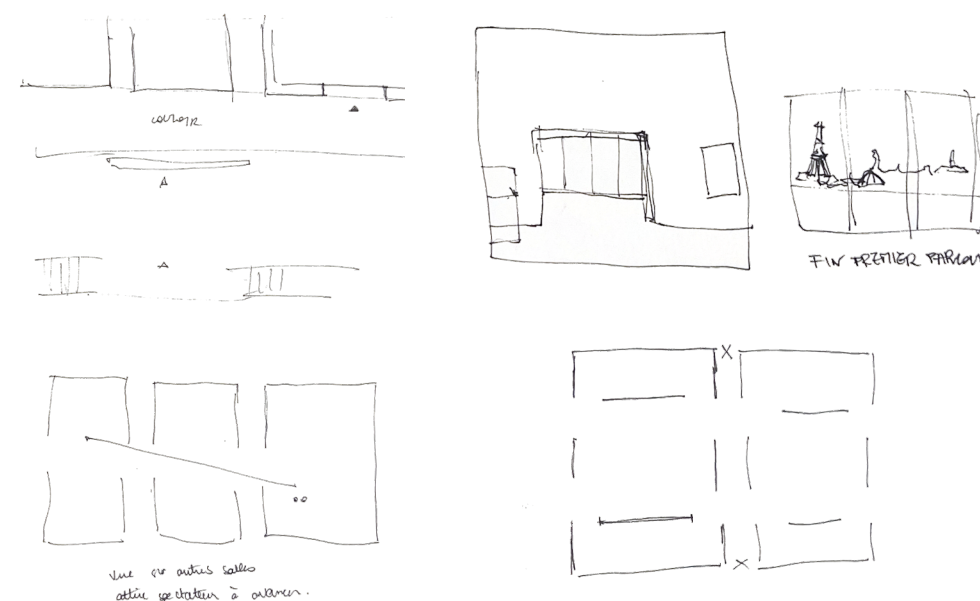
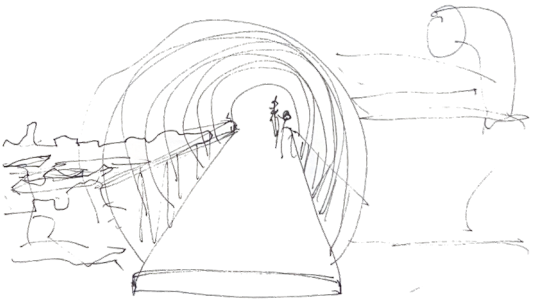


Figure 10 : croquis personnels in situ, dernier étage de la collection permanente



Figure 11 : Photographie personnelle depuis le belvédère du sixième étage, Musée Centre Pompidou Paris, 12 octobre 2024.



PASSERELLE SUR LA VILLE

Figure 12 : croquis personnel in situ représentant le sentiment de lévitation sur la ville

« [voix mécanique, alias ascenseur] Depuis le belvédère, côté sud. Tout en haut de la Chenille, le belvédère donne accès à une vue sur le sud de Paris : Saint-Merri, Notre-Dame, la tour Saint-Jacques. Le Centre Pompidou est une cathédrale de la modernité ».

Au sixième étage du Centre Pompidou, je domine Paris. La Chenille n'est plus qu'une passerelle surplombant la ville. Le cheminement qu'elle provoque me donne la sensation de lévitation. Pourtant, ce que je retiens ici ne relève pas simplement d'une organisation spatiale mais d'une ambiance. La lumière, assez diffuse, inonde ce belvédère. Le silence présent dans l'espace contraste avec l'agitation du Forum traversé au début du parcours. Le regard s'échappe plus loin que les limites spatiales de l'objet, il s'évade vers la tour Eiffel, Montmartre et les monuments qui font l'identité de la capitale.

« [bruits d'ascenseur] Au 6^e étage du Centre Pompidou, tout est lumière et transparence. Le cheminement dans les coursives en suspension nous donne la sensation de léviter et de surplomber. Le Centre émerge de Paris, ville plate. En face au loin, s'érigent la tour Eiffel et le Sacré Cœur, perché sur Montmartre ».

Ce n'est plus seulement un espace mesurable mais un ensemble sensoriel composant une expérience unique. Le Centre Pompidou n'apparaît plus comme un bâtiment support d'œuvres, mais comme un générateur d'expériences sensibles.

Au-delà de l'espace

L'expérience vécue au Centre Pompidou, emblème d'une architecture qui façonne le parcours du visiteur, révèle une distinction cruciale entre l'espace et l'ambiance. L'espace, dans sa définition la plus classique, est souvent compris comme une étendue mesurable, définie par une géométrie visuelle. Mais comme le souligne Grégoire Chelkoff, architecte et chercheur, cette approche « ne donne pas toujours satisfaction pour exprimer les qualités plurisensorielles d'un environnement senti in situ³ ».

Ce constat invite à se tourner vers la notion d'ambiance, plus souple et englobante. Elle ne se limite pas à l'environnement physique, mais comprend aussi les usages, les émotions et les valeurs associées au lieu. Jean-François Augoyard, co-fondateur du CRESSON, cité par Chelkoff, précise que « l'ambiance est un terme synonyme, mais connote un mixage entre des déterminants matériels et moraux⁴ ». Elle possède un caractère intensif, difficilement commensurable, engageant simultanément les dimensions sensibles, affectives et symboliques du lieu. Un lieu devient vivant par sa configuration sensorielle singulière, construite à travers des « formants », terme que Chelkoff utilise pour désigner les différents registres qui sont lumineux, sonores et tactiles, véritables pivots, déclenchant ou orientant notre perception du lieu. Ce terme exprime à la fois le lien entre les formes construites et les phénomènes sensoriels (lumière, son, toucher), et souligne leur rôle actif dans la manière dont l'espace est vécu et interprété. Chaque forme architecturale devient ainsi perceptible et significative grâce aux effets sensibles qui la traversent et l'animent dans le temps.

L'ambiance, en tant que totalité, est saisie immédiatement, de manière émotionnelle, à travers le corps en situation. Par exemple, l'ajustement de la voix dans un environnement sonore spécifique illustre l'adaptation inconsciente du corps à son milieu et révèle la dimension relationnelle de l'ambiance.

Ces notions théoriques me conduisent à recentrer ma recherche sur l'expérience vécue, l'expérience sensible du visiteur. Au fil de mes lectures,

³ Chelkoff Grégoire, *De l'espace à l'ambiance : l'extensif et l'intensif*, Les journées nationales de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, *L'espace, lieux de vie, lieux de pensées*, Mai 2002, Vannes, France, p.6.

⁴ Ibid., p.3

la notion de mouvement au sein de l'expérience sensible devient importante, notamment à travers la méthode des parcours commentés, décrite dans les travaux de Jean-Paul Thibaud, sociologue et directeur de recherche CNRS au laboratoire CRESSON. Elle repose sur trois actions simultanées : marcher, percevoir et décrire. Le participant mène son itinéraire, verbalise ses ressentis et ses perceptions (visuelles, sonores, olfactives...) pendant qu'un enquêteur l'accompagne en silence, jouant le rôle d'auditeur. Ce dispositif permet de faire émerger une lecture incarnée de l'espace. Comme l'écrit Thibaud : « Les descriptions recueillies lors de l'enquête de terrain ne nous donnent pas seulement accès à l'expérience du passant, elles révèlent aussi les opérations de configuration auxquels se prêtent l'ambiance du lieu⁵ ». La perception ne concerne pas tout ce qui nous entoure, mais seulement ce que nous sommes capables de verbaliser, « nous n'apercevons pas tout ce qui se présente à nos sens mais seulement ce que nous pouvons mettre en forme⁶ ». L'appréhension de l'espace comme expérience vécue s'inscrit dans une théorie phénoménologique développée par le philosophe américain John Dewey en 1934 dans *Art as Experience*, et que l'architecte finlandais Juhani Pallasmaa prolonge dans sa conférence *The Veracity of Experience*. Il affirme que l'architecture est « essentiellement un verbe, [...] une chorégraphie, [...] une suggestion et invitation à l'action⁷ ». Le mouvement se définit alors comme « la structure profonde de nos systèmes sensoriels et corporels⁸ ».

La notion d'expérience vécue repose donc sur le lien indissociable entre perception et environnement, mais aussi sur la capacité du langage à structurer l'expérience vécue. En cela, elle rejoint les travaux de Jean-Yves Petiteau, sociologue et chercheur au CNRS, qui à travers la notion de mémoire involontaire, appelée également la méthode des itinéraires, met en lumière le rôle du corps comme déclencheur de souvenir. Le parcours agit comme un catalyseur, réactivant les sensations enfouies. « La méthode des itinéraires [...] tente, dans une durée supportable, d'inciter celui qui invente son récit, à exprimer, au fil d'un parcours, les souvenirs qui retrouvent au présent une évidence première⁹ ».

⁵ Thibaud Jean-Paul, *Les parcours commentés* in Grosjean Michèle et Thibaud Jean-Paul, *L'espace urbain en méthodes*, Editions Parenthèses, Marseille, p. 79-99, 2001.

⁶ Chelkoff Grégoire, *De l'espace à l'ambiance : l'extensif et l'intensif*, Les journées nationales de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, *L'espace, lieux de vie, lieux de pensées*, Mai²

⁷ Pallasmaa Juhani, *The Veracity of Experience*. YouTube. Publiée le 10 juin 2019. Consulté le 11 novembre 2025. Disponible sur : https://youtu.be/_56-OTNBGdM

⁸ Ibid.

⁹ Petiteau Jean-Yves, *La méthode des itinéraires ou la mémoire involontaire*, in Berque Augustin, Bonin Philippe, De Biase Alessia, Loubes Jean-Paul et Petiteau Jean-Yves, *Colloque Habiter dans sa poétique première*, 1-8 septembre 2006, Cerisy-La-Salle, Sep 2006, Cerisy-La-Salle, France, p.2.

Le choix des terrains d'étude

Expérimenter les lieux culturels institutionnels (musées, bibliothèque ou médiathèque) me paraît alors comme une évidence pour interroger concrètement la manière dont l'architecture laisse place à l'expérience sensible de l'usager. Ces lieux incarnent et matérialisent toutes les notions théoriques au cœur de ma recherche : ambiance, parcours, intimité, mémoire.

Les musées et les bibliothèques sont des terrains idéaux pour interroger la mémoire collective car leur fonction fondamentale est liée à l'accumulation du temps et à la conservation des savoirs. Michel Foucault, philosophe, définit les musées et les bibliothèques comme des hétérotopies dans lesquelles « le temps ne cesse de s'amonceler¹³ ». Elles constituent une sorte d'archive générale, visant à « enfermer dans un lieu tous les temps¹⁴ ». Analyser et explorer ces lieux revient donc à interroger une architecture spatiale dont la mission même est de gérer et de transmettre la mémoire et l'histoire.

D'autre part, ces espaces sont des lieux de médiation, diffusion, consultation et d'éducation, et non de consommation marchande. La gratuité de l'entrée permet une accessibilité élargie. On peut alors parler de lieux ouverts à un très large public, même si certains facteurs (linguistiques, culturels, sociaux) peuvent parfois freiner un public plus précaire ou peu familier de l'univers culturel. L'inclusion reste néanmoins un objectif de ces institutions, comme en témoignent plusieurs initiatives concrètes. Par exemple, Bibliothèques Sans Frontières a installé une bibliothèque au sein du centre d'accueil de demandeurs d'asile de Beauchamp, un lieu cogéré par les résidents eux-mêmes, proposant des documents en français et dans leurs langues d'origine. La bibliothèque de Toulouse propose, quant à elle, un fonds sur la langue des signes, des contenus adaptés et des services accessibles en langue des signes française. De son côté, le musée du Louvre a mis en place un programme à destination des détenus, leur offrant un accès à l'art et à des échanges culturels avec des intervenants extérieurs¹⁵. Ces

¹³ Foucault Michel, « "Des espaces autres" », *Empan*, 54-2, 2004, p.17.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Informations issues du rapport : *80 : Bibliothèques et inclusion* [en ligne]. Association des bibliothécaires de France (ABF), octobre 2015 [consulté le 10 novembre 2025]. Disponible sur le Web : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/index-des-revues?id_numero=67095&type_numero=PDF>.

L'analyse de Petiteau repose sur une lecture de Gilles Deleuze, philosophe et de son roman « Proust et les signes », paru en 1964, affirmant que « la mémoire involontaire semble d'abord reposer sur la ressemblance entre deux sensations, entre deux moments. Mais, plus profondément, la ressemblance nous renvoie à une stricte identité : l'identité d'une qualité commune aux deux sensations, ou d'une sensation commune aux deux moments, l'actuel et l'ancien... La sensation présente n'est donc plus séparable de ce rapport avec l'objet différent¹⁰ ». L'espace n'est plus simplement le support du souvenir, il devient le moyen par lequel les sensations du passé resurgissent dans l'instant présent.

La méthode de la mémoire involontaire permet de faire émerger une relation subjective à l'espace, en révélant des expériences sensibles et récits intimes. Ces récits sensibles révèlent alors une parole incarnée et habitée. Petiteau et sa méthode des itinéraires « cherche à retrouver une parole qui interroge la réalité de l'interviewé et qui fait lieu par sa concentration émotionnelle. [...] Une parole qui donne une nouvelle visibilité au territoire¹¹ ».

Cette manière de rendre compte de l'espace vécu dépasse les limites d'une analyse purement géométrique. Comme le rappelle Petiteau, « l'espace vécu n'est pas une simple donnée géométrique, mais une construction mentale où se croisent perception, mémoire et culture¹² ». Le rapport qui s'établit entre les formants, l'action du corps et les résonances mémorielles façonne l'expérience sensible d'un lieu, au-delà de simples espaces mesurables.

¹⁰ Ibid., p.3.

¹¹ Ibid., p.9.

¹² Ibid., p.15

démarches inclusives favorisent un usage élargi et plus fréquent de ces institutions culturelles. Avec la régularité de fréquentation, émerge une forme d'attachement personnel, une intimité. L'intimité, définie par Jean-François Jacques, conservateur de bibliothèques, comme ce qui est « secret, invisible, impénétrable, profond et propre à une seule personne¹⁶ », s'immisce ainsi dans ces lieux publics.

Mais, les musées et bibliothèques sont aussi des espaces paradoxaux. En effet, les caractères des usages publics et privés se mélangent au sein même des lieux. Étant des espaces publics accueillant des services publics, des activités totalement personnelles et intimes font surface. Dans ces espaces, la lecture et le travail (dans une bibliothèque) ou la contemplation et la réflexion (que peut procurer l'art dans un musée) en sont la preuve. Les usagers cherchent à s'approprier ces lieux pour y créer des zones d'intimité et de retrait. L'analyse de ces espaces tente alors de comprendre comment l'architecture soutient ou entrave l'appropriation du visiteur.

Le paradoxe ne réside pas seulement dans cet isolement mais également dans le fait d'être un lieu de sociabilité. Les actes intimes, tels que la lecture individuelle ou la contemplation silencieuse d'une œuvre, peuvent devenir le point de départ d'échanges spontanés. Par exemple, un visiteur peut initier une conversation avec un autre usager partageant le même ressenti que lui. Nous pouvons alors sortir temporairement de cette bulle personnelle pour rejoindre l'échange et le lien social, mouvement impossible dans la solitude du domicile. Ce va-et-vient entre solitude choisie et lien social permet une richesse d'usages que l'architecture peut encourager ou non. Il s'agit alors de penser des espaces ni trop rigides ni trop libres, permettant un certain équilibre entre l'intimité des usagers et les interactions sociales.

Par ailleurs, ces lieux mettent aussi en scène le savoir. L'architecture met en place une certaine distance entre l'usager et l'objet présenté (les œuvres dans les musées, les collections dans les bibliothèques). Cette distance prend alors souvent la forme d'espaces libres de circulation où l'usager prend du retrait par rapport à l'objet présenté. Pourtant, cette mise à distance n'exclut pas l'implication. Les visiteurs recherchent dans ces lieux à la fois la connaissance mais également le divertissement. Ils exigent une expérience émotionnelle et immersive, veulent pouvoir ressentir et s'orienter selon leur propre envie. Le visiteur devient alors acteur de sa visite, non plus récepteur passif. Les institutions culturelles tendent à délaisser la

¹⁶ « 47-48 : Intimités » [en ligne]. *Bibliothèque(s)*, Association des bibliothécaires de France (ABF), décembre 2009 [consulté le 28 septembre 2025]. URL : https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/index-des-revues?id_numero=59735&type_numero=PDF

linéarité de l'exposition au profit de la liberté de parcours. Chaque individu est amené à construire sa propre narration, à activer l'espace par son corps et ses sens. Cela fait émerger une tension entre l'intention architecturale et l'expérience vécue.

En plus d'être des espaces de mémoire, d'éducation et de communication, les musées et bibliothèques sont conçus comme des espaces de sensibilisation, d'émotion et d'intimité. Leur architecture effacée du contenu des œuvres, possède une qualité sensible de neutralité notamment par la présence d'espaces favorisant le retrait et la contemplation du visiteur. Dans le cadre de ma recherche, les lieux culturels sont abordés non seulement comme des espaces symboliques mais surtout comme des dispositifs sensoriels et générateurs d'expériences, où la disposition architecturale joue un rôle prépondérant dans la relation entre l'usager et l'espace à traverser. Afin de maintenir une certaine cohérence dans le propos, seuls les espaces de collection permanente seront étudiés permettant une lecture plus durable du lieu.

Méthodologie de l'arpentage sensible

Cette première immersion au Centre Pompidou, à l'initiation de ma recherche, constitue un point de bascule dans ma manière d'appréhender les lieux culturels. Je suis venue à me questionner sur le ressenti en architecture : comment décrire ce que l'on éprouve dans un espace culturel comme celui-là, et surtout, comment le traduire pour que le lecteur puisse l'incarner et le vivre à l'extérieur du lieu ?

À travers cette expérience, j'ai compris que mon observation ne se limitait pas seulement à une simple lecture spatiale mais à la dépasser pour en obtenir l'ambiance du lieu, résultant d'un jeu entre espace, géométrie spatiale, corps et perception sensorielle. C'est ainsi qu'est née la volonté d'une approche sensible centrée sur l'expérience vécue. Mon approche méthodologique vise à saisir l'expérience vécue à travers le corps, les perceptions et la mémoire. Le but n'est pas d'observer le lieu « en soi », dans sa stricte matérialité, mais plutôt de comprendre ce qu'il fait éprouver au visiteur.

Pour fonder cette méthodologie, j'ai choisi de m'appuyer sur une combinaison de plusieurs outils de recherche. Elle se construit autour de trois axes complémentaires : l'arpentage personnel des lieux culturels, les parcours commentés et les récits mémoriels.

Cette expérience sensible trouve son ancrage philosophique dans la pensée de Maurice Merleau-Ponty, affirmant que la perception est une fonction incarnée. Mon corps n'est pas simplement « dans l'espace, il habite l'espace¹⁷ », s'y installant activement pour y définir une « spatialité de situation » plutôt qu'une simple position géométrique.

L'arpentage personnel des lieux culturels

La recherche débute par un arpentage personnel des lieux culturels étudiés. Cette première approche vise à expérimenter les espaces de manière intuitive en tentant de laisser son corps se guider en mouvement par les ambiances rencontrées. La connexion avec ses sens et ses

perceptions, au début assez difficile à obtenir, alliée avec une description orale enregistrée en cours ou en fin de visite, permet de construire un début d'analyse des espaces culturels. Cette première phase s'effectue sans vraiment de règles préalables et laisse place à la découverte. Au fil des visites, ces arpentages personnels sont répétés et enrichis par différentes formes de collecte. Parmi les premières formes de relevés sensibles, le croquis d'ambiances s'impose comme outil de restitution. Par la suite, la photographie et la vidéo viennent compléter ces captations, permettant de garder une trace du parcours effectué et des atmosphères rencontrées. Cette combinaison d'outils permet de fixer certaines perceptions furtives. Comme le souligne Jean-Paul Thibaud, « pratiquer l'arrêt sur image ou user du gros plan favorise l'examen de phénomènes qui ne pourraient être saisis que très difficilement à l'œil nu. Au niveau sonore, l'écoute systématique et répétée de conversations enregistrées permet d'analyser la mise en forme des interactions verbales¹⁸ ».

Dans cette dynamique, les descriptions orales s'intègrent progressivement à mes vidéos, bien qu'interrompues par la gêne ressentie des prises de parole dans des espaces silencieux. À la fin de ma première déambulation dans la peau d'un visiteur, je prends le temps de restituer le parcours effectué sur le plan du lieu arpenté. Cette mise à plat permet de faire émerger des moments forts et des points de tension mettant en évidence les ambiances ressenties. En confrontant mon parcours ainsi que mes ressentis, avec les géométriques de ces lieux, une lecture sensible de l'espace se construit. Les premières cartographies sensibles prennent la forme de parcours visuels associant sur le même support, le plan accompagné de mon parcours, des annotations et des croquis d'ambiances. Progressivement, elles évoluent vers une forme plus narrative, à la façon d'un storyboard, activant le parcours visuel et physique au sein du lieu par le dessin.

Dans la continuité de mes arpentages personnels, le dessin joue un rôle essentiel selon moi comme outil de communication à travers cette recherche. Inspirée au cours de mes réflexions par la démarche de Luca Merlini, architecte, j'envisage le dessin non pas comme une simple illustration, mais comme un moyen de mise en récit visuel de l'expérience vécue. Luca Merlini explore la manière dont la lecture génère des images mentales qui influencent la conception architecturale. Le dessin devient alors un outil essentiel pour représenter ces espaces imaginaires tout en leur conférant une structure lisible et narrative.

¹⁷ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

¹⁸ Thibaud Jean-Paul, *Les parcours commentés* in Grosjean Michèle et Thibaud Jean-Paul, *L'espace urbain en méthodes*, Editions Parenthèses, Marseille, p. 79-99, 2001.

En explorant les illustrations de Luca Merlini dans *La traversée de ma bibliothèque*, la dimension de parcours est prépondérante et emporte le lecteur en immersion dans son univers. Ainsi, le dessin permet une interprétation sensible mêlant architecture, ressentis et émotions perçues lors de l'arpentage. Il permet de construire une balade culturelle immersive tentant une première analyse du lieu et devient un médium capable de cartographier les atmosphères vécues. Cette approche fait écho aux réflexions de Juhani Pallasmaa dans *La main qui pense* : pour une architecture sensible¹⁹, où il évoque le dessin à la main comme un prolongement de la pensée par le corps. Dessiner devient alors une manière de penser avec la main, un geste qui relie perception sensorielle, mémoire corporelle et imagination. Ce va-et-vient entre corps et espace permet de faire émerger une lecture sensible du lieu, souvent absente des outils plus « normés » de l'analyse architecturale.

Les parcours ou arpentages commentés

Les parcours commentés, développés notamment par Jean-Paul Thibaud sont un outil central de ma recherche. Ils visent à recueillir le ressenti sensible du visiteur en mouvement, par le langage. L'arpentage personnel des espaces met déjà en évidence les liens avec cette méthode par l'enregistrement vocal de descriptions in situ. Cette approche est répétée avec d'autres usagers quand cela est possible. Le participant déambule librement dans le lieu culturel, accompagné du chercheur, et décrit au mieux ses sensations, ses émotions, ses impressions et ses perceptions. Le visiteur devient alors le narrateur de sa visite. Le dialogue reste ouvert. L'échange n'est pas dirigé, mais peut être relancé uniquement pour reconnecter le visiteur à son parcours et à ses sensations. L'entretien est enregistré, accompagné de quelques prises de vue par le chercheur, captant les ressentis immédiats. Lors du parcours effectué, il est retranscrit simultanément par le chercheur sur un plan du lieu culturel.

Cette méthode permet de repérer des régularités autant dans les parcours que par les ressentis du visiteur et de mon arpentage personnel servant de parcours témoin. En croisant plusieurs expériences vécues, nous pouvons dégager des invariants perceptifs, éléments d'ambiance partagés collectivement. Dans cette démarche, la place du corps est essentielle. Comme le souligne Valérie Lebois, « la mobilité est un facteur de liberté

pour découvrir l'architecture²⁰ ». L'individu construit son propre trajet exploratoire à travers l'espace, mobilisant toute une série d'actions du corps (ralentissements, arrêts, contournements) qui participent activement à la perception et à l'expérience de l'architecture. Le corps devient alors un vecteur de lecture sensible, capable d'établir une relation entre les ambiances rencontrées et les mouvements qu'elles provoquent.

Récits mémoriels

Afin de récolter des récits supplémentaires et des potentiels invariants perceptifs, les entretiens mémoriels constituent une méthode complémentaire intéressante à mobiliser. Cette méthode prend la forme de courts échanges, réalisés à distance du lieu, cherchant à faire émerger par le dialogue et/ou par l'appui d'un plan informatisé, les souvenirs les plus marquants de sa visite. La parole, en convoquant les sensations ancrées dans la mémoire corporelle, permet au participant de reconstruire une perception incarnée de l'espace, ravivée par l'imaginaire de la déambulation.

Comme le rappellent Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, « tout espace fréquenté conserve en nous une mémoire affective, faite de traces émotionnelles qui orientent nos préférences et nos rejets²¹ ». Là où les parcours commentés saisissent l'instantané de l'expérience, ces récits différés s'intéressent à la trace durable laissée par l'expérience d'un lieu dans la mémoire des individus. Cette méthode permet d'étudier comment ces espaces de mémoire collective s'ancrent aussi dans la mémoire individuelle.

L'analyse transversale des données

Les données recueillies à travers les différentes démarches font l'objet d'une analyse sensible. Plusieurs types de données pourront aider à dégager des thèmes récurrents. Les métaphores spatiales et sensorielles utilisées dans les descriptions orales de l'arpentage comme « cathédrale », « bulle », ou encore « hall de gare » traduisent un ancrage des ambiances perçues dans des références familières. Comme le

¹⁹ Pallasmaa Juhani et Schelstraete Étienne (traducteur), *La main qui pense : pour une architecture sensible*, Arles, Actes Sud, 2013.

²⁰ Lebois Valérie et Laburte Dominique. « Corps enquêteurs et lieux performés ». *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, 4, 5 décembre 2018. Consulté le 20 octobre 2025. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ambiances/1618>.

²¹ Moles Abraham & Rohmer Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Ed. Casterman, 1972, p.134

souligne Jean-Paul Thibaud, « l'association d'une ambiance perçue in situ à celle d'un "hall de gare", "aéroport", "piscine", "passage parisien", "serre", etc., donne des indications sur les qualités acoustiques, lumineuses ou thermiques du lieu traversé²² ».

De même, les changements perceptifs repérés dans les récits tels que « transitions », « seuils » ou « franchissements » offrent une lecture analytique du lieu étudié. Thibaud précise que « relever les changements manifestes. [...] en faisant valoir des différentiels d'intensité ou des variations de qualité²³ » permet à l'observateur de décrire les ambiances comme des articulations sensibles des lieux.

Enfin, certaines expressions comportementales, souvent portées par des verbes d'action ou de situation comme « j'accélère », « je me sens observée » renseignent sur les ajustements corporels et émotionnels du visiteur face à l'espace. Ces analyses croisées structurent ainsi la lecture interprétative des ambiances, en articulant langage, perception et mémoire sensorielle.

²² Thibaud Jean-Paul, *Les parcours commentés* in Grosjean Michèle et Thibaud Jean-Paul, *L'espace urbain en méthodes*, Editions Parenthèses, Marseille, p. 79-99, 2001.

²³ Ibid.

PARTIE II.

Traverser l'architecture : les récits d'espaces vécus

Dans cette seconde partie, les terrains d'étude (le Studium, la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg et le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg) seront présentés formellement et par la suite étudiés par le biais de l'expérience sensible vécue personnellement ou collectivement. Ces lieux sont abordés de manière chronologique et basés sur la même structure d'écriture. Des notions se dégagent et forment les sous-parties de l'analyse des lieux et de leurs espaces. L'analyse prend la forme suivante : le dessin du niveau pouvant faire ressortir plusieurs notions donc plusieurs sous-parties, la mise en récit de mon arpentage personnel, auquel viennent s'ajouter des paroles d'autres usagers collectées et ces informations sont ensuite mises en parallèle et interrogées grâce à des notions théoriques.

Le Studium

Son identité

Le Studium est situé au 2 rue Blaise Pascal à Strasbourg, à l'interface entre le centre-ville historique et le campus de l'Esplanade de l'Université de Strasbourg. Le projet s'inscrit dans « l'Opération Campus » de l'université, avec l'ambition de doter l'Esplanade d'un bâtiment emblématique, à la fois innovant et ouvert, regroupant bibliothèque universitaire, Learning center et espaces de vie étudiante.

Le campus de l'Esplanade, conçu dans les années 1960, marque une étape décisive dans l'histoire urbaine et académique de la ville. À la suite de la reconstruction d'après-guerre et de la forte croissance étudiante, la ville décide de créer un nouveau quartier universitaire au sud-est du centre-ville, sur les terrains libérés des anciennes fortifications. Sa conception vise à établir un lien entre le quartier de la Neustadt et le quartier Neudorf, se manifestant par un axe nord-sud, la rue Blaise Pascal. Ce nouveau site culturel se trouve alors à l'extrémité de cet axe, marquant l'entrée du campus depuis la ville. En plus d'être un bâtiment universitaire, il devient un bâtiment qui dessine la ville.

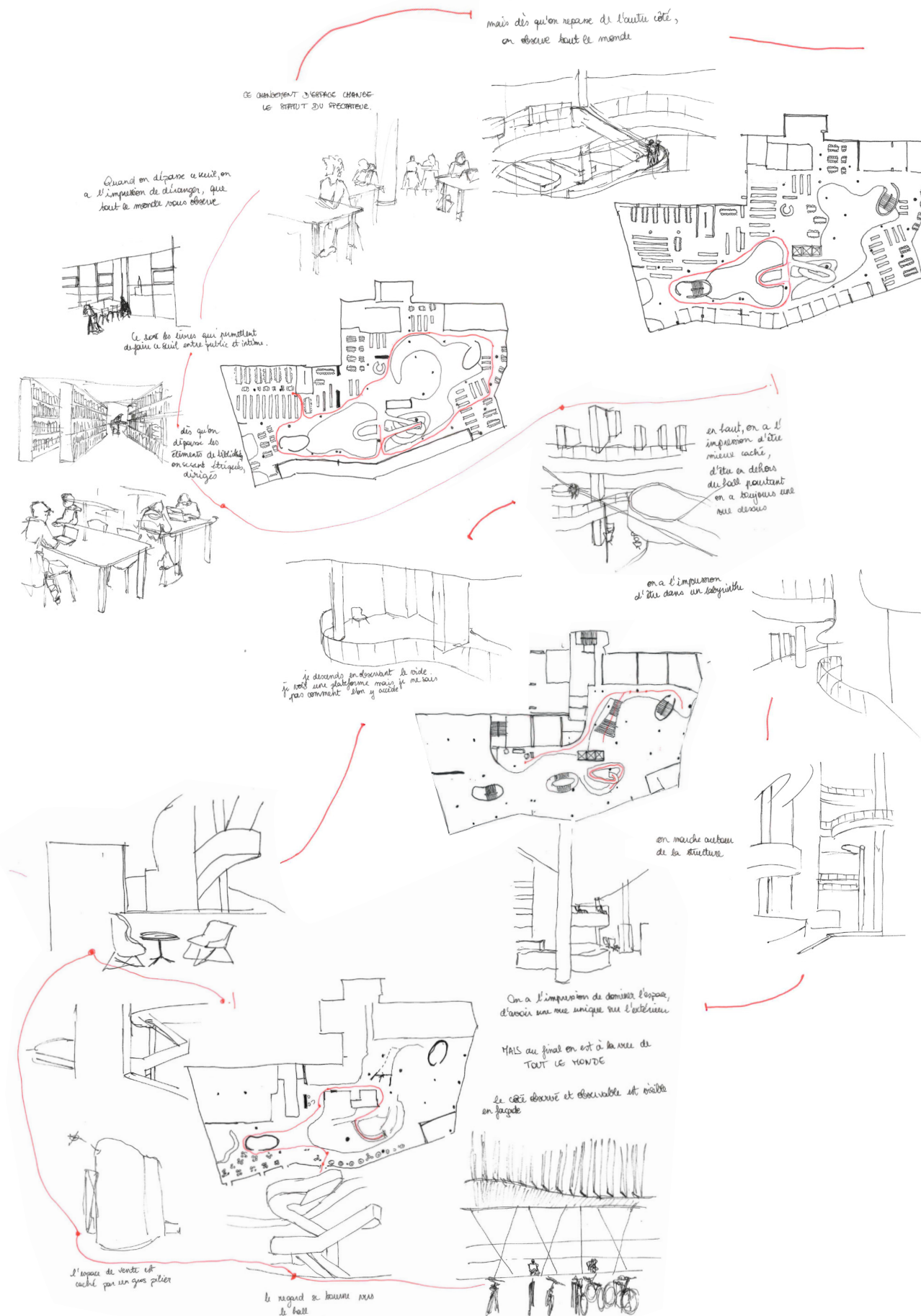
Le Studium prend la place de l'ancienne bibliothèque des sciences Blaise Pascal, complètement démolie avant la construction. Il voit sa première pierre posée en septembre 2018 et sa dernière début 2022. L'agence d'architecture retenue pour ce projet est Jean-Pierre Lott Architectes (Paris) dessinant plus qu'une bibliothèque, mais un tiers-lieu : un espace destiné à favoriser les rencontres. L'architecte revendique une nouvelle conception des espaces culturels et universitaires, affirmant que « le concept des Learning Center nous vient du monde anglo-saxon. À l'entrée de ces bibliothèques de nouvelle génération, on retrouve souvent un point de restauration avec des périodiques et un auditorium ; autant d'incitations pour le public à franchir le seuil du Studium, où ils pourront bénéficier de différents services regroupés dans un seul et même bâtiment²⁴ ».



Figure 13 : Photographies du Studium, Christophe Bourgeois, 2022. URL : <https://studium.unistra.fr/le-studium-en-images>

²⁴ Citation de Jean-Pierre Lott, article de « Chroniques d'Architecture », 9 septembre 2023. <https://chroniques-architecture.com/a-strasbourg-le-studium-signé-par-jean-pierre-lott/>

Figure 14 : Assemblage des cartographies personnelles du Studium



La volonté d'ouverture et de mixité publique et programmatique se traduit dans le projet par un travail sur la lumière, sur les circulations, et la forme bâtie. Le rez-de-chaussée transparent est conçu pour garantir une continuité visuelle et symbolique entre l'espace public et l'intérieur du Studium. Le corps supérieur adopte des lignes sinueuses, exprimant la fluidité du mouvement et le refus de la rupture. La forme esthétique de la courbe, motif fort du bâtiment, traduit formellement cette ouverture vers la ville par la courbe, symbole de non-rupture entre le campus et son centre-ville.

Ainsi, le Studium incarne l'ambition de l'université d'offrir un lieu plus ouvert, inclusif et collaboratif. L'Université le présente comme un espace d'accueil ouvert et fédérateur à l'échelle du campus offrant une bibliothèque et des services pour l'enseignement et la recherche, fabriquant un lieu commun pour la vie étudiante²⁵. Par sa position urbaine stratégique, son architecture et ses fonctions, le Studium contribue à renforcer l'articulation entre université et urbanité.

²⁵ Informations issues du site web : <https://studium.unistra.fr/>

L'arpentage

Dans le cas du Studium, l'arpentage personnel est complété et alimenté par des récits mémoriels d'autres usagers, tous étudiants de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg. Ils ont été récoltés, enregistrés ou pris en note en parallèle du dessin de leurs parcours au Studium.

L'entrée et l'orientation du corps

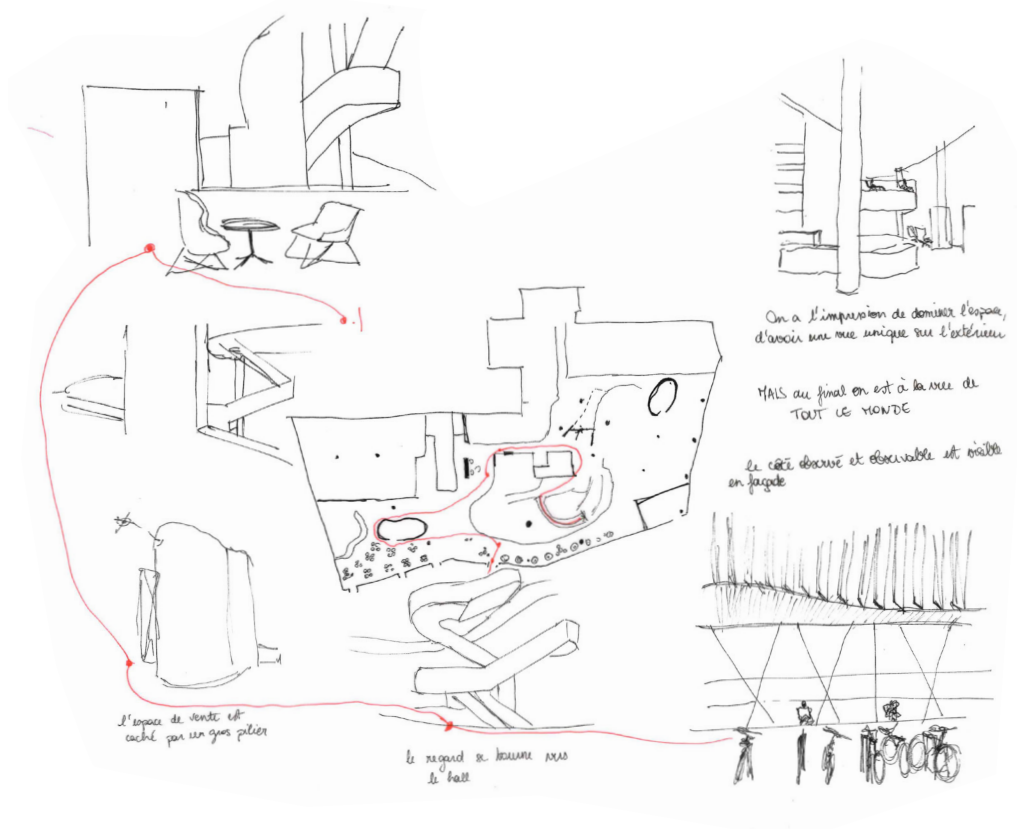


Figure 15 : Itinéraires et relevés sensibles au rez-de-chaussée du Studium, Strasbourg

Le mercredi 28 mars, je décide d'aller arpenter le Studium, bibliothèque que je ne connais pas encore. Ce jour-là, l'entrée principale n'est pas utilisable, une entrée provisoire est mise en place au centre de la façade. Elle se caractérise par un sas conteneur. En pénétrant dans l'espace, j'arrive immédiatement devant un grand vide habité d'une rampe opaque blanche, premier objet architectural que je remarque qui s'impose comme le cœur du bâtiment. Le vide et son garde-corps massif courbé oriente instinctivement mon corps, je me dirige vers la gauche. L'espace semble me guider.

« L'entrée principale n'est pas hyper agréable car c'est un tout petit vestibule par rapport au grand espace qui nous attend. C'est assez pénible car tu es obligé de rentrer dans le SAS et d'attendre que les portes derrière se ferment avant que les portes pour accéder au Studium s'ouvrent. »

– E.E (étudiante de l'ENSAS)

« L'entrée n'est pas vraiment qualifiée, ils ont fait un SAS mais c'est juste technique et non travaillé. »

– O.A (étudiante de l'ENSAS)

L'analyse de l'entrée au Studium, caractérisée par la confrontation immédiate avec le grand vide et l'imposante rampe, s'articule directement autour de la notion d'orientation du corps, qui est fondamentale dans l'approche phénoménologique. Comme le souligne Valérie Lebois, psychosociologue et docteure en architecture, mon corps en tant que « vecteur de lecture d'un lieu²⁶ », a été immédiatement sollicité : la configuration spatiale, qui m'a instinctivement orientée vers la gauche, confirme que l'architecture n'est pas un cadre neutre, mais un dispositif actif. Juhani Pallasmaa soutient que « l'architecture commence, dirige et organise comportement et mouvement²⁷ » : le corps est ici guidé avant même que la pensée n'intervienne. La forme architecturale agit comme

²⁶ Lebois Valérie et Laburte Dominique, « Corps enquêteurs et lieux performés », *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, 4, 5 décembre 2018, <https://journals.openedition.org/ambiances/1618>.

²⁷ Pallasmaa Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Hoboken (New Jersey, USA) : John Wiley & Sons Inc., 2012.

une force organisatrice qui façonne le geste, la posture et la direction du regard. Elle structure le mouvement en le reliant à la perception : l'œil suit la courbe, le corps suit l'œil.

Ce pouvoir structurant de l'architecture est analysé par Valérie Lebois, pour qui l'espace « se manifeste en termes de potentiel et de contrainte aux intentions de mouvement et d'existence des corps²⁸ ». Le vide central et la rampe, exercent une contrainte qui module mon trajet exploratoire, poussant ainsi à circuler vers la gauche.

Mon parcours se poursuit autour du gros pilier central présent dans l'espace de cafétéria. Derrière le pilier, j'arrive brusquement face au comptoir. Cette configuration induit tout de suite chez moi une volonté de fuite. Ce ressenti peut sans doute s'expliquer au fait que le comptoir est, par nature, un lieu codifié où l'on commande, on paie, on attend. Ce n'est pas un espace où l'on s'attarde. Je poursuis alors dans des espaces plus étroits, presque labyrinthiques. Ces espaces que je qualifie de « secondaires », permettent une certaine respiration, offrant des vues sur le vide et la rampe, mais à distance.

« Dès l'entrée, on se sent regardé de partout. Je panique, je me sens perdue dans l'entrée, je ne comprends pas trop où aller. Je suis allée dans l'espace plus renfermée, je me sentais mieux. »

– J.A (étudiante de l'ENSAS)

« La cafétéria pourrait être très bien mais il y a trop de hauteur sous plafond, on s'y sent vraiment mal et la présence de ce haricot (pilier), on n'arrive pas à comprendre l'espace. »

– O.A

« Dans la cafétéria, c'est trop haut, trop blanc, trop hôpital, ce n'est pas convivial. »

– Y.C (étudiant de l'ENSAS)

²⁸ Lebois Valérie et Laburte Dominique, « Corps enquêteurs et lieux performés », *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, 4, 5 décembre 2018, <https://journals.openedition.org/ambiances/1618>, p.10.

« La cafétéria est surdimensionnée en hauteur. [...] Après la cafétéria, je suis amené à faire le tour du haricot (pilier). »

– T.J (étudiant de l'ENSAS)

« L'espace du sous-sol ne donne pas vraiment envie d'y aller, comme pour la cafétéria car c'est haut de plafond, on s'y sent étriqué par rapport aux autres espaces. »

– E.E

Ces zones périphériques correspondent à ce que Chelkoff nomme des « espaces de réserve ». Ces interstices offrent une possibilité de retrait et de distanciation. Malgré cela, l'attention du visiteur est constamment maintenue sur l'objet principal : la rampe. Au sein du Studium, cette dernière crée une ambiance dominante, là où ces espaces permettent l'échappement. Ces passages fonctionnent comme des seuils d'apaisement nécessaires à l'expérience sensible du lieu.

La rampe : mouvement, fluidité et contrainte

J'emprunte enfin la rampe. Dès le début, je ressens sa raideur : la pente est forte et l'espace assez étroit. Lorsque quelqu'un descend, je suis obligée de pivoter légèrement pour le laisser passer. Malgré la contrainte physique, je ne ressens aucune gêne visuelle ; au contraire mes yeux se déploient librement entre les niveaux. Ma tête s'oriente entre le haut, pour voir le mouvement de la rampe, et le bas, vers le vide qui me fait appel. Mon regard n'est pas attaché à mes pieds contrairement à un escalier, ce qui est plutôt agréable dans un parcours. Le garde-corps blanc et opaque, m'isole tout en me permettant de tout observer. J'occupe une place particulière. J'avance lentement, du fait de l'effort corporel et la fluidité perceptive.

« Ce qui est bien dans la rampe c'est l'avantage par rapport à un escalier, tu ne regardes pas tes pieds, donc ton regard est ouvert. Et il n'y a pas d'angles, donc ton regard est fluide. [...] Personne ne prend l'escalier car la forme de la rampe fait aussi qu'on ne devine pas la suite c'est intrigant. »

– O.A

« La rampe est agréable mais trop pentue. »

– A.G (étudiant de l'ENSAS)

« La pente de la rampe est trop raide mais si elle était plus large, on pourrait tomber car on ne pourrait plus se tenir aux garde-corps. »

– G.D (étudiant de l'ENSAS)

« Je n'ai pas vraiment apprécié la rampe, elle est trop raide. »

– S.M (étudiante de l'ENSAS)

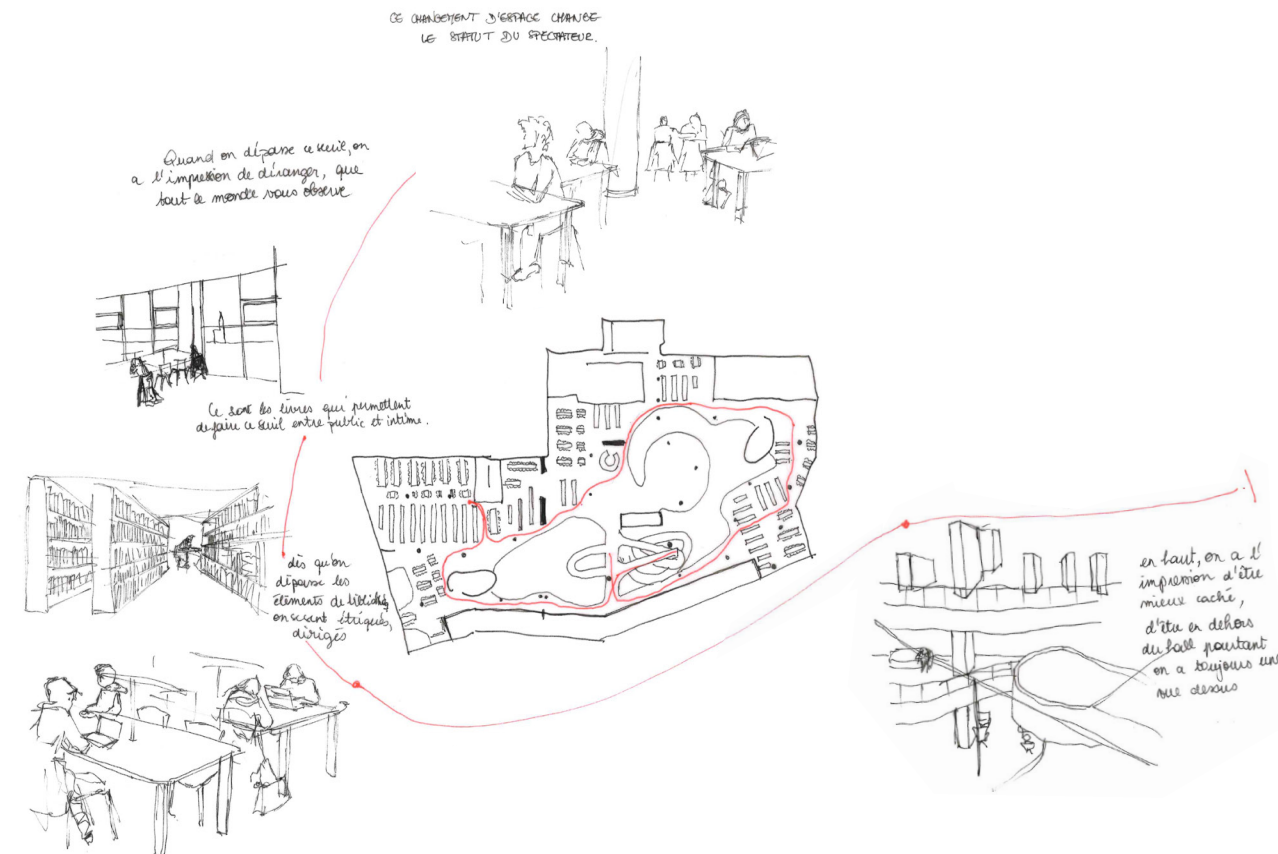
« On s'est dit que ça serait impossible qu'un fauteuil roulant prenne la rampe car c'est beaucoup trop raide. »

– Y.C

« À chaque fois que tu prends la rampe, tu lâches des petits coups d'yeux partout. »

– T.J

Espaces d'intimité, de seuils et de circulation



La rampe est un dispositif architectural majeur au sein du Studium. Son analyse révèle une tension entre la fluidité visuelle (regard ouvert, sans interruption et sans angles) et la contrainte corporelle (étroitesse et raideur). Le regard est libre, n'est pas figé sur le mouvement en cours, favorisant ainsi la perception continue des ambiances et des volumes. La rampe devient un dispositif de perception en mouvement : elle fait exister le corps comme « mesure du monde²⁹ », tout en rendant visible la structure qui le contient.

²⁹ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Figure 16 : Itinéraires et relevés sensibles au deuxième étage du Studium, Strasbourg

En atteignant les niveaux supérieurs, l'organisation semble être pensée d'une façon claire : déambulation puis espaces de rayonnages (bibliothèques) et enfin des zones d'études. Lorsque je déambule, mon parcours ne semble pas heurté dans la découverte d'ambiances. La notion de parcours semble importante dans le lieu. Je sens que je peux venir simplement prendre place dans certains espaces, pas seulement pour venir y travailler ou consulter des écrits. Le bruit s'y prête même bien, le silence n'est pas forcément la chose que je retiens. Cependant, quand j'essaye de traverser les éléments de bibliothèques, pour voir la vue sur la Cathédrale de Strasbourg, la gêne s'installe en moi. Je rencontre des zones de travail, plongés dans le silence, qui me donnent l'impression de déranger. Alors, je me sens bloquée, je me retourne et mon rythme s'accélère. Les bibliothèques agissent comme des éléments filtrants et lorsqu'ils sont absents (comme vers le pilier), je suis imprégnée d'un sentiment de gêne.

« J'y allais pour travailler mais j'essayais plus de me cacher qu'autre chose. »
– J.A

« L'espace en bulle je l'aime vraiment bien, tu es coupé de tout car tu ne peux pas te déplacer beaucoup physiquement. »
– O.A

« Je vais toujours travailler dans cet endroit (au nord-ouest du Studium). Il y a une bonne gestion de la lumière dans ces zones de travail près de la façade grâce aux brises soleils. C'est l'endroit où on est le plus loin de la cafétéria donc loin du bruit et ça c'est le gros problème du Studium (le bruit), si tu n'as pas de casque tu entends tout. »
– T.J

La notion d'intimité est essentielle au Studium. L'arpentage révèle que l'architecture « seule » ne permet pas une réelle intimité. Celle-ci est plutôt générée ou régulée par l'utilisation d'éléments physiques en périphérie de la circulation, notamment les rayonnages de livres. Ils agissent alors comme des seuils entre l'espace de déambulation (public) et les zones de travail (privées). Le franchissement de ce seuil entre « public et privé » ou « commun et intime » modifie le statut du spectateur. Lorsque l'utilisateur pénètre dans l'espace d'étude, au-delà des bibliothèques, il devient acteur exposé, ressentant une gêne et une impression de déranger. La gêne induit la nécessité d'un rythme de marche plus effréné, une fuite. Cette modification de l'allure est une formulation réflexive et motrice qui révèle l'effort d'adaptation du passant aux circonstances du moment. L'ambiance influence l'action, menant les gens à faire telle ou telle chose.

« On a l'impression que les plateaux ont été faits autour du vide, et qu'ensuite ils ont essayé de mettre le mobilier en mode Tetris. »
– O.A

« C'est un peu fouillis le Studium mais ça crée pleins de mini espaces. »
– E.E

La déambulation occupe une place importante dans la bibliothèque et dans l'expérience du lieu. La disposition du mobilier de manière organique donne l'impression d'un agencement qui privilégie les formes, le plein et le vide sur l'implantation naturelle d'espaces dédiés à l'étude et à l'intimité. Les rayonnages créent des niches d'intimité, contrastant avec l'ouverture intérieure.

« C'est dommage que dans la partie collective, là où on circule, on ne pouvait avoir cette vue sur l'extérieur mais en fait c'est tellement ressourçant de travailler avec cette vue. »
– E.E

« Les salles aux étages supérieurs sont vraiment bien pour travailler mais ces espaces cachent la vue qu'on peut avoir sur l'extérieur mais pour autant on a beaucoup de lumière à l'intérieur car tout est blanc. »
– O.A

La visibilité dans l'espace : l'intimité illusoire

mais dès qu'on repasse de l'autre côté,
on observe tout le monde

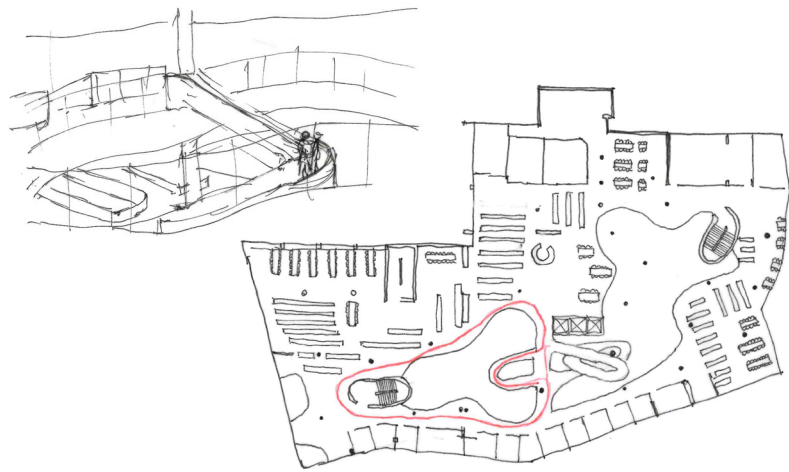


Figure 17 : Itinéraires et relevés sensibles au troisième étage du Studium, Strasbourg

Pendant tout le parcours du Studium, je me vois offrir des vues dominantes aussi bien sur l'intérieur que sur l'extérieur, renforçant une sensation de domination et de contrôle. Lorsque je marche dans les espaces de déambulation près des vides des plateaux, je me sens à la fois vue et cachée, ayant l'impression de dominer l'espace tout en étant à la vue de tout le monde. Mais quand j'emprunte la rampe, j'ai ce fort sentiment que mon corps et mon regard dominant l'espace, ayant un semblant de position de fantôme.

« C'est hyper lumineux donc tu es encore plus vu. »
– J.A

« Les percées sur les plateaux créent des patios lumineux et font que tu n'as pas besoin de te tourner vers l'extérieur parce que tu as beaucoup de lumière, c'est très lumineux. »
– E.E

« Il y a des jeux de double hauteur, on a une vue sur l'entièreté du bâtiment. »
– A.G

« On profite de vues diagonales sur les plateaux. On est plus tournés vers l'intérieur car c'est déjà un objet. »
– G.D

« Il y a beaucoup de vides, donc beaucoup de perspectives. »
– O.A

« Les doubles hauteurs sont vraiment agréables, je me rappelle surtout celle à gauche avec une lumière zénithale. »
– S.M

« On a beaucoup de vues sur tout le monde. »
– P.G (étudiante de l'ENSAS)

Dès le début de l'arpentage, les vides et la rampe monumentale imposent une relation ascendante à l'espace : plus on monte, plus on prend de la hauteur sur les espaces donc on domine le hall et les circulations. Depuis n'importe quel niveau, des vues croisées entre les plateaux sont possibles. Les garde-corps vitrés accentuent cette sensation : la transparence permet au regard de glisser sans obstacle. À chaque étage, l'utilisateur se trouve en surplomb, il peut contempler les mouvements inférieurs. Cette configuration crée une illusion de contrôle et de pouvoir visuel, une sensation d'emprise sur l'espace et les usagers. Pourtant, ce sentiment de domination est paradoxal : si je peux voir partout, c'est aussi que je peux être vu de partout. La transparence des garde-corps ne protège pas, elle expose.

« Depuis la rampe, tu regardes les gens partout, c'est l'endroit où tu peux tout analyser. »
– T.J

En opposition, la rampe renforce la sensation de puissance. Le garde-corps massif, dans son opacité et sa couleur blanche, permet un effacement du corps tout en offrant une vue privilégiée.

L'élévation dans les espaces offre à la fois une dilatation de l'espace visuel, mais aussi une perte d'intimité. On pense dominer, mais cette sensation n'est qu'un effet de posture, une illusion perceptive produite par l'environnement architectural.

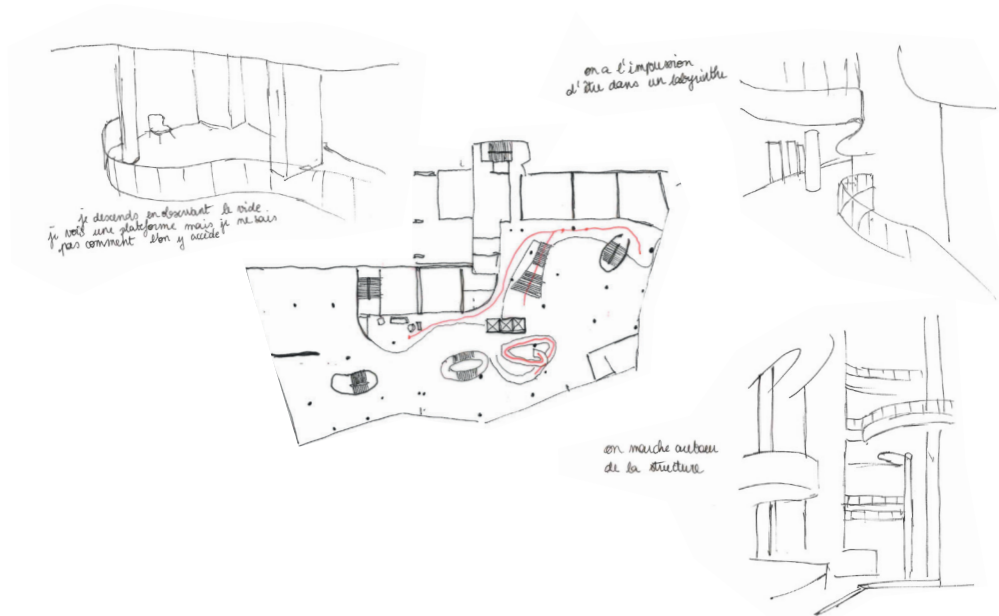


Figure 18 : Itinéraires et relevés sensibles au premier étage du Studium, Strasbourg

L'arpentage est marqué par l'omniprésence de la structure. C'est elle qui fabrique le lieu, les espaces et les ambiances. En finalisant le parcours, en descendant, je découvre un plateau que je n'avais pas vu auparavant, un demi-niveau. Revenue au rez-de-chaussée, j'emprunte alors l'escalier central menant à ce petit plateau. Mais finalement, ce plateau a l'air technique, créé pour des fonctions spécifiques. Le visiteur n'a pas de choses à y faire. Alors, je reviens sur mes pas et décide de terminer cette visite.

« J'avais pris l'escalier et j'ai vite fait demi-tour parce qu'il n'y avait rien. »
– Y.C

« Une fois, je cherchais les toilettes et j'ai mis longtemps à trouver, ce n'était pas facile. »
– E.E

« La rampe ne dessert pas le premier étage, à quoi elle sert ? »
– G.D

Ces espaces annexes, notamment ce demi-niveau qui paraît inaccessible, illustrent une deuxième lisibilité du site. Les espaces non desservis par la rampe semblent être secondaires. Nous pourrions notifier, au premier abord, un problème de lisibilité dans la spatialité et l'orientation pour se rendre compte que les espaces de services techniques sont (probablement) volontairement mis au deuxième plan, mettant en avant la fonction première du lieu : la bibliothèque et les espaces de rencontres et sociabilité.

Une fois à l'extérieur, je me retourne vers la façade et j'observe les grandes vitres du rez-de-chaussée exposant les zones de détente. Les assises sont accolées à la vitrine, et je regarde les gens sans jamais croiser de regard, comme s'ils ne me remarquent pas.

« Les canapés devant la façade, ce n'est vraiment pas agréable. »
– E.E

La notion d'exposition et de transparence se prolonge jusqu'à la façade. L'exposition des zones de détente au regard des passants provoquent le même paradoxe : l'inclusion se transforme en exhibition. Assis contre la vitre, on croit s'extraire, contempler la ville, mais on devient un objet de regard, visible depuis la rue.

Les récits mémoriels et leurs parcours

Afin d'enrichir l'arpentage et l'analyse sensible du Studium, il était intéressant de confronter mon arpentage à celui d'autres usagers. Pour cela, le protocole mis en place est simple : trois plans imprimés du Studium formels sont fournis afin de disposer d'un support graphique commun et objectif.

Chaque interrogé (tous étudiants de l'ENSAS) est invité à redessiner sur le plan le trajet effectué lors d'une visite au Studium. Pendant le dessin de leurs parcours, j'annote les commentaires spontanés, leurs remarques sur les espaces et les ambiances. Certains participants verbalisant peu ou pas, répondent alors à une question courte sur un souvenir marquant du lieu et de ses espaces, quelque chose qui a attiré leur attention. Le redessin de leurs parcours grâce à l'outil informatique est fidèle aux traces relevées sur chaque support. D'autres dessins sont alors visibles à côté de leur parcours.



Figure 19 : Plan du rez-de-chaussée du Studium accompagné de parcours mémoriels



Figure 20 : Plan du deuxième étage du Studium accompagné de parcours mémoriels

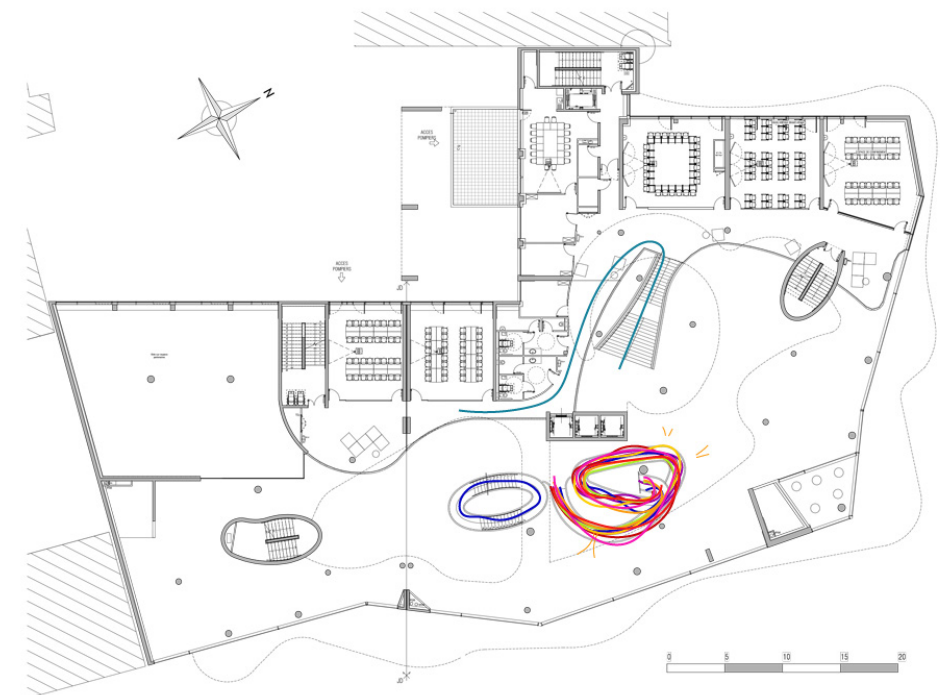


Figure 21 : Plan du premier étage du Studium accompagné de parcours mémoriels

Les cartes relevées des parcours d'autres usagers au Studium, par le redessin des trajets effectués, confirment de manière frappante la primauté de l'architecture de circulation sur l'expérience sensible et mémorielle du lieu. Cette analyse révèle que le parcours est dominant au Studium, immédiatement et massivement centré autour de l'objet central : la rampe et les vides.

Cette centralité imposée oriente instinctivement le corps, validant l'observation selon laquelle l'entrée peut engendrer une panique ou un sentiment d'être « perdue à l'entrée ³⁰ », menant au « réflexe de prendre la rampe pour empêcher de se perdre ³¹ ». La rampe constitue le principal axe de déplacement. Tous les parcours l'empruntent. Les courbes montant en spirale sur les plans matérialisent cette contrainte physique et le mouvement continu de la rampe, perçue comme trop raide. Quelques arrêts sont notifiés sur cette rampe, qui devient un espace d'observation. Les étudiants profitent du vide pour observer tous les espaces alentour, les traces perceptives en orange près de la rampe en font l'objet.

Arrivés aux niveaux supérieurs, les tracés se dispersent un peu plus, mais longent régulièrement les vides. Les espaces de lecture et de travail sont rarement traversés en entier. Les tracés montrent parfois des détours et contournements souvent liés à la présence de barrières physiques ou symboliques. Plusieurs parcours marquent un retour régulier vers les espaces ouverts sur le vide central, confirmant une préférence pour les zones où le regard peut s'étendre.

Les boucles et hésitations visibles sur les plans traduisent une expérience exploratoire du lieu. De nombreux parcours montrent des boucles et des détours, ce qui corrobore que le lieu peut être perçu comme un « labyrinthe ». Ces tensions ont été matérialisées par des cercles colorés (en pointillé) par les interrogés. Ils représentent l'incompréhension des visiteurs à des endroits précis et des efforts d'orientation comme une nécessité d'opérer un demi-tour ou de contourner des espaces.

Après avoir parcouru et analysé le Studium, il apparaît que ce lieu met en tension deux dimensions opposées, celle du mouvement et de la visibilité ainsi que celle du retrait et de l'intimité. Les entretiens menés avec les usagers et les tracés de leurs parcours ont permis de confirmer ces observations. La rampe et les transparences à travers les percées des niveaux organisent une ambiance totalement centripète.

³⁰ Citation relevée pendant l'entretien de J.A.

³¹ Ibid.

Afin de mettre en perspective ces découvertes et d'approfondir la manière dont l'architecture des lieux culturels façonne l'expérience sensible et mémorielle, il devient essentiel de confronter ces résultats à un espace aux qualités spatiales radicalement différentes. Nous nous tournons ainsi vers la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg (BNU).

La Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Son identité

Située au cœur de Strasbourg, sur l'actuelle Place de la République (anciennement Kaiserplatz), la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg (BNU) est l'un des édifices emblématiques de la ville. Conçue à l'origine sous le nom de Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek zu Straßburg (KULB), elle fut érigée en 1895 dans le cadre du projet urbanistique de la Neustadt, ville allemande. Le bâtiment se voulait à la fois symbole du savoir et instrument politique du Reich.

Dès son origine, le symbole puissant de la BNU est présent. Sa construction visait à remplacer l'ancienne bibliothèque municipale détruite durant le siège de 1870, événement devenu symbole de perte et de renaissance du savoir. Elle apparaissait ainsi comme un « Phénix renaissant de ses cendres »³², témoin d'un renouveau politique et intellectuel. Grâce à une importante politique budgétaire et aux fonds récoltés, elle devient rapidement la troisième bibliothèque du Reich allemand au début du XX^e siècle. L'architecture faisait de la façade une exhibition du savoir.

Cependant, cette monumentalité symbolique a perdu de sa force au début des années cinquante. Après la guerre et le retour de l'Alsace à la France, le quartier de la Neustadt est questionné au vu de l'héritage allemand mal vu. C'est alors, qu'entre 1952 et 1959, la BNU subit une campagne de rénovation effaçant les décors allemands. Mais la modernisation, la dévalorisation symbolique et l'explosion de la démographie étudiante que subit la BNU, le bâtiment apparaît de plus en plus comme un fardeau.

Il faut attendre le début du XXI^e siècle pour que la BNU renoue avec sa dimension symbolique et urbaine. La rénovation menée de 2011 à 2014 par l'agence Nicolas Michelin et Associés (ANMA) a marqué un tournant décisif dans l'histoire de l'édifice. En s'inscrivant dans une volonté de revalorisation du patrimoine de la Neustadt (inscrite au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 2017), le chantier redonne à la bibliothèque sa centralité et réconcilie

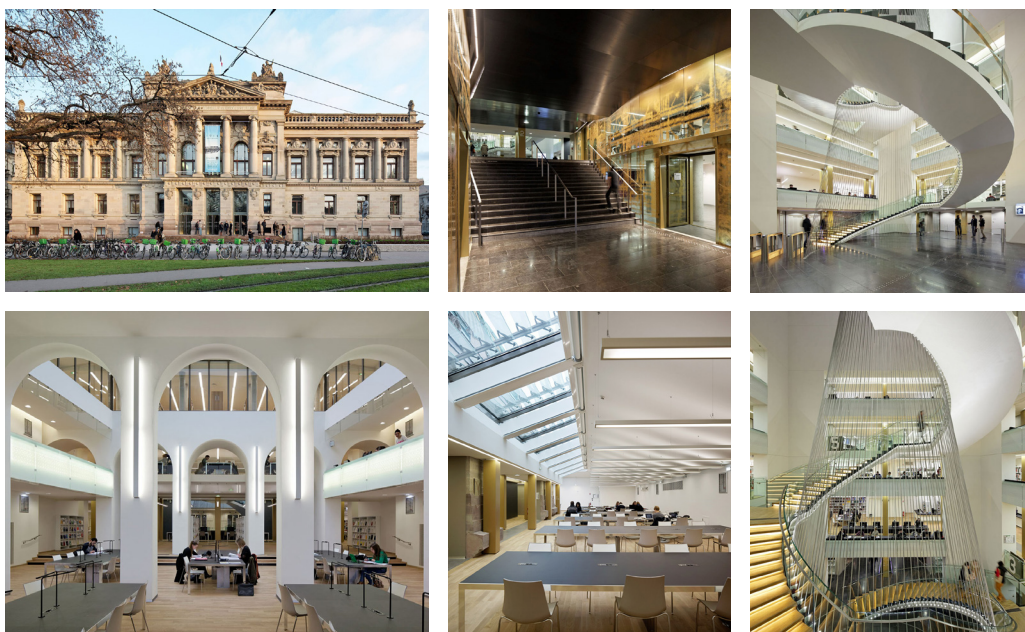


Figure 22 : Photographies de la BNU de Strasbourg issues du site de l'ANMA, URL : <<https://anma.fr/fr/projets/bibliotheque-nationale-universitaire/>>

³² Christophe Didier. *Métamorphoses d'un lieu de savoir : l'exemple de la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg*. Yves Lehmann. *Savoir / Pouvoir : les bibliothèques, de l'Antiquité à la modernité*, Brepols Publishers, pp.7-16, 2018, Recherches sur les rhétoriques religieuses, 9782503583808. hal-04352031

le monument avec les usages contemporains.

La transformation menée par Nicolas Michelin repose principalement sur la remise en valeur du dôme amenant alors une lumière zénithale éclairant le grand volume central marqué par la présence phare du projet : l'escalier central. Cette « métamorphose » incarne une nouvelle ère pour la bibliothèque. La BNU s'affirme désormais comme un « troisième lieu » de vie. Cela se traduit par les différents usages qui l'habitent : lecture, conférence, étude, exposition, rencontre ou simple déambulation. Ces espaces et les événements accueillis dans ce monument le transforment en véritable espace de vie publique.

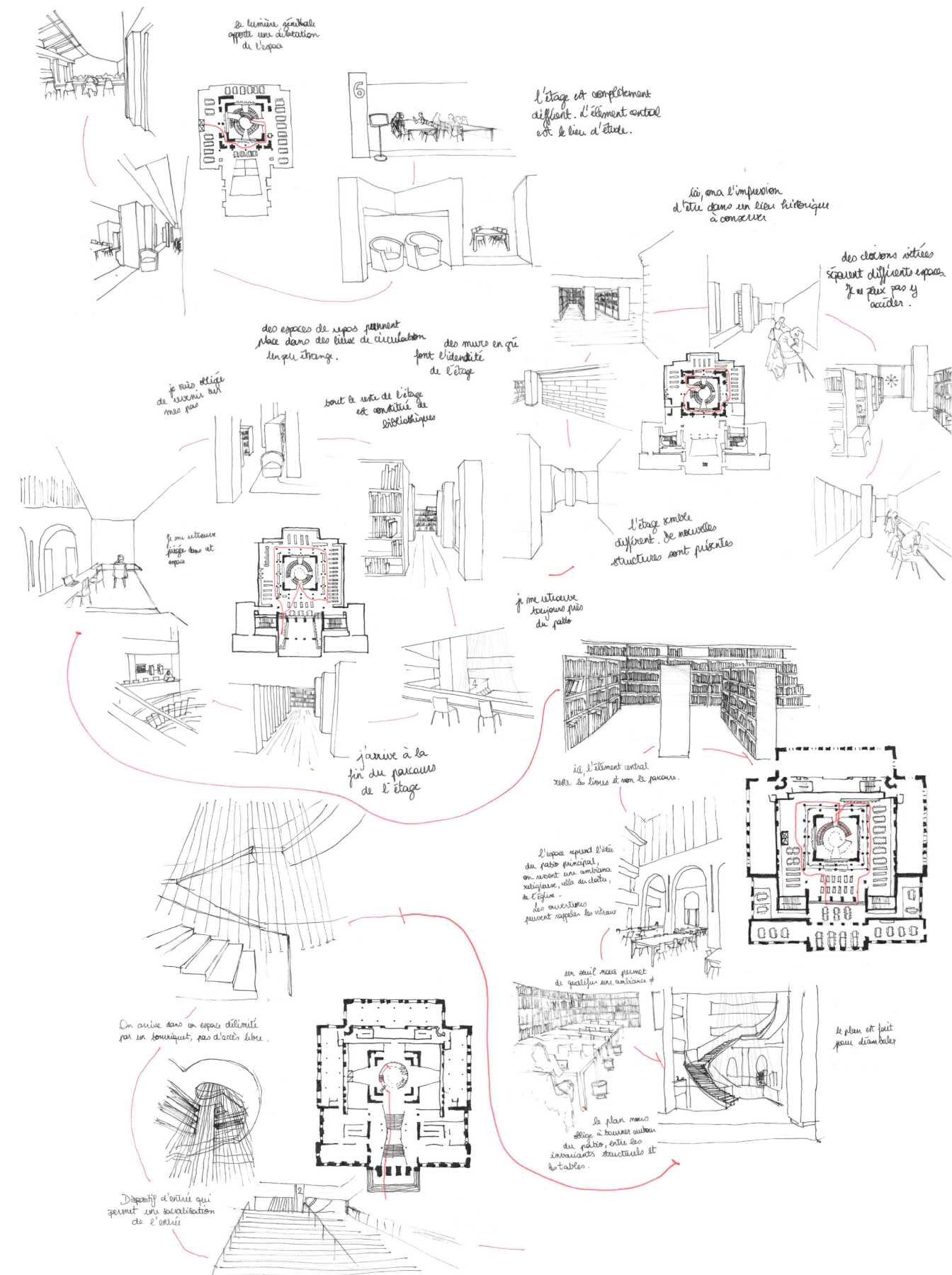


Figure 23 : Assemblage des cartographies personnelles de la BNU

L'arpentage

Dans le cas de la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, les espaces ont été arpentés seulement de manière individuelle et personnelle. Les paroles qui alimentent le récit personnel sont issues d'échanges informels non guidés pris en note après la discussion.

Le seuil

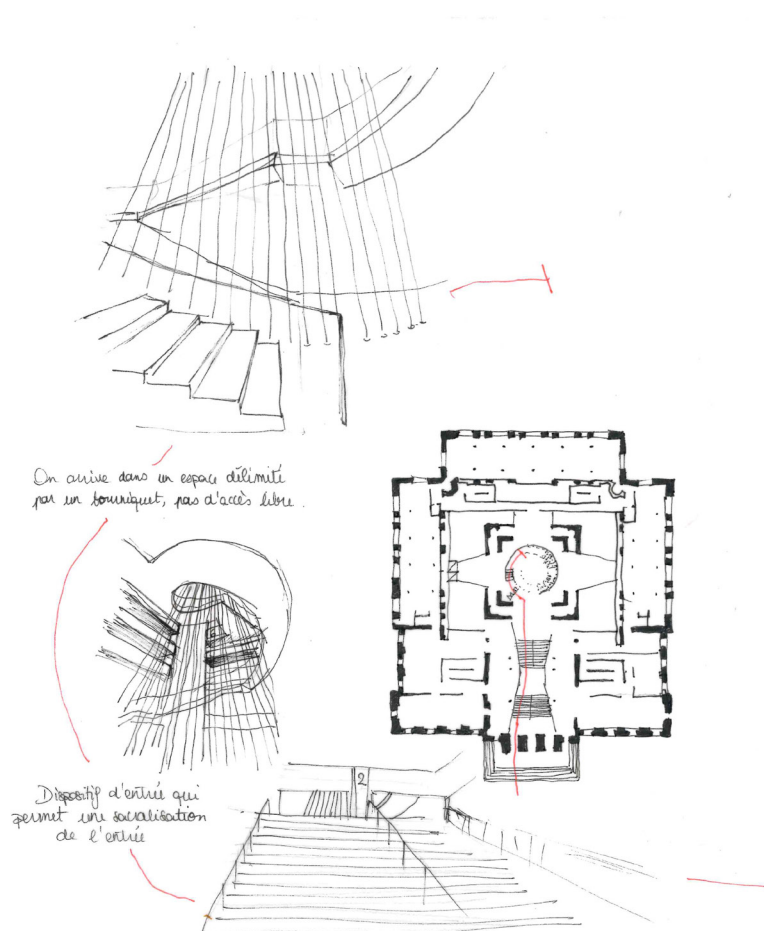


Figure 24 : Itinéraires et relevés sensibles au rez-de-chaussée et niveau 2 de la BNU, Strasbourg.

Mercredi 26 mars, je me rends à la BNU de Strasbourg. En arrivant, j'accroche mon vélo devant cette façade monumentale. Je m'avance vers ses marches en pierre, qui séparent la rue publique de l'espace de la bibliothèque. Dès l'entrée, une impression de sacralité m'envahit. Contrairement au Studium, où j'entre librement dans un espace ouvert et vacant, la BNU impose un accès par seuils. Je monte d'abord l'escalier extérieur puis passe un contrôle d'accès (fouille) avant de monter un second escalier intérieur à plusieurs paliers. J'ai le sentiment de passer un seuil, à la fois matériel et sensoriel, nous faisant quitter la ville et ses agitations pour entrer dans une atmosphère feutrée, marquée par le silence. Ce seuil marque le passage vers un lieu codifié, institutionnel, presque sacré.

L'accès à la BNU s'est caractérisé par une succession de seuils bien définis : l'escalier extérieur, le contrôle de sécurité et l'escalier intérieur. Cette séquence de franchissement renforce le sentiment de montée symbolique, signalant au corps et à l'esprit que l'on pénètre un lieu important et codifié. Ce premier passage incarne ce que Chelkoff appelle un « seuil ambiant », à la fois espace intermédiaire entre deux milieux au sens spatial et la « détection d'un changement quantitatif ou qualitatif dans la perception³³ ». Le bruit s'absente, la lumière et la température changent : toutes ces perceptions sensorielles participent au basculement d'ambiance. Le seuil reste une zone assez progressive provoquant un « état de flottement qui nous permet de parler d'une situation qui est sur le point d'évoluer³⁴ ».

Cette zone floue dès l'entrée à la BNU, installe chez moi une attitude de retrait, de distanciation : celle d'un lieu qui se regarde tel un monument. Cette montée initiale instaure la prise de conscience qu'on entre dans un lieu de savoir portant un symbole dans la ville.

³³ Grégoire Chelkoff. *Expérimenter les seuils d'ambiance : basculement, échappement sensible, distanciation critique. Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances*. Septembre 2016, Volos, Greece, Sep 2016, Volos, Grèce. p. 124.

³⁴ Tatjana Barazon, « La « Soglitudo » - aperçu d'une méthode de la pensée des seuils », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #7 | 2010, mis en ligne le 10 avril 2010, consulté le 19 octobre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/cm/430>

Le hall central : l'épreuve du regard

L'espace intérieur, que je vois depuis le rez-de-chaussée, semble plus compact et formé autour d'un escalier central (rappelant la rampe présente au Studium, mais avec un rapport à l'espace très différent). Avant de débiter mon parcours, l'accès est contrôlé par un portillon, marquant le début de la bibliothèque. Ici, la déambulation principale est complètement exposée. Tout tourne autour d'un patio central, à la manière d'un cloître. En prenant l'escalier central, je monte sous les regards des usagers travaillant sur les tables enserrant le vide. Je ressens alors immédiatement l'envie de m'échapper et d'atteindre rapidement le niveau 3 pour sortir de leur champ de vision. Le rapport à l'espace est inversé par rapport au Studium : là où l'on observait sans être vu, ici on est à la vue de tous.

« Oui, c'est super gênant. Tu sais que tu es observé. »
– J.A (adepte de la BNU)

« Et ça ne dérange pas les gens de voir tout le monde
passer comme ça ? »
– O.A (ne connaît pas le lieu)

« Non, tu ne t'en rends pas forcément compte parce que
c'est hyper calme, mais c'est vrai que quand je suis à ces
tables, je regarde tout le temps les gens qui montent ou
descendent. »
– J.A

« Quand on est sur ces tables, le bruit du portillon et le
frottement des gens qui circulent autour, nous dérange. »
– E.E

Le ressenti de surexposition trouve un écho direct dans la critique de l'architecture disciplinaire développée par Michel Foucault à travers le concept du Panopticon de Jeremy Bentham, philosophe anglais et analysé par Michel Foucault, philosophe français. Le dispositif panoptique vise à

aménager des unités spatiales pour que les individus soient constamment visibles. Comme l'écrit Foucault dans *Surveiller et punir*, « le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir ; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu³⁵ ».

Dans le cas de la BNU, l'architecture du hall, avec sa circulation centrale et son ouverture sur les tables en périphérie, reproduit cette dissociation du voir et de l'être vu. Même si les usagers assis autour ne surveillent pas activement, le simple fait de savoir qu'ils peuvent regarder et juger crée un « état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir³⁶ ». La circulation centrale devient un piège. L'utilisateur ne peut jamais vérifier s'il est actuellement regardé, mais il est sûr de toujours pouvoir l'être. Ce sentiment de visibilité constante déclenche une réaction corporelle : le pas s'accélère, le regard se détourne, et le corps cherche instinctivement à fuir cet espace d'exposition pour atteindre un lieu plus en retrait.

Mais cette lecture panoptique peut être renversée. La circulation visible incite les usagers à ne pas s'attarder dans les zones de passage et encourage à se réfugier dans les espaces de lecture périphériques, conçus comme des refuges visuels et sonores. Ainsi, la transparence du lieu, initialement perçue comme source d'inconfort, pourrait participer à l'organisation implicite de l'espace, en favorisant la concentration et la séparation entre mouvement et repos.

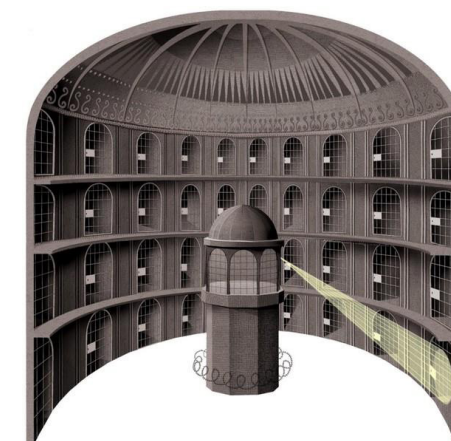


Figure 25 : Schéma du Panoptique, Académie de Besançon

³⁵ Foucault Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2003.

³⁶ Ibid.

La respiration et le recueillement

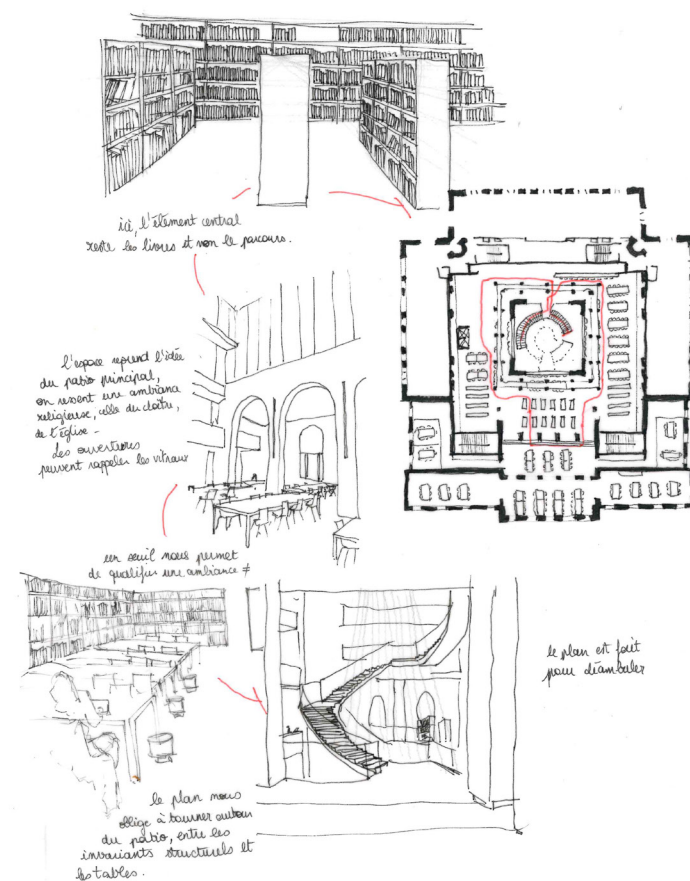


Figure 26 : Itinéraires et relevés sensibles au niveau 3 de la BNU, Strasbourg

Enfin arrivée au niveau 3, j'observe les quelques tables, rayonnages et postes de travail. Mais ce qui reste marquant est ce plan carré tournant autour du vide, la circulation en résulte alors. Celle-ci me semble un peu étroite, à déambuler entre les poteaux, les tables et les ordinateurs. Je fais alors instinctivement le tour de ce patio. Je finis finalement par apercevoir (avant de poursuivre la circulation verticale), une grande pièce, que je n'avais jamais remarqué durant mes derniers passages. Je découvre une salle annexe,

disposant d'une très grande hauteur sous-plafond, répétant le même schéma que le patio principal (la circulation du niveau supérieur tourne autour de cette hauteur). Dans cette salle, je trouve l'ambiance sacrée, quasi religieuse au point de la comparer à une église. L'impression est renforcée par la grande hauteur, les fenêtres verticales évoquant les vitraux d'une église, les percements en forme d'arches me rappelant les arcs séparant la nef des bas-côtés ou la forme de voûtes et enfin cette lumière zénithale blanche (quasi divine) mais diffuse qui rayonne dans la pièce, contraire à la luminosité présente dans les espaces déambulés, sombres mais agrémentés de lumière artificielle.

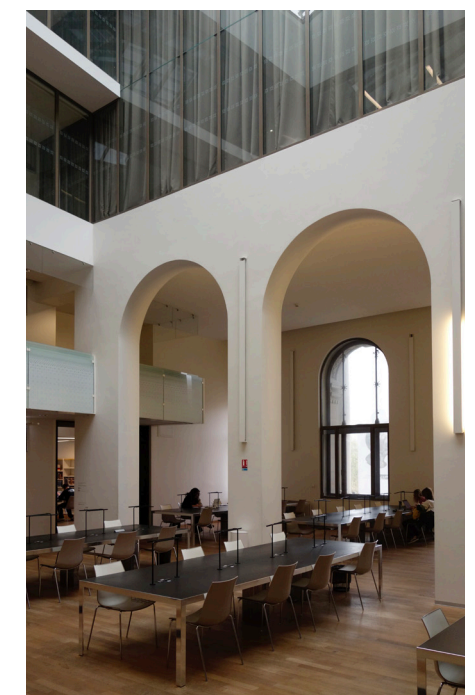


Figure 27 : Photographie personnelle de la salle annexe, BNU, Strasbourg, le 23 mars 2025

La présence d'une salle annexe en double hauteur et à l'écart du plan, offre un retrait et une respiration absente dans les circulations étroites. Cela lui confère la fonction de coin d'intimité pour les usagers. Les analogies exprimées, comparant cette salle à une église ou au cloître

pour le patio central, témoignent d'un ressenti directement lié aux qualités physiques de l'ambiance produite par le volume architectural. Jean-Paul Thibaud souligne que « l'association d'une ambiance perçue in situ à celle d'un « hall de gare », « aéroport », « piscine », « passage parisien », « serre », etc., donne des indications sur les qualités acoustiques, lumineuses ou thermiques du lieu traversé³⁷ ». De la même manière, l'identification de cette salle à un lieu religieux révèle la manière dont la hauteur sous plafond, la lumière zénithale, le silence contribuent à créer une ambiance de solennité et de recueillement, comparable à celle ressentie dans une église. Les percements verticaux rappelant les vitraux et les arcs-boutants sont des éléments architecturaux, des formants, évoquant les mêmes dispositifs utilisés au sein d'églises ou de cathédrales. Ces éléments, au-delà de leur matérialité, deviennent des indices perceptifs partagés, qui structurent l'expérience sensible du lieu.

Les étages intermédiaires : une contrainte corporelle

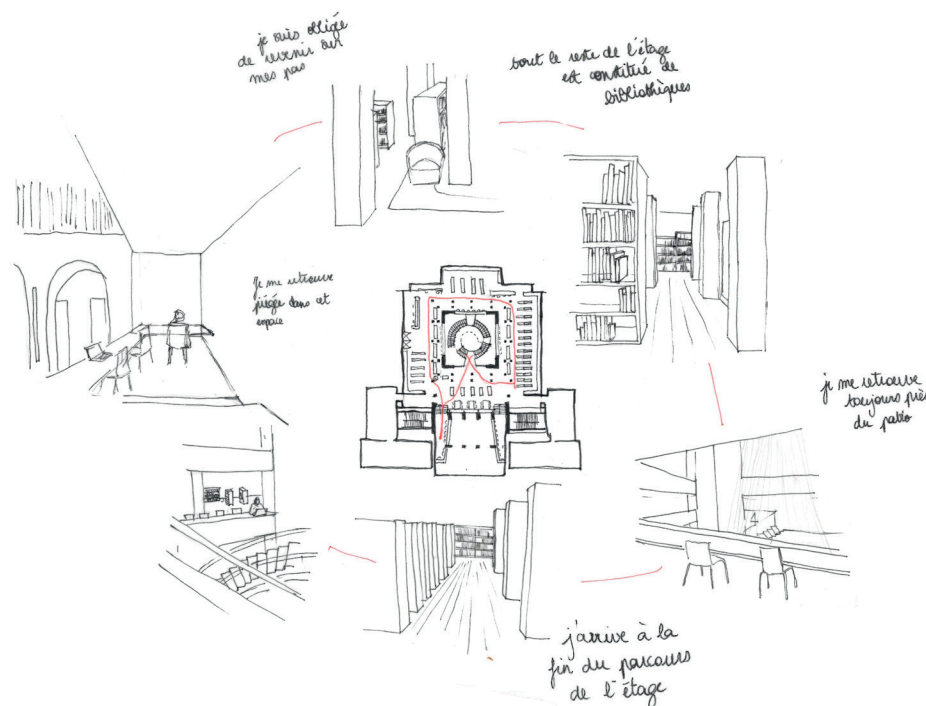


Figure 28 : Itinéraires et relevés sensibles au niveau 4 de la BNU, Strasbourg

Je reprends la suite du parcours, l'œil entre les rayonnages. J'arrive alors au palier de l'escalier que j'emprunte avant d'arriver au niveau 4 de la bibliothèque. Dès le début, cet étage diffère de ce que j'ai vu auparavant. Tout d'abord, la première chose que j'observe est la présence forte de rayonnages. Le parcours devient plus contraint. Le plafond est beaucoup plus bas, je me sens étreinte. Le rythme de mes pas s'accélère. Je tente de m'échapper de cet espace en cherchant une respiration dans les espaces de travail qui donnent en contrepied sur la salle annexe. Seulement, dès que je descends les quelques marches (faisant seuil entre les deux espaces et redonnant un peu de hauteur à l'espace), je ressens une gêne envers les usagers. De plus, je remarque que l'espace ne se prolonge pas, c'est un cul-de-sac. Oppressée, je dois alors me retourner, ce qui renforce la gêne et l'inconfort ressenti. Quant au reste du niveau, mon rythme s'accélère encore plus dû à l'étroitesse ressentie ainsi que l'abondance de bibliothèques sur mon parcours et la volonté de ne pas déranger les usagers travaillant sur leurs tables. Je me sens invitée à faire le tour du plateau et à déambuler assez vite. Je ne rentre pas dans les circulations entre tables de travail donnant sur le hall et poteaux, je me sentrais gênée et les bibliothèques servent de filtres, à se cacher derrière pour ne pas déranger.

Une fois le niveau 4 parcouru, je monte au niveau supérieur. L'étage semble similaire, assez bas et caractérisé par la présence majoritaire de bibliothèques. Mais je remarque quelque chose de différent : la structure. Des poteaux voire des murs en gré font surface, ce qui me surprend car c'est un élément nouveau de ce plan. La présence de ces murs massifs me donne la première impression d'être sur un niveau protégé au sens patrimonial. J'ai l'impression que ce sont des ruines et qu'on les respecte, sauvegarde et met en valeur comme dans un musée historique, comme des archives à protéger. D'autre part, ils renforcent la massivité

³⁷ Thibaud Jean-Paul, *Les parcours commentés* in Grosjean Michèle et Thibaud Jean-Paul, *L'espace urbain en méthodes*, Editions Parenthèses, Marseille, p. 79-99, 2001.

et la compacité déjà présente sur cet étage. Les circulations sont sombres détenant très peu de lumière naturelle. Elles paraissent assez étranges, étroites entre les murs et poteaux structurels, je me pose même la question si cet espace est ouvert au public.

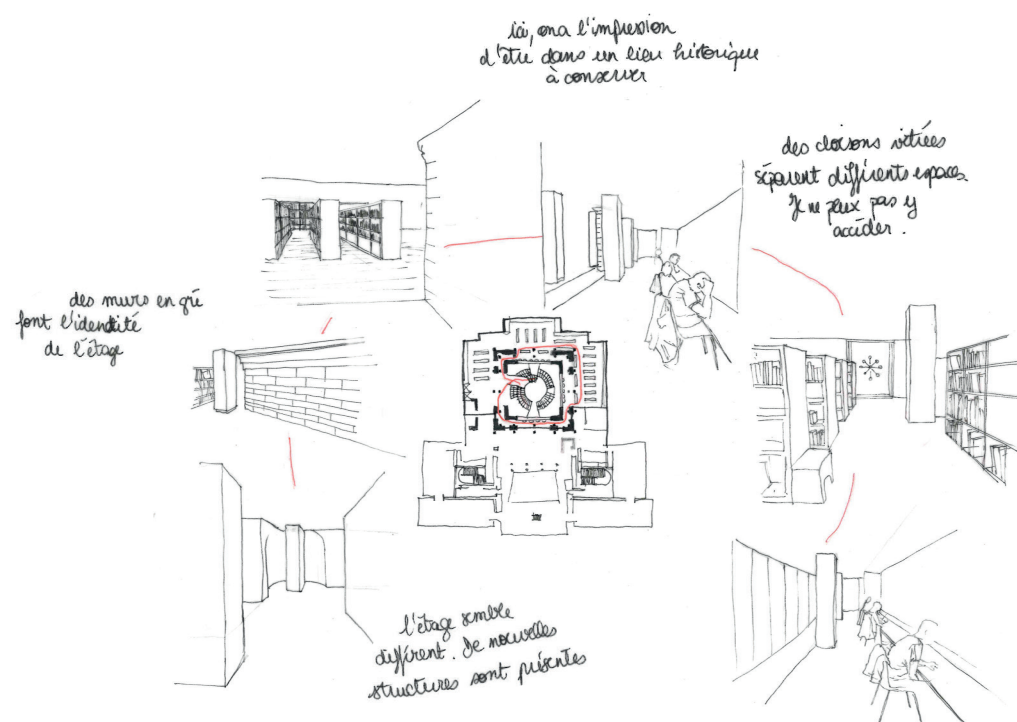


Figure 29 : Itinéraires et relevés sensibles au niveau 5 de la BNU, Strasbourg

Les étages intermédiaires de la BNU sont caractérisés par une faible hauteur sous plafond et des circulations étroites, créant une forte sensation d'étroitesse et un sentiment de compression. Cette compression perceptive et corporelle s'incarne littéralement dans la relation au milieu ambiant. L'air lui-même peut être ressenti comme « irrespirable » au sens métaphorique, tant la densité spatiale agit comme une contrainte invisible, mais tangible sur le corps. Grégoire Chelkoff décrit ce phénomène comme une « pression, comme si les murs ou les personnes comprimaient et restreignaient la perception et la sphère d'action³⁸ », soulignant ainsi le lien direct entre organisation spatiale et affect corporel. Dans le cas de la BNU, cette sensation naît d'une variation de facteurs

sensibles. La faible hauteur, les circulations étroites, mais aussi les conditions acoustiques et lumineuses agissent directement sur le mouvement du corps. Chelkoff évoque ces phénomènes comme résultant de la « conjonction de différentes sensibilités [...] : la proximité des parois amplifiée par la lumière, la chaleur et le son³⁹ » intensifie l'effet de compression.

La contrainte spatiale restreint le corps et le pousse à l'auto-limitation du mouvement, ne permettant qu'un passage rapide. L'étroitesse et la densité des rayonnages créent un « dedans » (compression) qui s'oppose au « dehors » (dilatation) ressenti dans d'autres parties du monument. Le son et la lumière contribuent à cette sensation. Chelkoff note que dans un environnement comprimé, la proximité des parois renvoie les sons dans un délai, pouvant accentuer la présence des murs. L'absence d'éléments de respiration, comme l'absence de lumière franche venant d'en haut (car on est « repliés sur nous-même »), contribue à cette impression d'enveloppement contraignant.

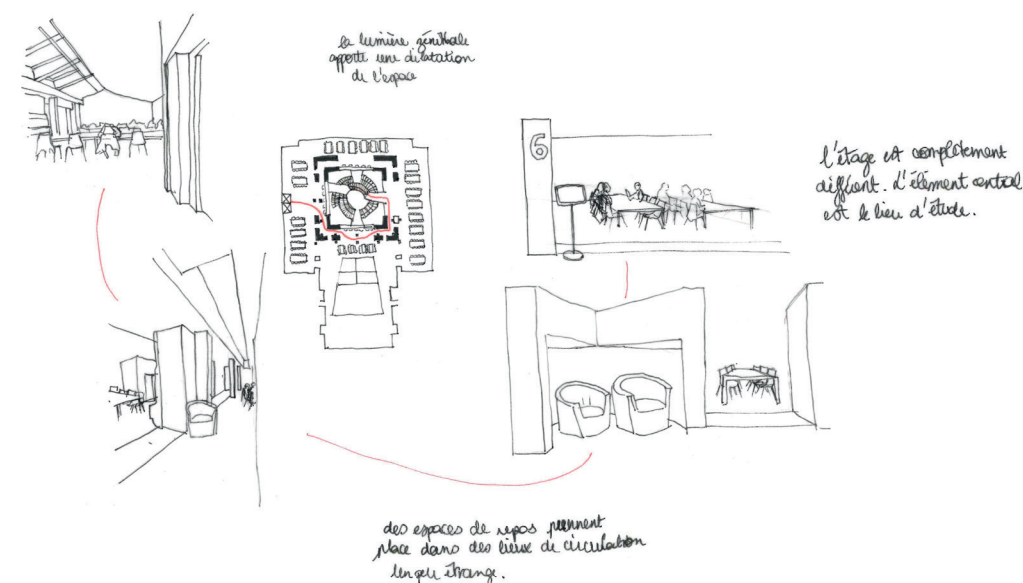


Figure 30 : Itinéraires et relevés sensibles au niveau 6 de la BNU, Strasbourg

³⁸ Grégoire Chelkoff. *L'air des ambiances, synesthésies des espaces construits*. Fraigneau, Victor; Bonnaud, Xavier. *Les nouveaux territoires de l'expérience olfactive*, InFolio, 2020, p.7.

³⁹ Ibid., p.12.

Je me dirige vers le point culminant de ma visite. Après avoir parcouru le 5ème niveau, et pris l'escalier, j'atteins cette respiration spatiale. De la place, de la lisibilité, de la lumière naturelle zénithale et une belle hauteur sous-plafond contrastent avec les éléments parcourus aux niveaux 4 et 5. Cet étage est celui dédié à l'étude, à la sociabilité et à la sérénité. Je n'observe aucun élément de bibliothèque, je ne suis alors pas obstruée de lumière ou dans la circulation. Les mêmes poteaux et murs en gré sont présents mais n'induisent plus du tout cet aspect massif. Même si je sais que je n'ai pas vraiment ma place ici, puisque je n'y suis pas venue pour travailler, je me sens tout de même relâchée, je retrouve de l'amplitude. La circulation sur ce plateau devient plus lente, presque contemplative. Comme soulagée, je découvre ce plateau et ses espaces alimentés d'une lumière diffuse et naturelle. Puis je décide de redescendre (par les ascenseurs), le niveau pas entièrement exploré, mais avec l'impression d'avoir tout vu, d'avoir fini, d'avoir trouvé le point final au parcours que proposait la BNU.

Ce sixième niveau, seul espace sans éléments de rayonnages ni mobilier de bibliothèque, est entièrement dédié au travail. Il se distingue par une dilatation spatiale notable, les volumes sont plus généreux, la hauteur sous plafond plus ample et la lumière naturelle plus importante et diffuse. Cette expansion de l'espace produit une impression de soulagement corporel et perceptif. La sensation se matérialise d'abord par la vue libérée et dégagée, par la respiration qui s'approfondit et les gestes qui se déploient plus largement. On se sent à la fois inclus dans l'espace et légèrement en retrait, comme si l'on flottait dans l'atmosphère. Cet effet de « flottement » naît d'un relâchement du corps, il se sent moins contraint et semble suspendu dans un volume qui n'impose ni tension ni friction.

Enfin, cette dilatation spatiale joue le rôle d'un seuil d'ambiance, au sens de Chelkoff : elle marque la transition entre deux dispositifs sensoriels distincts. Le dernier niveau agit comme un espace de relâchement où le corps sort du flux resserré pour retrouver un état d'équilibre. Cet élargissement soudain n'est pas qu'une donnée architecturale, mais produit une expérience sensorielle. C'est un lieu de pause, presque un « espace de respiration » au sommet du monument, où le corps et la pensée se dilatent ensemble.

L'analyse spatiale

Les différents usages et leur place

Les espaces de la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg se distinguent par leurs fonctions, mais leur articulation révèle une hiérarchie spatiale qui influence les usages. Les espaces de circulation occupent une place centrale. Ils organisent la distribution autour du grand vide, guidant les corps dans une montée progressive. Ces espaces, parfois étroits, parfois ouverts sur la lumière, imposent un rythme au parcours et participent à l'expérience sensorielle du lieu.

Les espaces de livres constituent le cœur symbolique de la BNU, mais sont relégués dans des zones plus étroites et silencieuses. Les rayonnages agissent comme des seuils entre le domaine public et celui du travail. Leur densité crée des coins d'intimité contrastant avec des espaces plus ouverts comme le dernier niveau. Ces espaces sont perçus comme plus privés, voire protecteurs, où le corps se replie.

Enfin, les espaces de travail situés en périphérie de la circulation ou en surplomb de la bibliothèque, bénéficient de la lumière naturelle et de vues sur le vide central pouvant générer un sentiment d'exposition. Ils traduisent la tension présente à la BNU, entre monument et lieu habité où les usages varient entre contemplation, circulation et concentration.

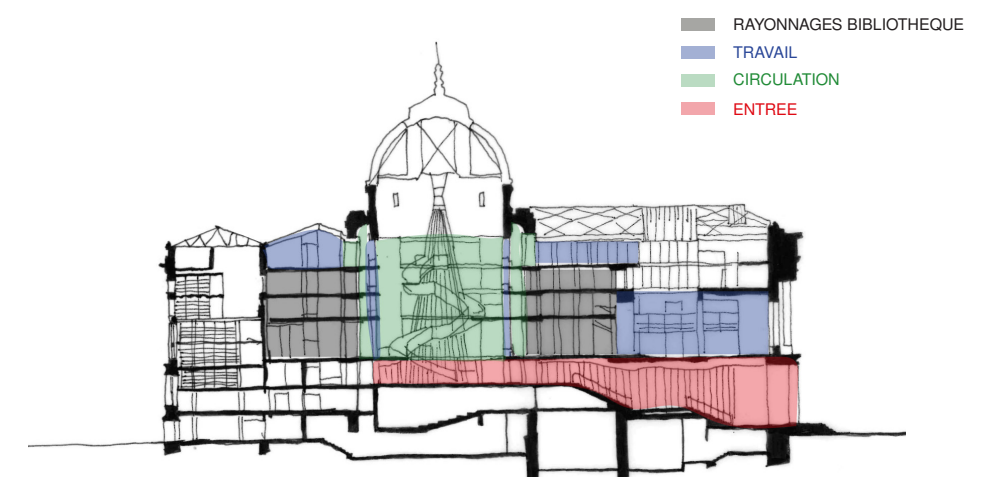


Figure 31 : Coupe schématique des espaces de la BNU et leur fonction

L'acoustique comme formant

L'analyse des plans sonores de la BNU révèle une corrélation directe entre les zones de fort niveau sonore (indiquées en orange et rouge, soit son modéré et fort) et la configuration architecturale des lieux. Les deux types d'espaces les plus bruyants sont ceux qui cumulent l'absence d'éléments de filtrage (comme les rayonnages des collections) et une grande dilatation volumétrique, à l'image de la salle annexe en double hauteur.

Cette situation provient de l'effet de réverbération du son dans les grands volumes, un phénomène acoustique qui peut perturber l'ambiance recherchée dans un lieu de concentration. Dans de grands espaces clos, les surfaces particulièrement réfléchissantes (pierre et verre) cumulent les facteurs propices à une réverbération importante⁴⁰. Le temps de réverbération prolongé accentue alors le sentiment de dilatation, mais il tend à noyer les signaux sonores dans une « rumeur indistincte », rendant les sons moins précis, ce qui est souvent comparé à l'ambiance d'une « gare, d'une piscine ou d'une cathédrale⁴¹ ».

Le contraste observé entre un son faible (en vert) là où les livres et le mobilier filtrent le bruit, et un son fort (en rouge) là où ils sont absents confirme que les éléments architecturaux et les collections agissent comme des « formants » cruciaux dans la construction de l'ambiance. L'absence des rayonnages dans ces zones dégagées empêche l'absorption du son et met en évidence la capacité des parois à renvoyer les sons. La salle annexe, bien que perçue comme un refuge, voit sa fonction d'intimité compromise par son acoustique.

Ce constat s'articule directement avec la théorie de Grégoire Chelkoff sur les dispositifs construits et les supports sensibles : « Partant que les dispositifs construits agissent sur les caractéristiques lumineuses et sonores, nous supposons qu'il existe certains invariants ou régularités structurelles dans les capacités de réponse d'un espace à différents signaux physiques. Ces régularités offrent des supports sensibles à l'interprétation (connotation, signification) et aux pratiques (perception, action) par un agent (qui a sa propre histoire et ses intentions)⁴² ».

⁴⁰ Thibaud Jean-Paul, *Les parcours commentés* in Grosjean Michèle et Thibaud Jean-Paul, *L'espace urbain en méthodes*, Editions Parenthèses, Marseille, p. 79-99, 2001.

⁴¹ Chelkoff Grégoire, *De l'espace à l'ambiance : l'extensif et l'intensif*, Les journées nationales de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, L'espace, lieux de vie, lieux de pensées, Mai 2002, Vannes, France, p.5.

⁴² Ibid., p.4.

Dans le cas de la BNU, ce sont précisément les régularités structurelles qui sont ici en cause, car la configuration du bâti engendre une dissonance entre l'intention d'usage et l'ambiance sonore produite. Cette analyse met en lumière le paradoxe de la bibliothèque : bien qu'étant un lieu public, elle accueille des individus qui viennent pratiquer des activités personnelles, intimes. La nécessité d'intégrer dans un même bâtiment différents espaces pour différents usages comme travaux en groupe, lecture, étude impose de définir des univers spécifiques. Cela prouve que pour les univers dédiés à la concentration et au silence, l'ambiance acoustique doit être adaptée afin de permettre un confort aux usagers, ce que la dilatation architecturale seule ne peut pas garantir.

Ainsi, l'analyse sonore de la BNU met en évidence la manière dont l'architecture organise la perception non seulement par la vue ou la lumière, mais aussi par l'écoute.

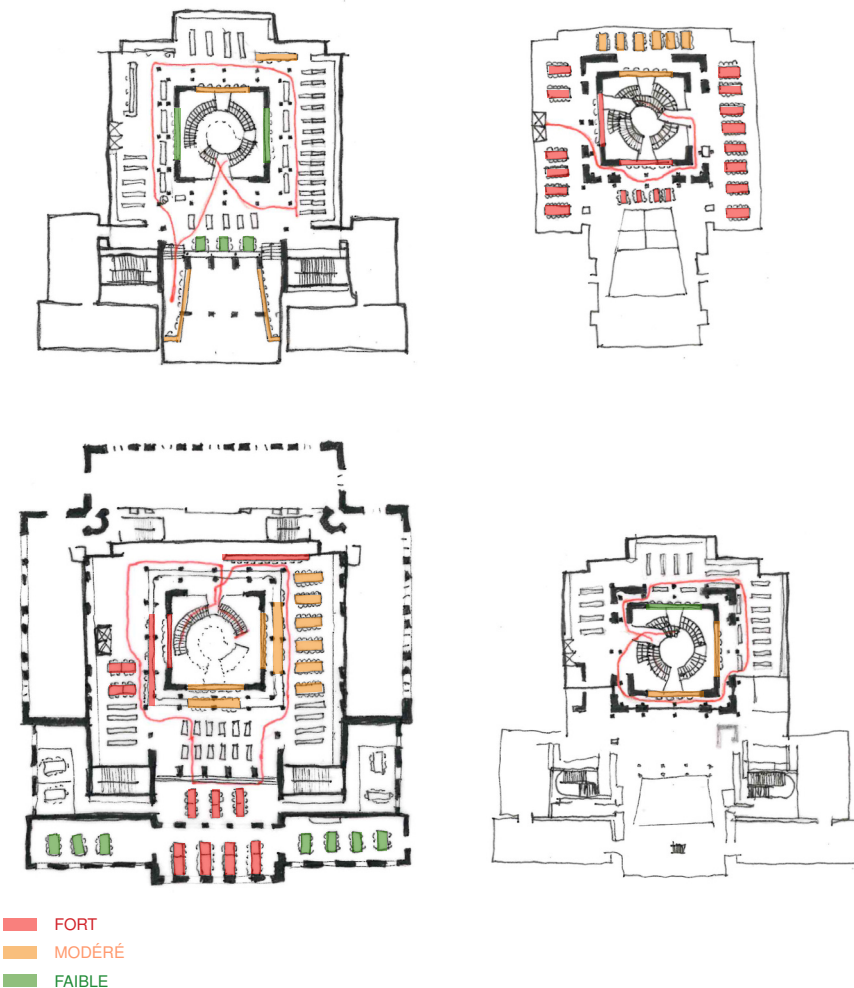


Figure 32 : Plans sonores des différents niveaux de la BNU

Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg

L'identité

Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (MAMCS) trouve ses origines dans les années 1960. Il devient entité indépendante du Palais Rohan en 1973, date à laquelle les collections ont été transférées à l'Ancienne Douane.

Le fonds initial du musée a été constitué par diverses donations. L'orientation de la collection vers la modernité fut fortement influencée par la famille Arp. Entre 1920 et 1973, celle-ci fit don d'une trentaine de pièces historiques de Hans Jean Arp et de Sophie Taeuber-Arp, orientant la collection vers l'art moderne.

Aujourd'hui, la collection du MAMCS couvre une période allant de 1870 à nos jours et s'inscrit dans une perspective européenne. Le fonds moderne s'étend de l'impressionnisme à l'abstraction, tout en intégrant l'art décoratif. La collection contemporaine, quant à elle, met en avant l'art des années 60 avec des mouvements tels que Fluxus, Arte Povera ou Supports-Surfaces. Elle présente également un ensemble de peintures allemandes unique en France. Les collections du musée regroupent environ 18 000 œuvres.

Concernant son architecture, la décision de construire un nouveau musée à Strasbourg a été prise en 1987 par le conseil municipal. Ce projet s'inscrit dans une ambition de positionner Strasbourg au niveau des grandes institutions européennes de l'époque, telles que la Fondation Beyeler, le Vitra Museum, la Staatgalerie ou le Musée Frieder Burda. Le site choisi se situe au sud des anciens abattoirs et de l'ancienne commanderie Saint-Jean (actuel INSP). Avant la construction, cet emplacement, face au barrage Vauban, est utilisé comme parking.

Un concours d'architecture est organisé et remporté par Adrien Fainsilber (les ateliers AFA), architecte parisien reconnu notamment pour la Cité des Sciences et de l'Industrie à Paris. Les travaux durent de 1993 à 1998, et le musée est inauguré le 6 novembre 1998 par Catherine Trautmann, alors ministre de la Culture et ancienne maire de Strasbourg.

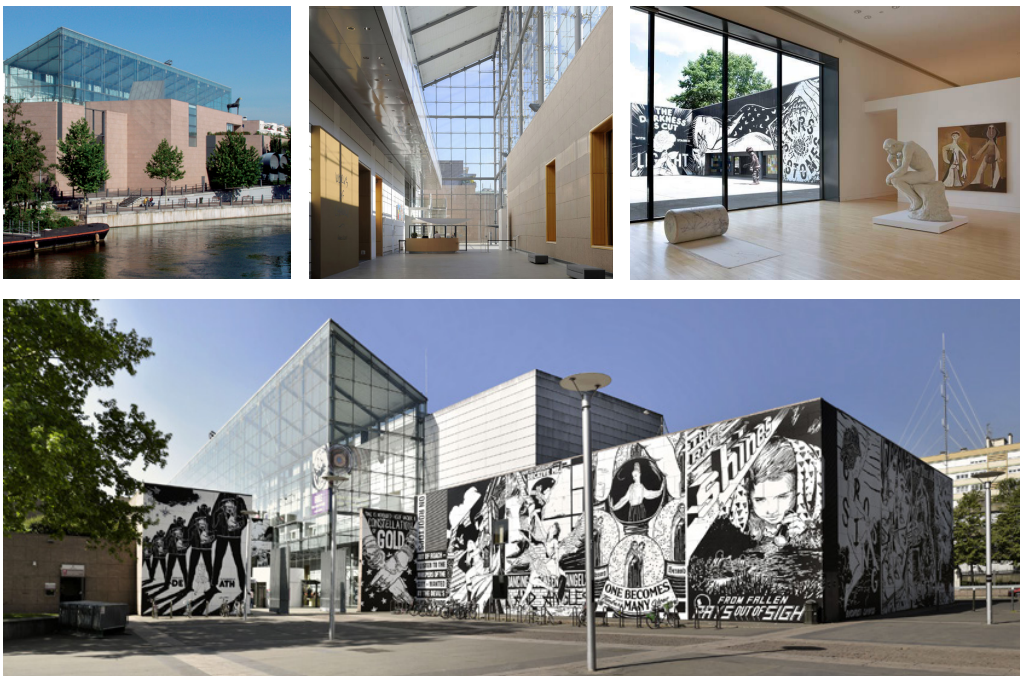


Figure 33 : Photographie du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, URL : <https://www.musees.strasbourg.eu/parcours-mamcs>

Implanté sur la rive gauche de l'Ill, à proximité du quartier de la Petite France et ouvert sur la Place Jean-Arp, le bâtiment devient un repère architectural de la ville. Sa composition repose sur une grande nef vitrée de 104 mètres de long, 10 mètres de large et 25 mètres de haut. Cette nef, véritable rue intérieure, distribue les différents espaces d'exposition et met en relation la ville, l'eau et la lumière naturelle. Grâce au verre structural, la volonté de créer un bâtiment ouvert et transparent est traduite. Le musée occupe une superficie totale de 9 000 mètres carrés.

Depuis son ouverture, le MAMCS s'est imposé comme un lieu central du paysage culturel strasbourgeois. Actuellement sous la direction de la conservatrice Estelle Pietrzyk depuis 2008, le musée poursuit son développement culturel.

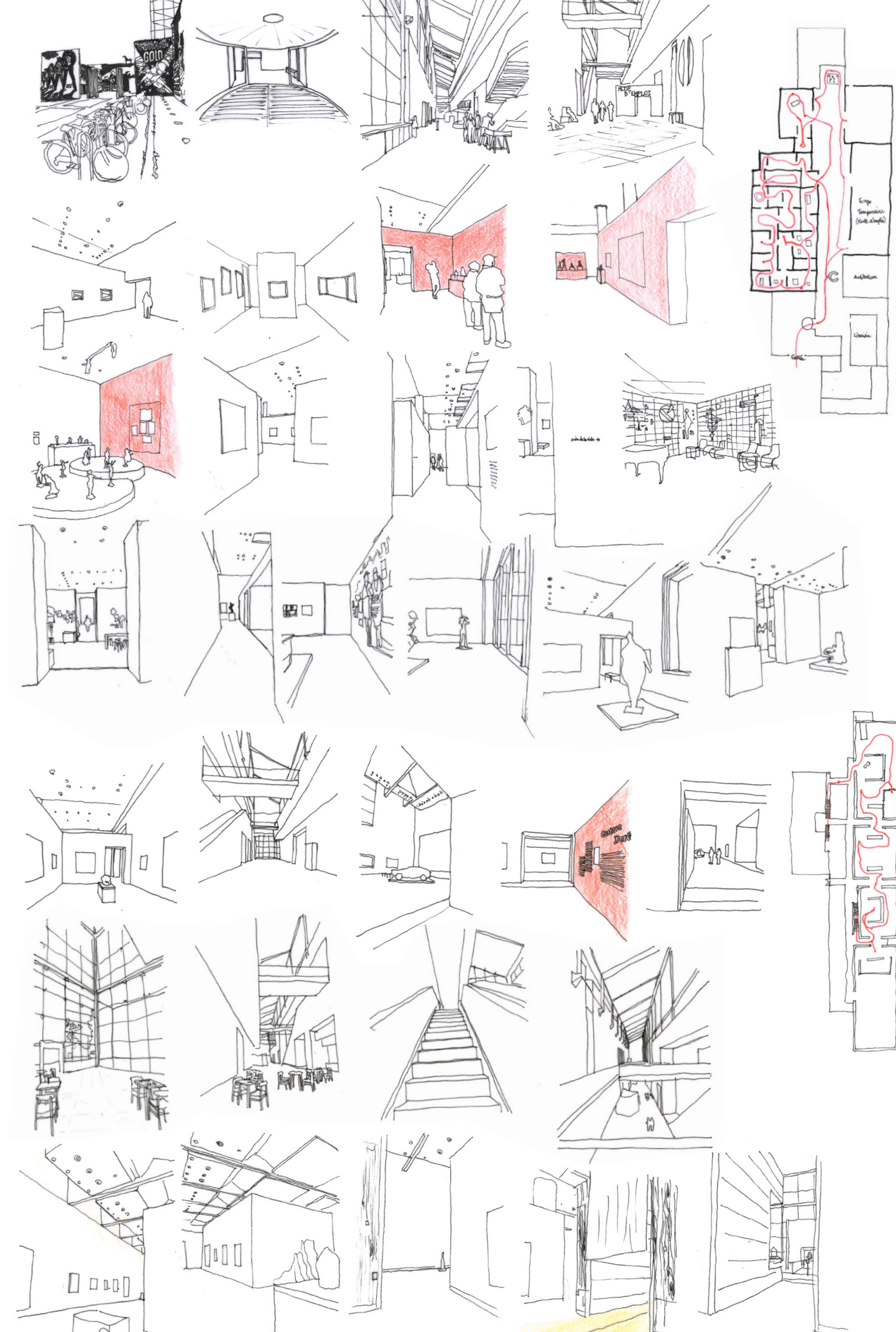


Figure 34 : Storyboard reconstitué des différents espaces rencontrés et dessinés à la main au MAMCS

L'arpentage

En ce qui concerne le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, le récit de l'arpentage personnel est complété par des paroles collectées des parcours commentés effectués avec d'autres usagers. Au moment de ces parcours, le niveau supérieur était hors d'accès. Seul l'arpentage personnel subsiste pour ce dernier.

L'entrée et la monumentalité

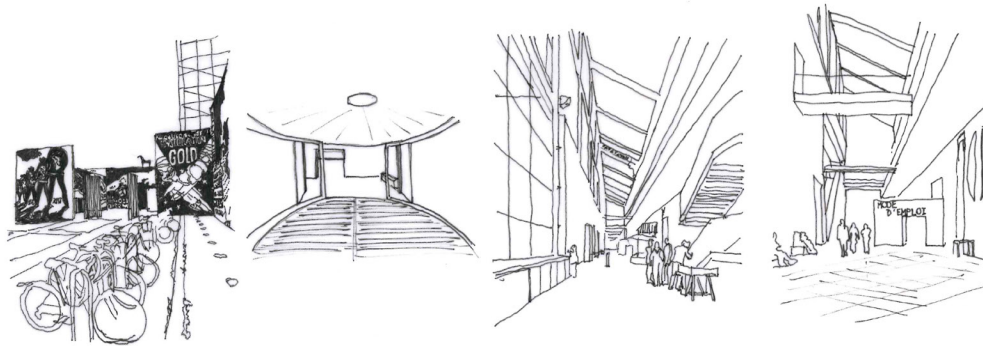


Figure 35 : Croquis personnels à l'entrée du MAMCS

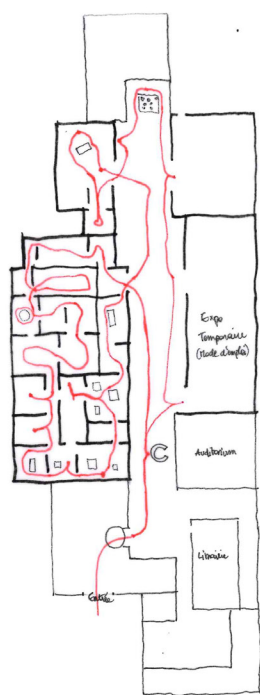


Figure 36 : Plan de mon itinéraire au MAMCS

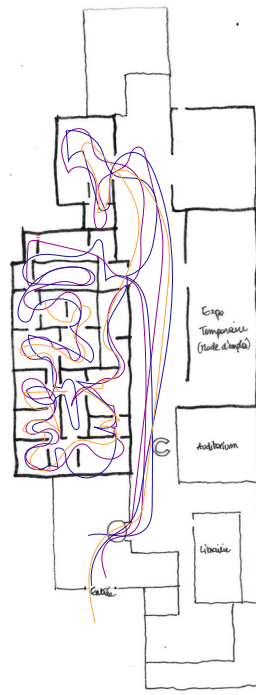


Figure 37 : Plan des itinéraires commentés au MAMCS

Le 6 mai, en arrivant devant le MAMCS, je remarque tout de suite la façade en verre du bâtiment, qui laisse apercevoir quelques visiteurs, notamment ceux présents dans la salle du Penseur. Cette transparence donne déjà l'impression d'être à l'intérieur sans encore y être.

Je franchis le sas circulaire d'entrée. Celui-ci marque un premier seuil. Ce dispositif nous plonge dans une bulle, seule avant d'entrer dans le musée. Une fois entrée, un grand hall se déploie devant moi. L'espace est immense, vertical et lumineux. Ses dimensions, dans sa longueur et sa hauteur, me font vite penser à la nef d'une cathédrale. Le plan du musée confirme également cette comparaison par la présence des salles des collections pouvant correspondre aux bas-côtés d'une nef. De plus, la lumière venant du haut, les matériaux froids et l'acoustique participent à cette sensation de monumentalité.

« Ce qui est bien, c'est la continuité présente de l'espace public au musée. Le soir, quand je me gare dans le parking, même si le musée est fermé, on voit les œuvres à travers les grilles. »

« On se sent tout petit face à cet espace. Tout est hyper grand, les portes, les fenêtres... Le sas d'entrée fait un premier seuil, mais je trouve que le vrai seuil, c'est le hall. »

« L'entrée est étrange, on nous a indiqué la caisse mais instinctivement on est dirigé vers pleins d'espaces qui sont fermés »

– L.E (étudiante de l'ENSAS)

« On arrive dans un très grand espace, on a l'impression d'être une petite souris. Le hall me fait penser à quelque chose de politique, l'espace est monumental avec une matérialité dure. »

– J.A

« Il y a pleins de gens mais on n'entend pas ce qu'ils disent. »

– S.B (profil non étudiant)

Dès l'entrée du MAMCS, la façade vitrée laisse entrevoir l'intérieur et ses visiteurs, brouillant la frontière entre le dehors et le dedans. Le sas d'entrée marque, quant à lui, un véritable seuil, un espace de transition isolant momentanément le visiteur du monde extérieur avant de l'immerger dans le musée. Ce passage agit sur le corps, ralentit la marche, avant d'être « aspiré » vers le hall, comme le décrit Valérie Lebois⁴³. Le seuil devient alors une mise en condition perceptive et symbolique.

Une fois franchi, le hall s'impose comme un espace monumental. La hauteur, la lumière zénithale et les matériaux froids amplifient ce sentiment de grandeur. L'ambiance acoustique y participe pleinement. La réverbération importante des sons dilate l'espace perçu et altère la netteté des paroles. Les voix ne se détachent plus nettement les unes des autres, elles se superposent, se fondent et se diffusent dans tout le volume, jusqu'à devenir indistinctes. Ce phénomène peut être qualifié de « brouillard sonore ⁴⁴ », une ambiance acoustique où la clarté auditive est altérée et où la perception du lieu passe davantage par la sensation globale du son que par l'identification individuelle. Cette monumentalité sonore et spatiale évoque une forme de sacralité, mais aussi une mise à distance. Le corps, absorbé par l'espace, devient spectateur plus qu'acteur.

Les salles d'exposition : alternances et rythmes d'ambiances



Figure 38 : Croquis personnels au début du parcours du MAMCS

⁴³ Valérie Lebois et Dominique Laburte, *Corps enquêteurs et lieux performés*, mis en ligne le 6 décembre. URL : <http://journals.openedition.org/ambiances/16182018>.

⁴⁴ Grégoire Chelkoff, *De l'espace à l'ambiance : l'extensif et l'intensif*. Les journées nationales de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, *L'espace, lieux de vie, lieux de pensées*, Mai 2002, Vannes, France.

L'espace est vaste et nous laisse une déambulation libre. Une fois la billetterie passée, je me dirige vers la première salle d'exposition permanente, sur la gauche. À mon entrée, je remarque un chant d'opéra en fond. Cela renforcerait presque le côté sacré par l'écho de la voix, elle semble chanter dans une grande salle vide. Mis à part ce son, le bruit du parquet, signe d'un silence actif des visiteurs. Je suis la lumière chaude des premiers espaces d'exposition. Par moments, j'entends aussi des chants d'oiseaux.

À la suite de mon parcours, j'entre dans une pièce à dominante rouge. Cette couleur me guide instinctivement, je suis le rythme des parois, comme si elles indiquent la direction à suivre. Dans les prochains espaces, les murs deviennent blancs, le plafond s'étend, laissant la lumière circuler entre les parois et le plafond librement. Ce détail architectural permet à la lumière de pénétrer jusque dans les espaces intérieurs en plus de la lumière artificielle.

« C'est quoi la musique qu'on entend ? »
– J.B (étudiante en médecine)

« Le fond rouge nous interpelle, on suit la couleur. »
– S.B

« On change de pièce et on change d'ambiance avec la couleur et par la hauteur sous-plafond. »
– L.E

En continuant le parcours dans cet espace plus dilaté, la succession des parois forme une sorte de labyrinthe. Les interstices entre les murs ouvrent sur d'autres espaces visibles par diagonales, donnant l'envie de découvrir ce qu'il y a au-delà, pressant le pas un peu plus.

« Ça semble très vide par rapport à ce qu'on vient de traverser »

« Quand on traverse les grands espaces, on réfléchit déjà à notre direction suivante car on voit dans notre champ de vision, la sortie vers les prochains espaces alors que quand il y a trois murs clos, on se concentre sur l'œuvre qu'il y a en face de toi. »
– L.E

Les prochaines salles thématiques colorées se distinguent par des ambiances sensorielles marquées. Dans la salle Kandinsky, un son de violons accompagne ma contemplation, un changement de sol, de couleur de murs et de dispositions spatiales, modifient la perception de l'espace. L'ambiance est plus intimiste, elle semble enveloppante, presque protectrice. C'est de cette salle que provenait la musique entendue auparavant. L'immersion sonore et visuelle y est totale. La salle d'après, avec un univers aussi particulier, marque nettement une différence d'ambiance. Le plafond change de matérialité, le sol en moquette paraît absorber les sons, nous isolant du reste du musée.

« On est dans une pièce où on se croirait chez soi, une petite pièce avec un sol, un plafond bas et un piano. »
« Dans cette pièce, la sonorité a changé, j'entends plus de bruit, il y a de la moquette. »
– S.B

« J'aime bien, les œuvres sont intégrées dans les parois et c'est plus bas, donc plus intime et on se connecte plus à l'œuvre. »
– J.A



Figure 39 : Croquis personnels pendant le parcours du MAMCS

Plusieurs salles se succèdent, en face d'une pièce centrale, colorée également, qui donne vue sur celles d'après. Pour autant, une indication de la suite du parcours nous amène à prendre la direction du « couloir ». À la fin de celui-ci, une sculpture nous appelle. Une fois atteinte, je suis dans une pièce où la lumière naturelle se diffuse. Mon regard et mon corps s'orientent vers cette lumière. Une fois la pièce atteinte, la clarté envahit l'espace.

Je traverse ensuite une petite salle sombre, presque sans m'y arrêter, puis rejoins l'espace coloré et ludique que j'avais contourné plus tôt. Je ressens alors une impression de familiarité avec les changements de sol, de teinte et de lumière. L'espace paraît ludique et destiné aux enfants, avec des tables et chaises ainsi que des dessins accrochés aux murs. Ma progression se poursuit vers les deux dernières salles plus calmes, et la lumière du hall commence à se deviner à nouveau.

« Sur tout le parcours, il y a toujours une alternance : c'est grand, c'est plus petit, c'est grand, c'est resserré, et du coup tu changes d'ambiance. »
– L.E

« Quand tu es dans des pièces plus petites, tu as l'impression que tu es là pour un but, alors que les autres, ça fait plus lieu de passage. »
« La plupart des murs sont blancs, donc on est attiré par ceux en couleur. »
– J.A

En quittant le hall, la déambulation fait face à une série de contrastes sensoriels. La déambulation libre, permise dans une certaine mesure, force l'observateur-marcheur à percevoir les changements manifestes et les différentiels d'intensité des ambiances pour s'orienter. Le MAMCS utilise activement ces contrastes : la couleur comme le rouge devient un « marqueur spatial », tandis que la variation de la hauteur sous plafond et l'utilisation de matériaux différents comme l'opposition entre parquet et

moquette créent des seuils sensibles entre les espaces de dilatation (le hall) et de compression (les salles intimes).

L'architecture du musée permet une compréhension des œuvres par une régularisation des rythmes. Comme l'affirme Jean Nouvel, l'architecture doit créer des « respirations⁴⁵ » pour réguler la densité de visiteurs et permettre la contemplation. Le fait que les visiteurs se sentent plus concentrés dans les salles plus petites valide l'idée que le cloisonnement et les changements d'ambiance facilitent l'engagement du spectateur, par opposition aux grands espaces ouverts où la fluidité du regard vers la sortie est omniprésente.

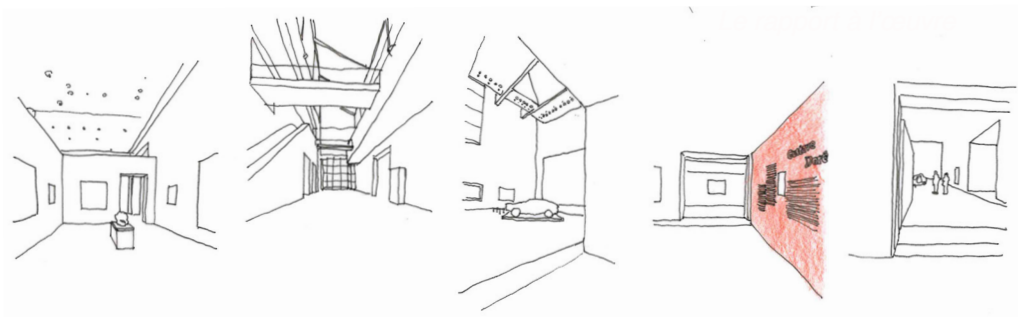


Figure 40 : Croquis personnels à la fin du premier espace parcouru et début de parcours du deuxième espace au MAMCS

Je me laisse alors guider vers la sortie, ressortant par l'entrée de la collection empruntée au début du parcours. Je retrouve le hall et ses bruits. Cet espace généreux dans sa volumétrie me semble trop grand par rapport aux usages présents. En poursuivant, j'observe sur la gauche une deuxième salle. Celle-ci se démarque amplement du premier espace, notamment par son énorme hauteur sous-plafond et sa lumière. Provenant d'un vide zénithal, un véritable puits de lumière illumine le tableau de manière diffuse. Je la compare alors à une lumière divine qui pourrait provenir d'une coupole d'un temple ou d'une église. L'œuvre exposée demande un certain recul. Recul qui devient possible lorsque je me dirige vers la petite salle attenante à l'espace. La paroi de couleur bordeaux nous accompagne

et dirige vers cette petite salle accueillant trois œuvres. Cette pièce se caractérise par sa petite taille, hauteur et sa faible luminosité. Bien qu'accueillant de nombreux spots, peu éclairent. Comme une idée de protection, de sauvegarde ou de conservation, la notion de préciosité apparaît dans ma tête, amenant l'idée des chapelles dans l'église. Pour terminer la visite de l'espace, j'opère un demi-tour qui me remet face à l'œuvre une dernière fois avant de sortir de la salle.

« C'est immense ! »

« La lumière divine et la grande hauteur sous-plafond font qu'on se sent dans quelque chose d'important. »

« Je pensais que la salle allait se prolonger. (Petite salle que j'appelle chapelle) »

– J.A

« C'est énorme ! »

« Je trouve que la lumière venant de la fenêtre gâche un peu la contemplation de l'œuvre, elle est trop illuminée. »

« Je m'attendais à une suite. (Idem) »

– L.E

« La lumière reflète sur le tableau, on est contraint de se déplacer pour voir toutes les parties du tableau, on ne peut pas le voir dans son ensemble. »

– J.B

« Cette toile avait vraiment sa place ici. »

« Pour la mettre en valeur, une lumière plus tamisée, plus feutrée aurait été mieux. »

« On croirait qu'il y a une continuité mais non. »

– S.B

La méthode des itinéraires, développée par Jean-Yves Petiteau, montre que l'attrance et l'attachement au lieu suscitent des émotions et des souvenirs différents. Le rythme du corps et celui de la parole sollicitent d'autres parentés dans la mémoire. Se sentir « chez soi » ou penser à une « chapelle » témoigne de ce lien entre l'ambiance présente et un souvenir intime ou culturellement codifié. Cela prouve que « pratiquer des espaces

⁴⁵ Grau Donatien, Jean Nouvel, Claude Parent, musées à venir, [Paris] Arles, Association Azzedine Alaïa Actes Sud, 2016, p.21-22.

permet de passer par l'histoire et l'écrire dans les corps⁴⁶ ».

Enfin, l'expérience sensible est incarnée et le visiteur est actif de sa propre expérience. L'obligation de « se déplacer pour voir toutes les parties de l'œuvre » en raison des reflets est un exemple où le corps s'engage dans le processus de perception. L'architecture et son œuvre imposent un mouvement directement influencé par des choix scénographiques et architecturaux. La déambulation n'est pas seulement un moyen de se déplacer, mais devient un moyen de s'approprier l'espace.

En ressortant, je me dirige naturellement vers le bout de cette nef, en direction de la terrasse. Ces deux espaces n'ont pas l'air d'être utilisés régulièrement. Seulement, cette fois-ci, une œuvre avec du mobilier prenait place au sein du dernier espace de la nef, l'habillant. Afin de poursuivre la collection permanente, je dois me diriger au niveau supérieur.

L'étage supérieur : les vides

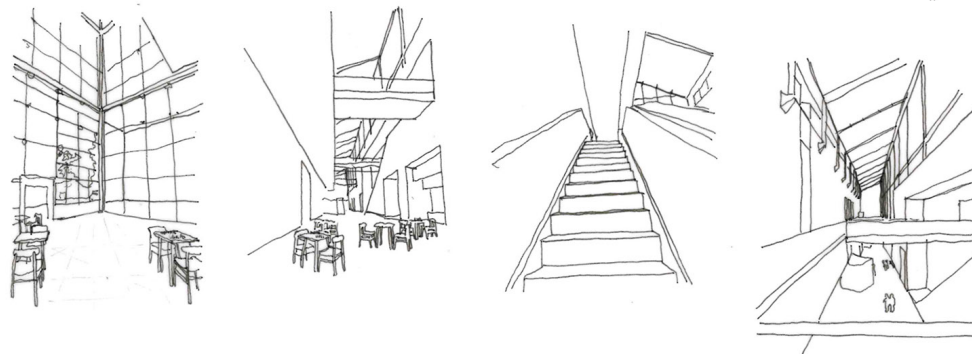
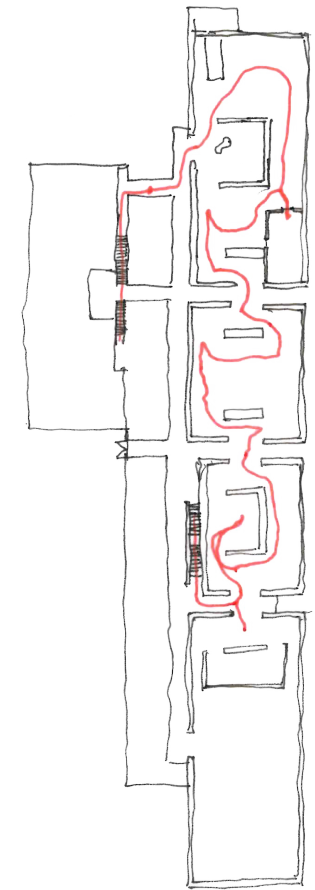


Figure 41 : Croquis personnels de la montée vers l'étage supérieur au MAMCS

⁴⁶ Petiteau Jean-Yves, *La méthode des itinéraires ou la mémoire involontaire*, in BERQUE Augustin, BONIN Philippe, De BIASE Alessia, LOUBES Jean-Paul et PETITEAU Jean-Yves, *Colloque Habiter dans sa poétique première*, 1-8 septembre 2006, Cerisy-La-Salle, Sep 2006, Cerisy-La-Salle, France. 16p.

Figure 42 : Plan de mon itinéraire à l'étage supérieur au MAMCS



En prenant l'escalator, j'arrive sur une passerelle suspendue au-dessus du grand hall. Mon regard est immédiatement attiré vers le vide, profitant de la lumière inondant l'espace. C'est une lumière presque trop violente, qui frappe les parois vitrées et réchauffe abondamment l'espace. Il fait très chaud, j'imagine alors l'étouffement qu'on pourrait ressentir en été. Néanmoins, depuis cette passerelle, je surplombe le hall et ses visiteurs et j'ai l'impression de dominer l'espace. Pourtant, en étant en bas, je n'avais pas du tout ce réflexe de lever les yeux, comme si je ne percevais pas la présence en hauteur.

La montée par l'escalator marque un moment fort. Le passage vers la passerelle suspendue agit comme une ascension. Le corps est attiré « vers le vide et la lumière », tandis que la chaleur transmise par le verre impose une présence physique du bâtiment. Cette position dominante où l'on observe sans l'être pour autant, nous confère un pouvoir par la visibilité.



Figure 43 : Croquis personnels de l'étage supérieur au MAMCS

Je me dirige vers l'entrée de la collection. L'organisation des œuvres m'oriente vers la gauche. Une grande œuvre placée en face de l'arrivée bloque le passage central, guidant naturellement mon parcours. À cet étage, l'ambiance et l'espace changent complètement. Le plafond est très haut, la lumière zénithale sur les côtés filtrée par un faux plafond me donne la sensation d'être dans un hangar ou à des sheds industriels. L'atmosphère est plus froide, plus blanche.

Le chemin me mène ensuite dans un espace entre-deux, un espace de transition entre deux salles d'exposition. Cela me rappelle fortement le plan du Centre-Pompidou à Paris. La différence est que dans le MAMCS, on peut ressortir à tout moment, alors qu'à Paris, ces espaces-là étaient fermés. Cette liberté change ma relation à l'espace, je me sens libre de circuler selon mes envies.

Les pièces suivantes relèvent des mêmes caractéristiques, avec des espaces très vastes, épurés et libres. Une fois l'étage parcouru, je descends l'escalier présent à la fin de ma visite. J'arrive alors dans le hall, empruntant le sas pour revenir à l'espace public, celui de la rue.

Dans les salles d'exposition de l'étage, l'ambiance devient changeante. Le lieu devient plus froid et lumineux, évoquant un espace industriel. L'architecture utilise ici l'abstraction pour créer un espace qui ne perturbe pas la contemplation des œuvres. L'évocation de « hangar ou à des sheds industriels » est une association qui donne des indications sur les qualités lumineuses et thermiques du lieu, créant un contraste avec l'ambiance plus « sacrée » ou intimes des salles du rez-de-chaussée.

La perception de la « liberté de circuler selon nos envies » est essentielle. Elle reflète la volonté de l'architecte de ne pas tomber dans un itinéraire rigide. Le fait de pouvoir ressortir à tout moment renforce cette sensation de contrôle sur son propre parcours sensible. La déambulation devient une exploration libre, où l'on compose ou arrête soi-même son parcours.

Enfin, la descente vers le hall et le passage de la sortie marquent le retour au monde extérieur. Ce mouvement termine l'expérience sensorielle et souligne le rôle du seuil comme moment de rupture et de bascule. Avec une alternance d'ambiances par la variation de différents formants, le MAMCS devient un espace qui se découvre autant par la vue que par le mouvement et la mémoire.

PARTIE III.

Pour une architecture vécue et incarnée

Manifeste pour une architecture vécue, incarnée et habitée

Au cours de ma recherche, j'ai parcouru de nombreux espaces publics et plus particulièrement des institutions culturelles. Musées et bibliothèques se déploient souvent dans de vastes volumes, lumineux, monumentaux pensés pour accueillir un large public. Les formes esthétiques sont présentes et tentent d'impressionner le grand public. Au sein de ces espaces publics, une uniformité se dessine. Les notions de circulation, de déambulation, d'espaces dilatés, de parois blanches, de transparence, de volumes massifs et de vides reviennent sans arrêt. Même lorsqu'ils revendiquent une identité singulière, ces lieux semblent finalement parler le même langage architectural, produisant des ambiances proches, quasi interchangeables. On parle alors d'uniformisation d'ambiances. La volonté des bibliothèques et des musées d'évoluer vers des tiers-lieux, véritables lieux de vie, renforce encore cette standardisation des formes et des dispositifs architecturaux. Or, cette homogénéisation fait tendre parfois ces lieux vers de simples espaces, ne tenant pas compte de la spécificité des lieux, de leur identité, de leur contexte et de leur force et surtout de la manière dont l'utilisateur habite réellement l'espace. Pour y remédier, le vécu de l'utilisateur dans le lieu et ses espaces doit être pris en compte. L'humain doit revenir au centre de l'habitat et du lieu collectif.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la troisième partie. Nous aborderons d'abord les intentions des architectes du MAMCS et de la BNU afin de confronter l'espace conçu à l'espace perçu. De cette analyse, émergeront plusieurs notions récurrentes du sensible, révélatrices de nouveaux objectifs des lieux culturels. Enfin, nous interrogerons la place du vécu dans la conception architecturale et la construction d'une architecture davantage attentive à l'expérience des usagers.

Intentions architecturales

Afin de comprendre plus concrètement comment l'espace conçu rencontre l'espace vécu, il convient maintenant d'entrer dans le détail des intentions portées par les architectes eux-mêmes. Pour cela, l'entretien d'Adrien Fainsilber par Estelle Pietrzyk, directrice du MAMCS ainsi que l'entretien de Nicolas Michelin par Christophe Didier, conservateur général des bibliothèques à la BNU, nous permet de mettre en regard l'approche architecturale de la conception des espaces avec les analyses sensibles issues des parcours (arpentages, parcours commentés et récits mémoriels). Cette confrontation permet d'interroger la manière dont les intentions conceptuelles se traduisent ou non dans l'expérience vécue par les usagers.

Adrien Fainsilber et le MAMCS

Adrien Fainsilber et sa conception du musée s'inscrit dans la continuité de sa recherche sur la transparence et la lisibilité des grands équipements culturels, amorcée avec la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette. À Strasbourg, l'architecte imagine un musée ouvert, à la fois vers la ville, le paysage et la lumière. Fainsilber revendique comme geste fondateur la rue intérieure, conçue pour structurer les déplacements tout en évitant un parcours contraint, qu'il appelle lui-même « la nef. Elle met en évidence la logique du parcours, parce qu'elle distribue finalement tous les éléments, et on évite ainsi le côté labyrinthe de beaucoup de musées. C'était pour moi l'élément clé : ne pas être perdu dans un dédale⁴⁷ ». Cette volonté de lisibilité spatiale est effectivement perçue lors de l'arpentage du niveau supérieur. Contrairement à d'autres musées comme le Centre Pompidou, on peut « ressortir à tout moment⁴⁸ », ce qui donne une impression de liberté.

Cependant, Fainsilber exprime un désaccord avec la muséographie finale du lieu, qui selon lui a figé l'intention initiale. Le spectateur est mis dans « une seringue, pour suivre un itinéraire bien défini. [L'architecte] avait

⁴⁷ Musées de la Ville de Strasbourg, *Entretien avec Adrien Fainsilber, architecte du MAMCS* (2018), Youtube, publiée le 13 février 2023. Consultée le 26 octobre 2025. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=0bUEna4c3tc&t=74s>>

⁴⁸ Citation extraite de l'arpentage personnel.

imaginé que les œuvres seraient un peu libres dans l'espace⁴⁹ ». Cette contrainte a également été perçue dans les parcours sensibles, notamment au rez-de-chaussée de la collection permanente, lorsque « la succession des parois forme une sorte de labyrinthe » (arpentage personnel). Ce point de tension montre comment la scénographie peut influencer sur l'ouverture spatiale pensée à l'origine. Fainsilber évoque ici un idéal de liberté inspiré du Louvre-Lens, où « on se balade à l'intérieur des œuvres [...] on peut revenir en arrière, repartir dans une autre direction⁵⁰ », un principe qui peine à se traduire pleinement dans le parcours du MAMCS.

Le rapport à la ville, à la lumière et à la transparence est un autre élément central du projet. L'architecte affirme que la nef est un ouvrage pensé pour « mettre en relation la ville, l'eau et la lumière naturelle⁵¹ », grâce à l'usage du verre structurel. Cette ouverture est visible dès l'entrée, où la façade vitrée laisse entrevoir l'intérieur, installant un dialogue visuel entre dedans et dehors. Ce rapport à la lumière produit un effet de dilatation dans le hall, qui renforce l'impression d'élévation. Toutefois, cette transparence engendre aussi des ambiances de surexposition. L'expérience de la passerelle en est révélatrice : « on arrive sur une passerelle où notre regard est amené vers le hall, vers le vide et vers cette lumière. Par contre, il fait super chaud, ça doit être un enfer l'été » (arpentage personnel). La lumière, bien que spectaculaire, devient une contrainte thermique, et la vue plongeante depuis la passerelle provoque un effet d'exposition du visiteur en hauteur, mais une invisibilité des regards depuis le bas, créant une dissymétrie dans la relation visuelle.

Enfin, Fainsilber a souhaité créer des espaces d'exception, la salle Gustave Doré en est l'exemple le plus explicite au MAMCS. « Placé en dehors du circuit principal, dans une salle avec une hauteur sous plafond au-delà du tableau, et qui ouvre sur la ville, le Christ sortant du prétoire, par ses dimensions, nécessitait une salle spécifique⁵² ». L'espace provoque chez les visiteurs une forte impression de grandeur, certains la décrivant comme « immense » ou évoquant une « lumière divine » et une « hauteur sous plafond » conférant une atmosphère solennelle (J.A, L.E). Ce retrait volontaire du circuit principal offre une respiration dans la séquence

⁴⁹ Musées de la Ville de Strasbourg, *Entretien avec Adrien Fainsilber, architecte du MAMCS* (2018), Youtube, publiée le 13 février 2023. Consultée le 26 octobre 2025. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=0bUEna4c3tc&t=74s>>

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Musées de la Ville de Strasbourg, *Entretien avec Adrien Fainsilber, architecte du MAMCS* (2018), Youtube, publiée le 13 février 2023. Consultée le 26 octobre 2025. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=0bUEna4c3tc&t=74s>>

muséale. L'élévation verticale permet une expérience sensible différente, où le corps ralentit et retrouve une forme de recul. Par ailleurs, la lumière naturelle, pourtant pensée pour magnifier l'œuvre, est critiquée pour ses reflets gênants et son intensité trop forte, qui entravent la contemplation (J.B, S.B). Ces ressentis révèlent une tension entre l'intention architecturale de mise en valeur et l'expérience sensible réelle, illustrant ce que Donatien Grau⁵³ identifie comme un risque du musée monumental : celui de faire écran à l'œuvre au lieu de la révéler.

Ainsi, au MAMCS, les intentions de transparence, de fluidité et de monumentalité se heurtent parfois aux contraintes de la muséographie et aux ambiances réellement vécues par les usagers. Pour approfondir cette réflexion, il nous est important d'analyser l'approche conceptuelle d'un autre terrain, celui de la BNU, où Nicolas Michelin revendique une tout autre manière de concevoir la monumentalité et la centralité des espaces, où l'on retrouve pourtant des tensions sensibles similaires.

Nicolas Michelin et la BNU

Nicolas Michelin revendique la restauration d'une « certaine monumentalité », estimant que « les bibliothèques doivent montrer qu'elles ont elles aussi quelque chose d'exceptionnel à offrir dans les lieux bien réels ». Cette ambition se manifeste notamment par la réouverture de la coupole, la mise en scène du grand escalier suspendu, et une organisation fondée sur la symétrie et la centralité.

Cependant, cette centralité architecturale produit des effets ambivalents. Si elle vise à clarifier l'organisation de l'espace, elle expose les usagers à une hyper visibilité permanente. L'escalier situé au cœur du bâtiment devient un théâtre de circulation où chacun est potentiellement vu. J.A. (habituée du lieu) décrit ainsi : « Quand je suis à ces tables, je regarde tout le temps les gens qui montent ou descendent », affirmant la notion ressentie. Ces remarques illustrent comment l'intention architecturale de monumentalité et d'ouverture peut générer un sentiment de contrainte et de tension sociale. Le corps, placé au centre d'un champ visuel collectif, ajuste sa posture : on accélère le pas, on cherche à se faire discret. Les usagers sont confrontés à l'évitement ou le repli, révélant que l'espace agit comme un dispositif de régulation comportementale.

⁵³ Grau Donatien, *Jean Nouvel, Claude Parent, musées à venir*, [Paris] Arles, Association Azzedine Alaïa Actes Sud, 2016.

La monumentalité prend aussi une forme contrastée : les niveaux inférieurs, plus bas de plafond et densément aménagés, suscitent une sensation de compression. À l'inverse, le dernier étage, vaste et dépourvu de rayonnages, est perçu comme un lieu de respiration, où le corps retrouve un espace d'équilibre. Ce contraste spatial incarne l'« ordinaire extraordinaire » évoqué par Michelin : une architecture jouant sur les seuils et les intensités pour moduler les usages, entre retrait et exposition.

L'analyse croisée du MAMCS et de la BNU montre ainsi comment les intentions architecturales (ouverture, monumentalité, transparence, fluidité) se traduisent concrètement dans le vécu des usagers, parfois en accord avec le projet initial, parfois en tension avec lui. De ces lectures sensibles émergent des notions récurrentes, des manières de ressentir et de parcourir les lieux, dépassant les cas spécifiques étudiés.

Les notions récurrentes du sensible

Les analyses menées sur les terrains d'études, fondées sur les parcours commentés et les récits d'arpentage, ont permis de dégager des formants sensibles révélant la manière dont l'architecture modèle l'expérience vécue et mémorielle des usagers. Ces notions récurrentes entre les différents lieux, telles que le seuil, le franchissement, la dilatation ou encore la surexposition traduisent une évolution du regard, de l'espace mesurable au lieu, c'est-à-dire, l'espace qui engage le corps et les dimensions sensorielles du sujet.

Le seuil et le franchissement apparaissent comme des dispositifs spatiaux essentiels, véritables changements ambiants qui signalent une évolution perceptive. Le passage d'un espace public (la rue) à un espace intérieur, souvent codifié et symbolique, s'accompagne de transformations spatiales ou sensorielles comme un ralentissement du rythme de marche, un changement de lumière, de hauteur ou d'acoustique par exemple. À la BNU, ce sont les escaliers, les contrôles de sécurité ou même les rayonnages qui deviennent des filtres, des transitions, des limites entre deux types d'espaces, collectif et intime. Franchir ces lignes invisibles provoque différentes sensations pouvant aller de la libération à la gêne, voire à la vulnérabilité dans certains cas.

En opposition aux expériences de contrainte, les moments de dilatation, lorsque l'espace s'ouvre et respire, offrent au corps un moment de relâchement. La dilatation et la compression traduisent la modulation du rythme corporel par l'architecture. Au Studium, ou dans la nef du MAMCS, la verticalité et lumière produisent une sensation d'élévation et de liberté, tandis que dans les zones étroites de la BNU, la densité du mobilier et la faible hauteur sous-plafond contraignent le mouvement, accélérant le pas. Ces rythmes spatiaux permettent de marquer la temporalité de la déambulation et de façonner la mémoire du lieu.

La notion de surexposition, quant à elle, révèle une dimension sociale dans l'expérience architecturale. Être vu, se sentir observé, exposé, ou au contraire chercher à s'en cacher, sont des comportements induits par la configuration du lieu. Dans les espaces libres du Studium, la transparence des circulations en surplomb révèle une tension entre visibilité et retrait. Ces phénomènes soulignent le paradoxe d'une architecture favorisant la fluidité, mais faisant abstraction d'espaces de repli et d'intimité.

À travers les arpentages au sein de lieux culturels institutionnels, les notions de seuil, de franchissement, de dilatation et de surexposition apparaissent comme un champ sensoriel indispensable de leur parcours. Toutes ces variations d'ambiances et de rythmes mettent en lumière la capacité de l'architecture à agir sur le corps et la mémoire, invitant à repenser la conception des espaces culturels non plus seulement comme des structures à parcourir, mais comme des expériences à habiter.

Cependant, ces expériences sensibles ne prennent tout leur sens que lorsqu'elles sont replacées dans un contexte plus large des évolutions des lieux culturels institutionnels.

L'évolution des lieux culturels et de leurs objectifs

Les objectifs des musées et bibliothèques ont connu un changement profond face aux évolutions de la société contemporaine et à l'essor des technologies numériques, les éloignant de leur fonction historique de simples lieux de conservation et consultation. Confrontés aux capacités virtuelles, ces institutions se doivent de montrer qu'elles ont quelque chose d'exceptionnel à offrir. En conséquence, elles ont adopté des appellations différentes, se désignant de plus en plus comme des « lieux de vie », des « troisièmes lieux » ou des « Learning centers⁵⁴ ». Leurs objectifs ne sont plus les mêmes qu'autrefois, car la société attend désormais de ces lieux qu'ils deviennent des espaces de socialisation, de rencontre, de repli sur soi ou d'intimité bien plus que de simples salles de lecture ou de galerie d'exposition. Autrement dit, le musée et la bibliothèque d'aujourd'hui aspirent à être de véritables lieux de vie autant que des lieux de savoir.

Cette évolution a d'abord pris la forme d'une plus grande ouverture au public. Musées et bibliothèques sont de plus en plus accessibles, souvent gratuits pour la jeunesse, ce qui élargit leur audience et encourage une fréquentation plus régulière. Ils deviennent pour certains un espace quasi-quotidien. De cette fréquentation naît un sentiment d'appropriation. Les visiteurs cherchent à s'approprier les espaces en aménageant des zones d'intimité ou de refuges personnels.

Cet isolement n'exclut pas la sociabilité. Le musée et la bibliothèque offrent tous deux la possibilité de passer de l'intime au partage. On peut s'octroyer un moment dans sa bulle, puis la quitter pour échanger avec d'autres visiteurs, profitant ainsi d'un lien social spontané. L'architecture doit alors concilier ces deux dimensions. Elle doit prévoir aussi bien des espaces favorisant le calme et le repli que des espaces ouverts favorisant la convivialité et les interactions. Les conceptions trop rigides tendent à être évitées au profit d'appropriation et d'architecture flexible. Musées et bibliothèques sont désormais pensés comme des espaces de sensibilisation, d'émotion et d'intimité autant que de savoir. Le bâtiment culturel se conçoit plus comme un dispositif sensoriel évolutif, capable de générer des expériences uniques pour l'utilisateur que comme un simple support statique.

⁵⁴ « 47-48 : Intimités », *Bibliothèque(s), Association des bibliothécaires de France (ABF)*, décembre 2009, [consulté le 14 octobre 2025]. Disponible sur internet : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/59735-47-48-intimites>>.

Parallèlement, ces institutions culturelles élargissent leur rôle social et culturel au-delà de leurs fonctions premières. Bibliothèques et musées tendent à devenir des plateformes culturelles pluridisciplinaires. La bibliothèque, par exemple, n'est plus seulement un lieu où l'on emprunte des livres : on organise des conférences, des projections, des expositions, on vient pour travailler en groupe ou seul. Aujourd'hui, certaines bibliothèques se définissent comme de véritables « tiers-lieux », selon le concept popularisé par Ray Oldenburg, c'est-à-dire des espaces intermédiaires entre la maison et le travail dédiés à la sociabilité. Les architectes conçoivent ces nouvelles bibliothèques à la manière de learning centers, en intégrant dès l'entrée un café, une salle d'exposition ou un auditorium. Cela rejoint l'analyse de Christian Thorel, directeur de librairie à Toulouse affirmant que « la librairie d'aujourd'hui serait d'abord un lieu de rencontres, un lieu contribuant, de par son aura intellectuelle, à une action de nature politique au sein de la cité – et pour cette raison même nécessitant une ouverture à d'autres pratiques, un dialogue entre le livre et d'autres formes d'expression des idées imposant à ses organisateurs de tisser des liens et d'aller ainsi au-delà du seul monde de l'imprimé traditionnel⁵⁵ ». Ce constat vaut tout autant pour les bibliothèques et musées actuels, cherchant à s'inscrire comme des acteurs culturels et sociaux dans la ville.

Les lieux culturels sont contraints de se réinventer spatialement pour s'adapter aux mutations sociales. Les études de cas menées à Strasbourg l'illustrent. Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg d'Adrien Fainsilber visait une ouverture maximale à la ville grâce à ses parois vitrées et un parcours fluide, propice à la déambulation contemplative. Aujourd'hui, les usages dépassent cette intention initiale, le musée devient aussi lieu de détente, de sociabilité informelle et d'activités culturelles variées (ateliers, événements). De son côté, la Bibliothèque nationale et universitaire transformée par Nicolas Michelin avec le vaste atrium lumineux, structuré autour d'un escalier monumental, incarne la volonté d'en faire un « troisième lieu ». La BNU accueille désormais lecture, expositions et rencontres dans un cadre ouvert. Toutefois, cette transparence peut générer un sentiment de surexposition, amenant certains usagers à rechercher des coins plus discrets, rappelant la nécessité de préserver des espaces d'intimité au sein des lieux publics.

⁵⁵ Didier Christophe. *Métamorphoses d'un lieu de savoir : l'exemple de la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg*. Yves Lehmann. *Savoir / Pouvoir : les bibliothèques, de l'Antiquité à la modernité*, Brepols Publishers, pp.7-16, 2018.

En somme, l'évolution des objectifs des musées et bibliothèques se traduit par une transformation de leurs espaces, passés de lieux de conservation et de consultation à des espaces de repli, d'intimité, de socialisation et de rencontre. Cette diversification des usages exige une adaptation des dispositifs spatiaux. On voit apparaître des cafés, des salons de lecture, des mobiliers flexibles ou encore des recoins isolés permettant le retrait. Ces évolutions témoignent d'une volonté de répondre aux nouvelles attentes sociales, en associant les fonctions classiques des institutions à celles plus sensibles et quotidiennes.

Mais cette volonté de diversification des usages et d'ouverture des lieux culturels s'accompagne parfois d'effets spatiaux. À force de chercher la polyvalence et la flexibilité des usages, musées et bibliothèques tentent d'adopter des langages architecturaux similaires, produisant des ambiances de plus en plus similaires et non uniques au lieu.

Vers une uniformisation des ambiances ?

Dans une recherche de fluidité spatiale, les institutions culturelles comme les musées et les bibliothèques se transforment souvent en vastes espaces ouverts, transparents et accessibles. Cette volonté d'effacer toutes les barrières physiques et symboliques, destinée à créer un environnement accueillant, peut cependant produire des effets ambivalents. Comme l'évoque Grégoire Chelkoff, ces configurations spatiales favorisent des « ambiances à caractère ubiquitaire (sans différences marquées dans l'espace) et immergeant⁵⁶ », c'est-à-dire des atmosphères où les repères sensibles, les transitions et les singularités locales se dissolvent au profit d'une continuité lisse, espaces que l'on peut retrouver dans les gares et les centres commerciaux. Ce type de spatialité peut devenir déroutante pour les usagers qui cherchent des repères et des pauses.

Ces ambiances sont qualifiées de dominantes car elles offrent peu d'alternatives de vécu pour l'utilisateur. L'espace semble uniforme, car la lumière et le son circulent de manière régulière, sans créer de contrastes. Cette uniformité pose un problème pour l'expérience du visiteur, elle peut enfermer l'individu dans une atmosphère envahissante. Quand l'architecture cherche à être neutre et à ne pas déranger, comme dans certaines salles d'exposition très blanches et épurées, elle peut devenir froide, presque clinique. Ces espaces valorisent la forme, mais négligent souvent les sensations du corps. Or, c'est en touchant nos sens que l'espace devient vivant, relié à nos émotions et à nos usages quotidiens.

Pour éviter de créer des lieux impersonnels, la réflexion architecturale cherche à remettre l'utilisateur au centre. L'idée est de casser cette impression d'uniformité en introduisant des différences sensibles, des ambiances variées. Cela passe par des seuils, des zones de transition qui permettent au visiteur de ralentir, de s'isoler, ou de changer de rythme. Même de petits changements, comme une lumière plus tamisée, peuvent transformer l'ambiance et inviter à la pause ou à la réflexion. Ce sont ces détails, parfois très discrets, qui permettent à l'espace d'être plus riche, plus accueillant, et de devenir un lieu où l'on aime vraiment s'attarder, au-delà de sa seule fonction.

⁵⁶ Chelkoff Grégoire. *Expérimenter les seuils d'ambiance : basculement, échappement sensible, distanciation critique*. In : *Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances*, Volos, Grèce, septembre 2016, p. 123-128.

Après avoir constaté cette tendance à l'uniformisation, nous devons chercher des moyens d'y répondre. Comment concevoir des espaces culturels qui échappent à ces ambiances dominantes et offrent de véritables possibilités d'appropriation, de retrait, de singularité sensible ? C'est en replaçant le vécu des usagers, de leurs corps et de leurs perceptions au cœur du processus de projet que l'architecture peut y répondre.

Le vécu comme point de départ à la conception

À l'heure où la conception architecturale s'appuie de plus en plus sur des outils immatériels tels que les maquettes 3D et les dessins informatiques, les réalités sensibles du terrain s'en éloignent. Dans cette perspective, Valérie Lebois propose d'imaginer « l'expérience corporelle et sensible de l'architecture [...] comme moyen de connaissance, puis de conception pour introduire la dimension humaine dans le travail architectural⁵⁷ ». Le ressenti et l'implication corporelle pourraient devenir de véritables outils de connaissance du lieu, intégrés au processus de conception.

Selon Valérie Lebois et Dominique Laburte, « le corps devient la matière première de la représentation et la donnée temps son mode d'organisation », ce qui introduit la dimension corporelle au cœur de la conception. Ce mode de représentation met en évidence « la manière dont l'espace se manifeste en termes de potentiel et de contrainte aux intentions de mouvement et d'existence des corps⁵⁸ ». En mobilisant le corps comme outil de conception, l'architecte peut percevoir directement les qualités spatiales qu'offre un lieu.

Plusieurs méthodes peuvent permettre d'intégrer le vécu des usagers dans la conception. Il s'agirait d'un arpentage personnel de l'architecte, en position d'usager, déambulant intuitivement au sein d'espaces similaires au projet de conception, se laissant guider par les ambiances ressenties durant l'expérience vécue. Au-delà de l'expérience immédiate, interroger les usagers permet de comprendre les qualités ou défauts spatiaux des espaces, d'autant plus si le cas de projet est une restauration d'édifice. La collecte de paroles, pouvant être in situ ou par récits mémoriels, permet de remettre au centre du projet d'architecture, l'usager et son vécu, plus que la forme et l'esthétique.

Dans une recherche plus approfondie, les simulations et performances corporelles explorées par Valérie Lebois, peuvent être envisagées. Dans un cadre participatif, les corps sont mis en scène en interaction avec l'espace à concevoir ou à analyser. Lebois rapporte par exemple une expérimentation

⁵⁷ Lebois Valérie et Laburte Dominique. « Corps enquêteurs et lieux performés ». *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, 4, 5 décembre 2018, p.2. Consulté le 20 octobre 2025. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ambiances/1618>.

⁵⁸ Ibid.

où les étudiants en architecture, guidés par des chorégraphes, ont réalisé des performances in situ, à la médiathèque Malraux de Strasbourg. En se prêtant à des mises en situation corporelles, ils ont affiné leurs perceptions et leur compréhension des lieux, le corps faisant office à la fois de capteur corporel et d'outil d'analyse. Ce type d'expériences sensibilisent les concepteurs à une architecture incarnée. Cela aiderait possiblement à concevoir des espaces plus adaptés au geste et à l'usage réel des espaces.

Placer l'expérience vécue au cœur de la conception implique de repenser les fondements du projet en architecture. Il ne s'agirait plus seulement de représenter l'espace, mais de l'éprouver. Comme le rappelle Juhani Pallasmaa, l'architecture n'est pas un objet figé, mais un « milieu vécu⁵⁹ », une chorégraphie engageant simultanément la perception, le corps et la mémoire. Intégrer le vécu des usagers au processus de conception revient ainsi à reconnaître que l'espace existe à travers ce qu'il fait au corps.

La critique d'une architecture non incarnée rejoint les analyses d'Hugo Martin, historien de l'art, qui rappelle la présence trop importante d'architectures « que l'habitant ou l'utilisateur ne découvre qu'une fois entiers, finis, achevés, parfaits. Aux architectes créateurs les idées. Aux habitants spectateurs les affects⁶⁰ ». L'expérience esthétique de l'architecture est alors envisagée comme un « choc émotionnel d'un objet ou d'un espace extérieur sur un corps relativement passif⁶¹ », une sensation imposée reçue par un corps qui ne fait que subir. John Dewey renforce cette critique en affirmant qu'il est « des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer une expérience⁶² ». Sans implication du corps l'espace ne devient jamais lieu, la perception ne devient jamais expérience.

En opposition à cette posture passive, les méthodes sensibles replacent le corps au centre de la conception. Elles réintroduisent la dimension multisensorielle que les outils numériques tendent à effacer. Comme le rappelle Pallasmaa dans sa conférence, « nous touchons inconsciemment les matériaux par la vue », et « notre sens de l'être passe par l'activation simultanée de tous les sens ». Il met en lumière la richesse oubliée du toucher, de l'odorat et de l'ouïe dans la manière dont nous percevons les lieux. Ces sensations invisibles forgent notre rapport intime au lieu. En ce sens, intégrer tous les sens dans la conception architecturale, c'est

reconnaître que l'espace ne peut exister que dans l'expérience vécue. Une architecture sensible, comme la définit Pallasmaa dans *La main qui pense*, n'est pas seulement conçue par la tête, mais aussi par le corps, dans une pensée qui passe par la main, le geste, le dessin.

Les méthodes sensibles telles que les arpentages, les parcours commentés, les performances, les récits mémoriels et les redessins deviennent alors un moyen de réintroduire la richesse multisensorielle dans la conception. Il est ainsi urgent de repenser les outils de conception pour intégrer la totalité de l'expérience sensible dans le dessin d'espaces faits pour être habités, non plus pour être contemplés. En replaçant le vécu au centre de la conception, c'est finalement créer une architecture sensible conçue avec les usagers, pour les usagers, et habitée par leurs corps.

59 Pallasmaa Juhani, *The Veracity of Experience*. YouTube. Publiée le 10 juin 2019. Consulté le 11 novembre 2025. Disponible sur : https://youtu.be/_56-OTNBGdM

60 Martin Hugo, « L'architecture comme expérience », *Soins*, 880, novembre 2023, p. 60-63.

61 Ibid.

62 Dewey John, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2014.

CONCLUSION

À travers l'analyse des trois terrains (Studium, BNU, MAMCS), la troisième partie de ce mémoire révèle que les lieux culturels institutionnels tendent aujourd'hui à privilégier l'exceptionnel, le spectaculaire, parfois au détriment du vécu. À l'heure d'une société rythmée par les formats verticaux de *TikTok* ou *Instagram*, les esprits des utilisateurs semblent demander du divertissement et de la stimulation à volonté. Les espaces publics tels que les musées et bibliothèques tentent d'y répondre en proposant une expérience unique au sein de leurs espaces. Ces choix sont traduits par une esthétique plus travaillée des édifices et par l'intégration d'espaces plus grands qui déclenchent un émerveillement collectif.

Cependant, ces lieux oublient parfois l'essentiel, habiter. Comme le souligne Sabine Vassart, « habiter renvoie chacun à la norme sociale, et à ce qui fait l'humanité de l'être : c'est pouvoir se sentir quelque part chez soi de façon à pouvoir être pleinement soi⁶³ ». Ce sentiment est parfois laissé de côté au profit de l'esthétique et de la forme. Le Studium privilégie la déambulation, la courbe et la libération visuelle offrant peu de recoins d'intimité. La nef du MAMCS, impressionnante par ses dimensions, induit un sentiment d'infériorité. La BNU par son escalier central et sa verticalité expose les corps autant qu'elle les guide. Le risque est alors que ces lieux deviennent des espaces interchangeable, répondant aux codes de l'attractivité plutôt que de véritables lieux porteurs d'une atmosphère singulière.

Cette tension s'observe dans l'exposition temporaire, un véritable événement venu attirer un nouveau public. Pour devenir virales, ces expositions mettent souvent l'accent pour marquer l'esprit du visiteur et susciter tous ses sens. L'exposition permanente, quant à elle, est pensée pour durer dans le temps. Plus sobre, elle mise sur une neutralité qui respecte les œuvres et permet une adaptation durable. L'exposition temporaire provoque, accentue nos sens et nos émotions lorsque l'exposition permanente dispose d'une justesse et compte sur les prérequis des usagers.

⁶³ Vassart Sabine, « Habiter », *Pensée plurielle*, 12-2, 1 juillet 2006, p. 9-19.

Pour comprendre ces phénomènes, la deuxième partie montre la nécessité de recourir aux méthodes sensibles (arpentages personnels, cartographies, parcours commentés, récits mémoriels). Ces outils ont permis de révéler des notions importantes de l'expérience : les ralentissements, les hésitations, les points de tension, les zones de surexposition ou les zones d'intimité et de retrait. Les arpentages commentés captent l'instantanéité de la perception à travers le mouvement, les récits mémoriels révèlent ce qui persiste après la visite, et les cartographies transcrivent les ambiances ressenties par le biais du dessin. Cette méthodologie permet une expérience et une connaissance incarnée du lieu, que les outils informatiques ne peuvent saisir.

Les approches sensibles et les apports théoriques mobilisés au cours de cette exploration méthodologique nous permettent d'affirmer la différence entre deux termes, lieu et espace. L'espace est défini par une étendue tridimensionnelle et mesurable, pouvant se détacher du lieu et devenir interchangeable. Le lieu est abordé comme un ensemble spatial dépassant la dimension mesurable et ancré dans un contexte précis avec lequel les usagers entretiennent un lien, une intimité. Les musées et bibliothèques sont des lieux qui, face à une uniformisation des ambiances, peuvent devenir de simples espaces, alors interchangeables, n'offrant plus réellement de qualités spatiales spécifiques. C'est ce qu'affirme Sabine Vassart, en citant Abraham Moles, « l'homme a besoin d'espace, mais plus encore d'un lieu, ce que Moles appelle le point « ici », lieu de l'enracinement. [...] L'espace qui s'étend autour du sujet comme une série de coquilles emboîtées, [...] différenciées dans l'espace selon leur distance au sujet, mais aussi selon la représentation, le vécu et l'expérience qu'en a l'individu⁶⁴ ». Les lieux culturels institutionnels ne sont des lieux que s'ils offrent un ancrage sensible à l'utilisateur. Lorsque ces lieux se standardisent, ils cessent d'être vécus pour ainsi redevenir des espaces.

Grâce à ces méthodes, il est possible d'affirmer que l'architecture des lieux culturels institutionnels façonne clairement l'expérience sensible des usagers, en produisant des ambiances qui agissent sur le corps, influencent les émotions et construisent la mémoire même du lieu. Les méthodes sensibles mobilisées constituent des outils précieux pour révéler cette expérience vécue en dévoilant la manière dont les usagers composent avec ces lieux culturels, et comment ces lieux les façonnent en retour. Elles permettent de prendre connaissance de ce que les plans et rendus ne montrent pas, la façon dont le corps ressent et habite réellement les espaces.

⁶⁴ Vassart Sabine, « Habiter », *Pensée plurielle*, 12-2, 1 juillet 2006, p. 9-19.

Il devient alors essentiel de remettre le corps et le vécu de l'utilisateur au centre de la conception architecturale. L'expérience sensible ne peut être comprise qu'à travers des plans ou des coupes. C'est pourquoi il est nécessaire de redonner de l'importance à des outils plus incarnés, comme le croquis d'ambiance à la main, l'arpentage sensible ou la fabrication de maquette. Le dessin engage physiquement le concepteur qui se projette dans l'espace en imaginant parcours, volumes, lumières. La maquette permet de saisir la relation du corps à l'espace, l'échelle, les proportions et les qualités spatiales. L'arpentage sensible révèle les ambiances ressenties.

Introduire davantage ces pratiques dans le processus de conception, n'est pas un retour en arrière. C'est encourager une architecture qui s'appuie moins sur l'apparence et plus sur l'expérience, afin de créer des lieux réellement pensés pour être vécus.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Barazon Tatjana. « La “Soglitude” – aperçu d’une méthode de la pensée des seuils ». *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n°7, 10 avril 2010, consulté le 18 octobre 2025. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/cm/430#quotation>.

Bentham Jeremy, *Panopticon*. In: Bowring J, ed. The Works of Jeremy Bentham. Vol 4. Edinburgh: William Tait; 1838:60-64

Chapon Suzanne, *L'architecture, nouvel outil de communication muséale. Les musées contemporains : architecture écrin ou architecture écran ?*, Strasbourg, École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, 2013

Chelkoff Grégoire, *De l'espace à l'ambiance : l'extensif et l'intensif*, Les journées nationales de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, L'espace, lieux de vie, lieux de pensées, Mai 2002, Vannes, France.

Chelkoff Grégoire. *Expérimenter les seuils d'ambiance : basculement, échappement sensible, distanciation critique*. In : *Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances*, Volos, Grèce, septembre 2016, p. 123-128. [En ligne] HAL : hal-01404368.

Chelkoff, Grégoire. *L'air des ambiances, synesthésies des espaces construits*. In : Fraigneau Victor et Bonnaud Xavier (dir.), *Les nouveaux territoires de l'expérience olfactive*. Gollion : InFolio, 2020.

De Chalonge Florence, *Poétique et Phénoménologie: Le Point de Vue et La Perception*, in *Littérature*, no. 132, p.71–84, 2003.

Desmoulins Christine et Phoyu-Yedid Nicole, « Galeries D'art, Au-Delà De L'exposition », *AMC spécial Intérieurs*, n°324, juillet 2024, p. 8-15.

Didier Christophe. *Métamorphoses d'un lieu de savoir : l'exemple de la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg*. In : Lehmann Yves (dir.), *Savoir / Pouvoir : les bibliothèques, de l'Antiquité à la modernité*. Turnhout : Brepols Publishers, 2018, p. 7-16.

Foucault Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. » Bibliothèque des Histoires », 2003.

Foucault Michel, « “Des espaces autres” », *Empan*, 54-2, 2004, p. 12-19.

Grau Donatien, *Jean Nouvel, Claude Parent, musées à venir*, [Paris] Arles, Association Azzedine Alaïa Actes Sud, 2016.

Lebois Valérie et Laburte Dominique. « Corps enquêteurs et lieux performés ». *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, 4, 5 décembre 2018. Consulté le 20 octobre 2025. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ambiances/1618>.

Martin Hugo, « L'architecture comme expérience », *Soins*, 880, novembre 2023, p. 60-63.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. » Tel », n° 4, 2021.

Merlini Luca, *Le XIQ dits et dessins d'architecture*, Genève, Métis presses, coll. » VuesDensembles », 2017.

Merlini Luca, *La traversée de ma bibliothèque*, Paris, Caryatide, 2023.

Pallasmaa Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Hoboken (New Jersey, USA) : John Wiley & Sons Inc., 2012.

Pallasmaa Juhani et Schelstraete Étienne, *La main qui pense : pour une architecture sensible*, Arles, Actes Sud, 2013.

Petiteau Jean-Yves, *La méthode des itinéraires ou la mémoire involontaire*, in BERQUE Augustin, BONIN Philippe, De BIASE Alessia, LOUBES Jean-Paul et PETITEAU Jean-Yves, Colloque Habiter dans sa poétique première, 1-8 septembre 2006, Cerisy-La-Salle, Sep 2006, Cerisy-La-Salle, France.16p.

Pietka Florian, *La légitimité du geste architectural : le paysage muséal français*, Strasbourg, École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, 2016.

Putnam James, *Le musée à l'œuvre : Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Londres, Angleterre, Thames and Hudson, 2002.

Smet Catherine de, *Le Corbusier, penseur du musée*, Paris, Flammarion, 2019.

Thibaud Jean-Paul, *Les parcours commentés* in Grosjean Michèle et Thibaud Jean-Paul, *L'espace urbain en méthodes*, Editions Parenthèses, Marseille, p. 79-99, 2001.

Vassart Sabine, « Habiter », *Pensée plurielle*, 12-2, 1 juillet 2006, p. 9-19.

Articles en ligne

« 47-48 : Intimités », *Bibliothèque(s), Association des bibliothécaires de France (ABF)*, décembre 2009, [consulté le 14 octobre 2025]. Disponible sur internet : <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/59735-47-48-intimites>>.

Agence Nicolas Michelin & Associés (ANMA), « Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg ». Consulté le 17 octobre 2025. Disponible sur : <https://anma.fr/fr/projets/bibliotheque-nationale-universitaire/>.

Chroniques d'architecture, « À Strasbourg, le Studium signé par Jean-Pierre Lott ». 9 septembre 2023, consulté le 20 octobre 2025. Disponible sur : <https://chroniques-architecture.com/a-strasbourg-le-studium-signé-par-jean-pierre-lott/#:~:text=Le%20projet%20du%20Studium%20est,les%20rencontres%20et%20les%20%C3%A9changes>.

Didier Christophe et Michelin Nicolas. « Raviver une matière monumentale ». *La Revue de la BNU* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 1er janvier 2020, consulté le 18 octobre 2025. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rbnu/3128>.

Jean-Pierre Lott Architecture, « Learning Center – Strasbourg ». Consulté le 20 octobre 2025. Disponible sur : <https://jplott.fr/projets/learning-center-strasbourg/>.

Université de Strasbourg « Un geste architectural ». Consulté le 20 octobre 2025. Disponible sur : <https://studium.unistra.fr/le-studium-un-geste-architectural>.

Ressources audiovisuelles

Centre Pompidou, « Podcasts Visites du Musée ». Consulté le 18 octobre 2025. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/podcasts/podcasts-visites-du-centre-pompidou>.

Institut national de l'audiovisuel (INA), *Dans les tuyaux de Beaubourg, les*

coulisses du Centre Pompidou, 2017. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=O4AbgxcS4UM>

Roeskens Till. *Videocartographies : Aïda, Palestine*. Film documentaire, 2009-2013. YouTube. « Beaubourg, secrets et trésors d'un monument ». Consulté le 18 octobre 2025. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8ufOCBMbVPM>.

« (49) Beaubourg, secrets et trésors d'un monument - YouTube », Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8ufOCBMbVPM>.

Merlini Luca, *Quelques récits d'architecture*, École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, Strasbourg, 67 minutes, 2018.

Merlini Luca, *Luca Merlini Architecte*, École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, Strasbourg, 67 minutes, 2018.

Pallasmaa Juhani, *The Veracity of Experience*. YouTube. Publiée le 10 juin 2019. Consulté le 11 novembre 2025. Disponible sur : https://youtu.be/_56-OTNBGdM

Musées de la Ville de Strasbourg, *Entretien avec Adrien Fainsilber, architecte du MAMCS* (2018), Youtube, publiée le 13 février 2023. Consultée le 26 octobre 2025. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=0bUEna4c3tc&t=74s>

Iconographie

Illustration de Luca Merlini, Les Presses du Réel. Consulté le 12 octobre 2025. Disponible sur : <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=10627&menu=0>.

Photographies du Studium, issues du site de l'Université de Strasbourg, prises par Christophe Bourgeois, 2022. Disponible sur : <https://studium.unistra.fr/le-studium-en-images>.

Plans du Studium. Consulté le 15 octobre 2025. Disponible sur : <https://www.lightzoomlumiere.fr/realisation/studium-strasbourg-lumineux-bioclimatique-jean-pierre-lott-architecte/>.

Photographies de la BNU, Consultée le 17 octobre 2025, disponible sur internet : <https://anma.fr/fr/projets/bibliotheque-nationale-universitaire/>



Ce mémoire interroge l'expérience sensible des lieux culturels institutionnels (musées et bibliothèques) à travers les ambiances qu'ils génèrent et la manière dont elles façonnent la perception, le mouvement et la mémoire des usagers. Il s'intéresse à la façon dont ces espaces, loin d'être de simples cadres neutres, orientent les parcours, influencent les sensations et participent à la construction d'une expérience vécue. La recherche analyse le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, le Studium et la Bibliothèque nationale et universitaire comme trois principaux terrains d'observation.

La démarche repose sur une méthodologie sensible : arpentages personnels, cartographies d'ambiance, parcours commentés et récits mémoriels. Ces outils permettent de saisir les variations d'ambiance ne pouvant être révélées par de simples plans numériques.

L'analyse révèle une tendance à l'uniformisation des ambiances dans les lieux culturels institutionnels, risquant de transformer certains lieux en espaces interchangeableables, au détriment du vécu. Le mémoire conclut sur l'importance de replacer le corps au centre de la conception en redonnant une place essentielle aux démarches incarnées pour imaginer des architectures à habiter.



Arpentage sensible
Expérience vécue
Architecture culturelle institutionnelle
Parcours commentés
Mémoire spatiale