

Élever un lieu pour l'absence

La verticalité funéraire comme réinterprétation du regard sur la mort en métropole

Mémoire de fin d'études

GUERIN Kelliane

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE
D'ARCHITECTURE DE LYON

DEM ALT - 2026





Élever un lieu pour l'absence

La verticalité funéraire comme
réinterprétation du regard sur la
mort en métropole

Sous la direction de

JACQUOT Kévin

Architecte Docteur en
Sciences de l'architecture
Maître de conférence
Sciences et techniques
pour l'architecture

&

MEDINA Felix

Maître de conférence
Théories et pratiques
de la conception
architecturale et
urbaine

—

Mémoire de fin d'étude
présenté par

GUERIN Kelliane

à l'issue
d'un MASTER 2 en
architecture au sein du
DEM ALT

REMERCIEMENTS

« Je dédie ce travail à ma grand-mère et à mon père parti trop tôt. Vous ne lirez pas ces pages, mais elles sont empreintes de ce que vous m'avez appris, la ténacité et l'importance de ne jamais perdre de vue ce qui compte vraiment. » Guerin



Guenn, Kanne. (2004). [Photographie, Souvenir d'enfance].

À ceux qui ont guidé ma réflexion, et eux qui ont fait de moi qui je suis

Je souhaite adresser mes premiers remerciements à ma famille, dont le soutien constant a rendu ce chemin possible. Une pensée chaleureuse va également à mes amis et camarades d'atelier, pour les échanges et l'énergie collective qui nourrit autant qu'elle rassure.

Ce travail n'aurait pas pris cette forme sans l'accompagnement de mes directeurs, Kévin Jacquot et Felix Medina, dont la disponibilité et les retours exigeants ont été déterminants. Grâce à eux, j'ai appris à accepter le doute comme moteur plutôt que comme frein. J'aimerais remercier en particulier William Vassal, qui m'a apporté son aide et son soutien pour cette recherche.

Je tiens également à remercier l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'ENSAL Lyon. Merci pour la richesse des enseignements que nous avons reçus tout au long de cette année. Les ateliers et les séminaires auront énormément enrichi ce mémoire.

Une reconnaissance particulière va aux personnes qui m'ont accueillie lors de mon alternance et de mes stages. Ces rencontres m'ont projeté dans la profession et ont façonné ma manière de regarder l'architecture.

TABLE DES MATIÈRES

La verticalité funéraire comme hypothèse conditionnelle
densité métropolitaine et dissociation de la triade
récit-geste-lieu

Avant-propos : *Carnet de bord d'une recherche* 012

Exergue : *Ce qui précède le projet* 030

Introduction : *L'hypothèse* 034

01 Habiter la finitude 048

Philosophie, mythe, anthropologie

1.1 – La finitude comme condition 049

Épicure, Heidegger, Sartre — trois postures face à l'irréductible

1.2 – Mythe et archétypes spatiaux 060

Sisyphé, Babel, Böcklin — formes universelles du rapport à la mort

1.3 – Le rite comme espace 078

Van Gennep, Turner, Eliade — la structure tripartite du passage

02 Reléguer la mort 094

Généalogie d'une disparition urbaine

2.1 – De la mort apprivoisée à la reléguée 095

La triade intégrée puis déplacée — des Innocents au Père-Lachaise

2.2 – Le déni institutionnel 126

Désarticulation de la triade

2.3 – Saturation et nouvelles typologies 142

Entre stockage et expérience — columbarium, dispersion, nécropole verticale

03 Réarticuler la triade 176

Dispositifs spatiaux de l'architecture funéraire

3.1 — Le parcours et le seuil 178

Skogskyrkogården, Hofheide — temporalité du deuil

3.2 — Le vide et la forme 198

San Cataldo, Eisenman — présence de l'absence

3.3 — Matière, lumière 214

Igualada, Bruder Klaus — indice, axis mundi

04 Vers une architecture funéraire verticale 240

Du diagnostic à l'intention de projet - Notice architecturale

4.1 — La translation inversée 244

La verticalité comme réponse à la saturation métropolitaine

4.2 — Du parc à la niche 262

Porte de Charenton — parcours ascendant, seuils épais, vide habité

4.3 — De l'imaginaire à la matière 294

Position méthodologique

Conclusion : *La position tenue* 318

Lexique : *Termes en usage* 326

Bibliographie : *Sources mobilisées* 336

Iconographie : *Table des figures* 346

Résumé / Abstract : *Synthèse* 356

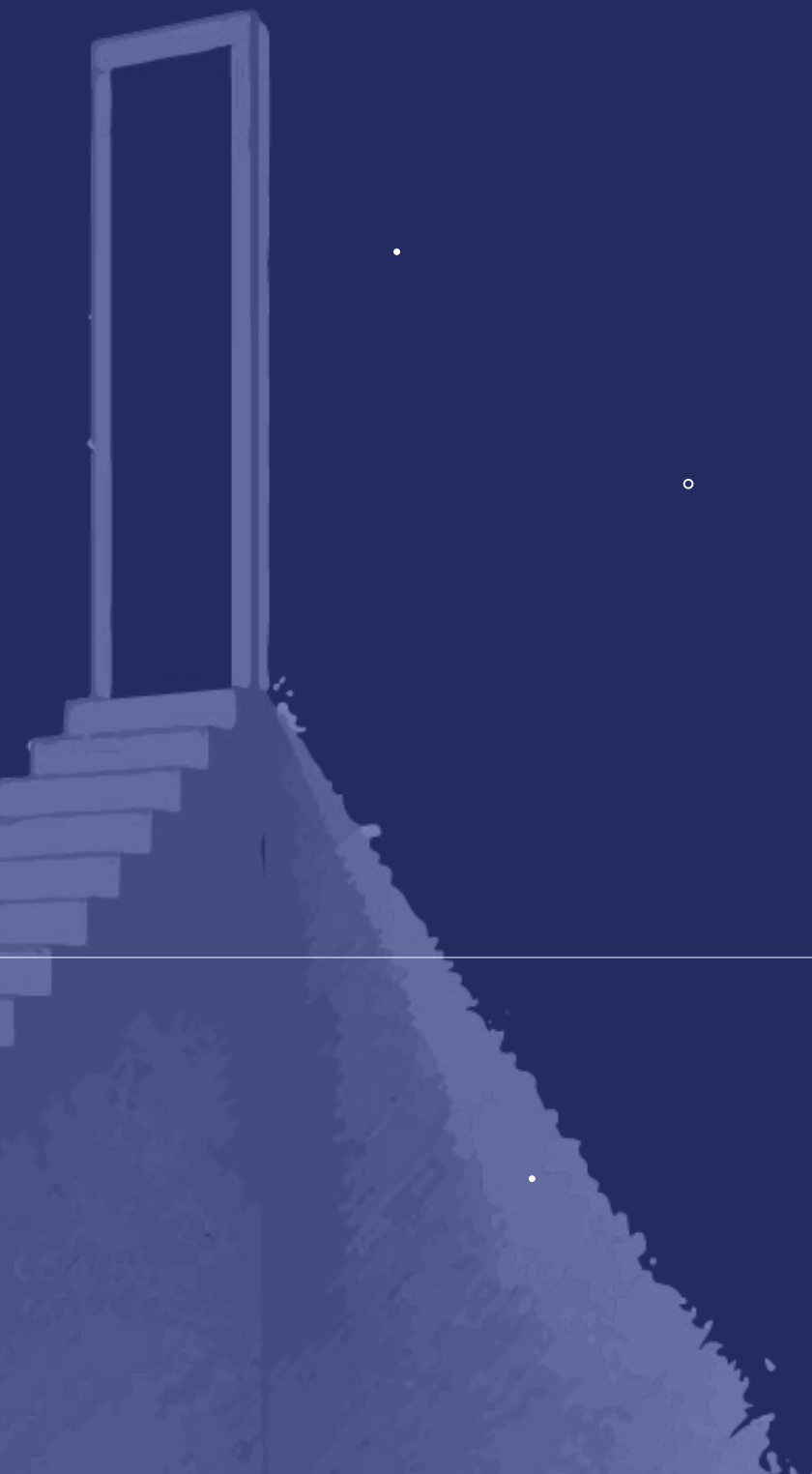
Avant - propos

Carnet de bord d'une recherche

Ce travail s'est construit par allers-retours, nourri de doutes, cristallisé par fragments.

Une année à chercher à comprendre mes propres questions.





l'Avant-propos

Carnet de bord d'une recherche

Ce qui suit n'est pas un avant-propos académique. C'est le carnet de bord d'une recherche, une série de notes prises entre septembre 2025 et avril 2026, qui retracent les étapes d'une enquête née d'une expérience personnelle et construite par allers-retours entre lectures, visites, maquettes et écriture. Je le présente ici tel quel, dans sa forme fragmentaire, parce qu'une argumentation linéaire masquerait ce que la recherche a vraiment été, une succession de doutes.

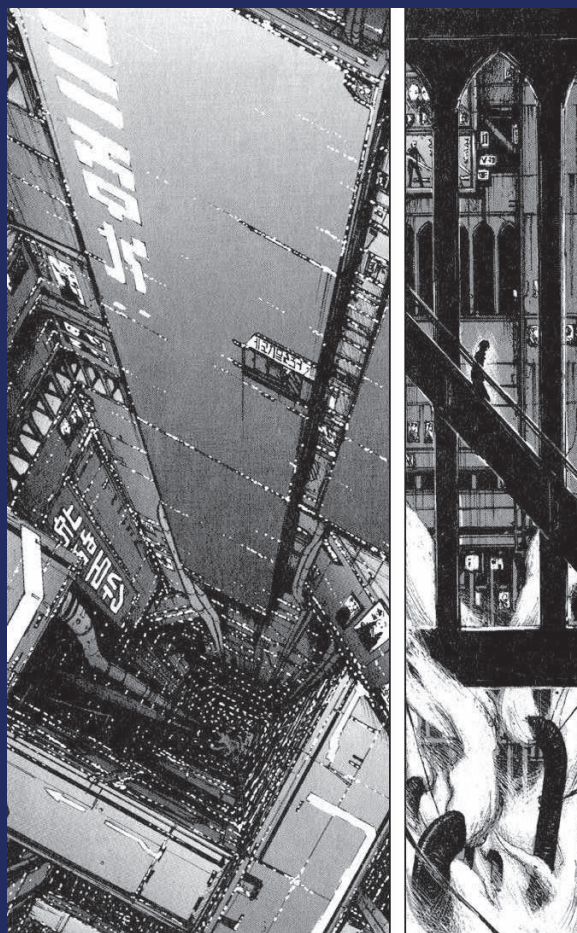


Fig.1 Nihei, T. (1997-2003). *BLAME!* [Planche, manga].

I Septembre 2025

Avant de dessiner un espace, j'ai appris à formuler une intention. Dans le cadre des intentions viscérales¹, j'ai choisi de passer par l'écriture. Cinq poèmes posent les premières bases de cette réflexion. Certains mots reviennent comme la montée, la chute, l'épaisseur, le silence. J'écris :

« À chaque étape, une découverte. Et à chaque réponse, un doute. L'architecte en devenir n'est pas maître, c'est un funambule. »²

Une première intuition apparaît, le projet engage le corps autant que l'espace.



Fig.2 1er imaginaire, collage produit dans le cadre des intentions viscérales [production de l'auteur].

¹ Les intentions viscérales désignent un exercice pédagogique de l'atelier ALT du Master 2 ENSA Lyon, par lequel l'étudiant formule, à travers l'écriture ou le dessin, les premières orientations intuitives de sa démarche de recherche.

² *Funambule*, poème personnel composé dans le cadre des intentions viscérales (Parcours DEM ALT, ENSA Lyon, 2025).

1 Octobre 2025

Le travail de l'Atlas prolonge cette recherche. En rapprochant des images à la manière de l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg³, une cohérence se dessine à travers des espaces vides, des lumières filtrées, des traces. Le travail de Christian Boltanski⁴ m'influence en parallèle, en montrant comment rendre perceptible l'absence.

L'Atlas a ravivé les souvenirs d'un crématorium que je visitais il y a deux ans. Je me souviens notamment du froid du couloir et du temps imposé. Il y avait surtout une sensation lorsque j'en sortais: un manque, un vide,... c'était comme si rien ne s'était réellement passé. Une douleur sans adresse, une douleur qui erre toujours. Ce qui avait été perdu, ce n'était pas la mort en tant qu'idée, c'était la manière dont elle m'avait été donnée à voir. Les morts ne sont plus appréhendés à travers une expérience sensible, ils sont mis en scène de manière presque clinique. Le lieu tient la matérialité de leurs corps à distance.

³ Warburg, A. (1924-1929). *Atlas Mnémosyne* juxtapose des images hétérogènes pour révéler les continuités symboliques dans l'histoire de l'art. INHA. Dans <https://www.inha.fr/editions/latlas-mnemosyne/> (consulté le 10 octobre 2025).

⁴ Boltanski, C. (2019-2020). [Rétrospective]. Centre Pompidou. <https://www.centre-pompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/crEx95d> (consulté le 10 octobre 2025).

lAtlas

Mon parcours a commencé bien avant que je comprenne ce que je cherchais. Le jour où je me suis tenu debout pour la première fois, quelque chose s'est inscrit en moi. Cet atlas rassemble ces fragments pour montrer comment une pensée se construit. Une poésie pose le rapport intime à la verticalité, puis chaque image révèle une étape. Les architectes rencontrés, Ando, Ferriss, et Rossi, m'ont chacun inspiré une direction. J'ai compris que la verticalité n'était pas un thème extérieur, mais une manière intérieure d'interpréter les choses. Je cherchais un axe, quelque chose qui tienne quand le reste vacille. L'architecture, les fictions et les paysages ont fini par se répondre. De cette accumulation est née l'idée d'une tour. Un espace où l'on monte pour se retrouver, où la mémoire trouverait sa place. La verticalité comme intuition intime, le funéraire comme programme, parce qu'il met en lumière ce que nous voulons garder.



I Novembre 2025

La question devient explicite : pourquoi faire de la mort un sujet d'architecture dans le contexte occidental contemporain ?

Les espaces existants gèrent la mort plus qu'ils ne l'accompagnent. En mettant la mort à distance, la société renforce la rupture plutôt que l'apaisement. Ce qui se dessine alors, c'est un manque, celui de lieux capables d'accueillir cette épreuve.

I Décembre 2025

Suite à l'exercice du projet Martyre⁵, mon attention se porte vers les catacombes parisiennes. Je ne les aborde pas comme un site patrimonial, mais comme une réponse architecturale historique à une crise : celle de savoir comment une ville peut encore donner place à ses morts.

La descente devient une expérience physique. La lecture de Gaston Bachelard, dans *La Poétique de l'espace* (1957)⁶, éclaire une dimension que je pressentais sans la nommer : la polarité entre le bas et le haut, entre l'enfoui et l'élevé. Sa portée symbolique mérite d'être mise à l'épreuve. Cette intuition constitue l'une des questions du mémoire, et déjà une hypothèse pour le projet. Si la verticalité porte une polarité entre l'enfoui et l'élevé, alors la forme du bâtiment ne peut pas être indifférente à cette tension. Les premières esquisses naissent de là, en même temps que l'écriture.

⁵ Le projet martyr (parcours DEM ALT, Master 2 ENSA Lyon, décembre 2025) est un exercice exploratoire testant une intention de manière radicale. Il révèle les forces et faiblesses d'une idée, orientant la suite de la démarche.

⁶ Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Presses universitaires de France. Pour Bachelard, la maison s'articule comme un « être vertical » et un « être concentré », structuré par la polarité cave/grenier (p. 45). <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf> (consulté le 5 décembre 2025).



Fig.3 Collage exploratoire, projet martyr [production de l'auteur].

I Janvier 2026

Les travaux de Philippe Ariès, notamment *L'Homme devant la mort* (1977)⁷ ont été appréhendés ici à travers des sources secondaires, donnent une profondeur historique à cette intuition. La mort, autrefois intégrée au tissu urbain, a été progressivement déplacée hors du champ visible. Les morts n'ont pas disparu. Leur présence a changé de place. Leurs lieux existent encore mais ont perdu, pour la majorité de la population, leur fonction d'accompagnement du deuil.

Ce déplacement ne concerne pas seulement l'espace urbain, mais aussi le rapport même au corps. Les pratiques funéraires contemporaines tendent à l'extraire du cycle naturel du vivant, le soustrayant à des processus de transformation que partagent pourtant tous les organismes. Là où la matière organique se réintègre habituellement aux écosystèmes, le corps humain est maintenu dans une forme de suspension.

Face à cela, de nouvelles pratiques émergent comme la téramation⁸ ou le compostage humain, qui cherchent à réinscrire les morts dans ce cycle. Ce n'est pas l'objet de ce mémoire, mais cela peut en dessiner la direction.

⁷ Ariès, P. (1977). *L'Homme devant la mort*. Seuil. Référence majeure sur la relation occidentale à la mort. <https://hal.science/hal-01404376v1/document> (consulté le 12 janvier 2026).

⁸ La téramation désigne le compostage naturel assisté du corps humain. Non autorisée en France, elle fait actuellement l'objet d'études pour valider son innocuité sanitaire et le respect de la dignité humaine. Le Particulier. (2024). https://leparticulier.lefigaro.fr/jcms/c_118384/demarches/le-compostage-des-corps-humains-va-etre-etudie-en-france-20240315 (consulté le 12 janvier 2026).

I Février 2026

Ce parcours est également lié à mes modes de pensée. Un TDAH associé à une dyslexie orientent mes méthodes de travail⁹. Les démarches trop linéaires me mettent rapidement en difficulté, tandis que les approches visuelles et spatiales m'aident à y voir plus clair. J'adopte une démarche inductive, faite d'allers-retours entre observation, analyse et expérimentation.

«Lorsque je travaille à un projet, je me laisse guider par les images et les atmosphères qui me reviennent en mémoire et que je peux associer à l'architecture que je recherche. Les images qui me viennent à l'esprit sont liées pour la plupart à des souvenirs personnels et donc rarement pourvues d'un commentaire architectural. J'essaie alors de découvrir ce qu'elles signifient et comment créer certaines formes et atmosphères imagées.» Zumthor¹⁰

Cette manière de faire rejoint la pensée de Zumthor, pour qui l'architecture naît d'abord d'images intérieures et d'expériences sensibles, avant de se formuler en langage.

⁹ Le TDAH et la dyslexie structurent les processus cognitifs et les stratégies d'apprentissage. Eide, B. & Eide, F. (2011). La force insoupçonnée des dyslexiques. Hachette Pratique. <https://www.hachette-pratique.com/livre/la-force-insoupconnee-des-dyslexiques-9782019462147/>

¹⁰ Zumthor, P. (2006). *Penser l'architecture*. Birkhäuser. https://arc.faaad.ulaval.ca/files/arc/Peter_Zumthor.compressed.pdf (consulté le 23 janvier 2026).

I Mars 2026

Le projet prend forme. Un vide central, une circulation, des espaces organisés autour de l'absence. La maquette devient un outil de recherche. Des phrases deviennent des instructions. Ces instructions produisent des formes. Le projet évolue, il n'est plus seulement dessiné, il est aussi généré, dans un dialogue entre l'intention et des procédures paramétriques où la machine révèle ce que la main seule ne cherchait pas encore. Les formes deviennent continues, intégrant des variations, des tensions, et une forme de mouvement dans leur perception.

À la manière de Greg Lynn¹¹, il s'agit d'intégrer des qualités spatiales, lumière, orientation, direction du regard, capables de structurer une expérience sensible et dynamique du visiteur, en inscrivant le mouvement et la perception au cœur même de la conception.

¹¹ Lynn, G. (1999). *Animate Form*. Princeton Architectural Press. Dans https://www.andrew.cmu.edu/course/48-125/IDM2/READINGS_files/LynnAnimateForm.pdf (consulté le 20 février 2026).

I Fragment

Le fragment commence par une maquette qui tient. On la regarde, on la redessine, on la coupe pour comprendre ce qui résiste. Les essais qui suivent en explorent les variations : l'intervalle, la densité, la lumière. Parmi eux, certains cristallisent. Un détail qui fonctionnait sur dix centimètres s'impose comme principe d'étagage. Chaque découverte oriente les expérimentations suivantes, les maquettes s'empilent et s'intensifient mutuellement. C'est cela, travailler par fragment : ne pas rejeter les essais, les faire dialoguer, amplifier ce qui a tenu.

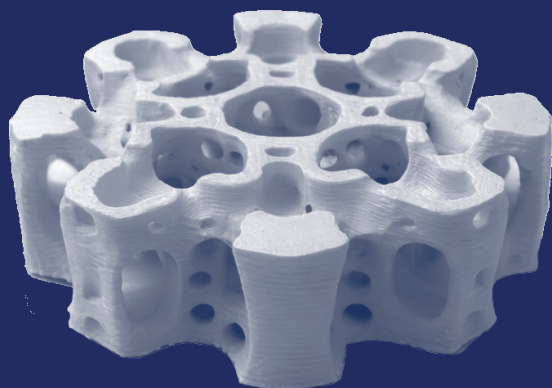


Fig.4 Maquette par impression 3D, 1er fragment des Catacombes
[production de l'auteur]

I Avril 2026

Ce mémoire ne cherche pas à résoudre la question de la mort dans la ville. Il tente de comprendre comment l'architecture peut lui faire place, en lui offrant une présence visible et partageable. Donner lieu aux morts, c'est offrir un espace qui rende possible une expérience. Ce travail reste ouvert, c'est un point de départ plus qu'une réponse.

I Mai 2026

Je visite le Père-Lachaise pour la première fois. À l'entrée, le plan pointe les célébrités. La signalétique organise une ville des morts. Je cherche les tombes comme on cherche une adresse. En marchant, autre chose se passe. Je me retrouve à projeter mes propres morts sur des tombes d'inconnus. Un prénom qui ressemble, une date qui fait écho, une fleur déposée récemment. Je ne le décide pas. Ça arrive. *Est-ce que le Père-Lachaise ne fonctionnerait pas précisément parce qu'il offre un cadre assez ouvert pour accueillir des deuils qui ne lui appartiennent pas*¹²?

Quelques jours plus tard, je veux visiter le cimetière de Bercy, adjacent à mon site. Il est 18h20, le portail est fermé. Le deuil ne connaît pas d'horaires. Un lieu peut exister sans être habitable. Cette évidence, je ne l'avais pas formulée avant de me retrouver devant un portail clos¹³.

¹² Thomas, L.-V. (1975). *Anthropologie de la mort*. Payot. P.235 , dans https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1976_num_31_1_293703_t1_0133_0000_003 (consulté le 23 mars 2026).

¹³ Cimetière de Bercy, 329 rue de Charenton, Paris 12e. Ouvert en 1816 sur l'ancienne commune de Bercy, intégré à Paris en 1860. L'avenue du Général-Michel-Bizot, percée en 1862, a réduit sa superficie à environ 6 100 m². Ville de Paris. <https://www.paris.fr/lieux/cimetiere-de-bercy-4486> (consulté le 24 avril 2026).



Fig.5 Cimetière de Bercy, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

I Cheminement vers le projet

J'ai fini par comprendre que l'architecte ne se limite pas à produire des formes ou à organiser des programmes. Il occupe une position de médiation, entre ce que la société demande et ce que les gens traversent.

« Pour Richard Sennett, l'artisanat désigne la tendance foncière de tout homme à soigner son travail et implique une lente acquisition de talents, où l'essentiel est de se concentrer sur sa tâche plutôt que sur soi-même. »¹⁴

En changeant d'échelle, de l'objet au bâtiment, puis du bâtiment à la ville, certaines questions ont pris un poids que je n'avais pas anticipé. Ce qui relevait d'abord d'une sensibilité personnelle s'est heurté à des réalités plus larges. La verticalité, que je percevais d'abord comme une expérience intérieure, est devenue un outil pour lire l'espace urbain. Elle m'a permis d'interroger la manière dont l'architecture peut faire repère dans la ville. Pas par la monumentalité ni la performance formelle, mais par le sens qu'elle propose aux corps qui la traversent.

¹⁴ Sennett, R. (2010). *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Albin Michel. <https://www.albin-michel.fr/ce-que-sait-la-main-9782226471796> (consulté le 24 avril 2026).

« L'architecture est un processus expérientiel. [...] L'espace architectural n'est pas une abstraction visuelle ; il est un lieu de rencontre physique et existentielle où le corps en mouvement crée l'expérience de l'espace. » Pallasmaa¹



Fig.6 Cimetière de Maule [photographie de l'auteur, 2025].

¹ Pallasmaa, J. (2010). *Les yeux de la peau*. L'architecture et les sens. Éditions du Linteau. Dans https://youtu.be/_56-OTNBGdM?si=BLdS11YMIaG_Bthd (consulté le 24 avril 2026).



Fig.7 Vers où je vais, collage de cristallisation du questionnaire [production de l'auteur].

I Exergue

Ce qui précède le projet

« Chaque marche portait son poids. Chaque pas résonnait d'une fatigue familière, faite de silences, et d'instantanés suspendus. Je ne savais pas ce que je cherchais, un espace, peut-être, un miroir, ou un silence capable d'écouter. Et en marchant, je me suis laissé traverser par l'espace, comme on laisse le vent s'engouffrer dans une ruine. » ¹⁵

¹⁵ *Marche viscérale*, poème personnel composé dans le cadre des intentions viscérales (Parcours DEM ALT, ENSA Lyon, 2025).



Introduction

L'hypothèse

La mort a quitté la ville sans disparaître. Elle est gérée mais n'a plus de place symbolique.

Interroger l'importance des récits, des gestes, des lieux.



I Introduction

« Nous percevons la vie comme une ascension. Pourquoi la mort serait-elle une descente ? »¹⁶

Paris compte quatorze cimetières intra-muros et refuse 95 % des demandes d'inhumation. Les morts sont là, sous les fondations, dans les columbariums saturés, dans les mémoriaux que personne ne visite en semaine¹⁷. L'espace urbain les a rendus imperceptibles. Les rites, autrefois collectifs, tendent aujourd'hui à se privatiser. Les lieux sont donc plus discrets, moins présents dans le quotidien des habitants. Ce silence n'est pas naturel : il résulte d'un processus culturel, hygiéniste et institutionnel qui a progressivement soustrait la mort au quotidien de la ville. Or la conscience de la finitude¹⁸ a depuis l'origine produit des formes spatiales (dolmens, catacombes, mausolées). Donner place aux morts est un geste constitutif de la vie collective. **Que devient une ville qui y renonce ?**

¹⁶ Note personnelle de l'auteur.

¹⁷ Les vingt cimetières parisiens (14 intra-muros, 6 extra-muros) appliquent un règlement strict : l'inhumation est réservée aux personnes décédées ou domiciliées à Paris, ce qui sature les concessions disponibles et limite fortement les demandes. Ville de Paris, Service des Cimetières. <https://cdn.paris.fr/paris/2022/03/09/25e6f25e06b-f64607af3e34000aee5f.pdf> (consulté le 12 janvier 2026).

Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), « Finitude », dans le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), <https://www.cnrtl.fr/definition/finitude> (consulté le 12 janvier 2026).

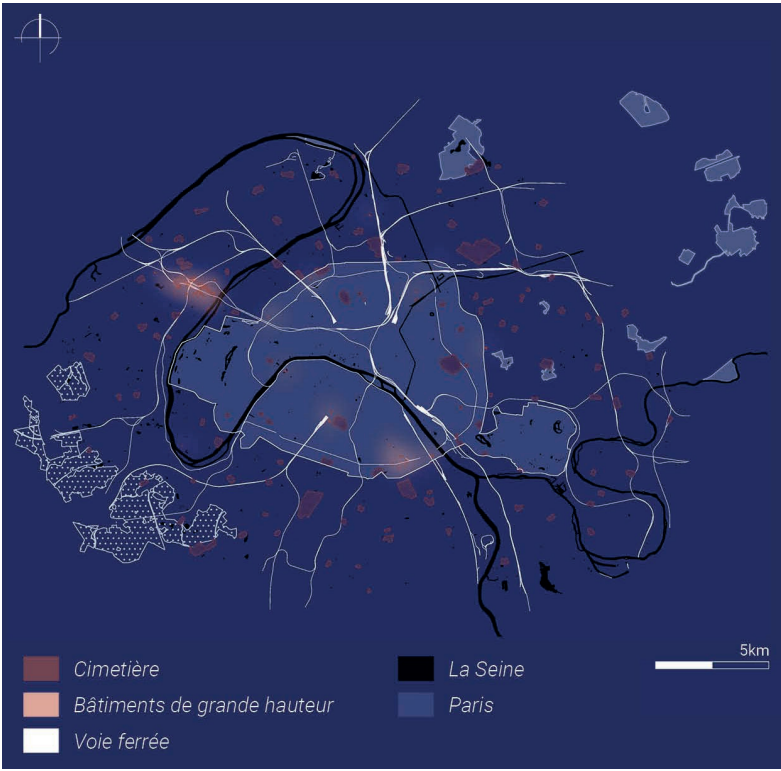


Fig.8 Plan analytique des 14 cimetières parisiens intra-muros [production de l'auteur].

Évoquer la mort, c'est déjà interroger la manière de vivre. Cette question traverse l'histoire de la philosophie, qui propose différentes manières de penser la mort : de la sérénité d'Épicure¹⁹ à l'angoisse chez Heidegger.²⁰ Ces positions ont des implications spatiales, que j'examinerai dans un premier temps. Elles partagent aussi une intuition, ce n'est pas la mort qui transforme notre rapport au monde, mais la conscience que nous en avons. **C'est cette conscience que l'architecture funéraire peut prendre en charge.**

La mort, comme concept et comme représentation, semble plus que présente, portée par les films, les séries et les informations qui diffusent des images de violence et de disparition. Cette mort est figurative, spectaculaire, désincarnée. Ce qui a quasiment disparu, ce sont leurs présences physiques dans l'espace de la ville, les lieux où l'on peut se tenir face à une absence concrète, où le corps en deuil peut trouver un espace à la mesure de sa peine. Une distinction structure donc ce mémoire : la mort est partout dans l'image, mais son renouvellement architectural a quasiment disparu. Et c'est cette mise à l'écart des défunts par l'architecture, et non de la finitude, que ce mémoire interroge. Cette mise à distance n'est pas accidentelle. Jean-Didier Urbain²¹ décrit une «

¹⁹ Épicure. (2012). *Lettre à Ménécée*. § 124-125. Dans M.-O. Goulet-Cazé (éd.), *Œuvres* p. 1482. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Dans <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Lettre-%C3%A0-M-%C3%A9n-%C3%A9c-%C3%A9.pdf> (consulté le 9 février)

²⁰ Alpozzo, M. (2018). *Phénoménologie de la mort*. Note sur Heidegger. Critique & métaphysique. Dans <http://marcalpozzo.blogspot.com/archive/2018/01/25/phenomenologie-de-la-mort-note-sur-heidegger-3101489.html> (consulté le 12 janvier 2026).

²¹ Urbain, J.-D. (1978). *La Société de conservation*. Payot. Dans <http://swanhild.free.fr/IMG/PROJETS/MemoireFinalLQ.pdf> (consulté le 12 janvier 2026).

société de conservation » qui tend à apaiser la dimension symbolique de la mort, à travers des cimetières-jardins, des crématoriums discrets et des défunts dits « *au repos* ». Cette mise à distance traduit spatialement le « *déni de mort* » dont parle l'anthropologue Ernest Becker²², où la civilisation contemporaine se comporte comme si elle pouvait survivre indéfiniment. Ce déni se lit dans la morphologie des villes modernes, dont l'organisation privilégie avant tout les logiques de rentabilité, d'efficacité et de circulation, reléguant au second plan les espaces liés à la finitude. Malgré cela, un nombre croissant d'architectes et de projets cherchent à réintégrer ces questions dans l'espace urbain, révélant la nécessité de s'y intéresser de manière plus attentive. Michel Foucault²³, philosophe français, qualifie certains espaces d'« *hétérotopies* », c'est-à-dire des lieux réels, inscrits dans la société, mais fonctionnant selon des logiques autres, en décalage avec les espaces ordinaires. Les espaces funéraires en constituent un exemple. **Mais en les reléguant aux marges du quotidien, la ville ne contribue-t-elle pas à en effacer le sens ?** Formulés dans les années 1960 et 1970, ces diagnostics résonnent encore aujourd'hui. Les tendances qu'ils identifiaient, telles que la privatisation des rites et l'effacement des morts dans l'espace public, paraissent s'être prolongées avec le développement de la crémation et de la dispersion des cendres. Ce mémoire explore la portée actuelle de ces constats.

²² Pour Becker, l'angoisse de mort agit comme moteur inconscient de la civilisation. La modernité a construit des systèmes de déni de plus en plus élaborés pour l'éluder. Becker, E. (1973). *The Denial of Death*. Free Press. <https://www.youtube.com/watch?v=C6y5YZTU3Pc> (consulté le 12 janvier 2026).

²³ Foucault, M. (1994). Des espaces autres. In Dits et Écrits. Vol. IV. Gallimard. http://palimpsestes.fr/textes_philo/foucault/espaces-autres.pdf (consulté le 12 janvier 2026).

Il existe encore des dispositifs variés qui inscrivent la mort dans l'espace, comme les cimetières communaux ouverts à différentes confessions et aux personnes sans religion, les carrés musulmans orientés vers La Mecque, les columbariums pour les urnes cinéraires, ou encore les espaces dédiés dans les cimetières chrétiens²⁴. Des lieux de mémoire plus contemporains prolongent également cette présence, à l'image du Mémorial de la Shoah, où la lumière, le vide et la retenue font le recueillement. Ces lieux existent, mais ils ont perdu, pour une part majeure de la population, leur fonction active d'accompagnement du deuil au sein du vécu quotidien. Ce qui fait défaut, ce ne sont pas tant les monuments, déjà présents, que des espaces communs de médiation, plus accessibles et partagés, capables d'accueillir la perte sans imposer de foi commune.

Pour comprendre ce manque, il faut nommer ce qui le précédait. Philippe Ariès²⁵ a retracé le passage d'une mort « apprivoisée » à une mort reléguée. Ses travaux, croisés avec les analyses de Van Gennep²⁶, fondent la triade **récit-geste-lieu**. Cette triade, construite à partir de leurs apports respectifs, n'est pas formulée telle quelle par ces auteurs. C'est la juxtaposition de ces trois dimensions qui permet à

²⁴ La loi du 14 novembre 1881 laïcise les cimetières communaux et établit un modèle de gestion communale accueillant toutes les confessions. Comprendre la laïcité. (s.d.). <https://comprendre-la-laicite.olaic34.fr/31-la-mise-en-oeuvre-de-la-laicite/la-laicite-dans-les-collectivites-locales/111-les-cimeti%C3%A8res-et-les-carr%C3%A9s-confessionnels.html> (consulté le 23 février 2026).

²⁵ Ariès, *op. cit.* p. 20.

²⁶ Van Gennep, A. (1909/2011). *Les Rites de passage*. Éditions Picard. p. 14-27. Description des trois phases du rite : séparation, liminarité, incorporation. La veillée funèbre catholique s'inscrit précisément dans ce modèle. https://theses.hal.science/tel-01874926v1/file/Labescat_Gil_2016_ED519.pdf (consulté le 24 avril 2026).

la mort de trouver sa place dans l'expérience. Au contraire, lorsqu'elles se dissocient, la mort devient abstraite voire insaisissable. Cette dissociation s'inscrit dans un processus de sécularisation, d'hygiénisme et de médicalisation, qui a progressivement fragilisé la triade.

Face à ce manque, certaines pratiques artistiques proposent des réponses dont l'architecture funéraire

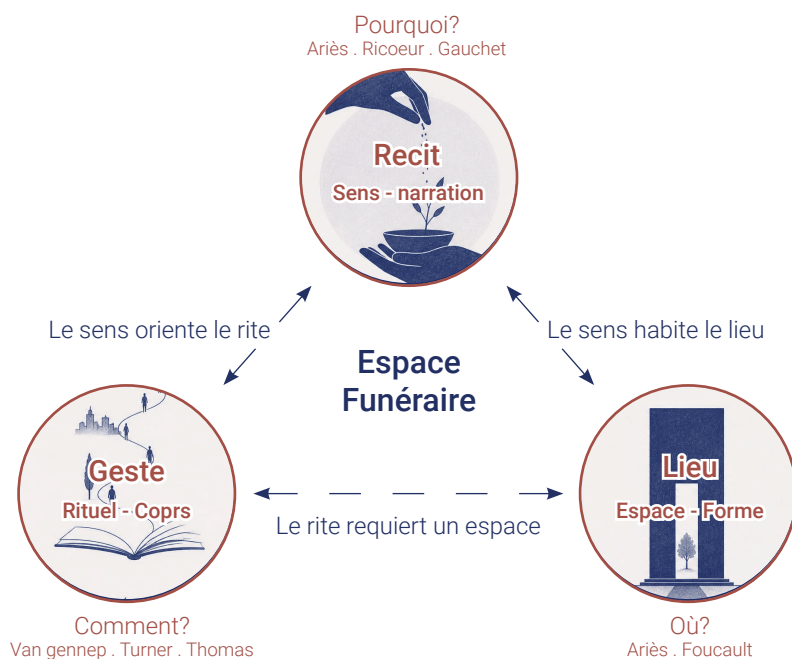


Fig.9 Schéma analytique de la triade récit-geste-lieu [production de l'auteur].

pourrait s'inspirer. L'artiste français Christian Boltanski²⁷ consacre une grande partie de son œuvre à rendre perceptible ce qui a disparu. Dans *Personnes* (Monumenta, Grand Palais, 2010). Cette œuvre est analysée en détail par la suite.

Ce déplacement du regard ne relève pas seulement d'une intention théorique, il s'inscrit dans des transformations concrètes des pratiques funéraires, qui traduisent une relation plus diffuse à l'espace et à la mémoire. En France, la crémation est passée de 1% des obsèques en 1979 à près de 46 % en 2024 (Fédération Française de rémation, Observatoire de la crémation, 2024)²⁸, tandis qu'une part croissante des cendres est dispersée, souvent dans des paysages investis d'une valeur affective (mer, montagne, forêt) mais sans ancrage mémoriel durable. En effet, le funéraire, lui, ne s'arrête pas là. Il se poursuit dans les moments de recueillement, qui possèdent leurs propres lieux. Mais en 2019-2020, seulement 8% des catholiques se rendent régulièrement à leur lieu de culte.²⁹ Les lieux de la durée se vident, mais le besoin de recueillement ne disparaît pas.

²⁷ Boltanski, C. (2010). *Personnes* [Installation]. Monumenta, Grand Palais, Paris. <https://www.youtube.com/watch?v=HV7JQEtPIQw> (consulté le 23 février 2026).

²⁸ Fédération Française de Crémation. (2024). *Observatoire de la crémation en France*. <https://cremation-ffc.fr/toussaint-pres-d-un-deces-sur-deux-a-donne-lieu-a-une-cremation-en-2023/> (consulté le 25 avril 2026).

²⁹ Fédération Française de Crémation. (2024). *Observatoire de la crémation en France*. [http://INSEE, La diversité religieuse en France : transmissions intergénérationnelles et pratiques selon les origines, Insee Références, édition 2023 \(enquête Trajectoires et Origines 2019-2020\). https://www.insee.fr/fr/statistiques/6793308](https://www.insee.fr/fr/statistiques/6793308) (consulté le 3 juin 2026).

Or le deuil s'inscrit dans un temps long, tandis que la crémation et la dispersion privilégient des temporalités brèves. Ce décalage entre le temps du deuil et celui des pratiques funéraires contemporaines constitue l'un des points de départ de ce mémoire.

L'argument central de ce mémoire est que l'architecture funéraire contemporaine doit se distancier des logiques industrialisées qui tendent à dissocier les dimensions de la mort, pour chercher au contraire à les relier à nouveau. L'idée n'est pas d'imposer un récit, mais plutôt de créer un lieu dont la forme rend possible le geste et laisse émerger l'interprétation de chacun. Un parcours peut structurer une temporalité du deuil. Un seuil peut matérialiser un passage symbolique. Un vide peut donner corps à une absence. Ces dispositifs n'appartiennent à aucune religion ni à aucune idéologie. Ils relèvent d'une expérience sensible de l'espace accessible à tous. Le philosophe et historien français Marcel Gauchet³⁰ a montré que la sécularisation déplace le besoin de sens sans le supprimer, ce que la Partie II développera en détail.

La question centrale de cette recherche est la suivante: ***Que peut l'architecture funéraire lorsqu'elle ne se contente plus d'accueillir les morts, mais cherche à leur restituer une place (spatiale, rituelle et symbolique) dans la métropole contemporaine ?***

³⁰ Gauchet, M. (1985). *Le Désenchantement du monde*. Gallimard. L'auteur y développe la thèse de la « sortie de la religion », entendue comme autonomisation des sphères sociales hors du cadre religieux. Voir également Gauchet, M. « La religion dans la démocratie » [Conférence]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=arZdnztQ_Qc (consulté le 24 avril 2026).

La démarche est inductive, au sens de Donald Schön³¹: laisser les exemples construire progressivement la théorie plutôt que d'en illustrer une préexistante. La verticalité est ici posée comme hypothèse de travail, mise à l'épreuve par l'analyse philosophique, historique et architecturale. Le mémoire et le projet de fin d'études avancent conjointement chacun nourrissant l'autre. Dans ce cadre, la méthodologie de recherche se structure en quatre registres qui correspondent à différentes manières d'interroger la question funéraire, chacun apportant un éclairage spécifique tout en participant à une compréhension d'ensemble progressive et lucide.

Afin de répondre à la problématique posée, le travail s'ouvre sur une première étape qui en pose les bases philosophiques, mythiques et anthropologiques, en considérant la finitude comme une condition fondatrice, en identifiant les archétypes spatiaux du rapport à la mort et en abordant le rite comme une structure invisible qui organise l'espace.

³¹ Les exemples construisent progressivement la théorie plutôt que de l'illustrer. Schön, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Basic Books. <https://www.erudit.org/fr/revues/approchesind/2016-v3-n1-approche-sind02367/1035192ar/> (consulté le 16 janvier 2026).

Nous analysons ensuite comment cette structure s'est progressivement dissoute. Pour cela, nous retracerons le passage du cimetière intégré à la ville, aux formes contemporaines où la mort est rejetée, jusqu'aux dispositifs saturés. Nous montrerons à chaque fois comment ces dispositifs s'inscrivent dans des formes urbaines concrètes.

Dans un troisième temps, l'analyse se resserre sur des dispositifs spatiaux précis : le parcours, le seuil, le vide, la forme, la matière et la lumière, pour montrer de quelle manière certains projets parviennent encore à produire les conditions d'un rituel partageable.

Enfin, cette réflexion se prolonge dans le projet lui-même, qui prend la forme d'un manifeste spatial. Il rassemble les principes soulevés dans cette recherche et les met à l'épreuve dans une proposition située. Le projet prend la forme d'une tour funéraire de 220 mètres implantée à la Porte de Charenton à Paris.

Ce mémoire s'intéresse aux conditions spatiales du deuil. Il défend l'idée que l'architecture peut redonner aux morts une place visible et partagée au cœur d'une ville qui les a progressivement rendus moins présents dans l'espace commun.



Fig.10 *Cimetière de Montparnasse, Paris [photographie de l'auteur, 2025].*

Partie **1**

**Habiter la
finitude**

Philosophie, mythe, anthropologie

*La mort ne se vit pas, elle se sait. Elle n'appartient pas
aux morts mais à ceux qui restent.*

*Interroger la finitude comme condition, et le rôle de l'espace
pour l'accueillir.*



Partie 1
Fondements



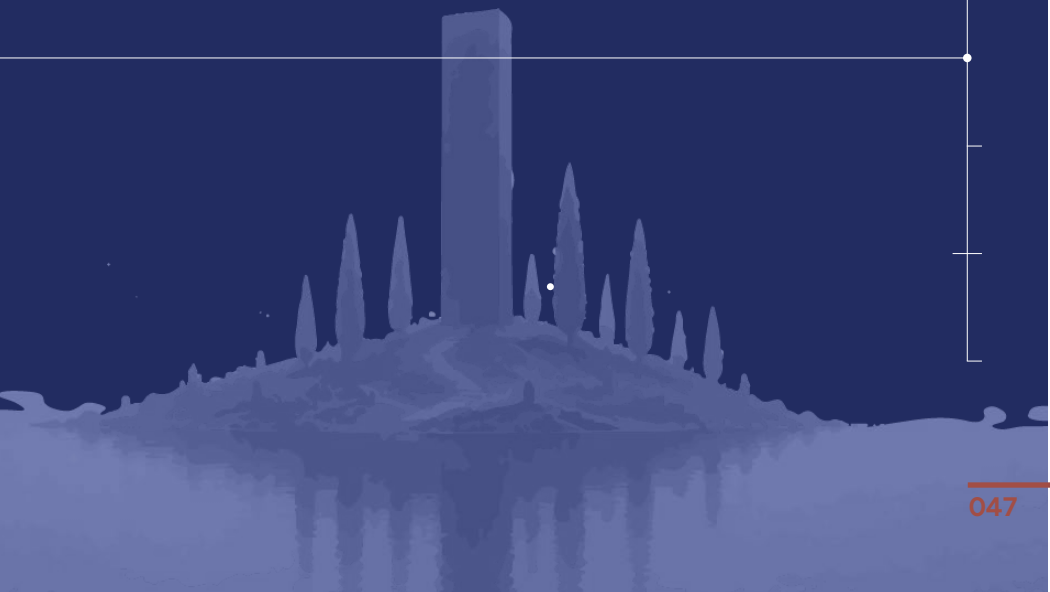
Partie 2
Histoire



Partie 3
Dispositif



Partie 4
Projet



Philosophie,
mythe, anthropologie

Partie 1 **Habiter la finitude**

L'architecture funéraire n'est jamais neutre. Elle incarne toujours une philosophie de la finitude, explicite ou non. Un crématorium conçu comme salle de transit traite la mort comme un problème logistique. Un cimetière-jardin la décore pour la rendre supportable. Les deux détournent le regard. Ce travail propose une autre voie qui ne cherche ni à terrifier ni à consoler mais à ouvrir un espace où la mort peut être simplement accueillie. Pour construire cette position, il faut traverser trois strates : la philosophique, la mythologie et l'anthropologique.

Les auteurs que je cite ici le sont pour leur apport architectural direct. Je n'ai pas cherché à les épuiser. J'ai lu ce qui éclairait la question funéraire et laissé le reste. Chacun sert un point précis, ensemble, ils forment une posture plutôt qu'une doctrine. L'objectif n'est pas de produire une revue philosophique mais d'identifier les implications spatiales que ces pensées engagent. Ils sont ainsi utilisés comme des points d'appui pour éclairer différentes dimensions du rapport à la mort. L'existentiel est abordé de manière souple, chaque approche apporte un éclairage sans former un ensemble fermé ou une doctrine. Ces cadres ont entre cinquante et plus de cent ans. Je les retiens non comme des descriptions de l'état actuel, mais comme des structures dont la pertinence se

1.1 — La finitude comme condition

comme une présence constante. Elle ne renvoie pas à ce qui arrivera un jour mais à ce qui façonne déjà notre manière de vivre. Habiter la finitude, c'est vivre en sachant que tout s'arrête, que le temps est compté, que les relations sont fragiles, que toute présence précède une absence. C'est cette conscience et non la mort elle-même que l'architecture funéraire doit prendre en charge.

Avant de concevoir un espace pour la mort, il faut répondre à une question préalable : *pour qui construit-on ?* La réponse permet de voir les choses d'une autre manière. L'espace funéraire n'est pas pour les morts, il est pour les vivants.

Pour introduire cette réflexion, on peut revenir à une pensée fondatrice, celle d'Épicure (341–270 av. J.-C.)³², fondateur de l'école épicurienne. Dans *la Lettre à Ménécée*, il propose une idée qui change la manière de poser le problème :

« Prends l'habitude de penser que la mort n'est rien pour nous [...] tant que nous existons nous-mêmes, la mort n'est pas, et que, quand la mort existe, nous ne sommes plus. Donc la mort n'existe ni pour les vivants ni pour les morts » Épicure³³

³² Épicure, *op. cit.*, § 124-125.

³³ *Ibid.* § 124-125. <https://la-philosophie.com/la-mort-rien-pour-nous-epicure> (consulté le 16 janvier 2026).

La mort n'est jamais vécue, nous sommes soit vivants soit plus là pour la ressentir. Ces deux états ne coexistent jamais. Il en tire une conséquence directe, la mort ne peut pas être vécue par le sujet. Elle n'est pas une expérience, elle est une limite. Ce déplacement est fondamental pour l'architecture. Il signifie que l'espace funéraire ne peut jamais être conçu pour la mort elle-même. La mort n'a pas de destinataire. Il ne peut être conçu que pour ceux qui en font l'expérience indirecte, les vivants face à la perte.

Cette reformulation libère l'architecte d'une tâche impossible (figurer la mort) pour le recentrer sur une tâche réelle (accueillir l'expérience des vivants). Épicure ajoute une dimension architecturalement productive : la conscience de la finitude peut devenir source d'intensité, plutôt que d'angoisse. Si la vie est limitée, chaque moment compte davantage. Un espace qui rappelle cette qualité, par sa matière, sa lumière, son silence n'est pas un espace de terreur, c'est un espace de présence. La limite de cette position est néanmoins réelle. Épicure tend à neutraliser la mort comme objet de préoccupation. Il ne dit pas ce que l'on doit aux morts. Il libère d'une peur irrationnelle. Or cela ne suffit pas à engager l'exigence que la mort des autres impose. Il définit pour qui on construit, mais pas encore pourquoi.

Dans une autre perspective, Martin Heidegger (1889–1976)³⁴, dont l'engagement en faveur du régime nazi dans les années 1930 appelle une lecture critique de l'écart entre sa pensée et ses positions politiques. Sa pensée apporte néanmoins une réponse décisive dans *Être et Temps* publié en 1927.

« Le Dasein est un être-pour-la-fin. En tant qu'être-pour-la-fin, il existe dans la compréhension de sa fin. La mort est la possibilité la plus propre du Dasein. Elle est définitive, non à surmonter, certaine et indépassable. L'être-pour-la-mort est l'anticipation de cette possibilité extrême qui constitue le Dasein dans son authenticité. »³⁵

La mort pour Heidegger est une structure permanente de l'existence. Le *Sein-zum-Tode*³⁶ (être en vue de la mort) désigne cette présence constante de la finitude comme horizon de toute existence. C'est cette conscience qui permet de vivre de manière authentique, en se rapportant à sa finitude comme à ce qui est le plus propre, le plus certain et le plus indépassable.

³⁴ « Martin Heidegger », Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger (consulté le 30 janvier 2026).

³⁵ Heidegger, M. (2016). *Être et temps*. § 46-53, notamment § 50 ; E. Martineau, trad. Authentica. p. 304-326. Dans https://www.philotextes.info/spip/IMG/pdf/etre_et_temps_martineau_.pdf (consulté le 30 janvier 2026).

³⁶ *Ibid.*, p. 304-326. Cette analyse existentielle-ontologique définit le *Sein-zum-Tode* comme la structure fondamentale du Dasein : non un événement ponctuel, mais une dimension constitutive de l'existence, où la finitude est constamment anticipée comme horizon de sens.

L'implication pour l'architecture est directe : un espace funéraire ne doit pas seulement répondre à une crise ponctuelle. Il doit proposer une possibilité d'épreuve de cette condition dans le quotidien, un espace où ce qui est permanent peut être traversé, et non seulement subi. On en trouve un écho dans certaines pratiques japonaises, où la présence des morts s'inscrit dans le quotidien à travers des autels et des rituels réguliers qui maintiennent un lien continu, plutôt qu'un moment ponctuel de séparation.

Cette pensée est d'une puissance exceptionnelle. Mais elle doit être abordée avec une distance critique. Elle fait de la mort une expérience individuelle et risque d'oublier sa dimension relationnelle. La mort comme structure du Dasein ne dit rien de la mort de l'autre. Or c'est bien la disparition d'un autre, non la mienne, que l'espace funéraire doit accueillir.

Dans la continuité de cette réflexion, Jean-Paul Sartre (1905–1980)³⁷, fournit ici le déplacement décisif. Dans *L'Être et le Néant* (1943), il s'oppose clairement à Heidegger en affirmant que la mort ne peut pas être quelque chose que l'on peut vivre ou maîtriser comme une quête personnelle.

« La mort n'est jamais cette possibilité que je suis : elle est toujours la mort d'un autre. [...] Ma mort est pour moi un événement extérieur qui m'arrive de l'extérieur. Elle est contingente, absurde, irrationnelle. » Sartre³⁸

Elle nous arrive de l'extérieur, contingente et absurde, sans que nous puissions jamais l'anticiper, comme une structure de notre être. Elle ne s'individualise pas, elle me dépossède. Après ma mort, ce sont les autres qui fixent le sens de ce que j'ai été. Cette divergence est plus qu'une nuance philosophique, elle constitue le pivot le plus architectural des trois positions.

³⁷ « Jean-Paul Sartre », Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre (consulté le 1er février 2026).

³⁸ Sartre, J.-P. (1943/1996). *L'Être et le Néant*. IIIe partie, chap. II, p. 653-659. Gallimard. Dans https://classiques.uqac.ca/classiques/Sartre_jean_paul/etre_neant/etre_neant.html (consulté le 1er février 2026).

Si la mort nous échappe par principe, alors l'espace funéraire ne peut pas être conçu pour celui qui meurt. Il doit être conçu pour ceux qui restent, pour accueillir ce que la mort laisse inachevé chez les vivants, pour permettre la traversée de ce qui a été interrompu de l'extérieur. Ce que Sartre permet de préciser est la nature du programme architectural, pas un lieu pensé pour le mourant mais un espace de recomposition pour ceux qui restent. La position de Heidegger appelle un espace de confrontation solitaire: un lieu où l'individu se tient seul face à sa propre finitude. Celle de Sartre appelle un espace relationnel : un lieu conçu pour ceux qui restent, organisé autour du vide laissé par l'autre. La première engage la contemplation, la seconde engage le parcours et le geste. Le projet qui suivra tentera de tenir les deux.

Ces deux lectures ne s'excluent pas, elles délimitent ensemble le territoire de l'espace funéraire. Un lieu qui permet de regarder la mort en face, simplement, et qui est pensé pour accompagner ceux qui sont perdus après la perte de quelqu'un.

Même si leurs idées sont différentes, Épicure et Sartre arrivent à une conclusion similaire pour l'architecture: la mort ne concerne pas les morts, mais les vivants. Pour Épicure, elle est absence de sensation, donc les rituels sont faits pour ceux qui restent; pour Sartre, le sens du défunt dépend désormais des vivants. Pourtant, beaucoup de crématoriums continuent de fonctionner comme si tout était destiné aux morts, se limitant à une gestion technique, alors que l'enjeu est ailleurs : non pas représenter la mort, mais créer les conditions pour que les vivants puissent se tenir face à ce qu'elle laisse. Épicure et Sartre définissent le pour qui et le pourquoi, mais pas le comment et ce « comment » n'est pas une question de programme, mais de posture. Se tenir face à n'est pas une simple image : se tenir, c'est résister à la chute, affirmer une verticalité contre la pesanteur, alors que la mort est, elle, du côté de l'horizontal, de l'effondrement. Le deuil porte en lui cette tentation de tomber avec ce qui disparaît. Demander à l'espace funéraire de permettre cette confrontation, c'est donc lui demander de soutenir, concrètement, une verticalité fragile mais essentielle chez les vivants.

La philosophie a posé une exigence. À l'architecture de la prendre en charge, concrètement. Le Corbusier l'avait déjà perçu avec une certaine évidence: dans *Le Poème de l'angle droit*³⁹, il décrit un corps d'abord pris dans l'horizontalité du monde avant de, peu à peu, se redresser. Ce mouvement est simple, presque banal, mais il dit quelque chose d'essentiel : entre se laisser tomber et réussir, malgré tout, à se relever et tenir debout.

*« Reposer s'étendre dormir
– mourir
Le dos au sol...
Mais je me suis mis debout !
Puisque tu es droit
te voilà propre aux actes.
Droit sur le plateau terrestre
des choses saisissables tu
contractes avec la nature un
pacte de solidarité : c'est l'angle droit. » Corbusier*⁴⁰

Se tenir debout, pour Le Corbusier, c'est affirmer une verticalité, conclure un pacte avec la terre que l'on foule. Cette verticalité n'est pas une position fixe. C'est une relation avec le sol et le ciel.

³⁹ Le Corbusier. (1955). *Poème de l'angle droit*. Éditions Tériade. <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-livre/le-poeme-de-langle-droit-le-corbusier-1955/> (consulté le 10 février 2026).

⁴⁰ *Ibid.* Ce poème-livre, composé de dix-neuf lithographies accompagnées de textes, met en scène le passage de l'horizontalité à la verticalité comme condition d'une prise sur le monde. Le redressement du corps y est compris comme un acte fondateur, établissant un « pacte de solidarité » avec la terre.

Transposée à l'architecture funéraire, cette idée déplace le regard. Il ne s'agit plus seulement de penser le lieu final, mais aussi le parcours qui y mène. La destination compte, bien sûr, mais c'est la traversée qui la prépare qui produit l'expérience. Ce qui précède l'arrivée joue un rôle tout aussi déterminant.

Ce pacte avec la terre n'est pas qu'une affaire de posture. Qu'on soit debout ou assis, le corps incarne cette verticalité existentielle que Mircea Eliade, dans *Le Sacré et le Profane* (1957)⁴¹, nomme *axis mundi*, une connexion entre la terre et le ciel⁴². Dans le temple bouddhiste, le moine en méditation assis en lotus devient précisément ce pilier. Son bassin au sol, sa colonne vertébrale se dresse, sa couronne du crâne vers le ciel. Le Bouddha lui-même, assis en lotus, est une représentation personnifiée de cet *axis mundi* : il relie les trois mondes sans jamais se lever. Le corps n'est pas inerte, qu'il soit debout ou assis. Il affirme une connexion. C'est ce même principe que l'architecture funéraire doit soutenir : maintenir cette verticalité chez le corps vivant face à l'effondrement du corps mort. Or cette verticalité, qu'elle soit immobile ou en mouvement, ne produit une expérience que si le corps la traverse. Si le corps avance.

⁴¹ Eliade, M. (1957). *Le Sacré et le Profane*. Gallimard. p. 25-28.

⁴² *Ibid.*, p. 25-28. Eliade définit l'*axis mundi* comme un axe vertical reliant les trois niveaux cosmiques (ciel, terre, monde souterrain) et permettant le passage du chaos à un ordre cosmique structuré. Ce concept traverse les cosmologies de toutes les grandes civilisations : temples hindous, mosquées, cathédrales, stupas bouddhistes. « *Axis mundi* ». Wikipédia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Axis_mundi (consulté le 24 avril 2026).

Juhani Pallasmaa⁴³ le montre de façon très concrète. Un lieu ne se découvre jamais d'un seul coup. On y entre progressivement. Le corps avance, perçoit des changements, passe d'une ambiance à une autre. Ce sont ces transitions, entre ombre et lumière, ouverture et resserrement, qui accompagnent peu à peu le passage. Dans cette logique, l'expérience de la perte ne se joue pas seulement dans la destination, elle se construit dans le chemin autant que dans la destination.

On peut rapprocher cela des pavillons de thé japonais, où l'on n'entre jamais directement. Un chemin précède toujours le lieu et oblige à ralentir, à laisser derrière soi le rythme du quotidien. Ce n'est pas juste un accès, c'est déjà une transformation. Sans ce parcours, le moment passé dans le pavillon perd une grande partie de son sens. De la même manière, le mythe de Sisyphe et l'allégorie de la caverne rappellent que ce qui compte n'est pas un lieu figé, mais un trajet, une mise en mouvement qui transforme celui qui la traverse.

⁴³ Pallasmaa, J. (1996/2006). *Les yeux de la peau : Architecture et les sens* (Trad. fr.). Dehors. p. 10-15, 68-72 ; voir également *Encounters: Architectural Essays from the Making of the House*. Rakennustieto. (2014), p. 45-52. <https://journals.openedition.org/crau/569> (consulté le 10 février 2026).

1.2 — Mythe et archétypes spatiaux

Les mythes ne produisent pas des concepts. Ils produisent des formes. Et ces formes ne sont pas de simples représentations : ce sont des dispositifs qui agissent sur le corps. Elles traversent les cultures et les époques non parce qu'elles seraient reproduites, mais parce qu'elles agissent en produisant une expérience. Une question préalable se pose. Est-il vraiment possible de construire une réflexion architecturale à partir de mythes ou d'images. Oui, à condition de comprendre que regarder une image n'est jamais un geste neutre. On ne la regarde pas de l'extérieur comme un objet posé devant soi. On y engage déjà son corps, ses repères et sa manière d'habiter l'espace. L'œil n'est pas séparé du monde. Il est déjà dedans, pris dans ce qu'il regarde.

C'est ce que montre Maurice Merleau-Ponty⁴⁴. Percevoir ne consiste pas à observer à distance. C'est être impliqué. Voir, c'est déjà se situer quelque part, sentir une profondeur, une orientation, une présence. Une image ne se contente pas d'être vue. Elle agit. Elle place le corps dans une certaine position, elle suggère un mouvement, une direction, une manière d'être là.

⁴⁴ Merleau-Ponty, M. (1964/2007). *L'Œil et l'esprit*. Gallimard. (p. 23). Dans <https://pedagogie.ac-montpellier.fr/sites/default/files/ressources/Loeil%20et%20l'esprit%20Merleau%20Ponty.pdf> (consulté le 15 février 2026).

Cette idée est reprise par Juhani Pallasmaa avec ce qu'il appelle une architecture haptique. L'espace ne passe pas seulement par la vue. Il se construit à travers tout le corps. On ressent les matières, la lumière, les variations d'échelle, les passages d'une ambiance à une autre. On avance, on ralentit, on s'ajuste. L'architecture ne se donne jamais d'un seul coup. Elle se découvre progressivement, dans une expérience vécue avant même d'être comprise⁴⁵.

Tout ce qui est visible est, d'une certaine manière, accessible au corps. C'est ce qui permet à un mythe ou à une œuvre d'alimenter un projet architectural. Les images ne proposent pas un modèle à copier, elles déclenchent une expérience corporelle possible. Ce qui importe n'est donc pas uniquement leur signification symbolique, mais la manière dont elles projettent le corps, orientent le regard et structurent un rapport sensible à la mort dans notre cas.

⁴⁵ Pallasmaa, op. cit., p. 10-15, 68-72 ; voir également « *L'expérience architecturale* », Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère.

Avant toute interprétation, il faut reconnaître que *la caverne* de Platon (428–348 av. J.-C.)⁴⁶, dans le Livre VII de *La République*, se présente d’abord comme un espace concret, avant de devenir une allégorie. Le mythe lui-même peut être résumé ainsi à partir de l’extrait canonique :

*« Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine en forme de caverne, ayant sur toute sa largeur une entrée ouverte à la lumière. Ces hommes sont là depuis leur enfance, les jambes et le cou enchaînés, de sorte qu’ils ne peuvent bouger ni voir ailleurs que devant eux. Entre le feu et eux, au-dessus d’un mur, des hommes portent des objets divers, dont les ombres se projettent sur la paroi qu’ils contemplent. Puis l’un d’eux est libéré, contraint de se lever, de tourner la tête, de marcher et de regarder la lumière ; il souffre, s’éblouit, mais finit par distinguer les choses réelles et, au-delà, la lumière du soleil. » Platon*⁴⁷

Des prisonniers enchaînés au fond d’une caverne ne voient que des ombres projetées sur la paroi. L’un d’eux est libéré. Il monte vers la lumière, douloureusement, progressivement, irréversiblement. Il en sort différent. Ce mythe est une image du monde, mais aussi une organisation de l’espace. On y retrouve un seuil, une direction, une contrainte imposée au corps.

⁴⁶ Platon. (1987). *La République*. Livre VII, 514a-516a ; R. Baccou, trad. Garnier-Flammarion. p. 273-276. <https://septembre.space/les-textes/2017/7/12/la-caverne-rpu-blique-vii-514a-517b> (consulté le 15 février 2026).

⁴⁷ *Ibid.*, 514a-517a. Le mythe se présente d’abord comme un espace concret avant de devenir une allégorie. La caverne, le passage, la sortie vers la lumière construisent une expérience progressive qui engage le corps autant que l’esprit, avant toute interprétation abstraite.

La transformation est à la fois intellectuelle et spirituelle, mais aussi corporelle. On est transformé parce qu'on a traversé, et donc ensuite transformé parce qu'on a compris. La limite de ce mythe est celle du programme, la caverne décrit ce que l'espace peut faire mais elle ne dit pas encore comment le construire. Dès lors, une question s'ouvre et appelle les architectes à y répondre : **comment construire un espace capable de transformer celui qui le traverse ?**

Si la caverne met en scène une transformation par la traversée orientée vers une issue, une autre figure vient prolonger cette réflexion en déplaçant l'enjeu, non plus vers une sortie, mais vers un mouvement sans fin. Le mythe, tel que le relit Camus⁴⁸, prolonge cette intuition. Il écrit ainsi, à propos de cette figure :

« Sisyphé, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition : c'est à elle qu'il pense pendant sa descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris. » Camus⁴⁹

⁴⁸ Camus, A. (1942/1985). *Le Mythe de Sisyphé*. Gallimard. p. 166.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 166. Camus relit ici le mythe comme une expérience du mouvement sans fin. Ce n'est pas l'arrivée qui compte, mais le parcours lui-même. La descente devient un moment de lucidité où le sujet prend conscience de sa condition et transforme cette contrainte en position existentielle.

Sisyphe est, dans la mythologie grecque, l'homme qui a voulu défier la mort, qui a cherché à tromper les dieux pour échapper à sa propre mortalité. Sa punition prend la forme même de ce refus qui se retourne contre lui. Il est condamné à pousser sans fin un rocher qui retombe toujours, le forçant à recommencer encore et encore. Comme l'illustre la **Figure.11**, cette représentation rend visible la condition de répétition et d'effort sans fin. Ce qui est mis en avant est la répétition du mouvement, non pas celle d'une idée. C'est la charge de l'immortalité sans transcendance et l'effort sans fin. Ce que Camus y lit n'est pas seulement une figure de l'absurde, c'est aussi une structure spatiale. Le corps qui s'élève, résiste à la gravité, tout en affrontant la pente pour recommencer par la suite. Le sens ne vient pas de la destination, il n'y en a pas. Il émerge du mouvement, de l'effort, de la répétition. Sisyphe, pour Camus, est «heureux» dans l'absurde, non libéré par lui. On peut y voir une approche à intégrer à l'architecture funéraire, où un parcours ascendant engage physiquement le corps et produit une expérience signifiante sans recours à un symbole explicite ni à un récit prescrit. Je m'écarte ainsi de Camus en utilisant l'effort répétitif comme un rite de passage. Sisyphe est déplacé vers une lecture architecturale où le mouvement vertical devient une hypothèse possible qui ne dissout pas l'absurde, mais lui donne une scène.



Fig.11 Titien. (1548-1549). *Sisyphus* [Huile sur toile]. 237 × 216 cm. Musée du Prado. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Punishment_sisyph.jpg

Ainsi, après une verticalité vécue dans l'effort répétitif et sans issue, une autre figure apparaît où cette même élévation se projette dans l'architecture et tente de répondre à la finitude par la construction: l'image de la Tour de Babel. Cette dernière traverse l'iconographie occidentale comme l'un des mythes les plus explicites d'une réponse architecturale à la mortalité humaine. Pieter Brueghel l'Ancien⁵⁰ en a donné au XVI^e siècle la version la plus saisissante qui est visible en *Figure.12*.

Cette masse monumentale qui s'élève en spirale vers un ciel inaccessible, inachevée et déjà en train de se défaire. La tour s'affirme aussi comme une démonstration de puissance, où l'architecture devient l'expression visible d'une volonté de domination et de dépassement. Babel naît d'un désir d'immortalité : construire jusqu'à Dieu, dépasser la condition mortelle par la hauteur de l'édifice. C'est une réponse construite à la finitude humaine. Si le corps est voué à tomber et à reposer à l'horizontale, l'édifice s'élève et s'impose à la verticale. Ce dernier ne se contente pas de symboliser l'élévation, il met le corps en tension face à la gravité. Cette architecture répond à une condition existentielle avant d'avoir une fonction. Son échec est aussi instructif que son ambition. La confusion des langues, l'abandon, la dispersion. La verticalité ne résout pas la finitude, elle lui oppose une direction, toujours susceptible d'être contrariée. C'est l'erreur de Babel, celle de croire que la hauteur de l'édifice peut suffire.

⁵⁰ Bruegel l'Ancien, P. (1563). *La Tour de Babel* [Huile sur panneau]. 114 × 155 cm. Kunsthistorisches Museum. [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Tour_de_Babel_\(Brueghel\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Tour_de_Babel_(Brueghel)) (consulté le 26 février 2026).

La question n'est pas de savoir si la verticalité est juste, mais comment la construire pour qu'elle engage le corps au lieu de l'écraser.



Fig.12 Bruegel l'Ancien, P. (1563). La Tour de Babel [Huile sur panneau]. Kunsthistorisches Museum. [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Tour_de_Babel_\(Brueghel\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Tour_de_Babel_(Brueghel)) (consulté le 26 février 2026).

Babel voulait construire jusqu'à Dieu. Atteindre le divin par la hauteur. La tradition juive répond autrement. Elle invente l'inverse. Non par l'accumulation mais par le retrait. Au cœur du Temple de Jérusalem se trouvait le Saint des Saints, le Kodesh HaKodashim. Une pièce de dix coudées sur dix. Le lieu le plus sacré du monde juif. Et il était vide. L'arche d'Alliance qui y reposait avait disparu. Lors de la destruction du Premier Temple. Le Second Temple abritait donc un vide au centre. Seul le Grand Prêtre pouvait y entrer, une fois par an, le jour de Kippour⁵¹. Ce n'était pas un manque. C'était la structure même du sacré. Le vide était présent. L'inaccessible était le sacré. Aucune image, aucune forme occupait le centre. Ce que Babel cherchait par l'accumulation (atteindre ce qui dépasse) le Temple l'exprimait par le retrait. L'absence était l'architecture elle-même. C'est ce que le Temple de Jérusalem a inventé : l'espace qui s'organise autour du vide. Ce vide au centre traverse les siècles. Il réapparaît dans l'architecture contemporaine, souvent sans intention apparente. Comme si le vide lui-même n'était pas une absence, mais une présence qui appelle sa propre réapparition.

⁵¹ Josephus, F. (s.d.). *Antiquités judaïques*. Livre VIII, § 3-4. Description du Temple de Jérusalem et du Saint des Saints (*Kodesh HaKodashim*). <https://remacle.org/blood-wolf/historiens/Flajose/juda81.htm> (consulté le 24 avril 2026).

Finalement cette idée de projection du corps dans l'image se prolonge dans la manière dont l'espace s'organise. Gaston Bachelard (1884–1962), dans *La Poétique de l'espace* (1957)⁵², théorise la polarité qui sous-tend ces mythes. Il introduit l'idée selon laquelle la cave représente la confrontation à l'obscurité et à l'irrationnel profond tandis que le grenier évoque l'élévation imaginaire. Cette polarité verticale, entre le bas et le haut, mais aussi l'enfoui et l'élevé (obscurité et lumière), structure l'espace habité bien avant toute architecture consciente⁵³. La maison est imaginée par Bachelard comme un être vertical. On retrouve donc la même polarité que les mythes précédents, mais à une autre échelle. Toutefois cette polarité est domestique, intime, individuelle. Elle parle de ma cave, de mon grenier, pas de la nécropole ou du cimetière collectif. Le saut de l'espace privé à l'espace funéraire partagé est un franchissement que Bachelard ne fait pas, et que ce mémoire tente d'instruire.

Cette polarité n'est pas uniquement le fruit d'une construction théorique. Elle propose des approches tangibles pour envisager l'espace funéraire. L'examen révèle qu'elle ne se limite pas à une seule forme, mais qu'elle s'articule autour de deux axes essentiels : la descente et la montée.

⁵² Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Chap. II. PUF. <https://topophile.net/savoir/topophilies-bachelardiennes/> (consulté le 26 février 2026).

⁵³ *Ibid.* La cave y est pensée comme un espace profond et obscur, lié aux dimensions inconscientes et primitives de l'habiter. Elle s'oppose au grenier plus rationnel et lumineux, structurant une lecture verticale de la maison comme projection de l'être (consulté le 26 février 2026).

Ce que cette étude souligne est crucial : la verticalité n'est pas simplement une forme parmi d'autres, mais un cadre essentiel de l'espace habité, ancré dans l'imaginaire avant même sa réalisation.

Dans ce mémoire, les œuvres étudiées ne sont donc pas de simples références visuelles, ce sont des dispositifs spatiaux. On peut en extraire une logique pour concevoir des espaces. C'est avec ce regard d'architecte attentif aux espaces que *L'Île des morts* de Böcklin sera étudiée. Ces structures spatiales ne relèvent pas uniquement de la transmission culturelle. Leur efficacité dépasse les cadres symboliques ou religieux dans lesquels elles ont été produites. Elles agissent sur des individus qui ne partagent ni les mêmes croyances, ni les mêmes références parce qu'elles s'adressent directement au corps et à des expériences fondamentales que chacun traverse.

Il faut donc nommer ce qui en elles produit cet effet. C'est ce que Rudolf Otto (1869–1937) dans *Le Sacré* (*Das Heilige*, 1917)⁵⁴ appelle le « numineux »⁵⁵. Une présence qui trouble. Qui attire et effraye à la fois. Pas besoin de comprendre. Pas besoin de croire. Le corps le ressent directement. Quand on entre dans une forêt, le corps sait. Avant la pensée. On ne ressent pas une « spiritualité » à laquelle il faudrait croire. On ressent simplement : les branches au-dessus qui s'élèvent, la lumière filtrée par les feuilles, le silence qui nous entoure. Le corps ralentit. La respiration s'apaise. C'est automatique. Ce n'est pas quelque chose qu'on choisit. C'est intrinsèque. La structure agit directement sur le corps. Les proportions verticales. La pénombre. La terre sous les pieds. L'air qui change de densité. Un enfant qui entre dans la forêt pour la première fois le ressent sans comprendre. Peu importe les croyances. Le corps sait simplement : ici, c'est autre chose. L'atmosphère agit avant les mots. C'est pour cette raison que les espaces fonctionnent sans explication. Ils agissent sur le corps. Le corps réagit avant la pensée.

⁵⁴ Otto, R. (1917/1949). *Le Sacré* (A. Jundt, trad.). Payot. p. 45-70. Voir également « *Mysterium tremendum et fascinans* », Britannica, <https://www.britannica.com/topic/mysterium-tremendum-et-fascinans> (consulté le 24 avril 2026).

⁵⁵ *Ibid.* Le numineux est une expérience non-rationnelle du sacré (*mysterium tremendum et fascinans*) qui unit la crainte révérencielle et l'attraction irrésistible. Cette expérience précède tout langage et toute compréhension rationnelle, s'adressant directement au corps et à la sensibilité.

C'est pourquoi je m'intéresse tout particulièrement à Arnold Böcklin (1827–1901), peintre symboliste suisse. Ce dernier peint *L'Île des morts* en cinq versions⁵⁶. Cette oeuvre naît d'abord d'une perte vécue, car le tableau est commandé à la suite d'un deuil, ce qui place l'émotion et l'expérience personnelle à l'origine de l'œuvre plutôt qu'une simple volonté esthétique⁵⁷. La réception extraordinaire de l'œuvre confirme la thèse d'Otto. Des millions de personnes de cultures différentes, sans partager les mêmes références ou croyances, ressentent la même présence face à cette image. Ce qui se transmet n'est pas une histoire ou un symbole. C'est la structure spatiale de l'image elle-même qui agit directement sur le corps.

Freud en possédait une reproduction dans son cabinet, Sergueï Rachmaninov lui consacra un poème symphonique d'après la version en noir et blanc⁵⁸. Le dispositif fonctionne indépendamment de la couleur. C'est la structure spatiale, non l'image, qui produit l'effet d'orientation. Comme le montre la *Figure.13*.

⁵⁶ « *L'Île des morts* (Böcklin) ». Wikipédia. Böcklin peint cinq versions de ce tableau entre 1880 et 1886 : Bâle (1880), Berlin (1880), Leipzig (1883), New York (1884), Leipzig (1886). Les deux dernières sont aujourd'hui perdues. [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%8Ele_des_morts_\(B%C3%B6cklin\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%8Ele_des_morts_(B%C3%B6cklin)) (consulté le 10 mars 2026).

⁵⁷ *Ibid.* Marie Berna Christ suggère à Böcklin d'ajouter la barque en 1880 pour représenter le cercueil de son mari. Le galeriste Fritz Gurlitt rebaptise l'œuvre *Toteninsel* en 1883 ; elle s'appelait auparavant *Die Gräberinsel*.

⁵⁸ *Ibid.* Freud possédait une reproduction dans son cabinet viennois (Berggasse 19). Rachmaninov composa son poème symphonique op. 29 (1909) d'après la version en noir et blanc, confirmant que c'est la structure spatiale, non la couleur, qui produit l'effet.

La composition met en tension la traversée horizontale de l'eau et l'élévation verticale de l'île. La barque engage une traversée lente sur une eau qui agit comme un seuil, tandis que les cyprès dressés verticalement enveloppent l'île et la relie symboliquement au ciel, donnant à l'ensemble une tension entre ancrage et élévation qui installe une atmosphère singulière. La lumière ne représente, ni le jour, ni la nuit, ni la vie, ni la mort. C'est la lumière du passage, elle suspend le temps et interdit toute certitude sur l'état dans lequel on se trouve. *C'est l'atmosphère avant le symbole, une qualité perceptive qui s'adresse au corps.* La traversée ne s'effectue pas instantanément.



Fig.13 Böcklin, A. (1880, mai). L'île des morts [Huile sur toile]. 111 × 155 cm. Kunstmuseum Basel. [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27%C3%8Eile_des_morts_\(B%C3%B6cklin\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27%C3%8Eile_des_morts_(B%C3%B6cklin))

Ce que ce tableau dit de la mort est précis: elle ne se visite pas, elle se traverse. L'efficacité de ces dispositifs ne tient pas à leur dimension symbolique, elle tient à la situation qu'ils imposent au corps. Ce que j'en retiens pour la suite de ce mémoire, c'est que la mort dans l'espace ne se représente pas, elle se configure par des seuils, des orientations, des lumières, des durées. La limite de *L'Île des morts* tient à son statut d'image. Elle ne contredit pas ce qui précède, mais en marque plutôt le seuil. L'image engage déjà le regard, le corps, une certaine manière de se projeter dans l'espace, comme l'ont montré Maurice Merleau-Ponty et Juhani Pallasmaa. On n'est jamais totalement extérieur à ce que l'on voit. Mais cette implication reste immobile, suspendue.

Ce que l'image amorce, l'espace peut réellement l'accomplir. La différence tient au passage du regard au mouvement. Là où la peinture suggère une traversée, l'architecture permet de la vivre physiquement, dans le temps, avec le corps engagé. Le sens ne se transmet donc pas comme un message déjà là, il se construit dans cette expérience vécue. L'architecture prolonge ainsi ce que l'image déclenche, en donnant au corps la possibilité d'entrer pleinement dans ce qu'elle ne fait qu'esquisser.

Comme l'analyse l'a établi, l'installation *Personnes* (Monumenta, Grand Palais, Paris, 2010) de Christian Boltanski (1944–2021) franchit ce passage⁵⁹. Comme le montre la *Figure.14*, l'ampleur du dispositif et l'accumulation des vêtements rendent immédiatement perceptible l'expérience d'immersion imposée au corps. Trente tonnes de vêtements d'anonymes s'accumulent dans la nef. Une grue industrielle prélève et relâche aléatoirement dans un mouvement ascendant brisé, répété, sans logique, ni finalité. Des rangées de vêtements s'étendent au sol, comme autant de corps sans visage. Christian Boltanski ne cherche pas à représenter la mort mais à en révéler la dimension anonyme et industrielle. L'installation ne se prive pas d'images, mais celles-ci engagent le corps différemment de la peinture. On ne regarde pas depuis une distance sécurisée, on traverse, on est à l'intérieur de l'œuvre.

On peut comprendre cette installation comme un dispositif qui s'adresse directement au corps, en prolongeant la question de la verticalité. Chez Christian Boltanski, celle-ci est bien présente, mais elle devient instable, presque inversée. La grue soulève les corps (vêtement) un instant, puis les laisse retomber. Il y a une élévation, mais elle reste brève, inachevée, comme une tentative qui n'aboutit pas.

⁵⁹ Boltanski, *op. cit.*, p. 40.

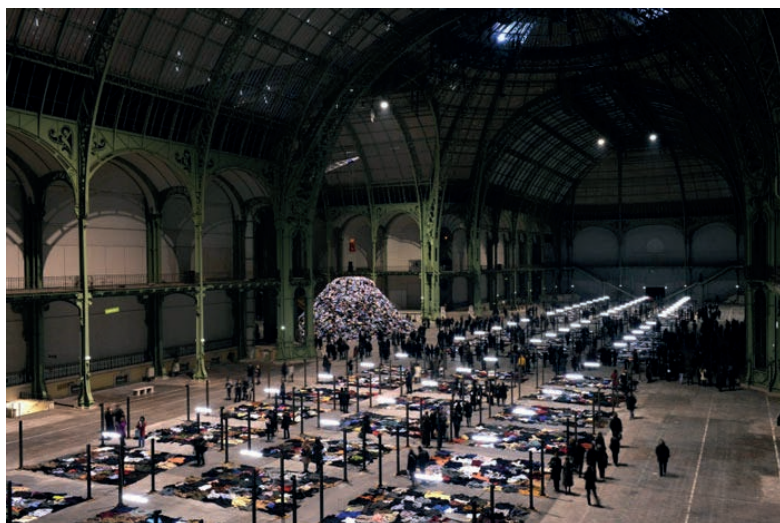


Fig.14 Boltanski, C. (2010). *Personnes* [Installation]. Monumenta, Grand Palais, Paris.
<https://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI>

C'est là que se situe sa limite. L'installation ne dure pas, elle disparaît. Elle montre quelque chose, mais ne peut pas le maintenir dans le temps. Or, c'est précisément ce que l'architecture doit prendre en charge. Boltanski le formulait ainsi, avec une précision qui vaut définition :

« Je ne fais pas le deuil des autres. Je crée les conditions pour que chacun fasse le sien. L'art n'a pas à prendre en charge l'émotion : il doit créer l'espace où l'émotion devient possible. » Boltanski⁶⁰

Ce que les mythes, Böcklin et Boltanski partagent, est une même thèse spatiale. L'espace funéraire ne doit pas représenter la mort, il doit rendre possible une expérience de l'absence. La philosophie a posé pour qui on construit. Les mythes et les œuvres ont montré comment l'espace peut engager le corps dans une expérience du passage. Mais une question reste ouverte : *Est ce que ces dispositifs fonctionnent parce qu'ils sont culturellement transmis ou parce qu'ils mobilisent des structures anthropologiques plus profondes ?* C'est cette question que la suite instruit, à travers l'anthropologie du rite.

⁶⁰ Boltanski, C. (2019). Christian Boltanski. Faire son temps [Catalogue d'exposition]. Centre Pompidou. p. 60-142. Sur la fonction de son art, Boltanski insiste sur l'idée que l'œuvre ne fait pas le deuil des autres, mais crée les conditions pour que chacun puisse accomplir le sien, en construisant un espace où l'émotion devient possible. <https://www.erudit.org/fr/revues/fr/2024-v35-n1-fr09542/1113461ar/> (consulté le 10 mars 2026).

1.3 — Le rite comme espace

La question n'est plus : quel espace ? Mais comment cet espace agit dans le temps ? Les analyses du passage précédent ont montré que le sens naît de l'expérience du corps dans l'espace, marcher : ralentir, s'arrêter, ressentir la lumière, la matière, la gravité. Ces expériences sont celles que les mythes et les œuvres ont figurés. Le rite introduit un déplacement décisif. Cette expérience n'est pas libre, elle est organisée. Le rite ne produit pas de formes nouvelles, il organise leur enchaînement, leur durée, leur intensité. Il découpe le temps du parcours pour que l'absence puisse être traversée. Ce dernier n'est pas un contenu que l'espace accueille, c'est une organisation que l'espace doit produire. Par « organisation », nous n'entendons pas une forme construite, mais un agencement de relations. Celle-ci est une articulation du temps, du corps et du collectif que l'espace rend possible ou empêche. Ce mémoire défend que l'architecture funéraire ne représente pas la mort, elle organise l'expérience corporelle de l'absence dans le temps.

Cette expérience ne repose pas nécessairement sur une croyance particulière. C'est pour cela que les dispositifs spatiaux analysés ici fonctionnent immédiatement. Ils ne demandent pas d'être compris pour agir. Ils produisent un effet direct, par la lumière, la hauteur, le silence, la matière, le parcours, qui engage le corps avant toute pensée.

Même sans partager une foi, les visiteurs y éprouvent une forme de gravité ou de recueillement, simplement parce que l'espace les met dans cet état. Mais cette puissance a une limite. Elle peut aussi basculer. Un espace peut produire du calme, mais aussi de l'angoisse ou de l'écrasement. C'est pourquoi l'architecture ne peut pas se contenter de provoquer une émotion forte, elle doit la maîtriser, la doser, l'orienter. C'est dans cet équilibre que se joue la justesse du projet.

C'est lorsque l'émotion est maîtrisée et structurée qu'elle peut s'inscrire dans une séquence, et non plus dans un effet isolé. Arnold Van Gennep (1873–1957), dans *Les Rites de passage* (1909), met en évidence une séquence universelle: séparation, liminarité, incorporation⁶¹. Sa contribution est de montrer que cette séquence n'est pas abstraite, elle est intrinsèquement spatiale. La séparation suppose un seuil, une rupture perceptible avec l'état précédent. Sans seuil physique, changement de matière, de lumière, d'acoustique, la rupture n'a pas lieu. La liminarité exige un espace indéterminé, ni dedans ni dehors, où les repères ordinaires sont suspendus et où le temps s'étire sans programme. Sans cette durée architecturale, pas de phase liminaire. L'incorporation enfin implique un retour, une réinscription dans le monde commun, un espace d'accueil qui marque le passage accompli. La limite explorée dans ce mémoire tient à l'absence de structure spatiale capable d'organiser l'expérience.

⁶¹ Van Gennep, op. cit., p. 14-27.

Van Gennep décrit la structure séquentielle du rite avec précision, mais ne dit rien des conditions matérielles de chaque phase. Il montre que l'espace doit être séquencé, il appartient à l'architecte de dire comment. Cette séquence tripartite trouve une résonance directe dans les dispositifs funéraires contemporains. Le parcours vers le caveau, la perte de repères, la montée vers la lumière, la sortie vers le cimetière ou la place publique peuvent être lus comme des mises en forme architecturales de la séparation, de la liminarité et de l'incorporation. Il est donc possible de considérer le mécanisme commémoratif non seulement comme un réceptacle de corps ou de symboles, mais aussi comme une illustration spatiale du rituel de passage, où chaque élément, chaque variation d'altitude, de lumière ou d'acoustique se transforme en vecteur de métamorphose. Ce que van Gennep offre à l'architecte, c'est la conviction que l'organisation de l'espace n'est pas simplement une question de forme, mais bien la condition essentielle du rite.

Si cette structure séquentielle pose les bases du rite, elle appelle à être approfondie dans ce qui se joue au cœur même de la phase liminaire. Victor Turner⁶² approfondit *la phase liminaire* sous le concept de *communitas*. Dans cet entre-deux, les individus sont temporairement libérés de leurs statuts sociaux, ils partagent une vulnérabilité commune. Le *communitas* est précisément cet état radicalement différent de la structure sociale habituelle :

⁶² Turner, V. (1969/1990). *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure* (Trad. fr.). PUF, p. 94-130. Dans <https://www.britannica.com/topic/rite-of-passage/Victor-Turner-and-anti-structure> (consulté le 10 mars 2026).

« La communitas se définit comme une société sans structure ou à structure très rudimentaire, formée par une communauté relativement indifférenciée d'individus égaux, « se soumettant ensemble à l'autorité générale des aînés rituels »⁶³

La vulnérabilité partagée est une condition du rite, pas un accident. L'espace liminaire ne peut pas être entièrement programmé ni déterminé à l'avance. Il doit rester ouvert, disponible, capable d'accueillir des usages imprévisibles. Non un vide neutre, mais un vide actif. Un espace où l'on peut s'arrêter, hésiter, se perdre, rester autant de temps que nécessaire. La liminarité n'est pas une zone de passage rapide, c'est une expérience de suspension. L'architecture funéraire ne travaille donc pas seulement l'espace, mais le temps, la durée du parcours, ainsi que le rythme du déplacement, la possibilité du retour et de la répétition. Sans cette durée, il n'y a pas de passage, seulement une interruption.

⁶³ *Ibid.* p. 94-130. La communitas désigne un état d'égalité et de mise à nu des individus propre à la phase liminaire. Elle s'oppose à la structure sociale ordinaire fondée sur les rôles et les hiérarchies, et correspond à une expérience collective directe, vécue dans un espace-temps de transition.

Quand un groupe fait face à un deuil, tout commence par un geste simple, en lien direct avec le corps du défunt, comme le fait de le laver, de l'habiller ou de le veiller avant la cérémonie. Louis-Vincent Thomas (1922–1993), dans *Anthropologie de la mort* (1975)⁶⁴, ramène au geste premier, celui du soin du corps : laver le mort, le préparer, lui donner une position. C'est le premier acte de culture humaine face à la finitude. Thomas le formule avec clarté :

*« Le lavage du cadavre constitue le rite liminaire par excellence. Il est l'acte initiatique qui marque la frontière entre le monde des vivants et celui des morts. Par ce geste, les proches ne se contentent pas de nettoyer un corps, ils accomplissent le premier travail de séparation. C'est dans cet espace, dans ce temps de contact tactile avec la mort, que le deuil commence véritablement. »*⁶⁵

Ce geste crée un espace pour le corps. Thomas révèle ici une lacune majeure des espaces funéraires contemporains, en confiant le corps aux professionnels dès le décès, on minimise l'importance des espaces de ce geste inaugural comme la chambre mortuaire, la salle de veille qui sont autant de prémisses du rite sans lesquelles le rapport à la perte ne peut pas commencer. Sans ce premier espace, la séparation de Van Gennep n'a pas lieu. Le reste du rite ne peut plus se déployer.

⁶⁴ Thomas, op. cit., p.235. <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2240> (consulté le 15 mars 2026).

⁶⁵ *Ibid.* p. 235. Le premier rapport au mort passe par des gestes concrets appliqués au corps, tels que le laver, l'habiller ou le veiller. Ces pratiques constituent un moment liminaire essentiel, où s'opère une première séparation entre le vivant et le défunt. <https://journals.openedition.org/cerri/1267> (consulté le 15 mars 2026).

Ce geste de soin du corps n'est pas propre à une tradition: le ghusl islamique, la tahara juive, la toilette bouddhique ou les lavements hindous avant la crémation à Varanasi convergent sur un même point, la main des proches avant toute médiation technique.

Dans la tradition catholique pré-moderne et encore présente dans les régions rurales françaises jusqu'au milieu du XXe siècle, la mort d'un proche déclenchait une séquence précise. Spatiale et temporelle. Le corps était veillé à domicile une nuit entière. Les miroirs couverts, les fenêtres entrouvertes, les voisins se succédant autour du corps. Les gens venaient, veillaient, repartaient. La maison devenait un autre espace. Ni celui des vivants qui bougent et parlent. Ni celui des morts qui reposent définitivement. Un passage entre les deux. C'est précisément ce que Van Gennep nomme la phase de séparation : le moment où le défunt est physiquement séparé du monde des vivants⁶⁶. Le lendemain, la procession funèbre parcourait les rues du village. Les cloches sonnaient. Les passants s'arrêtaient. Le corps traversait l'espace public et le suspendait temporairement. C'était la phase liminaire. Puis venaient le service religieux et l'inhumation au cimetière. L'incorporation. Le retour à l'ordinaire. Sauf que l'ordinaire avait changé. En vingt-quatre à quarante-huit heures, la communauté avait traversé tous les espaces : la maison, la rue, l'église, le cimetière. Aucun espace n'était resté neutre. Tout était engagé.

⁶⁶ Van Gennep, *op. cit.*, p. 38.

Le crématorium contemporain a, quant à lui, malheureusement réduit cela à vingt minutes dans une salle unique, selon des créneaux strictement planifiés. Aujourd'hui, l'ensemble du processus est largement pris en charge par des entreprises de pompes funèbres privées, qui organisent et coordonnent chaque étape, de la gestion administrative à la cérémonie, jusqu'à la crémation elle-même, dans une logique d'efficacité et de rotation. Cette organisation tend à standardiser le temps du deuil, en l'inscrivant dans un cadre rationalisé où la singularité des rites se trouve souvent contrainte⁶⁷. Ce que la tradition catholique avait construit, c'est précisément ce que Arnold van Gennep décrit dans sa théorie des rites de passage, et que les crématoriums tendent à dissoudre aujourd'hui : une durée architecturale organisée autour de la perte, faite de seuils, de temps distincts et de transitions progressives permettant d'accompagner la séparation.

Si la liminarité engage une expérience partagée dans l'entre-deux, elle ne prend pleinement sens qu'à l'échelle du groupe qu'elle transforme. Durkheim nomme ce que Van Gennep n'analyse pas : la fonction sociale du rite. Le deuil n'est pas l'expression d'une émotion privée, c'est un devoir collectif. Le groupe se recompose autour de la perte de l'un des siens⁶⁸. La mort d'un de ses membres désagrège momentanément la communauté. Le rite la résout en la forçant à s'exprimer collectivement.

⁶⁷ Service-Public.fr. « Obsèques », <https://www.service-public.fr/> (consulté le 24 avril 2026). Depuis 1993, les opérations funéraires sont ouvertes à la concurrence.

⁶⁸ Durkheim, É. (1912/2013). *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (Livre III, chap. V : « Les rites piaculaires »). Presses universitaires de France, p. 561. <https://archive.org/details/details/lesformeslmentai00durk/page/n7/mode/2up> (consulté le 23 avril 2026).

Canetti, dans *Masse et Puissance* (1960)⁶⁹, approfondit cette idée. : le resserrement du groupe face à la mort est une affirmation de l'existence collective, non seulement du réconfort. Ce resserrement n'est pas accessoire. C'est par ce mouvement de rapprochement physique et symbolique que la masse survit à la perte. Face à la dispersion que la mort menace d'opérer, le deuil fonctionne comme un mécanisme de réparation collective. Chacun se sait mortel, mais collectivement, dans la proximité du deuil, cette mortalité partagée devient la source même de la cohésion. L'architecture funéraire doit donc penser ce mouvement de rapprochement, non comme une simple réunion, mais comme une transformation du lien. Le groupe ne se contentant pas de s'assembler, il se réaffirme en tant que groupe par le deuil lui-même. Ces deux lectures ont une implication directe. Un espace qui accueille un individu à la fois pour optimiser le flux, sans lieu de rassemblement, manque sa fonction. L'espace funéraire doit être à la fois intime pour l'expérience singulière de la perte et collectif, pour la recomposition du groupe autour de l'absent. Ces deux registres ne s'excluent pas.

⁶⁹ Canetti, E. (1960/1966). *Masse et Puissance* (R. Rovini, trad.). Gallimard. La survie collective face à la mort d'un membre est l'une des expériences fondatrices du sentiment de communauté.

À ces approches du rite comme structure sociale et corporelle, Eliade retrouve cette même verticalité, qu'il théorise cette fois à l'échelle des cosmologies, toujours sous le nom d'*axis mundi*⁷⁰. De nombreuses cultures organisent symboliquement le passage entre les mondes selon un axe vertical, du bas vers le haut, de l'enfoui vers l'élèver, montagne sacrée, pilier cosmique, arbre de vie. Sans en faire une règle universelle, cette récurrence met en évidence une constante : la verticalité constitue un moyen privilégié de structurer l'expérience du passage. Elle engage le corps, monter, descendre, se situer et donne une orientation au rite sans en imposer le contenu. Ce que Platon proposait comme archétype mythique et Bachelard comme polarité domestique, Eliade le retrouve à l'échelle des cosmologies. Ce n'est pas une règle dogmatique, c'est une constante qui précède les religions et qui s'inscrit dans l'expérience corporelle avant de s'inscrire dans une croyance. Stupas bouddhistes, ziggourats mésopotamiennes, minarets, clochers, pyramides mayas : l'axe vertical précède et traverse les confessions. Le projet hérite de cette constante sans en reprendre la cosmologie. Cette hypothèse structurera directement le projet développé dans ce mémoire.

⁷⁰ Eliade, op. cit., p. 57.

La verticalité ne résout pas à elle seule la phase liminaire. Elle en désigne la direction, pas le contenu. Or c'est le contenu qui compte, ce qui se passe dans l'entre-deux. Les Japonais l'ont nommé : le MA⁷¹. Un vide actif, un intervalle chargé. Ni présence ni absence, mais le passage de l'une à l'autre. Pas un vide neutre, une suspension pleine de tension. C'est ce moment où rien ne bouge apparemment, mais où tout se transforme. Pour l'architecture funéraire, c'est décisif : entre le sol et le corps, entre avant et après, il faut laisser respirer cet espace. Non pas le remplir de formes ou de sens imposé. Laisser ouvert ce vide où le deuil peut se faire. Hayao Miyazaki l'exprime avec une clarté rare :

*« Si tu as une action non-stop sans espace pour respirer, c'est juste de l'agitation. Le MA est ce moment de pause qui donne son sens au mouvement qui l'encadre ».*⁷²

Sans ce vide, sans cette respiration, le rite s'effondre en bruit. C'est l'intervalle qui rend le passage significatif. Van Gennep l'appelle phase liminaire. Turner, *communitas*. Eliade le reconnaît dans l'axis mundi, cette tension entre le bas et le haut. Tous désignent le même espace-temps : un lieu qui n'est ni le monde d'avant ni le monde d'après. Un vide qui tient les deux côtés en suspension. L'architecture qui réussit à produire ce MA produit le rite. Sans l'imposer.

⁷¹ Murakami-Giroux (2016, p. 56, cité dans Bouvelle, 2023). Le ma est un intervalle qui « réunit autant qu'il sépare ». <https://umontreal.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/82130d47-d2b0-4480-b04b-f8aa635ae876/content> (consulté le 24 avril 2026).

⁷² Miyazaki, H. (2002). « *Hayao Miyazaki interview* » [Interview menée par Roger Ebert]. Roger Ebert, <https://www.rogerebert.com/interviews/hayao-miyazaki-interview> (consulté le 24 avril 2026).

Ce que Van Gennep établit comme séquence, Turner le creuse en révélant sa qualité liminaire. Durkheim et Canetti y ajoutent l'échelle du collectif. Thomas ramène tout au geste du corps. Eliade inscrit le tout dans une verticalité cosmologique. Ces pensées ne s'opposent pas, elles se superposent. Ensemble, elles composent un cadre qui dit l'essentiel : l'espace ne représente pas le rite. Il le produit. Et c'est ce qui se passe dans les projets qui fonctionnent. La rupture avec le quotidien ne demande pas d'explication. Elle s'opère par le sol qui change, la lumière qui varie, les proportions qui se resserrent. Le corps avance transformé. Ses repères ordinaires ne fonctionnent plus. Aucun sens ne lui est imposé. C'est la forme qui fait le travail.

I Conclusion

De ce corpus émergent trois exigences concrètes. L'espace accueille sans imposer, il ouvre simplement les conditions d'une expérience. Il offre une présence matérielle qui ancre le deuil. Il laisse du temps, permettant de revenir, répéter, rester autant que nécessaire. Ce ne sont pas des recommandations formelles. C'est le minimum nécessaire pour qu'un espace produise réellement une expérience du passage.

L'hypothèse est le guide de l'analyse : dans un contexte urbain, la verticalité pourrait favoriser leur coexistence. Pas une forme. Une expérience : l'ambiance qui évolue, le corps qui s'élève, le temps qui s'écoule. Ces idées esquissent une position, non une vérité. La mort requiert un espace à traverser. Au fil du temps, nos sociétés ont démantelé cette structure rituelle. Il est nécessaire de retracer ce mouvement.

Pour l'évaluer, quatre critères émergent : l'espace permet-il l'expérience du temps et de la perte ? Autorise-t-il l'appropriation dans la durée ? Entretient-il un rapport actif avec la ville ? Engage-t-il le corps dans le parcours ?

Cette grille est construite pour invalider l'hypothèse autant que pour la soutenir. C'est pourquoi Skogskyrkogården, cimetière horizontal majeur, teste délibérément la robustesse de l'hypothèse. Si la verticalité était faible, ce projet devrait satisfaire les quatre critères aussi bien, voire mieux. Le test se fera au cas par cas, sans arbitrage préalable.

Le maintien de l'équilibre reste précaire. Un espace trop surveillé étouffe ; un espace trop libre, s'estompe. Il s'agit simplement d'établir les conditions sans en déterminer le sens. Sans réception, sans présence, sans continuité, rien ne marche. C'est ce que l'espace doit maintenir.

À ces trois s'ajoute une condition: pour fonctionner collectivement, le rite exige la projection. Un visiteur sans lien direct au lieu doit pouvoir y projeter sa mémoire, son deuil. C'est ce que Thomas décrit, ce que Boltanski met en scène. Un cimetière fermé aux concessionnaires se referme sur ses ayants-droit. Un lieu qui autorise la projection devient espace civique du deuil, ouvert à ceux qui n'y ont personne.

Ce cadre est de nature comparative et interprétative, et non un dispositif expérimental objectif. Son utilisation se base sur le discernement et l'expérience directe des lieux. Deux analystes ne parviendraient pas aux mêmes déductions, c'est ce que Schön désigne comme une pratique réflexive, une connaissance qui se construit au travers d'un dialogue avec le projet. Les projets sélectionnés représentent délibérément les critères identifiés. Cette sélection oriente les conclusions, mais elle protège aussi l'analyse en restant ancrée dans le concret⁷³.

⁷³ Schön, D. A. (1983/1994). *Le Praticien réflexif* (J. Hicklin, trad.). Éditions Logiques. (p. 344-347). Dans http://www.afresc.org/IMG/pdf/Schon_praticien_reflexif.pdf (consulté le 24 avril 2026).



Partie **2**

Reléguer la mort

Généalogie d'une disparition urbaine

La mort a été écartée sans être supprimée. Elle persiste, mais ses lieux, ses corps et ses rites ont été rendus invisibles.

Interroger la disparition spatiale de la mort dans la ville contemporaine.



Partie 1
Fondements



Partie 2
Histoire



Partie 3
Dispositif



Partie 4
Projet



Généalogie d'une
disparition urbaine

Partie 2 Reléguer la mort

La ville contemporaine n'a pas supprimé la mort, mais elle a rendu les morts invisibles : leurs lieux, leurs corps, leurs rites. Ce faisant, elle a fragilisé notre capacité à y faire face. En reléguant la mort hors du champ perceptible, elle ne protège pas les vivants, elle les prive des conditions nécessaires pour traverser la perte. Ce chapitre retrace comment s'est opérée cette disparition progressive. Les formes architecturales transformées, détruites, créées à chaque étape. Chaque exemple est examiné selon les quatre critères établis précédemment : l'expérience du temps et de la perte, l'appropriation durable, la relation urbaine active, le parcours engageant le corps. Ces critères ne sont pas des normes à appliquer mécaniquement. Ils forment une grille de lecture capable de révéler ce qui fonctionne et ce qui s'est perdu.

Précision méthodologique : l'analyse porte sur la France. Trois raisons justifient ce périmètre : la saturation des cimetières urbains, le cadre laïc établi en 1881, et la diversité religieuse croissante. La question posée est celle d'un espace capable d'accueillir la pluralité des croyances sans en prescrire aucune. La laïcité, comprise comme norme d'égalité de dignité et non comme standardisation, requiert un espace englobant toutes les différences sans en privilégier aucune. C'est sa demande la plus rigoureuse : offrir à tous une expérience tangible de l'endroit.

I2.1 — De la mort apprivoisée à la reléguée

La mort médiévale n'est pas à idéaliser. Mais elle avait une cohérence que nous avons perdue. Une cohérence qui n'était pas anodine. Elle tenait à quelque chose de précis : le christianisme. Le christianisme médiéval répondait à tout ce qui concerne la mort. Il disait pourquoi mourir : le salut, la résurrection. Il disait comment mourir : les sacrements, la veillée, l'inhumation. Il disait où mourir : le cimetière paroissial accolé à l'église. Récit, geste, lieu : trois éléments qui se tenaient ensemble. Le récit disait le sens. Le geste permettait d'agir. Le lieu accueillait. Rien ne manquait. Rien n'était détaché de rien. Les historiens appellent cela l'« économie du salut ». Cela ne relevait pas du choix. C'était inscrit dans la foi elle-même. La théologie l'exigeait. Quand ce cadre a disparu, ce n'est pas seulement une croyance qui s'est effacée, c'est la triade elle-même qui s'est cassée. Le récit s'est séparé du geste. Le geste s'est séparé du lieu. Et quand la triade s'est désarticulée, le deuil a perdu son assise spatiale.

Pour comprendre cette transformation, il faut revenir à une lecture historique qui permet de saisir comment le rapport à la mort s'est progressivement déplacé dans le temps. Philippe Ariès (1914–1984), historien des mentalités et de la mort en Occident, auteur de *L'Homme devant la mort* (1977)⁷⁴, propose une grande périodisation des attitudes. Il distingue quatre régimes successifs : la mort «*apprivoisée*» du Moyen Âge, collective et acceptée ; la «*mort de soi*», marquée par une individualisation du rapport à la fin ; la «*mort de l'autre*», où l'affect et le deuil prennent une place centrale ; et enfin la mort contemporaine «*inversée*», médicalisée et reléguée hors du champ social. Cette périodisation constitue aujourd'hui un socle majeur de l'historiographie de la mort. Ariès la décrit clairement :

*« La mort apprivoisée médiévale se déroule au domicile, entourée des proches. Le mourant dicte ses dernières volontés, fait ses adieux et accomplit les rites dans un cadre social collectif »*⁷⁵

Cette lecture ne décrit toutefois pas une succession strictement linéaire. Les évolutions ne sont pas nettes, elles se superposent et certaines formes persistent. Au Moyen Âge, la mort est apprivoisée. Elle se déroule au cœur de la maison, le mourant entouré des siens, allongé dans son lit, parlant une dernière fois avec sa famille dans une continuité presque naturelle de la vie.

⁷⁴ Ariès, P. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Seuil. <https://books.openedition.org/pur/131325> (consulté le 23 mars 2026).

⁷⁵ Ariès, P. (1977). *L'Homme devant la mort*. Seuil. p. 13-18. La mort médiévale est décrite comme un événement domestique et ritualisé, où le mourant organise ses adieux entouré de sa famille dans un cadre collectif et partagé. <https://philippe-aries.histoweb.net/spip.php?article75> (consulté le 23 mars 2026).

À la Renaissance et à l'époque classique, la mort s'intériorise et s'individualise davantage. Elle se dirige vers une expérience intime, comme celle d'une personne qui se prépare seule à mourir en songeant à sa vie ou en rédigeant ses dernières volontés. Au XIXe siècle, elle se charge de la douleur du deuil de l'autre. La mort devient celle que l'on pleure avec une famille rassemblée autour du corps pendant plusieurs jours dans une atmosphère de recueillement. La mort d'aujourd'hui, elle, est médicalisée. Elle se vit dans les couloirs blancs de l'hôpital, entourée de machines et de protocoles, loin du quotidien des proches. Le mourant n'est plus au centre du rituel car c'est le corps clinique qui prime, comme dans une chambre de réanimation où une personne est maintenue en vie par des appareils pendant que les décisions se prennent autour d'elle.

Ce changement a un impact significatif sur l'architecture funéraire moderne : si la mort a été déplacée hors du cadre domestique et de l'existence, le cimetière, le columbarium, la salle de veille sont désormais les uniques espaces où elle peut encore être facilement évoquée et conservée dans le temps. En effet, ces espaces ont évolué pour devenir les derniers lieux où l'expérience de la mort peut encore être ressentie. Or ces lieux, conçus selon des normes d'efficacité et d'hygiène, reproduisent pourtant la logique de refoulement. Ils sont très souvent neutres, minimalistes, et organisés par des circulations fonctionnelles plutôt que par le ralentissement du corps et de l'expérience du deuil.

Michel Vovelle⁷⁶, s'appuie sur des milliers de testaments pour montrer comment les attitudes face à la mort changent selon les régions, les milieux sociaux et les périodes. Il reprend ainsi la question posée par Ariès (comment la mort s'apprivoise-t-elle ?) mais avec une méthode radicalement différente. La « *mort apprivoisée* » n'est donc pas une réalité unique, c'est une tendance dominante, mais variable. Ce qui reste constant chez ces deux historiens, c'est l'importance de la triade : récit, geste, lieu. Elle structure tout, même quand elle se transforme. Et cette triade n'est jamais individuelle. Elle est toujours collective. C'est ce que van Gennep et Durkheim avaient déjà montré : le rite n'existe que parce que le groupe le porte. Ariès et Vovelle le confirment à chaque étape de leur analyse. Vovelle développe cette approche dans *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIIIe siècle* (1973). Il analyse des milliers de testaments pour mesurer précisément comment les croyances religieuses et les pratiques funéraires évoluent dans un groupe social donné. C'est une méthode nouvelle : quantitative, massive, sérielle. Elle révolutionne l'historiographie et remplace l'étude de quelques cas particuliers par l'analyse statistique d'une population entière. Finalement, les deux auteurs montrent la même chose : la mort n'est jamais seulement un événement individuel. Elle est toujours sociale. Toujours culturelle. Toujours spatiale.

⁷⁶ Vovelle, M. (1973). *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIIIe siècle : Les attitudes devant la mort d'après les clauses des testaments*. Plon. https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1975_num_188_2_6136 (consulté le 24 avril 2026).

Ce que les historiens documentent factuellement, c'est la perte d'un récit partagé autour de la mort qui trouve son explication philosophique dans ce que Ricoeur théorise dans *Temps et Récit* (1983)⁷⁷. Pour Ricoeur le temps devient compréhensible pour l'humain lorsqu'il est raconté, car c'est le récit qui lui donne une forme compréhensible. Ricoeur formule le principe fondamental :

*« le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et... le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle. » Ricoeur*⁷⁸

Sans récit, le temps reste une suite d'instants dispersés. Avec lui, il devient une expérience continue dans laquelle on peut se situer. C'est aussi ce qui permet à une communauté de se reconnaître dans une histoire commune et de s'inscrire dans la durée. Ce cadre s'applique directement à la mort, une société qui dispose d'un récit partagé autour de la finitude, le salut chrétien, la résurrection, la continuité de l'âme, peut organiser l'expérience de la perte dans le temps et dans l'espace. Chaque mort individuelle prend une signification collective, et l'espace funéraire en est le support physique. Quand ce récit s'efface, ce n'est pas seulement une croyance qui disparaît, c'est l'espace qui perd sa fonction de médiation temporelle.

⁷⁷ Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit* (t. I). Seuil. p. 17. Dans <https://www.fabula.org/colloques/document1885.php> (consulté le 24 avril 2026).

⁷⁸ Ridky, J. (2017). *Temps et récit : un défi pour l'écriture de l'histoire. À propos d'une lecture ricoeurienne de Landscape and Memory de Simon Schama*. Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies, 8(1), 55. <https://ricoeur.pitt.edu/ojs/ricoeur/article/view/391/204> (consulté le 24 avril 2026).

La crise des espaces funéraires contemporains n'est donc pas seulement culturelle, elle est narrative, et aussi spatiale. Cette triple crise explique pourquoi les espaces contemporains ne fonctionnent plus comme lieux de deuil.

Ce lien entre temps et récit se retrouve dans les espaces où la mort fait partie de la vie quotidienne. Le cimetière des Saints-Innocents à Paris, utilisé pendant près de dix siècles et en surcharge permanente à partir du XVII^e siècle, accueillait déjà un nombre considérable de corps dans des fosses communes⁷⁹. Situé au cœur du quartier des Halles à Châtelet, il était traversé quotidiennement par les Parisiens se rendant au marché. Il constitue ainsi un exemple particulièrement éloquent d'un espace où vivants et morts cohabitent. Le parcours y est libre, quotidien. Il n'en reste aujourd'hui que la fontaine (*Figure 15*).

⁷⁹ « Cimetière des Innocents ». *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Cimetière%20des_Innocents (consulté le 24 avril 2026). Voir également « Petite histoire du cimetière des Innocents ». *Un jour de plus à Paris*. <https://www.unjourdeplusaparis.com/paris-reportage/histoire-cimetiere-des-innocents> (consulté le 24 avril 2026).

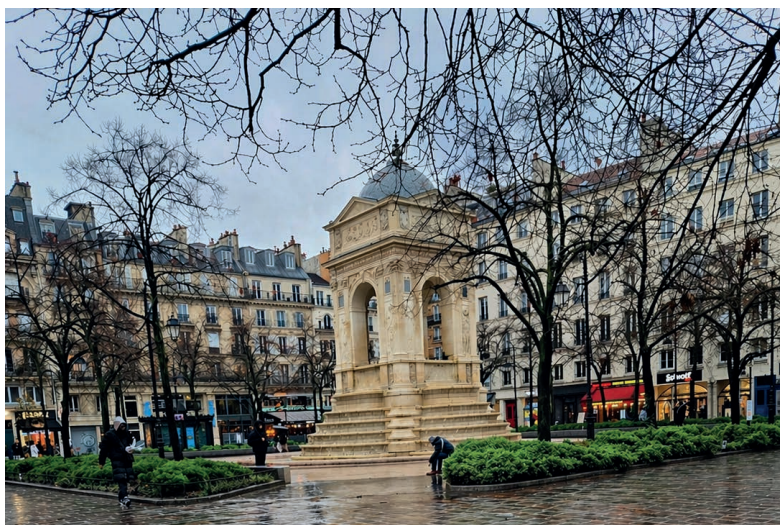


Fig.15 *Fontaine des Innocents, Paris [photographie de l'auteur, 2025].*

Ce vestige ne dit rien de ce que ce cimetière était réellement. L'atmosphère était celle d'une vie mêlée à la mort, et l'appropriation en était totale. Les galeries de charniers qui bordaient ses côtés où les ossements étaient stockés au-dessus des arcades et des échoppes constituaient une observation architecturale remarquable. Les morts étaient littéralement au-dessus des vivants, dans une forme de proto-verticalité funéraire. Les fresques de la *Danse macabre*⁸⁰, peintes sur les murs des anciennes galeries, fonctionnent comme une architecture du rappel, un dispositif de confrontation permanente avec la finitude, inscrit dans la texture même de la ville.

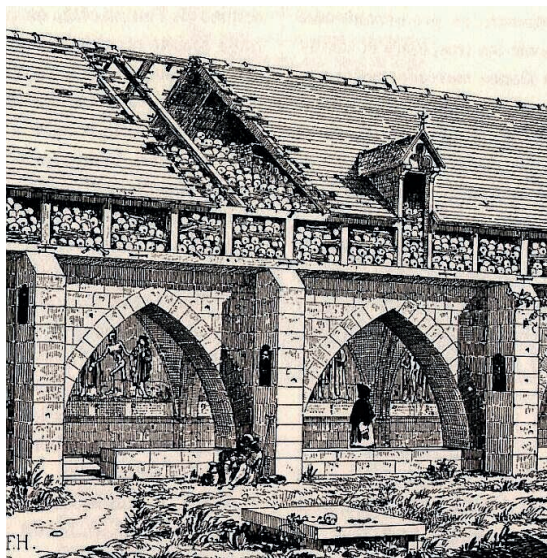


Fig.16 Cimetière des Saints-Innocents — Galeries de charniers.
<https://savoirdhistoire.wordpress.com/2018/01/19/le-cimetiere-des-saints-innocents-et-ses-emmurees-vivantes/>

⁸⁰ « Le cimetière des Saints Innocents et ses emmurées vivantes ». *Savoirs d'histoire* (blog), 2018. <https://savoirdhistoire.wordpress.com/2018/01/19/le-cimetiere-des-saints-innocents-et-ses-emmurees-vivantes/> (consulté le 24 avril 2026).

Ce que cet espace met en évidence, c'est que la présence des morts dans la ville ne pesait pas, elle se confondait avec le quotidien. La mort n'était pas un poids à cacher, mais une matière à habiter. Cette cohérence médiévale ne disparaît pas brutalement, elle se fissure progressivement, à mesure que le rapport entre les vivants et les morts se transforme.

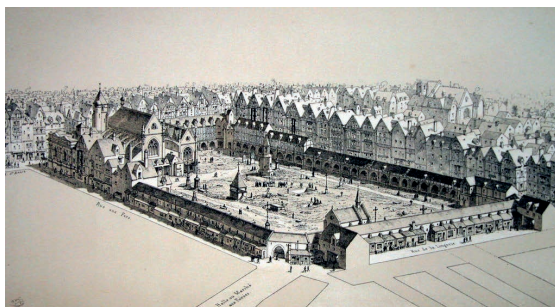


Fig.17 Reconstitution du Cimetière des Innocents — Organisation spatiale du site. <https://tumblr.co/Z8Kftx1lvqxqB>

L'époque baroque (principalement le XVII^e siècle) constitue une dernière grande mise en scène collective de la finitude avant sa relégation. Les vanités en peinture, les memento mori sculptés, ainsi que certains ossuaires décorés dont l'ossuaire de Sedlec, témoignent d'une culture qui n'a pas encore effacé la mort. Cette esthétique (crânes, sabliers, fleurs fanées) prolonge, sous une autre forme, les logiques des danses macabres médiévales : rappeler que tous sont pris dans un même destin, mais ici la mort n'est plus en mouvement, elle se fige et s'inscrit durablement dans les images et les matières.



Fig.18 Ossuaire de Sedlec, Kutná Hora — Organisation des ossements en éléments architecturaux. <https://prague-secrete.fr/visiter-kutna-hora-et-letonnant-ossuaire-de-sedlec>

Cette présence encore matérielle et exposée de la mort ne disparaît pas, elle se transforme. Jean-Didier Urbain⁸¹ analyse comment les tombeaux ne sont pas des objets inanimés mais portent une «vie fantasmatique» que les vivants leur prêtent dans leur refus d'abandonner leurs morts. Ce glissement de la mort vécue vers la mort mise en scène préfigure un mouvement appelé à s'intensifier. La mort baroque est ainsi exhibée, esthétisée, transformée en objet de contemplation, préparant la relégation effective aux siècles suivants. C'est cette esthétisation qui trouve son apothéose au XXe siècle. Les tombes cessent d'être de simples pierres et deviennent des portraits permanents. Au Père-Lachaise et à Montparnasse, la mort n'est plus marquée, elle est mise en scène. L'une des tombes représente une femme debout en robe de soirée, sculptée dans la pierre blanche, comme figée dans un moment d'éternité. L'autre est une porte ouverte, invitant le visiteur à franchir un seuil invisible (*Figure 19* et *Figure 20*). Ces monuments transforment le défunt en œuvre d'art, le mort en image éternelle.

⁸¹ Urbain, J.-D. (1978). *La Société de conservation*. Payot. Dans https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/06/01/ce-que-racontent-les-cimetieres_2775926_1819218.html (consulté le 24 avril 2026).



Fig.19 Tombe sculptée représentant une femme en pierre, figée dans une posture intemporelle. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2025].



Fig.20 Tombe en forme de porte ouverte, figurant un seuil symbolique. Cimetière de Montparnasse, Paris [photographie de l'auteur, 2025].

Pourtant, cette esthétisation progressive révèle surtout une impuissance. Orner les tombes, décorer les monuments, embellir les cimetières, cela ne traite pas le problème réel : l'accumulation. Dès le XVIII^e siècle, les cimetières parisiens sont saturés. Les fosses communes s'empilent. Les ossements remontent à la surface. La ville n'a plus de place pour ses morts. L'embellissement est un leurre. Il détourne le regard du cadavre mais ne le fait pas disparaître. Et à mesure que la population urbaine augmente, l'urgence devient intolérable. On ne peut pas orner indéfiniment ce qui déborde.

Il faut le cacher, le reléguer, le faire disparaître de la vue. La solution ne sera pas de mieux décorer, mais de descendre sous terre. C'est ce passage du visible au caché qui explique l'apparition des catacombes. Cette mise à distance en surface trouve alors une réponse radicale dans le sous-sol parisien. C'est à Paris que cette réponse prend sa forme la plus concrète. Les catacombes de Paris constituent un moment pivot. En 1780, l'effondrement d'un mur mitoyen du cimetière des Saints-Innocents révèle l'épuisement du modèle horizontal. En 1786 débute officiellement l'organisation des transferts des ossements vers les carrières⁸². Des milliers de cadavres s'accumulent alors dans une cave voisine, révélant l'urgence de la situation. La réponse consiste à transférer les ossements de millions de Parisiens vers les anciennes carrières calcaires de la rive gauche, d'abord pour des raisons sanitaires.

⁸² Paresys, I. (2015). *Les Catacombes de Paris*. Éditions du Patrimoine. L'effondrement de la cave de la rue de la Lingerie survient le 30 mai 1780. Les transferts d'ossements depuis les Saints-Innocents vers les carrières ont lieu de 1785 à 1787.

Mais peu à peu, leur disposition dépasse la simple nécessité, les crânes sont organisés en motifs réguliers, en frises ordonnées, comme on peut l'observer sur la *Figure.21*. Ce qui était une contrainte urbaine devient ainsi une mise en forme, où l'organisation des ossements produit un sens.



Fig.21 Catacombes de Paris — Mur d'ossements. Source : Les Catacombes de Paris.
<https://www.catacombes.paris.fr/>

C'est ce basculement qui permet d'appliquer la grille et de comprendre comment cet espace organise concrètement une expérience de la mort. Le cadre analytique révèle un espace d'une puissance rare. Le parcours est largement imposé et linéaire : une descente de 130 marches menant à vingt mètres sous terre, suivie de galeries étroites, puis d'une remontée par un autre escalier. Le sens unique rend le retour en arrière impossible dans le cadre de la visite ordinaire, instaurant une logique de passage irréversible. Le seuil physique est radical, le changement de température, d'humidité et de lumière produit dans le corps une rupture bien plus forte que ne le suggère la seule signalétique, pourtant présente. Les murs d'ossements ne décorent pas, ils sont les matériaux de construction. L'espace a le poids de ce qu'il contient. Ce que les catacombes révèlent, c'est qu'une contrainte urbaine peut engendrer une réponse symbolique puissante, à condition que l'espace soit pensé comme tel, et non seulement géré. C'est précisément à cette condition que le XXe siècle va cesser de remplir.



Fig.22 Les Catacombes de Paris — Vue d'une allée. Source : Les Catacombes de Paris.
<https://www.catacombes.paris.fr/>

L'effondrement de 1780 engendre deux architectures opposées de la mort. Les Catacombes répondent par l'enfouissement anonyme et la relégation souterraine, six millions d'ossements transférés de nuit entre 1785 et 1787⁸³. Le Père-Lachaise, lui aussi, répond à ce problème par l'exposition monumentale et la concession individuelle. En effet, la Révolution française impose une rupture idéologique décisive. Le décret du 23 prairial an XII (1804) interdit l'inhumation dans les églises et impose l'éloignement des cimetières des centres urbains⁸⁴. Il constitue ainsi un acte architectural majeur, en ce qu'il dissocie spatialement le lieu des morts de celui des vivants. Le cimetière du Père-Lachaise⁸⁵, ouvert en 1804 sur une ancienne propriété jésuite acquise par la Ville de Paris en 1803, s'inscrit dans cette logique de mise à distance. Toutefois, son aménagement paysager, confié à l'architecte Alexandre-Théodore Brongniart dès 1803, dont le plan d'ensemble paysager fut développé vers 1810, participe à transformer ce site en un espace de promenade autant que de recueillement.

⁸³ Les Catacombes de Paris. <https://www.catacombes.paris.fr/> (consulté le 24 avril 2026). Consacrées le 7 avril 1786, les Catacombes ont reçu les ossements du cimetière des Saints-Innocents lors de transferts nocturnes de 1785 à 1787.

⁸⁴ L'inhumation désigne le fait de déposer le corps d'un défunt en terre, dans une sépulture, selon des pratiques ritualisées propres à chaque culture. Elle constitue l'une des formes les plus anciennes et les plus répandues de traitement des morts. Voir Thomas, L.-V. (1975). *Anthropologie de la mort*. Payot.

⁸⁵ « Alexandre-Théodore Brongniart ». Wikipédia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Alexandre-Th%C3%A9odore_Brongniart (consulté le 24 avril 2026). Brongniart est désigné architecte du Père-Lachaise dès 1803, sous le Consulat, sur l'initiative du préfet Frochot.

Appliquée au Père-Lachaise, le cadre analytique révèle une articulation encore fonctionnelle mais déjà fissurée. Le parcours n'est pas imposé, la topographie vallonnée génère des montées et des descentes qui structurent le corps (*Figure.23*). Les seuils existent : les entrées monumentales marquent une transition nette avec l'extérieur. L'atmosphère est celle des pierres vieilles, que la mousse recouvre progressivement (*Figure.24*). L'appropriation est double : familles, touristes et promeneurs coexistent. Le Père-Lachaise fonctionne encore là où le crématorium contemporain échoue.



Fig.23 Allée vallonnée structurant le parcours. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

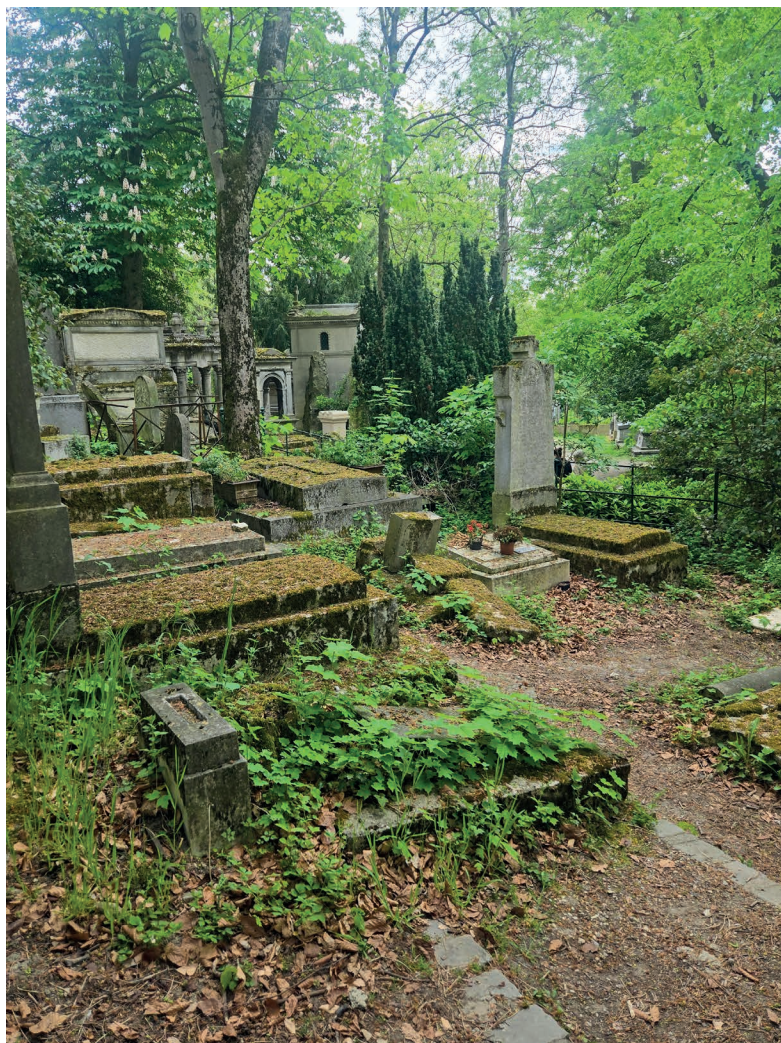


Fig.24 Tombes anciennes et pierres moussues. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

Le Père-Lachaise n'a pas trouvé son public tout de suite. Dix ans après son ouverture, en 1815, il ne compte que 635 inhumations. Jugé trop excentré, trop coûteux, trop étranger aux habitudes parisiennes, il est boudé. La Ville de Paris monte alors une opération de communication. En 1817, elle y transfère les restes supposés de Molière et de La Fontaine, ainsi que le mausolée d'Héloïse et Abélard⁸⁶. L'opération fonctionne : en 1830, le cimetière compte plus de 33 000 sépultures. Ce qui fait lieu n'est donc pas la présence du corps mais la charge qu'un récit partagé lui confère. Les tombes de Molière et La Fontaine sont très probablement des cénotaphes⁸⁷. La Fontaine a été inhumé aux Innocents en 1695 et ses ossements, transférés aux Catacombes lors du vidage du cimetière, y reposent anonymement parmi six millions d'autres. Ce précédent historique conforte une hypothèse centrale du projet : un lieu mémoriel peut fonctionner sans corps, à condition que l'architecture produise les conditions de la projection.

⁸⁶ «Cimetière du Père-Lachaise». *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Cimetiere%3%A8re_du_P%C3%A8re-Lachaise (consulté le 24 avril 2026). Les transferts solennels du 6 novembre 1817, organisés par le préfet de la Seine Gilbert Chabrol de Volvic, visaient à rehausser le prestige du cimetière par l'installation des dépouilles attribuées à Molière, Jean de La Fontaine, Héloïse et Pierre Abélard.

⁸⁷ Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), article « Cénotaphe », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), <https://www.cnrtl.fr/definition/c%C3%A9notaphe> (consulté le 24 avril 2026).

Quand j'ai visité le cimetière des Innocents, j'ai compris quelque chose que je ne saisisais pas avant. La mousse recouvrait les pierres. Le silence était étrange, profond, au cœur même de Paris. Malgré la ville autour, à l'intérieur du cimetière, tout s'arrêtait. C'était un autre monde. J'avais lu Foucault sur les hétérotopies, mais je ne comprenais que les mots. C'est là, face à cette atmosphère, que j'ai vraiment saisi ce qu'il voulait dire. Michel Foucault⁸⁸, explique que certains espaces fonctionnent différemment du reste de la ville. Il les appelle des hétérotopies. Ce ne sont pas des lieux imaginaires. Ce sont des lieux réels, concrets. Mais ils obéissent à leurs propres règles. À leurs propres rythmes. Le cimetière en est l'exemple parfait pour nos sociétés occidentales. À l'intérieur, les comportements ordinaires ne s'appliquent plus. Dehors, vous marchez vite. Vous parlez. Au cimetière, vous ralentissez. Vous pouvez vous arrêter devant une pierre sans raison. Vous pouvez parler à quelqu'un qui n'est pas là. C'est cette différence qui rend le deuil possible. C'est parce que l'espace est autre que votre corps peut changer, que vous pouvez enfin vous arrêter.

⁸⁸ Foucault, *op. cit.*, (Vol. IV)

Mais cette différence ne doit pas transformer le cimetière en prison. Il ne doit pas devenir un musée fermé, coupé de la vie. L'hétérotopie ne doit pas être une rupture totale. L'espace funéraire doit rester accessible. On doit pouvoir y entrer. On doit pouvoir le traverser. On doit pouvoir l'habiter. Son pouvoir réside dans sa capacité à rester autre tout en étant connecté au quotidien. C'est cette tension qui permet le rite. C'est cette tension qui fait que le deuil peut avoir lieu.



Fig.25 Topographie du site, Père-Lachaise [photographie de l'auteur, 2026].

Michel Ragon, dans *L'Espace de la mort* (1981)⁸⁹, prolonge cette observation par une analyse morphologique. L'analogie entre le cimetière et la ville y reproduit les hiérarchies sociales, avec des axes principaux accueillant les sépultures ostentatoires et des chemins secondaires réservés aux tombes plus modestes. Le système de concessions transforme le sol funéraire en marché foncier.

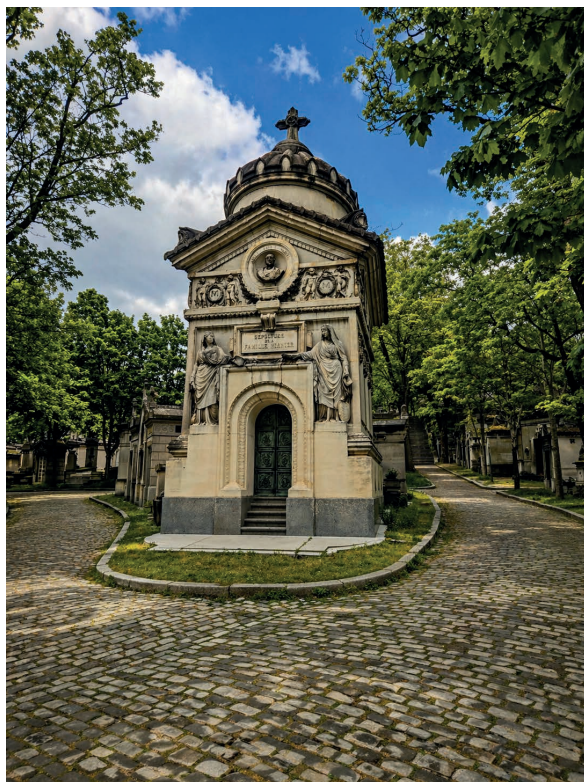


Fig.26 Allée vallonnée structurant le parcours. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

⁸⁹ Ragon, M. (1981). *L'Espace de la mort*. chap. IV-V. Albin Michel.

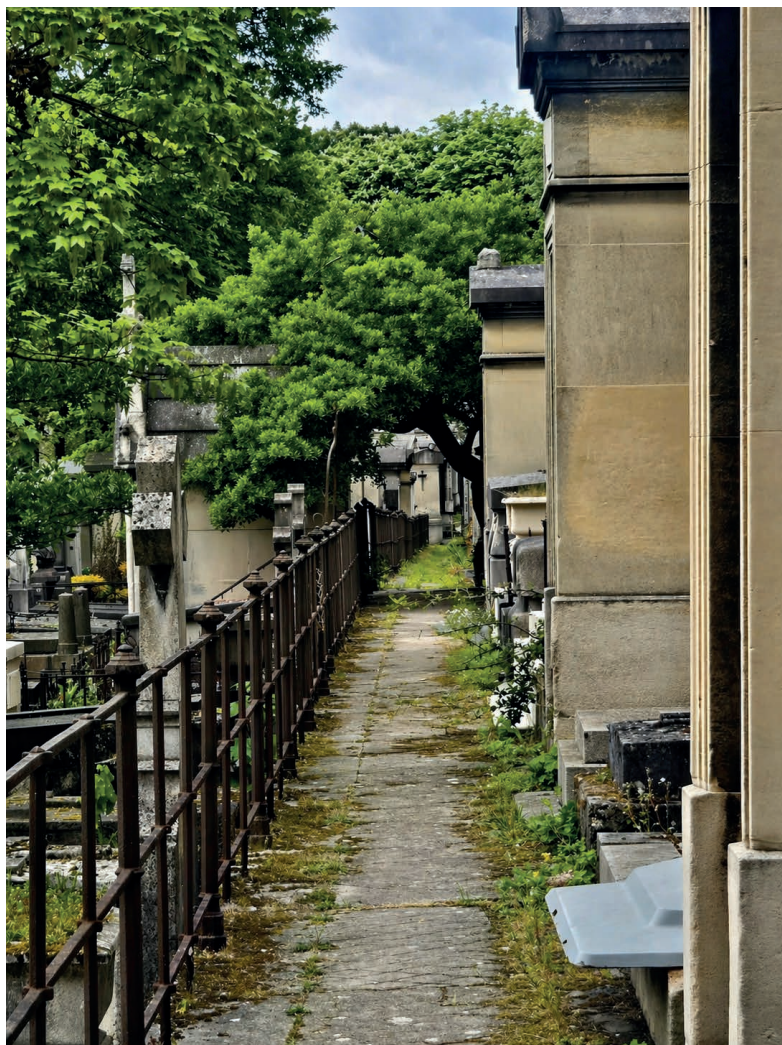


Fig.27 Allée secondaire du Père-Lachaise, étroite et discrète, bordée de concessions modestes. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

Mais la rupture s'est gravée dans le sol même de la ville. En 1804, le décret impose l'éloignement des cimetières. Le Père-Lachaise s'ouvre sur une colline excentrée, à l'écart du centre urbain. À mesure que Paris s'étend autour, le cimetière se retrouve enclavé. L'isolement n'est pas accidentel, il répond à un idéal hygiéniste⁹⁰. Cette distance crée une autre conséquence : le cimetière devient un ailleurs. Un monde fermé. Le Père-Lachaise est ceint de murs hauts et de portails fermés. Le Montparnasse (1824) et le Montmartre reprennent le même dispositif. Les murs s'accumulent. Urbain analyse ce geste comme un simulacre.

« sous le couvert d'un souci d'intégration, l'architecte ne cherche pas autre chose qu'à cacher ». ⁹¹

Ce n'est plus seulement l'absence des morts qu'on efface. C'est le cimetière lui-même qu'on soustrait au regard de la rue. Et c'est une spécificité européenne chrétienne. Dans d'autres cultures, le cimetière reste intégré à la ville.

⁹⁰ Décret du 23 prairial an XII (12 juin 1804) relatif aux sépultures. Société des membres de la Légion d'honneur. https://www.smlh.fr/global/gene/link.php?doc_id=1571 (consulté le 24 avril 2026). Ce décret impose l'éloignement des cimetières hors des villes pour des raisons sanitaires.

⁹¹ Urbain, J.-D. Spatialisation de la mort et le cimetière comme espace de mise à distance entre vivants et morts [Conférence]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gIMjCxrZAh8> (consulté le 24 avril 2026). Voir également Thiollière, P. (2016). *L'urbain et la mort : ambiances d'une relation* [Thèse de doctorat]. https://theses.hal.science/tel-01598078/file/THIOLLIERE_2016_diffusion.pdf (consulté le 24 avril 2026). Thiollière montre que le cimetière participe à une organisation spatiale spécifique du rapport entre morts et vivants.

Le cimetière juif de Prague, les tours du silence zoroastriennes, les ghâts de Varanasi, les cimetières musulmans méditerranéens : tous conservent un ancrage urbain. C'est l'Europe chrétienne qui a inventé cette séparation radicale⁹².



Fig.28 Mur de séparation entre le cimetière de Montparnasse et la ville. Cimetière de Montparnasse, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

⁹² Thiollière, P. (2016). *L'urbain et la mort : ambiances d'une relation* [Thèse de doctorat]. https://theses.hal.science/tel-01598078/file/THIOLLIERE_2016_diffusion.pdf (consulté le 24 avril 2026).



Fig.29 Mur de séparation entre le Père-Lachaise et la ville. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

Le Père-Lachaise est une côte dont les allées sinueuses refusent l'orientation directe. Le relief varié impose d'abord au corps un rythme différent. Les portes monumentales marquent le seuil. Puis vient l'atmosphère : la mousse recouvrant les pierres, les racines soulevant les dalles, le végétal dévorant le minéral. Cinq mille arbres ordonnent la lumière et découpent le ciel selon les saisons. Les usages se chevauchent, ceux des familles en deuil, ou encore des promeneurs du quartier. Des millions de visiteurs le traversent chaque année, attirés par son relief vallonné, mais surtout par les tombes célèbres (Chopin, Piaf, Morrison, Wilde) qui lui donnent sa renommée internationale. Le cimetière est gratuit, possède sa propre station de métro, et est ouvert sept jour par semaine. Ces conditions ne sont pas décoratives, elles impliquent l'accessibilité du lieu.



Fig.30 Légende permettant de situer les tombes des célébrités. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

C'est cette tension qui caractérise le Père-Lachaise : fermé par les murs, ouvert par les usages. À l'écart du tissu urbain, mais densément occupé. Cet équilibre, entre clôture et accès, entre hétérotopie et vie ordinaire, est ce qui permet au deuil de se faire. Le Père-Lachaise possède ce dont peu de cimetières jouissent : deux cents ans d'histoire, des tombes de personnages universellement connus, une foule de visiteurs qui le maintient en vie. Peu de cimetières urbains possèdent cet héritage et cette intensité. Ils doivent donc fonctionner différemment.

Ce que le cimetière du Père-Lachaise et les catacombes révèlent ensemble, c'est qu'une contrainte urbaine peut engendrer une réponse symbolique puissante, à condition que l'espace soit pensé comme tel. La question qui s'ouvre alors est plus simple que redoutable : *quand la ville cesse-t-elle de penser la mort et que reste-t-il de l'espace funéraire quand elle l'a définitivement relégué ?* À l'issue de cette généalogie, la triade apparaît fissurée mais non rompue. Le lieu a été éloigné (1804). Mais le geste et le récit survivent encore. À l'issue de cette généalogie, la triade apparaît fissurée mais non rompue. Le lieu a été éloigné (1804). Le geste et le récit survivent encore pour un temps.

12.2 – Le déni institutionnel

Le Père-Lachaise maintient la triade fissurée. Les trois éléments restent présents, et le deuil est possible. Mais le XXe siècle la rompt définitivement au sein des espaces plus modernes. Le geste disparaît. Le récit s'efface. Il ne reste que le lieu, vide de sens. La mort n'est plus en place. Le mourant est déplacé à l'hôpital. Le corps est confié à des professionnels. Le temps se réduit à une procédure. Le lieu devient neutre. Le récit devient personnel. La triade est dissoute. Ce qui reste n'est plus un rite, c'est une organisation. Une gestion sans sens. Une société qui confie la mort aux experts sans en garder l'essentiel. On a résolu le problème logistique. On a laissé entière la question anthropologique. Les individus se retrouvent seuls face au deuil, sans mots pour l'exprimer. Le silence autour des mourants à l'hôpital le montre : on a retiré la mort du monde.

Ce silence n'est pas seulement un choix individuel, il est socialement produit. Le sociologue Norbert Elias, dans *La Solitude des mourants* (1982)⁹³, décrit avec précision le mécanisme par lequel les sociétés modernes isolent progressivement ceux qui vont mourir. Là où les sociétés traditionnelles intégraient le mourant dans une communauté qui l'accompagnait avec des geste comme la veillée, la présence des proches, le soin du corps, la société contemporaine le confie à des institutions spécialisées où le contact avec la mort est délégué à des professionnels. Ce qui disparaît n'est pas seulement un lieu, c'est une proximité. C'est précisément ce processus historique que Vovelle a documenté : la relégation progressive de la mort hors du quotidien jusqu'à son institutionnalisation complète. Elias montre que cet isolement n'est pas le résultat d'un processus conscient, mais d'un embarras collectif face au fait que la société ait perdu les moyens de ritualiser. Le mourant devient une figure embarrassante, renvoyée derrière les portes closes des hôpitaux et des EHPAD. Ce qui manque, ce ne sont pas les moyens techniques, c'est un espace au sens architectural du terme, capable de maintenir cette proximité.

⁹³ Elias, N. (1982/1987). *La Solitude des mourants*. Pocket. <https://www.youtube.com/watch?v=U575e3AeFFA> (consulté le 24 avril 2026). Sur l'isolement du mourant dans les sociétés modernes.

Ce vide de sens produit des effets spatiaux concrets. Le crématorium contemporain en constitue la manifestation la plus lisible. Conçu comme un équipement technique de traitement du corps, il sépare rigoureusement les espaces visibles par les familles des espaces techniques où le corps est traité, comme si cacher ce qui produit la transformation permettait d'en atténuer la réalité. La cérémonie y est réduite à vingt ou trente minutes, encadrée par un minutage strict. Toute suspension du temps devient impossible. Or c'est précisément elle qui, chez Turner, conditionne la phase *liminaire*. La séquence est directe : salle d'attente, salle de cérémonie, puis sortie. Tout s'enchaîne sans pause, sans véritable seuil, sans ce que Arnold van Gennep⁹⁴ appelle la « séparation ». Or, dans un rite, ce premier moment est essentiel : il permet de se détacher, de quitter ce qui précède avant d'entrer dans autre chose. Van Gennep l'explique clairement : « les rites de passage, lesquels se décomposent à l'analyse en rites de séparation, rites de marge et rites d'agrégation »⁹⁵.

⁹⁴ Van Gennep, *op. cit.*, p. 14-27. <https://archive.org/details/lesritesdepasag00van-geuoft> (consulté le 24 avril 2026).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 14. <https://archive.org/details/lesritesdepasag00vangeuoft> (consulté le 24 avril 2026). Cette citation fondatrice structure l'analyse des transitions rituelles en trois phases : séparation (préliminaire), marge (liminaire) et agrégation (postliminaire).

Autrement dit, on se sépare, on traverse un entre-deux, puis on rejoint un nouvel état. Ici, ce moment intermédiaire disparaît. Il n'y a plus de seuil pour marquer la transition, plus de distance pour préparer le passage. Tout devient continu. La mort n'est plus vécue comme un passage, mais comme une suite d'étapes. L'espace organise un flux plutôt qu'il n'accompagne une épreuve. Ce que révèle le crématorium, ce n'est pas un manque de moyens, mais une architecture pensée pour la procédure, et non pour l'expérience.

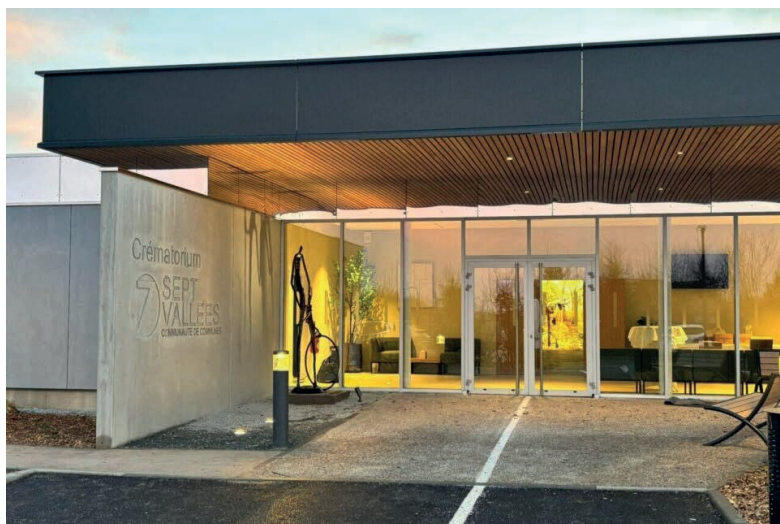


Fig.31 Crématorium contemporain, Hesdin-la-Forêt (Pas-de-Calais). Infrastructure technique funéraire en marge du tissu urbain [Photographie]. https://actu.fr/hauts-de-france/hesdin-la-foret_62447/ce-crematorium-ultra-moderne-de-638-m2-vient-detre-inaugure-dans-le-pas-de-calais_63571396.html

Pour comprendre ce basculement, appuyons-nous sur la pensée de Marcel Gauchet. Ce philosophe et historien fournit dans *Le Désenchantement du monde* (1985)⁹⁶ le cadre le plus rigoureux pour comprendre cette transformation. Sa thèse est précise : la sécularisation, entendue comme le processus par lequel les institutions, les pratiques et les représentations sociales se détachent de l'emprise du religieux pour relever de sphères autonomes (politique, sociale, culturelle)⁹⁷ n'est pas simplement le recul de la pratique religieuse. C'est une transformation de structure, la religion cesse d'être le principe organisateur de la totalité de la vie collective pour devenir une affaire privée et optionnelle. Cette transformation ne fait pas disparaître la question du sens face à la mort, elle la déplace. Avant, la religion offrait un cadre pour vivre le deuil ; aujourd'hui, ce cadre existe encore, mais il est plus fragile et plus dispersé. Chaque individu, chaque famille, doit inventer sa propre façon de faire face à la mort, dans des cadres désormais plus dispersés et moins structurants. C'est ce vide que l'architecture funéraire devrait instruire. Elle ne le fait pas, elle s'est sécularisée en neutralisant l'espace, au lieu d'y produire du sens.

⁹⁶ Gauchet, *op. cit.*, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=arZdnztQ_Qc (consulté le 24 avril 2026).

⁹⁷ *Ibid.*

Ce vide que Gauchet diagnostique structurellement, Albert Camus l'avait nommé existentiellement bien avant lui. Dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942), il le désigne sous le nom d'« absurde » : cette confrontation entre le besoin humain de sens et le silence du monde face à ce besoin⁹⁸. La mort en est l'expression la plus directe. Elle expose l'absurde nu. Face à elle, Camus écarte deux réponses. La première : croire en un au-delà pour donner un sens à la perte. C'est la fuite. La seconde : céder au désespoir. C'est l'abandon. Il propose une troisième voie : la révolte lucide⁹⁹. Ce n'est pas une solution, c'est une posture existentielle par laquelle l'individu maintient ouverte la tension entre finitude et désir de sens, sans la résoudre. Il accepte le silence du monde, et persiste pourtant à lui adresser une parole. Autrefois, ce choix existentiel était porté collectivement. La disparition des cadres religieux a affaibli les formes collectives qui permettaient de traverser cette tension ensemble. Là où la religion offrait un récit commun pour traverser l'absurde, il ne reste qu'un vide de forme. L'individu doit inventer seul sa révolte lucide. C'est cette solitude face à l'absurde qui prend sa forme spatiale la plus aiguë dans les crématoriums contemporains. Ils organisent l'expérience de la mort sans donner de sens. Ils gèrent, mais n'accompagnent pas. Le crématorium dit : votre révolte est affaire privée.

⁹⁸ Camus, A. (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Gallimard. p. 29. Dans https://ia800502.us.archive.org/7/items/le_mythe_de_sisyphe/mythe_de_sisyphe.pdf (consulté le 25 avril 2026).

⁹⁹ *Ibid.* Camus y développe la notion de « révolte » comme posture lucide face à l'absurde, refusant à la fois l'illusion d'un sens transcendant et le renoncement au monde.

En France, la laïcité construite par les lois de 1881 et 1905 a produit un espace funéraire volontairement soustrait à toute appartenance confessionnelle. Mais neutralité n'est pas hospitalité. Le philosophe Gernot Böhme distingue deux catégories d'espaces¹⁰⁰. D'un côté, l'espace neutre, vidé de toute qualité perceptive : couleurs aseptisées, matériaux uniformes, absence de texture. De l'autre, un espace ouvert, capable d'offrir des qualités sensibles par la lumière, la matière, l'acoustique, ou la température sans imposer de lecture religieuse. Les crématoriums contemporains, en poussant la neutralité à l'extrême, produisent des lieux qui ne heurtent aucune croyance mais n'offrent plus aucun support à l'expérience. Le corps y disparaît derrière des portes closes, le silence devient blanc, et l'absence de qualité sensible se transforme en absence de sens.

Le problème n'est pas la laïcité, mais ce qu'on en a fait spatialement. On a cru qu'en retirant les symboles, on produirait une neutralité accueillante ; mais on a produit des espaces qui s'abstiennent, des lieux sans intensité, qui n'accompagnent plus. Ce que la laïcité devrait permettre, ce n'est pas une neutralité stérile, mais une intensité sans dogme : une architecture capable d'émouvoir le corps, de construire une atmosphère, sans imposer de croyance. Ce qui manque ici, ce n'est pas une croyance, mais un espace capable de porter l'expérience.

¹⁰⁰ Böhme, G. (1995). *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Suhrkamp. L'auteur oppose une conception neutre de l'espace à une approche atmosphérique fondée sur les qualités sensibles et perceptives. Voir également « Les atmosphères comme objet de l'architecture ». *Cahiers de Philosophie*. <https://journals.openedition.org/cps/3435> (consulté le 24 avril 2026).

Mais pour comprendre comment nous en sommes arrivés là, il faut remonter plus loin encore. La transformation que Gauchet analyse comme *désenchantement du monde* a une origine théologique très précise. En 1517, Luther énonce un principe radical : les messes pour les morts sont inutiles¹⁰¹. C'est en 1536 que Calvin concrétise cette rupture. Il rejette le purgatoire comme fiction non scripturaire. Or le purgatoire, dans la théologie catholique, maintient le lien entre les vivants et les morts, le lieu où les défunts attendent, où les prières des vivants peuvent agir, où la mort n'est jamais définitive. En supprimant le purgatoire, Calvin supprime le temps de l'accompagnement. Les prières pour les défunts n'ont aucun objet. Les funérailles élaborées deviennent une superstition¹⁰². Cette rupture théologique transforme l'architecture. Là où le catholicisme organisait l'espace autour du purgatoire (messes de Requiem, autels des morts, charniers) le protestantisme le restructure différemment. Les cimetières protestants deviennent civils, non liturgiques, souvent éloignés des villes pour des raisons d'hygiène et de laïcité naissante. Les corps des morts se séparent du cœur urbain. Ce qui dissocie le lien spatial entre vivants et morts¹⁰³.

¹⁰¹ Luther, M. (1517). *Les 95 thèses*. Luther remet en question la pratique des messes pour les morts et l'efficacité du purgatoire.

¹⁰² Calvin, J. (1536). *Institution de la religion chrétienne*. Calvin rejette explicitement la doctrine du purgatoire et critique les pratiques funéraires catholiques. Ceci marquera le début d'une séparation radicale entre espace liturgique et espace des morts.

¹⁰³ Bertrand, R. et Carol, A. (dir.). (2016). *Aux origines des cimetières contemporains*. Les réformes funéraires de l'Europe occidentale XVIIIe-XIXe siècle. Presses Universitaires de Provence.

C'est précisément cette structure que la sécularisation du XIXe siècle ne fera que légaliser. La Réforme avait creusé le vide en supprimant l'espace collectif d'accompagnement de la mort. Le XIXe siècle le formalise administrativement. Les cimetières deviennent des espaces gérés, non des lieux habités. Il ne reste plus qu'un vide administratif où circulait autrefois un sens.

Max Weber puis Gauchet analyserons ce long processus comme l'un des moteurs du désenchantement occidental¹⁰⁴. Mais ce que ce diagnostic omet, c'est que cette rupture s'inscrit concrètement dans l'espace. Les vivants ne peuvent rien pour les morts. Les corps s'éloignent de la ville. L'église se vide. Et l'architecture, lentement, se rend neutre. Mais le crématorium inaugure une étape nouvelle : il ne se contente plus d'éloigner le corps, il le fait disparaître. Là où le purgatoire supposait une durée infinie, la crémation suppose l'effacement instantané. Plus de tombe. Plus de durée. Plus de lien possible. C'est pourquoi le crématorium ne relève pas seulement de l'hygiénisme : il hérite aussi de cette rupture théologique. Cinq cents ans après Luther, le vide architectural s'est matérialisé.

¹⁰⁴ Weber, M. (1905/1967). *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Gallimard. Voir également Gauchet, M. (1985/1992). *Le Désenchantement du monde* p. 78-120. Gallimard. Dans https://www.youtube.com/watch?v=arZdnztQ_Qc (consulté le 25 avril 2026).

C'est dans ce contexte que la crémation s'est progressivement imposée. Sa progression depuis la Seconde Guerre mondiale est liée à des raisons de coût, de multiplication des crématoriums, mais aussi et surtout à la sécularisation des sociétés¹⁰⁵. Le lien est mesurable à l'échelle européenne, les taux de crémation sont nettement plus élevés dans le Nord et le Nord-Ouest de l'Europe que dans le Sud et dans plusieurs pays de tradition catholique ou orthodoxe¹⁰⁶. La crémation n'est donc pas qu'un choix confessionnel, elle est précisément ce qui émerge quand le cadre confessionnel s'efface, dans une société où les rites hérités ne font plus consensus.

En France, l'augmentation de la crémation coïncide avec la diminution de l'usage de la religion. Le crématorium se transforme en l'élément le plus emblématique de la mort moderne dé-ritualisée. Il est digne d'être examiné sous cet aspect. Le crématorium moderne a souvent tendance à favoriser une approche axée sur l'efficacité fonctionnelle et la gestion des flux, plutôt que sur une expression symbolique claire. Un espace funéraire qui adoucit, neutralise ou détourne trahit ainsi l'exigence camusienne. La mort des autres nous oblige à faire mémoire, à témoigner.

¹⁰⁵ Fédération Française de Crémation. (2024). *Observatoire de la crémation en France*. <https://cremation-ffc.fr/toussaint-pres-d-un-deces-sur-deux-a-donne-lieu-a-une-cremation-en-2023/> (consulté le 25 avril 2026).

¹⁰⁶ Pharos & The Cremation Society of Great Britain. (2024). *International Cremation Statistics 2023*. Voir également Treeurn. (2025). *Statistiques de crémation en Europe par pays*. <https://treeurn.eu> (consulté le 25 avril 2026).

L'architecture funéraire devrait porter cette épreuve, non la contourner. C'est précisément dans ce contexte de disparition des cadres symboliques que la question d'une nouvelle forme (verticale) pour l'espace funéraire se pose avec le plus d'acuité.

La crise sanitaire de 2020¹⁰⁷ a révélé une fragilité profonde. Les rituels de deuil ont continué, mais dépouillés de ce qui les rend possibles. Les mesures de sécurité ont fragmenté chaque instant du deuil. Distanciation obligatoire aux funérailles. Impossibilité de toucher le corps. Limitation du nombre de présents. Masques qui étouffent. Ces restrictions ont atténué tous les sens. Et c'est là que s'est creusée la blessure. Le deuil, n'est pas une affaire privée. C'est une expérience collective, portée par les sens, par le corps. On pleure ensemble. On se tient. On se touche. On respire le même air. Ces instants sensoriels permettent au deuil de se faire. Pendant la crise, ils ont été systématiquement affaiblis par les mesures sanitaires. Les gestes restaient, mais ils étaient vidés de leur substance sensorielle et collective. Ceux qui ont vécu cette expérience en ont gardé une trace. Ils ont compris que nos espaces funéraires, déjà fragiles, deviennent complètement vides dès que la proximité, le toucher, le collectif disparaissent. On gère l'absence du mort, mais on perd l'accompagnement des vivants.

¹⁰⁷ CREDOC, SAF, & Empreintes. (2023). Covid-19 : Forte hausse des absences au travail à la suite d'un deuil. Assises du Deuil. https://saf.fr/wp-content/uploads/2023/01/credoc_4_pages_assises_du_deuil.pdf (consulté le 24 avril 2026).

Ce constat trouve une résonance dans un phénomène apparemment opposé : l'émergence de nouvelles formes de ritualité. Les Death Cafés¹⁰⁸, nés en 2011 en Angleterre à l'initiative de Jon Underwood et inspirés des travaux du sociologue Bernard Crettaz¹⁰⁹, se sont diffusés dans plus de quatre-vingts pays. Leur principe est simple : réunir des personnes autour d'un café pour parler de la mort, sans programme, sans dogme, sans animateur. Ces sessions connaissent un succès massif, plusieurs milliers organisées dans le monde. Ce n'est pas un retour à la foi. C'est la preuve que la sécularisation n'a pas comblé un besoin fondamental : vivre ensemble la question de la mort. De la même manière, la multiplication des mémoriaux numériques, pages de réseaux sociaux maintenues après le décès, plateformes de commémoration en ligne, témoigne d'une recherche de lieu de mémoire qui ne trouve plus de traduction spatiale¹¹⁰. Ce que ces pratiques signalent à l'architecte, c'est que le besoin de lieu persiste, mais qu'il se déplace vers des supports in-adéquats faute d'espaces dédiés.

¹⁰⁸ Death Cafe. <https://deathcafe.com/> (consulté le 25 avril 2026). Plus de 19 000 événements dans 92 pays depuis 2011.

¹⁰⁹ Crettaz, B. (2002). *La Mort à visage découvert*. Éditions de l'Aire. Voir également Underwood, J. (2012). The Death Café. The Guardian ; « Death Cafe ». Wikipédia. https://en.wikipedia.org/wiki/Death_Cafe (consulté le 24 avril 2026).

¹¹⁰ Harms, T. (2017). Digital memorials and the performance of memory. *New Media & Society*. Voir également les mémoriaux numériques sur Facebook et les sites « Rest in Peace ».

Ce déplacement du rituel vers ces nouveaux supports révèle ce que Ricoeur théorise dans *Temps et Récit* : la perte du récit partagé n'est pas seulement culturelle, elle est spatiale¹¹¹. Lorsqu'une communauté partageait un récit de la mort, le salut, la résurrection, le cycle des renaissances, l'espace funéraire en était le support physique. Le cimetière n'était pas un lieu de stockage, c'était un lieu de narration : chaque tombe y racontait une place dans le récit commun. Lorsque ce récit se fragmente, comme Gauchet le décrit, l'espace perd sa fonction de médiation temporelle. Il ne relie plus le mort au récit collectif, il le range. Ce que la section suivante analysera, ce sont les réponses typologiques que la ville a tenté d'apporter à cette crise. Des réponses qui, dans la plupart des cas, traitent le symptôme spatial (la saturation) sans en instruire la cause (la perte du récit, du geste et du lieu).

Face à cette double tension, le columbarium constitue une réponse spatiale intermédiaire. Il maintient une présence des morts tout en la transformant. C'est une architecture minimale de la mémoire. Contrairement à la tombe qui est souvent personnalisée, le columbarium se présente sous la forme d'une succession de cases répétées. L'individualité persiste dans une petite plaque. Cependant, elle trouve sa place au sein d'un tout très compact. Plus de 26 000 tombes au Père-Lachaise témoignent de cette transformation. Le cimetière s'épaissit. L'espace devient plus rationnel.

¹¹¹ Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit*. p. 17. Seuil. Dans <https://www.fabula.org/colloques/document1885.php> (consulté le 24 avril 2026).



Fig.32 Columbarium du Père-Lachaise. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

Ce que cette organisation spatiale montre, c'est un choix : répondre à la saturation urbaine en augmentant la capacité du lieu. Mais le prix en est la réduction de la présence individuelle¹¹². L'enjeu se déplace. Au-delà de la contrainte fonctionnelle, il faut réintroduire des conditions spatiales capables de soutenir l'expérience du deuil. La question devient alors celle-ci : **parmi les nouvelles typologies qui répondent à la saturation foncière et à la gestion du stockage, lesquelles parviennent à créer une véritable expérience pour les vivants ? Lesquelles articulent densité et deuil ? Et lesquelles se contentent simplement de stocker les morts ?** C'est ce que la section suivante analysera, en observant comment ces typologies traitent concrètement la tension entre efficacité urbaine et portée du lieu.

¹¹² Ville de Paris. (2023). Cimetière du Père-Lachaise — Équipements cinéraires. Environ 26 000 cases de columbarium témoignent de l'importance croissante des dispositifs cinéraires dans les cimetières urbains. <https://www.paris.fr/pages/cimetiere-du-pere-lachaise-les-equipements-cinéraires-17456> (consulté le 25 avril 2026).

12.3 – Saturation et nouvelles typologies

Cette crise n'est pas seulement symbolique, elle est spatiale et quantifiable. La saturation des cimetières ne pose donc pas qu'un problème de mètres carrés, elle fracture l'expérience même du deuil. Elle cristallise une opposition fondamentale entre deux logiques de stockage infrastructurel et expérience habitée. La première optimise l'espace en accueillant davantage de morts dans moins de mètres carrés. La seconde transforme cette contrainte en lieu sensible, capable d'être parcouru, vécu et approprié. La première produit des bâtiments. La seconde produit des lieux.

En France, cette tension s'inscrit dans un contexte de pression foncière critique : 627 513 décès ont été enregistrés en 2024, dont environ 46 %¹¹³ donnent lieu à une crémation, soit près de 289 000 urnes à accueillir chaque année¹¹⁴.

¹¹³ Fédération Française de Crémation. (2024). *Observatoire de la crémation en France*. <https://cremation-ffc.fr/toussaint-pres-d-un-deces-sur-deux-a-donne-lieu-a-une-cremation-en-2023/> (consulté le 25 avril 2026).

¹¹⁴ FNF. (2026). *Panorama funéraire 2026*. https://federation-fnf.fr/panorama-funeraire-france/?utm_source (consulté le 25 avril 2026).

Cette mutation quantitative s'accompagne d'un déséquilibre spatial croissant, de nombreux cimetières ruraux approchent de la saturation¹¹⁵, tandis que des métropoles comme Paris font face à environ 5 000 demandes annuelles pour seulement 171 places intra-muros disponibles (Chambre régionale des comptes, 2018)¹¹⁶. La question funéraire devient ainsi une question d'aménagement du territoire et, au-delà, une question architecturale.

Cependant, le problème trouve ses racines encore plus en amont. Le mourir a lui-même déplacé sa localisation. Comme l'a démontré Philippe Ariès, la mort a graduellement été soumise à une médicalisation. Actuellement, plus de la moitié des décès ont lieu dans des établissements de santé, comparativement à un quart qui surviennent à domicile. Le mourir a réussi à fuir son domicile. Il a partagé avec des spécialistes. C'est ce déplacement qui a vidé le rituel avant même qu'il ne commence. Quand on meurt à l'hôpital, le corps est encadré par des protocoles médicaux. La famille regarde. Elle ne fait rien. Les gestes de l'accompagnement sont confiés à d'autres. Et quand il arrive au cimetière ou au crématorium, les gestes d'accompagnement ont déjà eu lieu sans la famille. Le rituel funéraire arrive trop tard. Il ne reste que le corps à faire disparaître.

¹¹⁵ SAF & CREDOC. (2024). *Baromètre SAF-CREDOC des Français et de la mort 2024*. <https://saf.fr/publications/> (consulté le 25 avril 2026).

¹¹⁶ Cour des Comptes — Chambre régionale des comptes Île-de-France. (2019). *Rapport sur les cimetières parisiens*. <https://www.ccomptes.fr/system/files/2018-09/IDR2018-36.pdf> (consulté le 25 avril 2026).

Le diagnostic posé précédemment se confirme quantitativement. Le geste de prise en charge du défunt par les proches, que Louis-Vincent Thomas¹¹⁷, analyse comme l'une des dimensions constitutives des cultures funéraires, tend ainsi à s'effacer. Avec lui se fragilise le premier espace que ce geste constituait. La crémation, en forte progression depuis la fin du XXe siècle, modifie également le rapport au lieu. Lorsque les cendres sont dispersées, l'ancrage mémoriel s'affaiblit. L'inhumation produisait un point de retour ; la dispersion ne le produit plus. Toutefois, toutes les pratiques ne relèvent pas de cette logique, la conservation en urne, qu'elle soit domestique ou intégrée à des dispositifs collectifs (columbariums, jardins du souvenir), maintien des formes d'inscription spatiale, bien que plus discrètes et souvent individualisées.

Le Père-Lachaise est le premier cimetière de France à s'être doté d'un Jardin du Souvenir, dans les années 1950, contre le mur de la rue des Rondeaux¹¹⁸. Le dispositif s'est généralisé, y compris dans les petites communes rurales.

¹¹⁷ Thomas, L.-V. (1985). Rites de mort. Payot. Voir également Baudry, P. (2016). La bonne mort ? Dans *Le Bon Passage*. p. 19-28. Presses Universitaires de Bordeaux. <https://books.openedition.org/pub/15336> (consulté le 25 avril 2026).

¹¹⁸ « Le columbarium du Père-Lachaise ». Landru Cimetières. <https://landrucimetieres.fr> (consulté le 25 avril 2026). Le Jardin du Souvenir du Père-Lachaise a été ouvert à la fin des années 1950, sur la division 87. Il précède la généralisation de la crémation et anticipe de plusieurs décennies la loi du 19 décembre 2008 relative à la législation funéraire, qui interdit la conservation de l'urne à domicile et encadre strictement la dispersion des cendres.

Le Jardin du Souvenir fonctionne ainsi : il offre un lieu où les familles reviennent, sachant que les cendres y sont dispersées, mais sans marque individuelle. La loi de 2008¹¹⁹ renforce cette logique en interdisant la conservation de l'urne à domicile. Les cendres doivent disparaître du domaine privé. Ce qui émerge progressivement, c'est un nouveau rapport au cimetière. Il ne s'agit plus de trouver une tombe précise. C'est devenu un espace de mémoire collective où revenir, une atmosphère partagée où être avec les morts, même sans lieu individualisé. Le cimetière devient cet univers du souvenir.

Cette réalité est aujourd'hui mesurable. Le 4e baromètre sur le vécu du deuil publié par le CRÉDOC en octobre 2025 (n=3 475) montre que 58 % des personnes ayant dispersé des cendres dans la nature estiment que l'absence de lieu de recueillement matérialisé complique leur deuil¹²⁰. Loin d'être anecdotique, ce chiffre confirme que la disparition du lieu ne simplifie pas le rapport à la mort : elle le fragilise. Le manque n'est pas seulement architectural, il est ressenti, déclaré, quantifiable. L'expérience du rapport à la mort se déplace alors, moins inscrite dans un espace partagé, elle tend à se replier vers la sphère intime. La triade ne disparaît pas, mais se reconfigure en cadres plus fragiles, plus discontinus, moins collectifs. Ce qui relevait autrefois d'une expérience socialement structurée devient plus souvent une charge intime, silencieuse, parfois isolée.

¹¹⁹ France. (2008, 19 décembre). Loi n° 2008-1350 relative à la législation funéraire. Association des maires de France. <https://www.amf.asso.fr/documents-loi-n-2008-1350-du-19-decembre-2008-relative-la-legislation-funeraire/8457> (consulté le 25 avril 2026).

¹²⁰ CRÉDOC. (2025). Les Français face au deuil (4e édition). <https://www.credoc.fr/publications/les-francais-face-au-deuil> (consulté le 25 avril 2026).

Dans ce cadre, des évolutions apparemment contradictoires se dessinent tout en émanant d'un même processus : d'une part, l'augmentation progressive du maintien des cendres dans une urne, et d'autre part, l'optimisation technique de la crémation. L'urne domestique peut être interprétée comme une tentative de rétablir un repère mémoriel là où les structures rituelles ont perdu de leur force. Cependant, elle reste un support fragile, souvent manquant de reconnaissance collective, peu ritualisé et tributaire de transmissions familiales aléatoires. La mise en place de l'urne domestique est une manifestation de la privatisation du deuil et d'un déclin des formes collectives.

La crémation contemporaine s'impose souvent comme une opération technique, rapide, et en grande partie soustraite à la visibilité des proches, qui tend à effacer le corps plus qu'à accompagner sa transformation. Ce que Gauchet analyse comme désenchantement se manifeste ici spatialement, le passage du corps n'est plus donné à voir, ni à habiter, mais optimisé, rationalisé, presque abstrait. Entre l'urne conservée et le corps brûlé, un même paradoxe apparaît. D'un côté, une tentative de retenir la présence, et de l'autre, une disparition accélérée et rendue invisible. Ces évolutions ne montrent pas un désintérêt pour la mort mais un manque de formes collectives. Le besoin existe, visible, faute d'espaces pour l'exprimer ensemble.

Le columbarium répond à une contrainte urbaine - la saturation foncière - mais aussi à une évolution des pratiques : une part importante des communes françaises est aujourd'hui équipée d'espaces cinéraires, en réponse à la progression de la crémation¹²¹. La crémation n'exclut pas totalement les formes traditionnelles d'inhumation. L'urne peut être déposée dans une tombe familiale ou une sépulture existante, maintenant ainsi un ancrage plus classique dans le sol du cimetière. Toutefois, cette réponse demeure ambivalente. Le columbarium restaure un ancrage, mais sans retrouver l'épaisseur symbolique de la tombe ; il offre un lieu de recueillement, mais fragmenté, discret, souvent peu approprié collectivement.

Comme le montre Jean-Didier Urbain¹²², l'espace funéraire contemporain organise une mise à distance des morts, en structurant des lieux spécifiques qui séparent et encadrent le rapport entre vivants et défunts. La présence des morts y devient ainsi plus médiatisée et moins directement inscrite dans l'espace collectif. Le columbarium ne supprime pas le lieu, il le contracte. Il ne restaure pas pleinement le rituel, il en propose une forme minimale. Entre dispersion totale et mémorial privé, il constitue une tentative de stabilisation fragile, où la mémoire demeure contenue, et en partie désincarnée.

¹²¹ Voir Code général des collectivités territoriales, art. L2223-2 et L2223-18-1 (<https://www.legifrance.gouv.fr>) ; Ministère de la Transition écologique et de la Cohésion des territoires (<https://www.collectivites-locales.gouv.fr>) ; INSEE (<https://www.insee.fr>) — tous consultés le 25 avril 2026.

¹²² Urbain, *op. cit.*, https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/06/01/ce-que-ra-content-les-cimetieres_2775926_1819218.html (consulté le 24 avril 2026).

L'idée de verticalité funéraire n'est pas une invention contemporaine, mais une constante historique. Les columbaria romains, dont le nom dérive du latin *columba*, la niche à pigeons, constituaient déjà des architectures cinéraires denses, partiellement souterraines, creusées de niches superposées destinées à recevoir les urnes. Cette organisation spatiale et cette relation indirecte aux défunts peuvent être observées dans la composition du lieu en *Figure. 33*.



Fig.33 Santoro L'hoir, F. (2022). Columbarium 1, Vigna Codini, Rome — Escalier et loculi [Photographie]. World History Encyclopedia. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/2-764/demeures-des-morts--les-columbariums-de-la-rome-im/>

Construits le long des voies de sortie de la ville, sur des terres publiques sanctifiées, ils répondaient à une exigence à la fois rituelle, sanitaire et symbolique : maintenir les morts hors de la cité des vivants, tout en leur garantissant un lieu de repos identifié, orné, visitable¹²³. L'éloignement du mort n'était donc pas un effacement mais une mise en scène. La répétition de la niche produisait par ailleurs une égalité formelle entre les défunts, indépendamment de leur rang. Ce principe d'empilement fonctionnel réapparaît à chaque crise de saturation, de Pise aux columbariums urbains contemporains.

Comme nous l'avions énoncé plus tôt, le premier crématorium de France est construit au Père-Lachaise entre 1887 et 1908 par Jean-Camille Formigé¹²⁴, sur décision du Conseil municipal de Paris en 1883. La première crémation française a lieu le 30 janvier 1889. L'ensemble actuel, classé monument historique depuis 1995, se compose d'une chapelle centrale abritant le four, de style néo-byzantin en appareil polychrome de pierres blanches et noires, et de quatre ailes à portiques en équerre.

¹²³ « Columbarium de Pomponius Hylas ». *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Columbarium_de_Pomponius_Hylas (consulté le 25 avril 2026). Exemple bien conservé d'architecture funéraire collective du I^{er} siècle ap. J.-C., situé sur la voie Appienne, organisé en niches superposées et richement décorées.

¹²⁴ « Crématorium-columbarium du Père-Lachaise ». *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%A9matorium-columbarium_du_P%C3%A8re-Lachaise (consulté le 25 avril 2026). Conçu par Jean-Camille Formigé, classé monument historique depuis 1995.

À la visite, le bâtiment frappe immédiatement : Avec sa coupole décorée, ses voûtes peintes, son espace presque théâtralisé... J'ai envisagé d'y entrer lors d'une crémation, mais je ne l'ai pas fait : c'était un moment privé, réservé aux familles, que je ne voulais pas déranger.



Fig.34 Crématorium du Père-Lachaise. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

Ce qui me frappe aussi, c'est l'organisation du columbarium en surface. Les ailes en mezzanines, les niches alignées en étages superposés, créent une circulation ordonnée et ouverte. Je monte, je descends. Les photos et fleurs marquent chaque case. La lumière naturelle y circule. C'est une densité pensée pour être parcourue, comme une bibliothèque verticale où on peut respirer. Mais le système change radicalement sous le crématorium : le columbarium souterrain s'étend en profondeur. Un vide central, puis sur ses côtés, étages après étages de couloirs étroits. Une lumière tamisée, artificielle. Les murs se referment progressivement. Je circule dans des galeries qui ressemblent à un mausolée souterrain, une ville des morts enterrée sous la chapelle. Là où le columbarium de surface offrait une expérience de circulation, celui du sous-sol produit l'inverse. Une impression d'enfouissement, de superposition infinie. Les couloirs m'étouffent. Le lieu existe en tant qu'architecture, mais l'expérience du deuil s'y appauvrit, enfermée dans ce sous-sol sans horizon.



Fig.35 *Entrée du columbarium souterrain derrière la chaise. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].*



Fig.36 Columbarium souterrain derrière la chaise. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

Le Campo Santo de Pise (XIII^e siècle) prolonge cette logique dans un registre chrétien, mais selon une économie spatiale différente. Contrairement au columbarium romain où les morts sont visibles, individualisés, alignés dans leurs niches, le Campo Santo repose sur une présence diffuse. Le sol du cloître est constitué de terre rapportée de Terre sainte dans laquelle se faisaient les inhumations, tandis que les parois accueillent progressivement des sépultures murales et des sarcophages disposés dans les galeries¹²⁵. Les morts n'y sont pas donnés à voir, ils sont contenus dans l'épaisseur même du lieu. Ce que le Campo Santo démontre est décisif, ce n'est pas la visibilité des morts qui fait le lieu funéraire, mais la manière dont l'architecture organise la relation à leur absence. La répétition rythmée des arcades conduit le visiteur, le ralentit, l'inscrit dans une durée. L'espace ne montre pas, il dispose et c'est précisément cette disposition qui produit l'expérience du deuil.

¹²⁵ « Campo Santo de Pise ». Wikipédia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Campo_Santo_de_Pise (consulté le 24 avril 2026). Le Campo Santo de Pise (XIII^e siècle) est conçu comme un cloître funéraire dont le sol est constitué de terre rapportée de Terre sainte, accueillant des inhumations, tandis que les galeries abritent sarcophages et sépultures murales.



Fig.37 Camposanto Monumentale, Pise (Italie). Cloître funéraire en marbre blanc structurant le parcours autour d'un jardin central. <https://eurolines.fr/visiter-pise/>

Dans les traditions chrétiennes méditerranéennes, l'inhumation murale prolonge cette logique en intégrant directement les morts à l'architecture. Le corps est placé dans l'épaisseur du mur, non pour être caché, mais pour marquer une limite discrète entre le monde des vivants et celui des morts. Cette limite n'est pas spectaculaire, elle est simplement habitée. Ces dispositifs ont en commun de transformer une contrainte de densité en qualité spatiale. Mais les stratégies divergent, et leurs effets aussi : la répétition des niches, la superposition en étages, la hiérarchisation ordonnée produisent un rythme, certes, mais cet ordre devient presque antipathique. Le columbarium fonctionne comme un système, une machine à classer. On sent l'effort, la rationalisation, l'accumulation organisée. Le columbarium souterrain fonctionne encore moins : l'enfermement en profondeur, la densité écrasante, l'absence de lumière naturelle. Rien de ce qui pourrait créer une expérience du deuil. À l'inverse, le Campo Santo trouve sa force en se débarrassant d'une contrainte. Il renonce à assigner un espace individuel à chaque mort. Pas de niche, pas de case nominale. Les défunts sont intégrés collectivement dans le sol et les murs du bâtiment. Et c'est ce renoncement qui libère : au lieu de gérer l'accumulation de niches individuelles, l'architecture produit une présence diffuse, une mémoire collective où le deuil peut se déployer.

En France, cette culture reste marginale. Le modèle dominant, hérité des réformes hygiénistes du XIXe siècle, est resté horizontal, étalé, périphérique. Il a façonné les cimetières comme des espaces de stockage au sol, séparés de la ville et de ses usages quotidiens. C'est précisément ce modèle que la saturation contemporaine commence à remettre en question.

Face à cette saturation, deux réponses dominent :

La première est quantitative. Les columbariums constituent une réponse directe à la pression foncière. Avec environ 1 m² de surface, un columbarium peut accueillir jusqu'à une vingtaine d'urnes, grâce à l'optimisation volumétrique des cases (environ 40 × 40 cm). Cette densité permet une capacité largement supérieure à celle d'une tombe traditionnelle, tout en réduisant l'emprise foncière¹²⁶. Cette performance repose sur une logique d'alignement et de répétition. Mais son efficacité produit une standardisation : l'espace tend à devenir un dispositif de rangement plus qu'un lieu de mémoire. Il faut nuancer, l'urne peut être déposée dans une tombe, une caverne ou un columbarium, maintenant ainsi une forme d'ancrage, bien que réduite et normalisée. La leçon du Campo Santo se rappelle ici : aujourd'hui, même quand les morts sont présents (urnes, corps, plaques) l'espace ne produit plus de relation au défunt. Il stocke, sans disposer.

¹²⁶ CTMNC. (2022). *Guide des bonnes pratiques pour produits cinéraires en pierre naturelle*. https://www.ctmnc.fr/wp-content/uploads/2022/12/Annexe_technique_Guide_Cineraire_ctmnc.pdf (consulté le 26 avril 2026).

La seconde réponse est qualitative. Les cimetières paysagers proposent une transformation sensible plutôt qu'une simple optimisation de l'espace. Le cimetière intercommunal de Clamart, conçu à partir de la fin des années 1940 par Robert Auzelle, constitue le premier exemple de cimetière paysager en France au XXe siècle¹²⁷. Il ne s'agit plus d'un espace strictement fonctionnel ou ordonné selon une trame régulière, mais d'un paysage structuré où la végétation, les cheminements et les sépultures participent d'une même composition. Ici, la mort est intégrée dans un environnement ouvert, propice à la promenade, et réinscrite dans une continuité du vivant. Cette approche vise à recomposer le cimetière comme un espace public où coexistent recueillement, parcours et expérience sensible, à rebours des logiques d'alignement et de densification. Les forêts cinéraires prolongent cette dynamique en radicalisant le principe : l'urne est associée à un arbre, substituant à la monumentalité minérale une inscription organique, évolutive et souvent collective. Ce modèle accompagne la progression de la crémation et traduit une volonté contemporaine de réinscrire la mort dans des cycles naturels plutôt que dans des dispositifs construits. Cependant, cette réponse paysagère, fondée sur une forte emprise au sol et sur la disponibilité de surfaces végétalisables, reste difficilement transposable aux centres urbains denses soumis à une forte pression foncière.

¹²⁷ Duhau, I. (2017). Le cimetière intercommunal de la Fontaine Saint-Martin à Valenton, une réalisation oubliée de Robert Auzelle. *In Situ. Revue des patrimoines*, 31. <https://journals.openedition.org/insitu/14255?lang=en> (consulté le 26 avril 2026).



Fig.38 Cimetière intercommunal de la Fontaine-Saint-Martin, Valenton (France). © Inventaire général du patrimoine culturel, Région Île-de-France, 2014. <https://journals.openedition.org/insitu/14255?lang=en>

Aucune de ces deux voies ne dépasse l'horizontalité comme cadre opératoire. C'est dans cet écart que quelques villes ont commencé à chercher des réponses dans la hauteur. La verticalité funéraire émerge alors comme une troisième voie. Avant d'en examiner les formes contemporaines, il faut rappeler qu'elle n'est pas une invention de notre époque.

En 1006, dans la plaine du Gorgan en Iran dans la partie nord, le prince Qabus ibn Wushmgir fait construire sa tour funéraire : le Gonbad-e Qabus¹²⁸. La tour s'élève sur cinquante-cinq mètres, en brique cuite, selon un plan circulaire renforcé par dix contreforts. À son sommet, une chambre funéraire est accessible par une seule porte. La tradition rapporte que le cercueil y était suspendu au centre, visible depuis l'extérieur par les ouvertures hautes. Le mort n'est pas enterré, il est élevé et donné à voir. Cela ne relève pas du stockage, mais d'une présence : la tour est un signal dans le paysage, repérable sur plusieurs kilomètres, qui inscrit la mémoire du défunt dans la durée. La verticalité funéraire a donc une histoire longue, antérieure de mille ans aux projets contemporains. Cette antériorité montre que la différence entre les édifices ne tient pas à leur hauteur, mais à la manière dont cette hauteur est traitée. La verticalité n'est pas en soi une solution, c'est son architecture qui en fait une.

¹²⁸ UNESCO World Heritage Centre. (2012). Gonbad-e Qābus. Decision 36 COM 8B.24. <https://whc.unesco.org/en/decisions/4795/> (consulté le 26 avril 2026).



Fig.39 Gonbad-e Qabus (Tour funéraire de Qâbûs), 1006-1007. Gorgan, Iran [Photographie]. https://www.ne.jp/asahi/arc/ind/2_meisaku/45_gorgan/xqab_1eng.htm

Cette distinction structure la lecture des projets contemporains. L'analyse repose sur un corpus de photographies, plans publiés et publications spécialisées, les sites n'ayant pas été visités. La nécropole verticale émerge comme typologie : le Memorial Necrópole Ecumênica de Santos (quatorze étages, extension à trente-deux), le Ruriden à Tokyo, la Cathédrale du Silence à Marseille, le cimetière de Yarkon à Tel-Aviv. Ces projets restent rares, et la plupart réduisent la verticalité à du stockage.

Le cas le plus significatif est le Memorial Necrópole Ecumênica, à Santos au Brésil, depuis 1991 le plus haut cimetière vertical au monde selon le Guinness World Records¹²⁹. Construit à partir de 1983 par l'architecte et promoteur argentin José Salomón Altstut, l'édifice s'élève sur quatorze étages, occupe 1,8 hectare et abrite entre 14 000 et 16 000 cases funéraires. Une extension en cours doit le porter à trente-deux étages et cent-huit mètres, pour près de 25 000 niches¹³⁰. Le programme assume une mixité revendiquée : crématorium, chapelle œcuménique, salles de veille, jardins suspendus, café et restaurant en toiture-terrasse, lagon peuplé de tortues, jardin de paons, musée de voitures anciennes en rez-de-chaussée.

¹²⁹ « Memorial Necrópole Ecumênica ». *Atlas Obscura*. <https://www.atlasobscura.com/places/memorial-necropole-ecumenica> (consulté le 26 avril 2026). Cimetière vertical inauguré en 1991, reconnu par le Guinness World Records.

¹³⁰ « Memorial Necrópole Ecumênica ». *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9morial_N%C3%A9cropole_Ecum%C3%AAnica (consulté le 26 avril 2026). Cimetière vertical conçu par José Salomón Altstut à partir de 1983 et inauguré en 1991 à Santos (Brésil), reconnu comme le plus haut au monde avec une capacité d'environ 14 000 à 16 000 niches et extension prévue.

L'inhumation de Pelé en janvier 2023, au neuvième étage (niveau choisi en hommage au numéro porté par son père sur le terrain) a considérablement amplifié la visibilité internationale du lieu. La présence d'une figure d'envergure mondiale a transformé l'édifice en destination patrimoniale, suivant une logique comparable à celle du Père-Lachaise. Dans les deux cas, la présence du mort célèbre opère comme un dispositif de rayonnement qui déborde la fonction strictement funéraire. Le dispositif prouve que la verticalité funéraire est viable à grande échelle.



Fig. 40 Memorial Necrópole Ecumênica, Santos (Brésil). Vue d'ensemble du cimetière vertical inauguré en 1991, le plus haut du monde [Photographie]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_Necr%C3%B4pole_Ecum%C3%AAnica_%E2%80%A2_total.jpg

Toutefois le parcours y est purement fonctionnel, un ascenseur dessert les étages, aucun cheminement ne structure l'expérience entre l'arrivée et la niche. Les seuils sont inexistants, le rez-de-chaussée et les étages se ressemblent, le passage d'un registre à l'autre n'est jamais architecturé. L'atmosphère relève du lotissement résidentiel: couloirs standardisés, lumière artificielle uniforme, niches alignées comme des boîtes aux lettres. Ces niches sont compartimentés comme des appartements, dotés d'accès individuels. Ce que van Gennep décrivait comme la séquence orientée du rite est absent : le visiteur monte chercher son mort, il ne traverse pas une dramaturgie. L'appropriation existe, le cimetière est fréquenté, les familles déposent des fleurs, le tourisme footballistique s'y ajoute. Mais cette appropriation tient à la présence des corps, pas à une qualité spatiale qui l'accueillerait. Le Mémorial répond quantitativement à la rareté foncière d'une enclave côtière de 124 km², sans transformer cette contrainte en expérience. L'échec ne tient pas à la verticalité elle-même, mais à son traitement : une verticalité comme empilement, non comme séquence.



Fig.41 Couloir intérieur du Memorial Necrópole Ecumênica, Santos (Brésil)
[Photographie]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_Necr%C3%B4pole_Ecum%C3%AAnica_%E2%80%A2_primeiro_andar_%E2%80%A2_2.jpg

La Cathédrale du Silence au cimetière Saint-Pierre de Marseille (Léonce Muller, 1975–1982)¹³¹ offre un résultat plus nuancé. Son nom fait écho aux tours du silence (*dakhmas*) zoroastriennes (Figure.43), structures circulaires élevées sur les hauteurs où les corps étaient exposés à l'air libre pour ne souiller ni la terre, ni l'eau, ni le feu, inscrivant le projet marseillais dans une généalogie ancienne de la verticalité funéraire comme élévation des morts. Son intégration dans l'un des plus vastes ensembles funéraires européens lui confère un contexte vécu et une continuité symbolique que le Memorial Necrópole Ecumênica n'avait pas. L'édifice se développe sous la forme d'une barre horizontale monumentale, au sein de laquelle la verticalité se manifeste par l'empilement des cases sur plusieurs niveaux. L'attention portée aux gestes des familles, tablettes pour les fleurs, espaces de recueillement, rythmes de façade, traduit une intention d'accueil. Le site est effectivement fréquenté. Le parcours s'inscrit dans celui-ci, plus large, du cimetière existant. Ce qui lui confère une lisibilité minimale. La limite de ce projet demeure structurelle : le dispositif procède par addition typologique plutôt que par transformation spatiale. La verticalité y est subordonnée à une logique d'accumulation, sans produire d'expérience ascendante ou habitée. Le contraste avec Santos confirme un point central : la capacité ne suffit pas, c'est la qualité spatiale, la lisibilité du parcours et la charge symbolique qui conditionnent l'appropriation.

¹³¹ « Cathédrale du Silence ». *Cimetière Saint-Pierre, Marseille*. Édifice funéraire en béton des années 1970-1980. <https://www.grandsudinsolite.fr/2744-13-bouches-du-rhone-le-cimetiere-saint-pierre-monument-emblematisque-de-marseille.html> (consulté le 26 avril 2026).

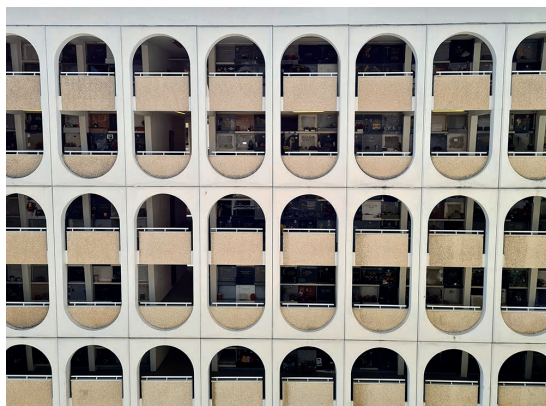


Fig.42 Couloir intérieur du Memorial Necrópole Ecumênica, Santos (Brésil) [Photographie]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_Necr%C3%B4pole_Ecum%C3%AAnica_%E2%80%A2_primeiro_andar_%E2%80%A2_2.jpg

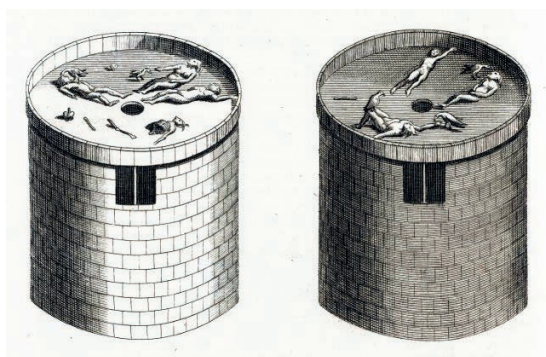


Fig.43 Schéma de tour du silence (dakhma) — Organisation concentrique autour d'une fosse centrale [Illustration]. <https://hyperbate.fr/mort/2014/10/04/les-tours-du-silence/>

Shinjuku Rurikoin Byakurengedo, conçu par Kiyoshi Sey Takeyama en 2004 et étendu en 2014, propose une réponse radicale à la saturation foncière extrême des métropoles asiatiques¹³². Implanté au cœur de Shinjuku, à proximité immédiate de la gare, l'édifice condense environ 7 000 urnes dans une structure verticale compacte intégrant culte, recueillement et usages urbains contemporains. Le dispositif repose sur un système automatisé développé par Toyota Industries. Une carte électronique permet aux proches de faire apparaître l'urne dans une cabine privée, où le nom et l'image du défunt sont affichés sur un écran. Ce processus, rapide et invisible, substitue au parcours physique vers la tombe une interface technologique. Là où Philippe Ariès décrivait la disparition progressive du « culte des morts », et où Louis-Vincent Thomas insistait sur l'importance du geste funéraire, Rurikoin accomplit une transformation supplémentaire : le rite devient procédure, la mémoire devient interface. Réduire ce dispositif à une technicisation serait inexact. L'édifice développe une véritable spatialité verticale : atrium central, lumière zénithale, présence de l'eau, jardin en toiture. Loin d'un non-lieu, il correspond davantage à ce que l'on pourrait appeler un hyper-lieu, un espace où se superposent fonctions religieuses, sociales et urbaines, au cœur du flux métropolitain. Le refus de la mono-fonctionnalité constitue ici un point décisif. Le funéraire n'est pas relégué en périphérie, mais intégré à la ville dense, au contact des vivants.

¹³² Shinjuku Rurikoin Byakurengedo, Shinjuku. Columbarium vertical conçu par Kiyoshi Sey Takeyama (2004, extension 2014). <https://hiddenarchitecture.net/shinjuku-ruriko-in-byakurengedo/> (consulté le 26 avril 2026).

Cette configuration repose toutefois sur un contexte culturel spécifique. Au Japon, les temples bouddhistes assurent une grande part de la gestion funéraire, et les concessions sont limitées dans le temps, impliquant une rotation des sépultures. La transposition directe en contexte français serait difficile. Néanmoins, la leçon architecturale demeure fondamentale : le funéraire peut être pensé comme une infrastructure urbaine, capable d'articuler densité, ritualité et usage quotidien. La leçon se scinde en deux. Ce qu'il faut garder, la verticalité comme infrastructure urbaine, la superposition des usages (cérémonie, recueillement, ville), la lumière zénithale qui traverse l'édifice. Ce qu'il faut refuser, la procédure automatisée qui remplace le geste, l'interface qui se substitue à la traversée. Dans le contexte français, il ne s'agit pas de reproduire Rurikoin, mais d'en retenir les principes, sans la dimension procédurale. Cette distinction fonde la position de ce mémoire : tenir la densité sans céder à la procédure.



Fig.44 Shinjuku Rurikoin Byakurengedo, Tokyo — Vue extérieure du columbarium vertical [Photographie]. <https://hiddenarchitecture.net/shinjuku-ruriko-in-byakurenge-do/>

La verticalité funéraire répond ainsi à deux logiques distinctes. D'un côté, une approche quantitative (nécropoles, columbariums) qui répond à l'urgence foncière par une logique de stockage. De l'autre, une approche qualitative (paysagère ou architecturale) qui cherche à transformer cette contrainte en expérience sensible. Cette tension est au cœur du mémoire. La verticalité n'est pas seulement une réponse à la densité, elle produit aussi une expérience du passage. C'est ce que nous chercherons à démontrer à travers des dispositifs spatiaux précis. Le paysage funéraire contemporain se révèle fragmenté. Entre stockage, dispersion et paysage, aucune de ces réponses ne parvient à articuler pleinement mémoire, espace et expérience. C'est précisément ce vide que la verticalité, pensée comme expérience et non comme accumulation, peut combler. En trouvant un écho dans des pratiques anciennes, de l'inhumation murale au Gonbad-e Qabus, où l'élévation des morts ne servait pas à les compter, mais à les inscrire dans la durée d'un lieu.

I Conclusion

La dissociation de la triade est le résultat d'une série de ruptures successives. La rupture hygiéniste du XIX^{ème} siècle a éloigné le lieu en repoussant les morts hors du tissu urbain. La rupture médicale du XX^{ème} siècle a confisqué le geste en déplaçant le mourir vers l'hôpital. Cependant, elle reste un support fragile, souvent manquant de reconnaissance collective, peu ritualisé et tributaire de transmissions familiales aléatoires. La mise en place de l'urne domestique est une manifestation de la privatisation du deuil et d'un déclin des formes collectives.

Face à cette saturation, deux réponses dominent : la première est quantitative. Le columbarium et la nécropole verticale augmentent la capacité par optimisation volumétrique, sans transformer la nature du lieu. La seconde est qualitative : les cimetières paysagers réintègrent la mort dans une continuité du vivant, mais leur emprise au sol les rend difficilement transposables aux centres urbains denses. Aucune de ces deux voies ne dépasse l'horizontalité comme cadre opératoire.

C'est dans cet écart que la verticalité funéraire émerge comme troisième voie. Sa généalogie est ancienne, du Gonbad-e Qabus aux columbaria romains, du Campo Santo à l'inhumation murale. Cette précéance dit une chose simple : la distinction entre les constructions ne réside pas dans leur hauteur, mais dans la façon dont cette hauteur est abordée.

Les exemples contemporains le confirment. À Santos, la verticalité produit de la capacité mais aucune expérience: on monte chercher un mort, on ne traverse rien. Le crématorium et le columbarium souterrain du Père-Lachaise standardisent les gestes plutôt qu'ils ne les accueillent. La Cathédrale du Silence à Marseille amorce une intention d'accueil, sans dépasser une logique d'empilement. Rurikoin à Tokyo, seul, esquisse une autre voie : à condition d'en retenir les qualités spatiales et d'en écarter la procédure qui remplace le geste par une interface.

Les espaces qui réussissent ont un seul point en commun. Ce n'est pas le programme qui génère l'expérience, mais plutôt le corps qui la traverse. Le processus de deuil ne se focalise pas sur la destination finale, mais plutôt sur le parcours émotionnel qui y conduit.

Cette dissociation n'est pas irréversible. Elle est le résultat de processus historiques identifiables, non une fatalité. La question qui s'ouvre alors est précise : **peut-on concevoir un espace funéraire qui, sans récit religieux imposé, restitue au deuil sa dimension collective dans la ville dense ?** La partie précédente a montré pourquoi la triade s'est défaite. Celle qui suit demande l'inverse : par quelles conditions spatiales peut-elle se recomposer?

Partie

3

Réarticuler la triade

Dispositifs spatiaux de l'architecture funéraire

L'architecture funéraire a été maintenue sans être renouvelée. Elle fonctionne, mais ses espaces, ses rites et ses passages ont été neutralisés.

Questionner l'effacement des dispositifs spatiaux dans l'architecture funéraire contemporaine.

ACCUEIL →
CÉRÉMONIE →
CRÉMATION →
SORTIE →

CREMATORIUM



Partie 1
Fondements



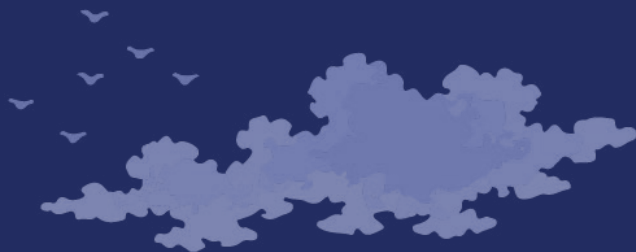
Partie 2
Histoire



Partie 3
Dispositif



Partie 4
Projet



Dispositifs spatiaux de
l'architecture funéraire

Partie 3 Réarticuler la triade

L'architecture funéraire ne se mesure pas à son équipement mais à sa capacité à produire des seuils. La différence entre une salle de transit et un lieu de passage ne tient ni au programme ni au budget, mais à une décision architecturale. La partie précédente a retracé le démembrement de la triade¹³³. *La question est désormais directe : que peut faire l'architecture funéraire lorsqu'elle ne se contente plus d'accueillir les morts, mais cherche à leur rendre une place dans la métropole contemporaine ?*

Le crématorium des Yvelines[78], dans lequel j'ai pu assister à une crémation, m'a laissé une impression que je n'ai pas réussi à formuler immédiatement. C'est en relisant Van Gennepe que j'ai compris ce qui manquait. Des seuils. L'espace enchaîne trois salles (attente, cérémonie, sortie) sans qu'aucune rupture sensible ne sépare l'avant de l'après. La cérémonie dure vingt à trente minutes, selon un minutage qui empêche toute suspension du temps, condition du liminaire. Lumière uniforme, matériaux standards, acoustique contrôlée, familles qui se succèdent. Rien ne résiste au corps, rien ne le ralentit, rien ne le transforme. Au Mureaux, l'espace laisse passer sans jamais engager. Ce n'est pas un manque de moyens, c'est un manque de pensée architecturale.

¹³³ Van Gennepe, *op. cit.*, p. 14-27 ; Ariès, *op. cit.* La triade récit-geste-lieu s'appuie sur la structure tripartite des rites et l'analyse des rituels funéraires.

Ce crématorium ne manque pas de murs, il manque de seuils¹³⁴. La procédure s'est prolongée jusqu'au cimetière de Maule. L'urne y est déposée dans un columbarium d'un mètre cinquante, sur un petit espace en marge du cimetière, sol de gravier, rien d'autre. Un lieu sans âme, qui ne fait que ranger. Cette espace laisse passer sans jamais engager. Ce n'est pas un manque de moyens, c'est un manque de pensée architecturale. Maule ne manque pas de murs, il manque de seuils.

Cette partie examine six projets organisés selon trois orientations. Le parcours et le seuil engagent le corps dans le passage. La matière, la lumière et le vide inscrivent l'absence dans le lieu. Les formes et les signes permettent l'émergence d'un sens partageable. Chaque sous-partie associe un projet principal à une architecture complémentaire. Tous fonctionnent dans des contextes différents : ruraux, périurbains ou urbains. Chacun est soumis au même cadre analytique, pour comprendre ce qu'il démontre, et pour éclairer pourquoi sa cohérence résiste à sa transposition dans un tissu urbain dense. Ces projets sont mobilisés non comme des modèles, mais comme des précédents dont je retiens des principes spatiaux adaptés aux enjeux contemporains.

¹³⁴ Voir supra. p. 90-91. Les quatre critères (présence, continuité, réception, projection) structurent le test de l'hypothèse. La projection est la condition permettant au lieu de fonctionner comme espace civique du deuil, ouvert à ceux qui n'y ont personne.

13.1 — Le parcours et le seuil

La question la plus simple est aussi la plus ancienne. **Comment un espace peut-il produire, par sa seule présence, l'expérience du passage ?** Avant toute construction savante, il y a le rapport d'un corps au site. Un terrain qui monte ou qui descend, une forêt qui filtre la lumière, un gravier qui ralentit le pas. Les dolmens s'orientaient selon le soleil. Les nécropoles étrusques épousaient les collines. Les catacombes parisiennes ont exploité des carrières existantes. Cette manière d'inscrire l'architecture dans le site est ancienne. Au début du XXe siècle, elle prend une forme plus affirmée dans une forêt de pins au sud de Stockholm.

En 1914, la ville de Stockholm lance un concours pour un nouveau cimetière ; en mai 1915, le jury choisit à l'unanimité le projet « Tallum » parmi cinquante-trois propositions¹³⁵. Ses auteurs ont trente ans. Ils s'appellent Gunnar Asplund et Sigurd Lewerentz. Leur projet est remarqué pour son dialogue avec la topographie et la végétation existantes .

¹³⁵ Asplund, G. et Lewerentz, S. (1915). Projet « Tallum » [Lauréat du concours 1914-1915]. UNESCO World Heritage Centre, n° 558. <https://skogskyrkogarden.stockholm/en/visiting/outdoor-exhibition/the-competition-19141915/> (consulté le 26 avril 2026).

Les travaux commencent en 1917. Le cimetière est inauguré en 1920 avec sa première chapelle. La collaboration des deux architectes s'étend sur vingt-cinq ans, chacun y développant une écriture singulière. Asplund et Lewerentz sont tous deux formés au sein de la même génération scandinave, et ils incarnent chacun une des deux directions que l'architecture nordique va prendre au XXe siècle. Gunnar Asplund (1885–1940)¹³⁶ est reconnu comme l'un des chefs de file du classicisme nordique, puis comme un des pionniers du fonctionnalisme scandinave. Ce qui caractérise sa pensée, au-delà du style, c'est une attention rare à la séquence spatiale et à la lumière naturelle. Pour lui, un bâtiment n'est pas une image, c'est une expérience réglée dans le temps. On y entre à un point donné, on en ressort transformé. Entre les deux, c'est le parcours qui fait le travail. Sigurd Lewerentz (1885–1975)¹³⁷, plus discret de son vivant et longtemps dans l'ombre d'Asplund, a été reconnu sur le tard comme l'une des figures les plus radicales du XXe siècle nordique¹³⁸. Sa posture est inverse et complémentaire. Là où Asplund cherche la séquence, Lewerentz cherche la matière. Il laisse les briques mal jointoyées, le mortier déborder, le métal brut sans peinture. Rien n'est lisse, rien n'est confortable.

¹³⁶ Wrede, S. (1980). *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. MIT Press. Voir également Centre Pompidou (1988). <https://www.centrepompidou.fr/media/document/3f/e4/3fe4cdeef68d3d6f97d689a3fb2205dd/normal.pdf> (consulté le 26 avril 2026).

¹³⁷ « Sigurd Lewerentz ». *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Sigurd_Lewerentz (consulté le 26 avril 2026).

¹³⁸ UNESCO World Heritage Centre. (1994). Skogskyrkogården (n° 558). <https://whc.unesco.org/en/list/558/> (consulté le 26 avril 2026).

À Skogskyrkogården, Asplund conçoit surtout les bâtiments et les dispositifs monumentaux, tandis que Lewerentz travaille davantage la relation au paysage, aux transitions et à la traversée du site¹³⁹. Les deux approches ne s'opposent pas : elles se complètent dans un projet commun qui associe végétation et architecture. Ce que Lewerentz construit dans les années 1960, Pallasmaa le théoriserait trente ans plus tard sous le nom d'architecture haptique : une architecture qui engage le toucher autant que la vue¹⁴⁰.

¹³⁹ Flora, N., Giardiello, P., et Postiglione, G. (dir.). (2001). *Sigurd Lewerentz*. Electa. Voir également Pallasmaa, J. (2010). *Le Regard des sens*. Éditions du Linteau.

¹⁴⁰ Pallasmaa, J. (2007). Toward an Architecture of Humility. Dans S. Saunders (dir.), *Judging Architectural Value* (p. 96). University of Minnesota Press. <https://touton-architectes.fr/wp-content/uploads/2021/03/touton-architectes-archi-Pallasmaa-Toward-an-Architecture-of-Humility-2020-12-12-ok.pdf> (consulté le 26 avril 2026).



Fig.45 Plan de Skogskyrkogården, Stockholm (1915-1940). Conception d'Asplund et Lewerentz [Plan architectural]. https://www.kamseydat.cz/skogskyrkogarden-unesco/#google_vignette

Le parcours du visiteur est organisé en trois moments qui correspondent exactement aux trois phases du rite de passage décrites par Van Gennep. La séparation, d'abord. On entre par une longue allée bordée de pins, dont la canopée dense filtre progressivement la lumière. Le sol passe du gravier au sable. Le rythme régulier des troncs impose un ralentissement involontaire. La température baisse de un à deux degrés sous le couvert. Les bruits de la ville s'atténuent, absorbés par la masse végétale. Le passage vers un autre registre spatial s'opère sans rupture identifiable, comme le montre la *Figure.46*. Le seuil n'est pas signalé, il émerge de la matière elle-même. C'est exactement ce que Van Gennep décrit, une rupture perceptible, qui se produit par l'expérience du corps¹⁴¹.

¹⁴¹ Van Gennep, *op. cit.* p. 14-27. <https://shs.hal.science/halshs-03429193v1/document> (consulté le 23 février 2026).



Fig.46 Skogskyrkogården, Stockholm. Allée végétale du cimetière [Photographie]. Source : Skogskyrkogården, Stockholm. Photographie non identifié.

La liminarité, ensuite. Après l'allée se trouve Almhöjden, la colline de méditation et centre du dispositif. Un large espace dégagé, une colline recouverte de gazon coupé court, s'étirant à perte de vue. La croix de granite se distingue comme un symbole clair, mais solitaire, situé dans un panorama largement horizontal. La force de ce plateau réside dans le fait qu'elle n'a pas d'application définie. On peut l'arpenter, y passer un instant ou simplement le contempler. On ne compte pas le temps. C'est la *communitas* de Turner mise en espace, cette vulnérabilité partagée où les hiérarchies sociales sont temporairement suspendues¹⁴². On n'est ni avec les morts, ni encore revenu parmi les vivants ordinaires. On est dans l'entre-deux que le rite exige.

¹⁴² Turner, *op. cit.* p. 94-130.



Fig.47 Skogskyrkogården, Stockholm. Plateau de méditation avec la croix de granite [Photographie]. Source : Skogskyrkogården, Stockholm. Photographie non identifié.

Les tombes se fondent dans la forêt. Les pierres affleurent entre les racines. Les défunts regagnent quelque chose qui les a précédés et qui continuera d'exister après leur mort. Le retour à la réalité n'est pas imposé, il se fait de manière naturelle. La forêt ne présente pas de limite définie, elle continue au-delà du cimetière. L'évasion ne crée pas de discontinuité, mais orchestre un retour graduel aux sons et rythmes de la ville. Le lieu affirme une identité propre, portée par une atmosphère singulière qui ne se réduit ni à sa forme ni à sa fonction.

À Skogskyrkogården, le récit n'est pas porté par un texte ni par un symbole. Il se construit dans la durée du lieu lui-même. Les saisons en modifient l'apparence, à travers la neige, la lumière, la végétation et la présence des visiteurs, sans jamais interrompre sa continuité. Le lieu reste ouvert, traversé, habité. Cette permanence rend possible un retour. Le deuil ne s'y concentre pas dans un moment unique, mais se déploie dans le temps, par reprises successives. L'espace n'impose pas une temporalité, il l'accueille. Cette durée longue autorise alors une appropriation progressive du lieu par les familles. Ce processus rejoint ce que l'histoire des pratiques funéraires a mis en évidence : la sépulture ne se réduit pas à un emplacement, elle constitue un support pour le travail du deuil, en permettant aux proches d'inscrire le défunt dans l'espace par des gestes répétés. Dans de nombreux crématoriums, au contraire, la cérémonie est contenue dans une séquence courte, minutée, dont la sortie marque la fin. Ariès avait montré que la sépulture joue un rôle essentiel dans le travail de deuil en permettant aux proches de spatialiser le défunt

par des gestes concrets. Ici, les tombes dispersées dans la forêt invitent au geste personnel. Le lieu permet différents types d'appropriation, visibles dans les objets, les fleurs ou les traces laissées par les proches (*Figure. 48*). L'espace ne dicte pas comment se recueillir, il offre les conditions matérielles pour que chacun trouve sa manière.



Fig.48 Skogskyrkogården, Stockholm. Plateau de méditation [Photographie]. Source : Skogskyrkogården, Stockholm. Photographe non identifié.

Il faut maintenant nommer la raison profonde pour laquelle ce lieu fonctionne. Skogskyrkogården¹⁴³ réussit parce qu'il dispose d'un paysage. Pas d'un paysage décoratif, mais d'un paysage opérant une forêt de pins dense, un relief naturel. L'expérience du passage tient aux qualités matérielles du site : la forêt, la lumière filtrée, les saisons qui modifient le lieu sans l'interrompre. L'horizontalité du plateau constitue ici une qualité du projet. Elle ouvre un espace de partage et de présence collective que la hauteur ne produirait pas de la même manière. La verticalité du lieu n'est pas construite, elle est donnée par le site. Elle tient aux relations visuelles entre le sol des sépultures et les cimes des arbres. Cette structure apparaissait déjà dans l'analyse de L'Île des morts de Böcklin, où les cyprès dressés relient l'île au ciel tout en encadrant la traversée de l'eau. Skogskyrkogården en propose une variation à l'échelle d'un territoire parcouru.

Ce lieu réussit pleinement les quatre critères. Le parcours impose une durée, le plateau suspend le temps, la forêt inscrit la visite dans le cycle des saisons, et les matériaux vieillissent avec les tombes. Le cimetière est accessible librement toute l'année depuis le centre de Stockholm, desservi par sa propre station de métro, intégré au réseau urbain sans être enclavé. Les Stockholmoy y marchent, y courent, y pique-niquent. L'appropriation quotidienne ne diminue pas la qualité du recueillement, elle l'enrichit.

¹⁴³ « Asplund's Woodland Cemetery: Landscape as Architecture ». Architectural Review. Le paysage y est analysé comme « matériau premier » révélant la mort par sa durée saisonnière. Les qualités opérantes du site comprennent : la forêt de pins préexistante comme colonne vertébrale spatiale, l'horizontalité du plateau ouvrant l'espace collectif, et la verticalité naturelle de la canopée filtrant la lumière.

Ce que Skogskyrkogården met en place dans la forêt suédoise, c'est un parcours en séquences qui engage et transforme le corps. La tradition catholique l'avait déjà formulé au Moyen Âge sous une forme précise : le chemin de croix¹⁴⁴ : quatorze stations, et un parcours qui peut être à l'intérieur d'une église ou à l'extérieur, dans un cimetière, sur un flanc de colline, dans une rue. À chaque station, le corps s'immobilise. Puis repart. La marche et l'arrêt alternent. Il y a un début identifié, un milieu avec des moments précis (portement de croix, chutes), et une fin (mort, mise au tombeau). Ce n'est pas une procession. C'est un passage. Le fidèle accompagne une mort en marchant, en s'arrêtant, en reprenant. À chaque étape, quelque chose change. Quelque chose se transforme dans le corps. Van Gennep n'avait pas besoin d'inventer la structure tripartite. Elle était déjà construite dans les pierres de toutes les paroisses catholiques d'Europe¹⁴⁵. Ce que Skogskyrkogården réinvente de façon laïque, par le paysage, le changement de matière, la canopée, le plateau ouvert. Le chemin de croix l'avait déjà encodé dans une séquence de quatorze moments physiques. Les deux procèdent de la même intuition : marcher en sachant où l'on va produit une expérience que la destination seule ne peut pas produire.

¹⁴⁴ Congrégation pour le Culte divin. (s.d.). *Rituale Romanum: De via crucis*. Vatican. La structure des quatorze stations du chemin de croix est standardisée depuis le XVI^e siècle, formalisant un parcours médiéval bien antérieur.

¹⁴⁵ Van Gennep, *op. cit.* p. 14-27. <https://shs.hal.science/halshs-03429193v1/document> (consulté le 23 février 2026).

Mais c'est précisément là que la question se déplace. Skogskyrkogården s'étend sur 108 hectares¹⁴⁶. Cette surfaces n'est plus disponibles dans la ville contemporaine. Dans un tissu urbain dense, le paysage n'est plus un donné, il devient un objet rare qu'il faut aller chercher. Et quand le sol ne suffit plus, il faut chercher ce paysage dans une autre direction, en hauteur. C'est cette hypothèse qui traversera la suite de l'analyse. Reste à voir d'abord ce qui se passe lorsque le dispositif paysager est comprimé dans un équipement bâti.

Une réponse existe. Elle se situe en Belgique, au nord-est de Louvain, dans un paysage de marais de 36 hectares, au cœur de la plaine flamande. En 2006, la société intercommunale Hofheide lance un concours pour la construction d'un crématorium, remporté par l'agence gantoise Coussée & Goris, associée pour l'occasion à l'agence catalane RCR Arquitectes, composée de Rafael Aranda, Carme Pigem et Ramón Vilalta. Cette agence espagnole, basée à Olot, a reçu le Prix Pritzker en 2017 pour une œuvre reconnue comme la formulation contemporaine la plus aboutie d'une architecture de dissolution dans le paysage¹⁴⁷. Leur posture consiste à ne pas poser le bâtiment sur un site, mais à l'y inscrire, à le faire coexister avec lui au point de s'y confondre.

¹⁴⁶ Selon le dossier UNESCO de Skogskyrkogården (n° 558), la superficie officielle est de 108,08 hectares. <https://whc.unesco.org/en/list/558/> (consulté le 23 février 2026).

¹⁴⁷ RCR Arquitectes (fondée 1988, Olot, Catalogne). Prix Pritzker 2017. Voir *El Croquis*, n° 162 (2012) et n° 190 (2017). <https://www.pritzkerprize.com/laureates/rafael-aranda-carme-pigem-ramon-vilalta> (consulté le 23 février 2026).



Fig.49 Crématorium Hofheide — Plan architectural [RCR Architectes]. <https://arquitecturaviva.com/works/crematorio-de-hofheide-6>

L'édifice, construit entre 2007 et 2009, est un volume bas, long d'environ 130 mètres, qui flotte au-dessus d'un plan d'eau¹⁴⁸. Le trajet depuis le parking traverse une zone boisée, puis le visiteur arrive au bâtiment par une allée dont les matériaux changent progressivement, de la terre au gravier, du gravier à l'acier corten, de l'acier au béton teinté, jusqu'aux sables. Chaque changement de matériau est un seuil. L'acier corten, ce métal qui rouille volontairement, porte la trace du temps dans sa surface même. Sa couleur change avec les mois.



Fig.50 Crématorium Hofheide, Holsbeek (Belgique). Vue du bâtiment et site paysager [Photographie]. Divisare. <https://divisare.com/projects/338979-coussee-goris-architectes-tim-van-de-velde-crematorium-hofheide>

¹⁴⁸ Coussée & Goris Architecten et RCR Architectes. (2006-2009). *Crématorium d'Hofheide, Holsbeek* (Belgique). Site d'environ 36 hectares. <https://www.coussee-goris-huyghe.com> ; <https://www.vai.be> (consulté le 26 avril 2026).

Le plan d'eau accompagne l'entrée et modifie la perception de l'espace par un système de reflets. Ici encore, le seuil n'est pas signalé, il est produit par la matière. La verticalité se lit dans les ombres portées du bardage acier corten, qui introduisent un rythme vertical en façade, comme le suggère la *Figure. 51*. À l'intérieur, un long couloir légèrement descendant conduit le visiteur vers les deux salles de cérémonie, éclairées par une lumière zénithale. Elle se prolonge à l'intérieur par un puits de lumière central, qui diffuse un éclairage tamisé et organise l'espace autour d'un axe vertical, perceptible sur la *Figure. 52*. Le programme s'organise autour de la séquence elle-même, pas autour du flux. Les jardins prolongent les espaces intérieurs et permettent aux familles de rester, de revenir. L'appropriation n'est plus contrainte par le minutage. Les deux équipements sont des crématoriums, mais l'un organise l'expérience et l'autre organise le flux. La différence n'est pas programmatique, elle est architecturale¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Coussée & Goris Architecten (Gand) et RCR Arquitectes (Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramón Vilalta) ont remporté le concours en 2006. Voir « Iron-coloured concrete crematorium in Belgium ». *Dezeen*, 25 juillet 2016. <https://www.dezeen.com> (consulté le 26 avril 2026).



Fig.51 Crématorium Hofheide, Holsbeek (Belgique). Bardage en lattes torsadées d'acier corten oxydé chimiquement [Photographie]. Divisare. <https://divisare.com/projects/338979-coussee-goris-architectes-tim-van-de-velde-crematorium-hofheide>

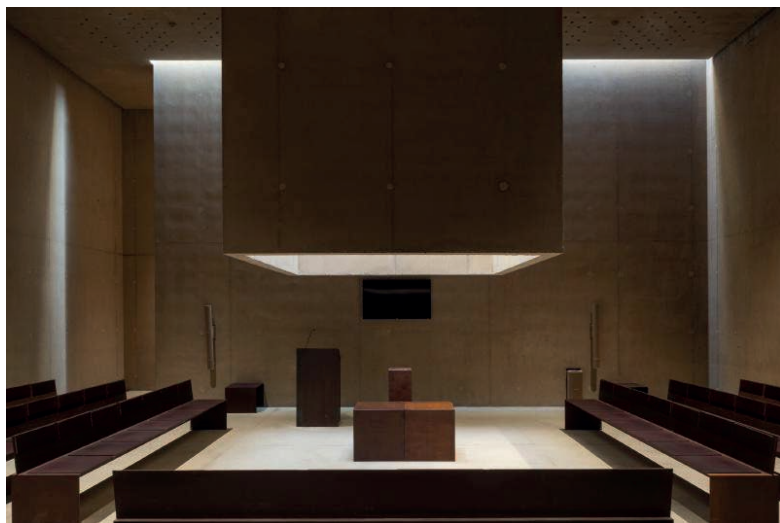


Fig.52 Crématorium Hofheide, Holsbeek (Belgique). Puits zénithal intérieur éclairant l'espace cérémoniel [Photographie]. Divisare. <https://divisare.com/projects/338979-coussee-goris-architectes-tim-van-de-velde-crematorium-hofheide>

Hofheide confirme quelque chose d'important. Il est possible de compresser la logique de Skogskyrkogården dans un équipement. Mais pour que cela marche, il faut encore un paysage. Le bâtiment a besoin du site pour tenir. Sorti du marais, transposé dans une parcelle de ville dense, le dispositif perdrait sa force. Et c'est exactement le problème qui se pose à la suite de l'analyse. Ce que ces deux projets enseignent est donc clair : le paysage peut produire le passage, à condition d'être travaillé comme dispositif. La triade s'y reconstitue sans texte et sans prescription. Le récit est porté par les saisons. Le geste est celui du pas sur le gravier et de la main qui dépose une fleur. Le lieu est la forêt ou le marais lui-même, qui continue après la visite. L'horizontalité paysagère n'est pas une faiblesse, c'est une réponse juste à une condition donnée. Mais cette réponse repose sur un site étendu qui n'est plus disponible en ville dense. Il faut donc chercher, dans un autre contexte, ce qui peut remplacer le paysage quand il n'y a plus de paysage. La réponse ne peut plus venir du site. Elle doit venir de la forme.

13.2 – Le vide et la forme

En ville, les paysages ruraux ne se donnent plus. Ni la continuité des bois, ni l'épaisseur des reliefs ne viennent structurer l'espace. Il y a des parcelles, des bâtiments accolés, des flux. La question se déplace : **Comment produire l'expérience du passage au cœur d'un tissu urbain continu ?** Deux projets formulent une réponse, selon des approches différentes. Leur confrontation permet d'en dégager les enjeux. L'un essaie de produire l'expérience par un champ de béton que l'on traverse. L'autre essaie de la produire par des formes mémorielles que l'on reconnaît. L'un s'appuie sur le vide pour produire une désorientation, alors que l'autre organise l'espace par la forme et la répétition. Et dans les deux cas, la difficulté d'intégrer un espace funéraire au quotidien d'une ville dense se révèle pleinement.

Le premier est le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, à Berlin, conçu par l'architecte américain Peter Eisenman en collaboration avec l'ingénieur Buro Happold, et inauguré en mai 2005¹⁵⁰. Peter Eisenman, né en 1932 à Newark, est l'une des figures centrales de la théorie architecturale américaine depuis les années 1960. Il a d'abord été reconnu comme membre des New York Five, un groupe d'architectes centré sur la forme pure, puis associé au mouvement déconstructiviste¹⁵¹.

¹⁵⁰ Eisenman, P. et Buro Happold. (2003-2005). *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, Berlin*. <https://www.stiftung-denkmal.de> (consulté le 26 avril 2026).

¹⁵¹ « Peter Eisenman ». *Wikipédia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Eisenman (consulté le 26 avril 2026). Voir également Eisenman, P. (2007). *Written into the Void*. Yale University Press.

Sa posture est celle d'un architecte pour qui la forme doit produire un effet avant tout, avant toute signification attachée. Le Mémorial est construit sur une parcelle de 19 000 m² située à quelques pas de la Porte de Brandebourg, en plein centre de Berlin¹⁵². Il se compose de 2 711 stèles de béton gris, disposées selon une trame rigoureuse, sans inscription, sans nom, sans explication. Ce refus total du symbole est délibéré. Lors de la conception, Eisenman a explicitement repoussé toute demande d'ajouter des étoiles, des lettres hébraïques ou tout autre signe identifiable, pour lui substituer ce qu'il a nommé un « champ d'altérité ». L'idée est que la forme seule doit produire l'expérience.

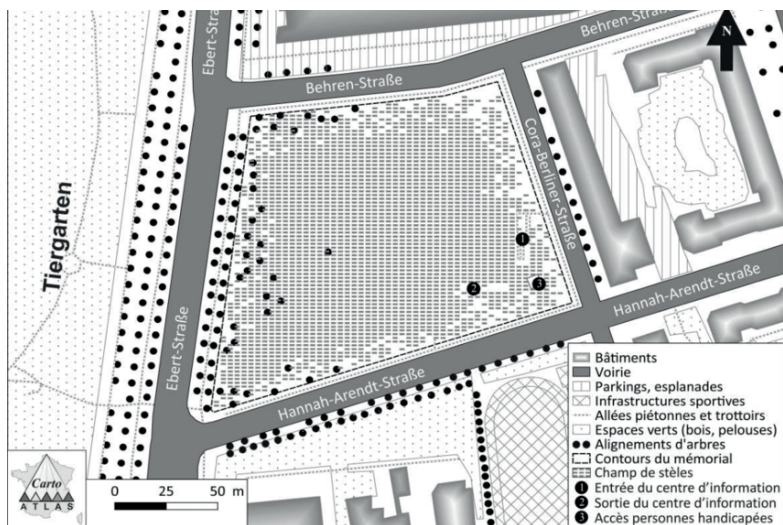


Fig.53 Plan du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe — Champ de stèles [Plan architectural]. https://www.researchgate.net/figure/Plan-du-Memorial-pour-les-Juifs-assassines-dEurope_fig3_332186156

¹⁵² Stiftung Denkmal. Mémorial : 19 073 m², 2 711 stèles de béton, trame de 0,95 x 2,38 m, hauteurs de 0 à 4,7 m. Centre d'information souterrain ajouté en phase finale. <https://www.stiftung-denkmal.de> (consulté le 26 avril 2026).



Fig.54 *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, champ de stèles. Berlin [Photographie].
© Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas. <https://vivreaberlin.com/le-memorial-aux-juifs-assassines-deurope.html>*

Les stèles mesurent toutes 2,38 mètres de long sur 0,95 mètre de large, mais leur hauteur varie de 20 centimètres en périphérie à 4,7 mètres au centre. Le sol ondule en légères variations. Depuis l'entrée, les blocs sont d'abord bas, proches du sol. Ils peuvent être contournés ou franchis. À mesure qu'on avance, les stèles grandissent et le sol descend. En quelques mètres, elles dépassent la tête du visiteur. Le ciel se rétrécit. Les autres visiteurs disparaissent. Un effet labyrinthe s'installe. Le dispositif peut être interprété comme produisant un espace resserré, proche du couloir, où les masses de béton limitent le champ de perception. La désorientation est le dispositif, comme nous pouvons le voir en *Figure.55*. Eisenman parle d'une atmosphère d'inquiétude et de confusion, produite par un système qui paraît ordonné, mais difficile à comprendre. Les éléments se répètent et s'organisent selon une logique apparente, sans que l'on puisse en saisir immédiatement le fonctionnement. Cette perte de lisibilité nourrit la désorientation même¹⁵³. L'absence de noms est précisément ce qui donne au lieu sa force. Il n'y a rien à lire, rien à comprendre, seulement quelque chose à traverser.

¹⁵³ Eisenman, P. (2005). *Berlin Memorial to the Murdered Jews of Europe*. Eisenman Architects. Voir également Louisiana Channel (2020). http://albert-videt.eu/photographie/site/Allemagne/brandebourg/berlin/holocaust-mahnmal_02.php (consulté le 26 avril 2026).

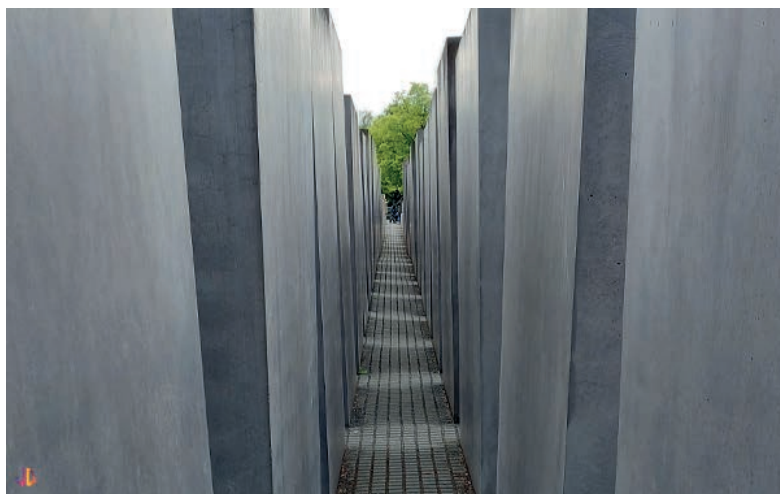


Fig.55 Vue centrale du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe montrant l'effet de couloir entre les stèles. Berlin [Photographie]. Voyage Berlin l'enchanteresse (blog). <https://www.julindugue.com/blog/voyage-berlin-lenchanteresse/>

L'expérience produit la structure de Van Gennep. Séparation quand on quitte la rue et que le sol commence à pencher, liminarité quand on se trouve englouti au centre du champ, incorporation quand on en ressort, plus bas ou plus haut, toujours à un point différent de celui par lequel on était entré. La séquence fonctionne sans explication. Le corps la ressent bien avant que la tête ne la saisisse. Le dispositif, lui, crée juste par la manière dont il façonne la matière.

Pourquoi ce mémorial réussit-il ? Parce qu'il reste un champ traversable, sans fonction ni usage imposé. L'accès est libre, sans grille ni barrière. On peut y entrer par les quatre côtés, à n'importe quel point. Sa force vient de cet accord entre la forme et sa condition. Mais c'est aussi là que se révèle sa limite, et elle est précieuse pour cette recherche.

La puissance du dispositif dépend d'une lecture préalable. Sans le titre du lieu, sans la connaissance de ce qu'il commémore, le champ de stèles peut se voir comme une sculpture abstraite, un parc minéral, un terrain de jeu. Eisenman a fait le choix de retirer toute inscription, tout symbole, et c'est ce choix qui fait la radicalité du projet. Mais il faut nommer ce qui distingue ce projet des autres analysés ici. Le mémorial ne reçoit pas de morts. Il n'accueille ni cérémonie, ni corps, ni urne. Aucune famille ne vient y déposer une plaque, y poser un objet, y revenir un dimanche après-midi sur la tombe d'un proche. Le visiteur traverse, ressent, repart. Ce qui se joue à Berlin, c'est la commémoration d'une perte collective déjà inscrite dans l'histoire, pas l'accueil quotidien de morts singulières.

La distinction n'est pas un détail. Elle change la nature du programme. Un mémorial peut tenir au cœur d'une ville dense parce qu'il ne demande à la ville que de la traverser. Un espace funéraire, lui, demande qu'elle l'habite. Il faut y revenir, y rester, y déposer. Il faut une appropriation dans la durée que le mémorial n'a pas à produire.

Pourtant, ce que le champ de stèles produit peut être nommé plus précisément en mobilisant le concept du MA¹⁵⁴, déjà esquissé. Ici, le MA se joue entre chaque stèle : l'espace entre les blocs de béton n'est pas vide. Il agit. En avançant, on se retrouve dans une multitude de couloirs, les stèles deviennent plus hautes, les repères disparaissent, et le corps se désoriente peu à peu. C'est là que l'on ressent quelque chose qu'on ne peut pas vraiment nommer, une absence qui pèse. Le visiteur ne traverse pas un simple décor, il traverse un espace qui le met sous tension. Ce qu'Eisenman appelle « champ d'altérité » correspond ici à un MA réalisé : un espace qui agit directement sur le corps. Rien n'y est expliqué ni imposé. Mais la répétition des stèles, leur forme et leur densité peuvent évoquer un entassement de tombes, inscrivant dans l'espace une présence diffuse, difficile à saisir mais impossible à ignorer. L'espace reste instable, comme en suspens, et oblige le visiteur à réagir, sans pouvoir rester indifférent. Chaque pas modifie la perception, chaque alignement des stèles crée un vide qui change selon l'angle de vue. C'est le MA éprouvé par le corps en mouvement.

¹⁵⁴ Murakami-Giroux, *op. cit.*, , cité dans Bouvelle, *op. cit.*

Cependant, cette qualité du MA ne résout pas la distinction fondamentale. Elle révèle surtout ce que ça ne peut pas faire. Dans ce cas précis, le récit s'ancre autour d'un événement précis : le mémorial n'est pas un cimetière. Le MA produit une expérience, mais il ne suffit pas à définir un espace funéraire.

Ce qu'Eisenman démontre est précieux pour ce mémoire, mais limité. Il prouve qu'une matière brute, sans symbole, peut produire au cœur d'un tissu urbain dense une expérience puissante de la perte. Il ne prouve pas encore que l'on peut y accueillir les morts.

Pour mesurer la portée de cette démonstration, un détour s'impose. À Jérusalem, le Mur des Lamentations (fragment du mur de soutènement du Second Temple détruit par Rome en 70 apr. J.-C.) déploie quatre cent quatre-vingt-huit mètres de pierre brute¹⁵⁵. Aucun programme, aucune scénographie. Le mur est ce qui reste du Temple de Jérusalem détruit par les Romains au I^{er} siècle. L'absence naît simplement de la relation entre un corps et un mur qui demeure. On s'en approche, on le touche, on glisse des papiers dans ses interstices. Ce geste relève de ce que Peirce nomme l'indice. Dans sa théorie des signes, il distingue l'icône, qui opère par ressemblance, le symbole, fondé sur la convention, et l'indice, dont la logique est tout autre : ce dernier n'imité pas son objet, il en est la trace directe.

¹⁵⁵ « Mur des Lamentations ». *Wikiwand*. https://www.wikiwand.com/fr/Mur_des_Lamentations (consulté le 24 avril 2026).

Le signe ne représente pas : il atteste qu'une présence a existé, que quelque chose a été là¹⁵⁶. Ce concept, au cœur de la sémiotique peircienne, ne se limite pas à ce seul geste. Il constitue un outil de lecture que nous mobiliserons à nouveau dans la suite de ce travail, en l'appliquant à d'autres cas architecturaux. Eisenman produit l'intensité par la prolifération, le Mur par la permanence. Deux réponses à une même question : comment donner forme à l'absence ? Dans les deux cas, la matière seule suffit à faire éprouver la perte.

Reste l'autre versant de la question : peut-on accueillir les morts par la forme plutôt que par le seul effet de matière ? C'est ce que travaille Aldo Rossi (1931–1997), architecte milanais, l'une des figures les plus influentes de la seconde moitié du XXe siècle européen. Prix Pritzker en 1990¹⁵⁷, il a contribué à ce qu'on a appelé *la Tendenza*¹⁵⁸ et sa pensée a profondément renouvelé l'enseignement de l'architecture. Sa posture est l'inverse exact de celle d'Eisenman. Pour Eisenman, l'architecture porte l'expérience par un champ abstrait qui évacue tout symbole. Pour Aldo Rossi, la ville porte une mémoire collective par la forme.

¹⁵⁶ Peirce, C. S. (1998). *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vol. 2, p. 460-480. Indiana University Press. <https://books.openedition.org/pupvd/1733> (consulté le 24 avril 2026).

¹⁵⁷ « Aldo Rossi ». *Wikipédia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Aldo_Rossi (consulté le 26 avril 2026). Voir également Aldo Rossi: Architect. Rizzoli, 1994.

¹⁵⁸ « La Tendenza : Architectures italiennes 1965-1985 ». *Slash Paris*. https://slash-paris.com/fr/evenements/la-tendenza-architectures-italiennes-1965-1985?utm_source=chatgpt.com (consulté le 26 avril 2026). La Tendenza est un mouvement architectural italien (1965-1985) qui, en réaction au modernisme, réaffirme l'histoire, la mémoire urbaine et les formes typologiques, en ancrant le projet dans la continuité des villes existantes.

Dans *L'Architettura della città* (1966), il distingue la forme de la fonction. La fonction est transitoire, contingente, changeante. Un bâtiment peut passer de palais à caserne, de caserne à musée, sans que sa forme ne change. Ce qui persiste dans la ville, ce sont les formes, pas les usages. Certaines, en particulier les monuments, portent une mémoire collective qui dépasse toute fonction. Rossi les désigne comme des « faits urbains »¹⁵⁹. Elles sont aux bâtiments ce que les lettres sont aux mots. Cette position théorique trouve une formulation funéraire dans un seul projet : le cimetière de San Cataldo, à Modène.

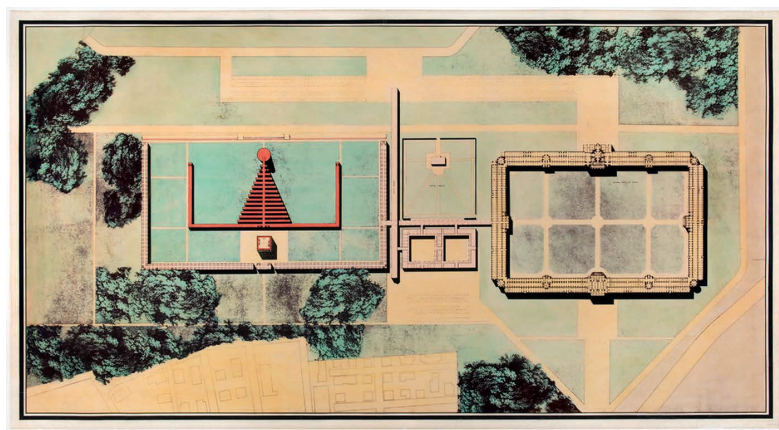


Fig. 56 Plan du Cimetière de San Cataldo, Modène. Conception d'Aldo Rossi et Gianni Braghieri [Plan architectural]. <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/381458>

¹⁵⁹ « La Tendenza », *op. cit.*

En 1971, Rossi remporte avec Gianni Braghieri le concours pour l'extension du cimetière municipal¹⁶⁰. Le projet, partiellement réalisé à partir de 1978, articule trois éléments reconnaissables : un cube de béton ouvert, une galerie colonnée, un cône isolé. L'ensemble compose une forme de ville, mais une ville sans activité. Les éléments qui la composent restent lisibles : le cube évoque une maison, la cheminée renvoie à l'industrie et à la crémation.

Le grand cube aux fenêtres vides, inachevé, inhabitable, fonctionne comme une tour arrêtée. Les peintures de Brueghel l'Ancien, évoquées plus tôt, représentaient Babel en train de se défaire, inachevée, rongée par sa propre démesure. Le cube de San Cataldo partage cette condition. Il s'élève, mais il s'élève vide. Il donne l'impression d'une forme qui pourrait s'allonger jusqu'au ciel. Ses fenêtres ne sont pas vaines : elles cadrent le ciel et le paysage, assurant une continuité entre intérieur et extérieur. On retrouve ici une idée très ancienne, celle d'une vie passée dans des boîtes successives. On naît dans une boîte, on vit dans une boîte, on meurt dans une boîte. Le cube de Rossi est la dernière de ces boîtes, devenue forme pure, mémoire collective inscrite dans une géométrie reconnaissable. Sa force ne tient pas au parcours du visiteur. Elle tient à la structure même, qui est à la fois le seuil, le contenant et le signe.

¹⁶⁰ « Cimetière de San Cataldo ». *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Cimetière_de_San_Cataldo (consulté le 26 avril 2026). Concours 1971 (Rossi et Braghieri), construction 1978+, partiellement inachevé.

Pourquoi ce projet continue de marcher, malgré tout ?
Simplement parce qu'il accepte d'être un cimetière. Pas dans le sens triste ou morbide, mais comme un endroit à part, coupé du reste, défini justement par ce qui le rend différent.



Fig.57 Cimetière de San Cataldo, Modène. Vue du cube central (« maison des morts ») conçu par Aldo Rossi [Photographie]. <https://www.quattroterzilab.com/portfolio-item/aldo-rossi-cimitero-di-san-cataldo/>

L'atmosphère y est puissante. Les fenêtres cadrent tout et à la fois rien. Les cubes aveugles imposent leur présence comme sur la *Figure. 58*. Ce qui produit le numineux d'Otto, ici, c'est la répétition qui désoriente. Comme dans le mémorial d'Eisenman, les entrées sont multiples et l'on ne sait laquelle choisir, comme si chaque seuil était un choix sans réponse. L'aspect du lieu l'approche d'une ruine, d'un vécu déjà passé, d'une ville qui aurait été habitée puis abandonnée. L'effet opère, et l'atmosphère fonctionne sans qu'il soit nécessaire de tout connaître pour la ressentir. La limite est ailleurs. Elle tient à la représentation elle-même. Rossi convoque la ville des morts comme une image, une maison sans habitants, une rue sans passants, une cheminée sans feu. Le lieu rejoue la ville plutôt qu'il ne l'accueille. Il fait du funéraire un décor de la mémoire urbaine, là où il pourrait en être l'expérience vivante.

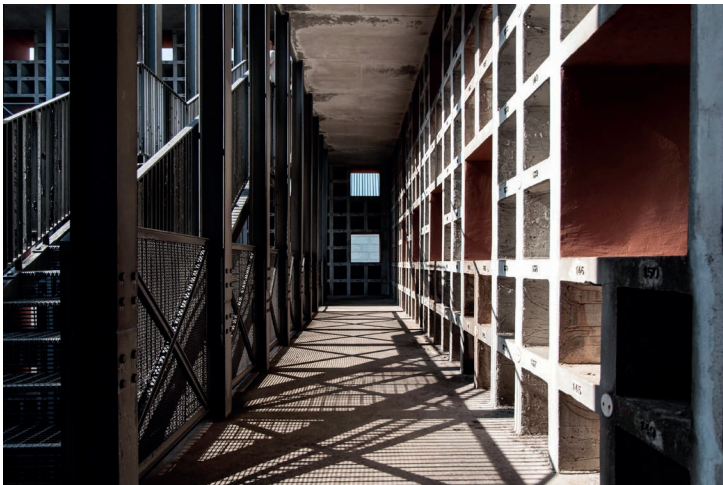


Fig.58 Cimetière de San Cataldo, Modène. Vue intérieure des niches de l'ossuaire [Photographie]. <https://www.quattroterzilab.com/portfolio-item/aldo-rossi-cimitero-di-san-cataldo/>

San Cataldo, comme Hofheide, reste en bordure du tissu urbain. Le projet est adjacent au cimetière municipal de Modène, dans cette zone floue où la ville commence à se déliter. Il cherche à faire dialoguer le funéraire avec la grammaire urbaine, mais ce dialogue se tient à distance. Les morts sont inscrits dans la continuité de la ville sans en partager le quotidien. Cette deuxième station fait apparaître une difficulté plus large que la seule question de la ville dense. Eisenman et Rossi cherchent tous deux à produire un espace mémoriel dans la ville, par des moyens opposés: la matière brute pour l'un, la forme reconnaissable pour l'autre. Le premier habite le centre de Berlin sans accueillir de morts. Le second tient en bordure de Modène et rejoue la ville plutôt qu'il ne l'accueille. Aucun ne parvient à tenir les deux exigences ensemble : recevoir réellement les morts, et s'inscrire dans le quotidien d'un tissu urbain.

Cette difficulté dépasse la seule question du sol disponible. Elle tient à ce que la ville contemporaine ait fait de la mort une priorité secondaire. Le funéraire a été repoussé hors de la vie ordinaire, déplacé en périphérie, confié à des équipements techniques, retiré du regard. La question n'est donc pas de trouver une place pour les morts. Elle est de leur rendre une priorité, dans une ville qui a passé deux siècles à les en écarter. C'est ici que l'hypothèse précédente prend son sens.

Si la ville dense ne laisse plus de place au sol, il faut la chercher ailleurs. Une direction revient dans chaque projet analysé : la canopée de Skogskyrkogården, les stèles d'Eisenman qui grandissent au-dessus du visiteur, le cube de Rossi, l'oculus zénithal d'Hofheide. Une verticalité qui traverse cette recherche depuis son commencement, et que chaque projet confirme à sa manière.

13.3 – Matière, lumière

Après avoir examiné ce que peuvent faire le site et le vide, il reste à examiner ce que peut faire la matière elle-même. Il ne s'agit pas d'un ornement. Il s'agit d'un régime de signe. La distinction que Charles Sanders Peirce établit entre symbole, icône et indice est ici décisive¹⁶¹. Le symbole demande à être lu pour produire son effet : la colombe signifie la paix, mais seulement si l'on connaît la convention. L'icône opère par ressemblance, un portrait renvoie à un visage parce qu'il lui ressemble. L'indice, lui, entretient avec son objet un rapport de contact direct : la fumée n'évoque pas le feu, elle en est la conséquence physique. La rouille n'illustre pas le temps, elle en est le dépôt. Dans ce troisième régime, le signe ne représente pas, il témoigne qu'une force a agi, que quelque chose s'est réellement passé là. C'est dans ce régime que s'inscrivent les deux projets qui suivent, interrogeant ce que l'architecture engage lorsqu'elle renonce à la représentation pour relever d'une relation directe au réel.

¹⁶¹ Peirce, op. cit, p. 460-480.

Le premier est le cimetière d'Igualada, à soixante kilomètres de Barcelone, conçu entre 1985 et 1996 par Enric Miralles et Carme Pinós. Miralles (1955–2000), mort prématurément à l'âge de quarante-cinq ans, est reconnu comme l'un des architectes les plus singuliers de sa génération¹⁶². Ce qui l'a rendu célèbre, au-delà des projets qu'il a laissés, c'est une posture théorique formulée dans un texte resté célèbre, « *How to lay out a crooked building* », publié en 1991¹⁶³. Il y défend une idée qui traverse toute son œuvre, le bâtiment n'est jamais un objet fini, c'est un processus en cours. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la forme achevée mais le mouvement qui l'a produite, les couches de temps qui s'y accumulent, la manière dont un site porte les traces de ses usages passés. Sa collaboratrice puis associée jusqu'en 1991, Carme Pinós (née en 1954), apporte à cette pensée une rigueur structurelle qui l'ancre dans le constructible¹⁶⁴. Le projet d'Igualada est la seule œuvre funéraire majeure qu'ils ont conçue ensemble, et c'est aussi celle qui a fait leur reconnaissance internationale.

¹⁶² « Cimetière d'Igualada ». *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Cimetière_d'Igualada (consulté le 26 avril 2026). Enric Miralles (1955-2000), architecte catalan, cofondateur de Miralles/Pinós (1983-1991), puis de EMBT à partir de 1994. Figure singulière de l'architecture contemporaine, son travail développe une approche sensible et expérimentale du projet. Voir *El Croquis*, n° 49/50 (1991) et n° 72 (1995).

¹⁶³ Miralles, E. (1991). *How to lay out a crooked building*. *El Croquis*, 49/50. Texte dans lequel l'architecte développe une approche expérimentale du projet, fondée sur une lecture directe du réel à travers le dessin. https://www.researchgate.net/publication/320470339_Enric_Miralles'_Architectural_Pieces_Three_Exemplary_Attempts (consulté le 27 avril 2026).

¹⁶⁴ « Carme Pinós ». *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Carme_Pinós (consulté le 27 avril 2026). Architecte catalane (née 1954), associée à Miralles jusqu'en 1991, fondatrice d'Estudio Carme Pinós.

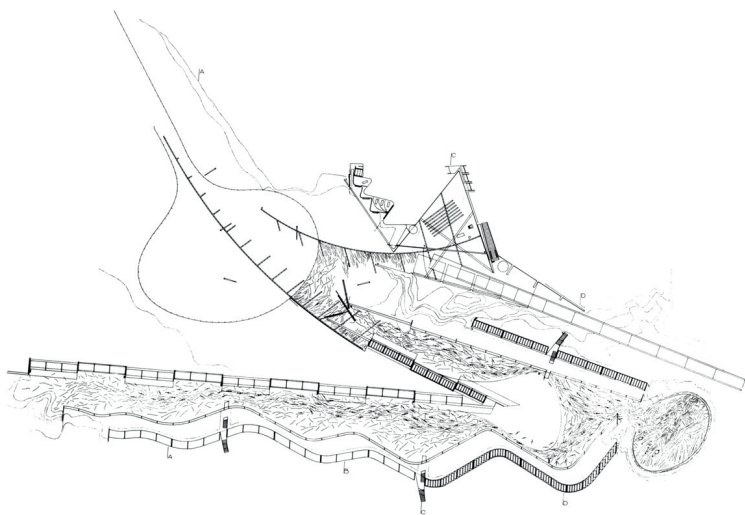


Fig.59 Plan du Cimetière d'Igualada. Conception d'Enric Miralles et Carme Pinós [Plan architectural]. <https://archilio.fr/projet/igualada-cemetery/>

Le site est une ancienne carrière de sable sur le versant du fleuve Anoia. Un terrain en pente, érodé, marqué par l'extraction. Là où une approche plus conventionnelle aurait pu niveler le terrain pour y implanter des rangées de tombes, Miralles et Pinós choisissent de creuser davantage. Le projet commence par une excavation. Une tranchée d'environ deux cents mètres entaille le versant et s'enfonce progressivement dans la terre. Les tombes sont intégrées dans les murs de cette tranchée, des niches en béton sont quant à elles encastrées dans des gabions, fermées par des plaques individuelles représentées. Le visiteur ne va pas vers les tombes. Il descend avec elles. Son corps accompagne physiquement le geste de l'inhumation. C'est là, très exactement, l'architecture comme indice. Le mouvement du corps reproduit celui du cercueil que l'on descend en terre.



Fig.60 Cimetière d'Igualada. Vue d'ensemble de la carrière et des terrasses [Photographie].
Arquitectura Viva. <https://arquitecturaviva.com/works/cementerio-igualada>

L'entrée se fait depuis le haut du versant, au niveau de la rue. Le sol est d'abord celui de la ville. Puis, le sol change. Des rails rouillés, enfoncés dans la terre, apparaissent soudain, sans destination. La pente s'amorce. Les murs en gabions se resserrent peu à peu. La lumière faiblit, l'horizon disparaît. Au bout, une petite place ronde s'ouvre, entourée de tombes, qui cadre une vue vers le ciel.

Je retrouve ici, traduite dans l'architecture, la caverne de Platon. Dans ce mythe, le prisonnier sort de la caverne et monte douloureusement vers la lumière. À Igualada, le visiteur descend dans la terre pour accompagner le cercueil. L'éveil n'est pas celui d'une vérité contemplée. C'est celui d'un corps devenu conscient de la pesanteur. Ce que je cherche peut-être, c'est moins la sortie de la caverne que l'expérience consciente d'y descendre. Non plus fuir la nuit vers la lumière, mais traverser l'obscurité en sachant qu'on la traverse. À Igualada, le corps travaille avant la pensée. Les gabions qui se resserrent sur les côtés, le sol qui s'incline sous les pieds, le ciel qui se referme au-dessus de la tête, rien de tout cela n'est annoncé. Mais la peau, l'équilibre, la marche l'enregistrent à leur manière. Le visiteur sait qu'il descend avant même d'en prendre conscience.



Fig.61 Cimetière d'Igualada. Vue de face du « fleuve des âmes » descendant vers la cour centrale [Photographie]. Arquitectura Viva. <https://arquitecturaviva.com/works/cementerio-igualada>

La matière, ici, raconte le temps sans le dire. Les traverses de chemin de fer portent la trace d'un usage industriel, la vitesse, le transport, réemployé dans un contexte funéraire. Les gabions sont des cages de métal remplies de pierres locales, qui ne sont ni tout à fait un mur ni tout à fait un empilement, et dont la texture change avec les années, avec la pluie, avec la mousse qui s'y installe. Le béton reste brut, avec les marques des planches de coffrage bien visibles. Rien n'essaie de cacher ce qui a servi à le construire. Chaque mur raconte son histoire, la matière elle-même devient un récit. Et puis les familles viennent y mettre des fleurs, des photos, des petits objets. Le lieu évolue avec ceux qui l'habitent. Il n'est jamais fini, il n'est jamais propre. Il est vivant, au sens où il continue de changer après que l'architecte a cessé d'intervenir.



Fig.62 Cimetière d'Igualada. Vue rapprochée des niches en béton intégrées au terrain [Photographie]. Arquitectura Viva. <https://arquitecturaviva.com/works/cementerio-igualada>

Pourquoi ce projet fonctionne-t-il aussi pleinement ? Parce qu'il utilise la topographie. La pente du versant est devenue le dispositif. Sans ce terrain en pente, sans cette carrière déjà creusée, la descente ne serait pas possible. Comme à Skogskyrkogården et à Hofheide, la matière du site est partie prenante du projet. Reste la question de sa transposition. Igualada se déploie sur deux cents mètres, en périphérie d'une petite ville catalane. Ce que l'on retient, c'est l'idée que le mouvement du corps accompagne le geste de la mise en terre. Mais en ville, la descente d'un versant est plus compliquée à reproduire. Elle devra s'inscrire autrement. Il reste pourtant à examiner l'autre polarité. Igualada descend. Un autre projet, construit plus au nord, dans un champ de l'Eifel allemand, monte. Et il monte d'une manière qui renvoie directement au premier.

Peter Zumthor, né en 1943, est un architecte suisse qui a reçu le Prix Pritzker en 2009¹⁶⁵. Sa reconnaissance internationale repose sur un corpus réduit mais extrêmement précis, et sur une posture qui est d'abord une éthique du métier. Il refuse la plupart des commandes, travaille lentement, suit chaque détail personnellement. Son apport théorique le plus influent tient dans un petit livre publié en 2006 : *Atmosphères*¹⁶⁶. Il y formule une idée simple et radicale : l'atmosphère n'est pas un supplément que l'on ajoute à un bâtiment une fois construit, elle est sa substance même. Elle se compose de neuf opérateurs précis : la présence physique du corps du bâtiment, la consonance des matériaux, le son du vide, la température, la lumière, les degrés d'intimité. Ce ne sont pas des qualités décoratives. Ce sont les conditions d'une expérience. Ce qui intéresse Zumthor, c'est la capacité d'un lieu à activer par la matière, l'odeur, l'écho, le silence des états que les mots n'atteignent pas. Des états proches du sacré, de la perte, de la mémoire. Sans les nommer. Sans les représenter. C'est dans cette direction que la chapelle Bruder Klaus, construite en 2007 dans un champ de Mechernich-Wachendorf, pousse sa pensée jusqu'à son point le plus extrême¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Chapelle Bruder Klaus (Feldkapelle), Mechernich-Wachendorf (Eifel, Allemagne), 2005-2007. Commanditaires : Hermann-Josef Scheidtweiler et son épouse Trudel. Hauteur environ 12 mètres. <https://architecture.bruder-klaus-field-chapel> (consulté le 27 avril 2026).

¹⁶⁶ *Ibid.* Construction rituelle : coffrage en épicea, béton en couches, combustion interne, parois carbonisées, sol en alliage plomb-étain.

¹⁶⁷ *Ibid.* Cavité intérieure carbonisée éclairée par un oculus.



Fig.63 Chapelle Bruder Klaus (Feldkapelle), Mechernich-Wachendorf (Allemagne). Vue extérieure monolithique en béton [Photographie]. Global Spaces. Projet de Peter Zumthor (2005-2007). <https://globalspaces.eu/2024/06/24/bruder-klaus-feldkapelle/>

La chapelle a été commanditée par un couple d'agriculteurs pour Nicolas de Flüe, ermite suisse du XVe siècle. Le programme est minimal, un espace de prière, sans liturgie prescrite. L'édifice se dresse seul au milieu d'un champ, voir la *Figure.63*. Depuis l'extérieur, c'est un monolithe de béton de section pentagonale, d'environ douze mètres de hauteur, aux parois lisses et fermées. Rien n'indique sa fonction. Rien n'invite explicitement à entrer. La construction elle-même a valeur de rite. 112 troncs d'arbres ont été dressés en tipi à l'intérieur du coffrage. 24 couches de béton ont été coulées à la main, une par jour, par-dessus cette structure, pendant plusieurs semaines. Une fois le béton pris, les troncs ont été brûlés. Le feu a consumé le bois et laissé son empreinte carbonisée dans la paroi intérieure. La texture noire, rugueuse, irrégulière des murs est la trace directe de ce qui a disparu (*Figure.64*). Le sol a été coulé en plomb fondu sur place, et produit une surface irrégulière qui renvoie le son de manière sourde. Quelque chose a brûlé ici, quelque chose a disparu, et l'espace qui reste en porte la marque¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Zumthor, P. (2005-2007). *Chapelle Bruder Klaus* (Feldkapelle), Wachendorf (Allemagne). Construction rituelle : coffrage en épicea, béton en couches, combustion interne, parois carbonisées, sol en alliage plomb-étain. <https://architectuur.com/architecture/bruder-klaus-field-chapel> (consulté le 27 avril 2026).

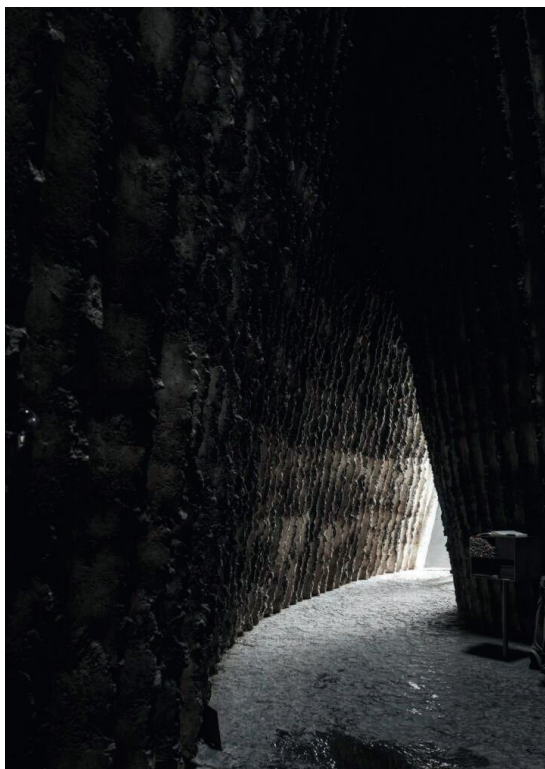


Fig.64 Chapelle Bruder Klaus, Mechernich-Wachendorf (Allemagne). Intérieur carbonisé révélant les traces de la combustion du coffrage en bois. 24 couches de béton brut et sol en plomb fondu portent l'empreinte du processus constructif [Photographie]. Global Spaces. Projet de Peter Zumthor (2005-2007).

L'entrée se fait par une porte triangulaire basse, d'environ 1,60 mètre de hauteur, qui oblige le visiteur à baisser la tête. Un geste d'inclinaison qui n'est pas symbolique mais physique. En un pas, on passe de la lumière d'un champ à une obscurité presque totale. Les yeux mettent plusieurs secondes à s'adapter. Pendant ces secondes, la vue ne fonctionne plus, et les autres sens prennent le relais. L'odeur de charbon. Le froid de la pierre. Le son étouffé de la respiration amplifiée par la forme intérieure. Les murs s'élèvent vers un oculus d'environ trente centimètres de diamètre, seule ouverture sur le ciel. Un filet de lumière descend et trace un cercle qui se déplace sur les parois au fil des heures. La pluie entre. La neige entre. L'espace n'est pas clos hermétiquement, il est ouvert au ciel, c'est-à-dire au temps qui passe. Les parois intérieures portent l'empreinte carbonisée des troncs brûlés, des stries verticales noires, irrégulières, qui montent vers la lumière comme les traces d'un feu éteint¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Zumthor, P. (2007). *Chapelle Bruder Klaus* (Feldkapelle), Mechernich (Allemagne). Cavité intérieure carbonis  e   clair  e par un oculus. <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/> (consulté le 27 avril 2026).

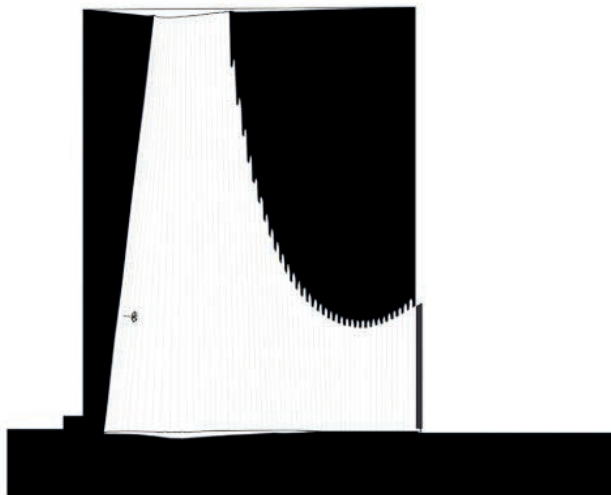


Fig.65 Chapelle Bruder Klaus, Mechernich-Wachendorf (Allemagne). Intérieur carbonisé révélant les traces de la combustion du coffrage en bois. 24 couches de béton brut et sol en plomb fondu portent l’empreinte du processus constructif [Photographie]. Global Spaces. Projet de Peter Zumthor (2005-2007).

Le numineux, se produit ici sans le moindre récit verbal. Ce que Gernot Böhme distingue de l'espace neutre, un espace ouvert qui offre des qualités sensibles sans imposer leur interprétation est ici pleinement réalisé¹⁷⁰. Un bouddhiste, un athée, un croyant chrétien y éprouveraient la même intensité.

Ce que la chapelle produit s'explique par une ressource théorique que Pallasmaa¹⁷¹ n'épuise pas entièrement. Richard Shusterman la formule avec une précision nécessaire¹⁷². Le corps ne peut être envisagé comme un objet que l'on possède ; il constitue la condition même de notre présence au monde. Cette distinction engage directement une manière de penser l'espace architectural. Pallasmaa décrit comment les matières agissent sur nous. Elles nous traversent, nous les sentons de l'extérieur. Shusterman dit : le corps n'est pas spectateur. Il est l'instrument même de mesure. Il évalue, il compare, il enregistre avant que la pensée ne nomme. Quand la porte basse de Bruder Klaus oblige à s'incliner, ce n'est pas une sensation qui passe.

¹⁷⁰ Otto, R. (1917/1949). *Le Sacré* (A. Jundt, trad.). Payot. p. 45-70. Le numineux est une expérience non-rationnelle du sacré (*mysterium tremendum et fascinans*) qui unit la crainte révérencielle et l'attraction irrésistible. Cette expérience précède tout langage et toute compréhension rationnelle, s'adressant directement au corps et à la sensibilité. Voir « *Mysterium tremendum et fascinans* ». Britannica. <https://www.britannica.com/topic/mysterium-tremendum-et-fascinans> (consulté le 24 avril 2026).

¹⁷¹ Pallasmaa, J. (1996/2006). *Les Yeux de la peau*. p. 10-15, 68-72. Dehors. Voir également *Encounters: Architectural Essays from the Making of the House*. Rakennustieto (2014, p. 45-52). Dans <https://journals.openedition.org/crau/569> (consulté le 10 février 2026).

¹⁷² Shusterman, R. (2012). *Somaesthetics: Reassessing the Role of the Body in Contemporary Aesthetics*. Lexington Books. <https://youtu.be/zlsDyONGyKQ?si=Cf9iQMJTIZ-2GJAc> (consulté le 27 avril 2026).

C'est le corps lui-même qui produit, par cet effort, la conscience d'entrer dans un espace qui résiste. Quand le sol de plomb fondu renvoie un son mat, le corps enregistre la densité de la matière avant que l'esprit la comprenne. Dans un espace funéraire, c'est décisif : le deuil passe par le corps autant que par la pensée. Le vide intérieur n'est pas une absence, c'est une présence : celle des troncs disparus dont les empreintes subsistent, de la lumière qui descend d'un ciel invisible, d'un silence habité par ce qui a brûlé.



Fig.66 Chapelle Bruder Klaus, Mechernich-Wachendorf (Allemagne). Puits zénithal éclairant les parois noircies [Photographie]. Global Spaces. L'oculus central relie l'espace au ciel, instituant une temporalité céleste au cœur de la matière calcinée. Projet de Peter Zumthor (2005-2007).

La triade se reconstitue ici d'une manière tout à fait distincte. Le récit n'est pas raconté, il est porté par la matière carbonisée qui rappelle ce qui a brûlé. Le geste n'est pas prescrit, il est produit par la porte basse qui fait baisser la tête et par l'obscurité qui ralentit le pas. Le lieu n'est pas décoré, il est fait de la trace même de sa construction. Pourquoi cette chapelle fonctionne-t-elle aussi fortement ? Parce qu'elle est seule. Le champ, le silence, l'absence totale de voisinage urbain font partie de son dispositif.

C'est le vide autour d'elle qui la rend possible. Mais sa force ne tient pas qu'à son contexte. Elle tient aussi à l'atmosphère qu'elle dégage. La matière carbonisée, le vide conique, la lumière qui descend de l'oculus, le silence qui remplit l'espace, tout cela opère par soi-même, indépendamment du contexte. La leçon est précieuse pour ce mémoire. Une matière juste, portée par un volume qui s'élève vers la lumière, peut produire à elle seule une expérience intense. Il reste à reconstruire cette intensité dans un édifice urbain, en faisant de l'édifice lui-même la distance avec la ville.

Igualada et Bruder Klaus mettent en tension les deux polarités décrites par Bachelard. L'un creuse la terre, l'autre ouvre le ciel. L'un travaille la descente, l'autre l'ascension. Mais les deux travaillent par indice, non par symbole. La matière y devient le récit, et la verticalité y opère dans les deux sens.

I Synthèse

Rétrospectivement, les six projets traversés fonctionnent chacun à leur manière, mais ils n'opèrent pas dans les mêmes conditions. Chacun répond à la question du passage à partir d'un site, d'une échelle, d'une distance à la ville qui lui est propre. Ce qui apparaît quand on les met côte à côte n'est pas un classement, c'est une cartographie de leurs conditions de possibilité.

Skogskyrkogården repose sur une forêt de 108 hectares reliée au métro de Stockholm. Hofheide comprime cette logique dans un bâtiment, mais il faut encore trente-six hectares de marais flamand. Eisenman tient au centre de Berlin, mais comme un lieu traversé, sans accueillir de morts. Rossi dialogue avec Modène, en restant adjacent à son cimetière municipal. Igualada creuse une carrière en périphérie. Bruder Klaus se dresse seule dans un champ. Aucun de ces projets ne propose un modèle pour un espace funéraire ordinaire au cœur d'une métropole dense, un lieu qui accueille au quotidien des morts anonymes sans s'appuyer ni sur un site étendu, ni sur une mémoire historique partagée, ni sur une bordure urbaine. Chacun réussit sa propre question, dans sa propre condition.

Un seul projet approche la totalité des critères, Skogskyrkogården. Et cela parce qu'il dispose d'une surface qui n'est plus disponible dans la ville contemporaine. Les autres projets réussissent partiellement, chacun à sa manière, mais aucun ne parvient à concilier les quatre critères au cœur d'une métropole. Ce que la grille désigne ainsi, ce n'est pas un vainqueur. C'est un manque. Un espace qui accueillerait la mort au cœur de la ville, en lui rendant la durée, l'appropriation, le parcours et l'inscription urbaine active, n'existe pas encore dans le corpus analysé.

Ce manque laisse pourtant apparaître une constante : une dimension verticale organise chaque fois l'expérience de la perte. La canopée de Skogskyrkogården est un seuil vertical par le couvert des pins. Hofheide prolonge cette logique dans un corridor descendant vers la lumière zénithale. Les stèles d'Eisenman grandissent progressivement jusqu'à engloutir le visiteur. Le cube et la cheminée de Rossi imposent leur masse verticale dans la ville. La tranchée d'Igualada est une descente irréversible. L'oculus de Bruder Klaus projette le regard vers le ciel. Et même Maule confirme cette constante, mais par défaut. Sa configuration actuelle le rend inopérant. Là où le corps ne monte ni ne descend, là où la lumière ne change pas, là où rien ne résiste à la marche, le passage n'a pas lieu.

Les quatre figures convoquées plus haut se rejoignent ici. *L'île des morts* tient parce que les cyprès accueillent au lieu de dominer. La caverne de Platon agit parce que la montée résiste au corps qui la traverse. Sisyphe dure par la seule force de la répétition. Babel, à l'inverse, échoue parce que la hauteur seule domine, et la ruine qui en reste devient la forme même que Rossi travaille à San Cataldo. Ces projets ne sont pas des illustrations de ces mythes, ils en sont les variations architecturales. Dans la métropole dense, la verticalité est ce qui permet d'aller chercher en hauteur ce que le sol ne peut plus offrir : un paysage, un silence, un rapport au ciel, sans consommer l'emprise foncière devenue rare. **De cette analyse croisée, cinq principes se dégagent pour une architecture funéraire verticale :**

- **Le parcours comme rituel.** À Skogskyrkogården comme à Igualada, c'est le parcours qui produit l'expérience et non le programme. C'est un exemple de ce que devra être, dans un bâtiment vertical, un cheminement ascendant, lent, engagé dans la matière. Le visiteur ne revient pas au même état. Il revient transformé.
- **L'atmosphère comme substance.** Les neuf composantes de Zumthor offrent ici un exemple précis de ce dont un bâtiment funéraire doit tenir compte : la densité des matériaux, la qualité de la lumière, l'acoustique de chaque espace. Ce ne sont pas des choix décoratifs ce sont les conditions d'une expérience que le corps traverse avant de la comprendre.

- **Le vide comme structure.** L'enseignement croisé d'Eisenman et d'Igualada offre ici un exemple : le vide peut organiser un espace entier. Dans un bâtiment funéraire, il doit être au cœur du dispositif. Ce vide est la forme architecturale de l'absence. Chaque niveau le longe, le perçoit par un changement d'acoustique, un courant d'air, un fragment de ciel.
- **L'orientation comme ancrage.** Les projets qui fonctionnent entretiennent un rapport actif avec leur territoire et c'est un exemple de ce que doit chercher un bâtiment vertical implanté en ville. Depuis les hauts niveaux, le regard embrasse les toits, les horizons. Ce panorama est existentiel : il rappelle que la ville continue, que la vie continue. Le sommet devient le moment où l'on retrouve l'horizon après avoir traversé le vide.
- **Le programme comme récit.** Ricoeur l'avait montré : le temps ne devient humain que lorsqu'il est articulé narrativement. C'est un exemple de ce que doit être la logique d'un bâtiment vertical. Entrer, c'est quitter la ville et franchir un seuil. Monter, c'est traverser des registres d'intensité croissante. Atteindre le sommet, c'est retrouver le ciel. Le programme n'est plus un contenu, il est une dramaturgie.

Ces cinq principes restent abstraits tant qu'ils ne sont pas mis à l'épreuve d'un site réel. Chacun des projets étudiés l'a rappelé, il fonctionne parce qu'il a été pensé pour un lieu précis, non transposable. La suite ne transpose pas, elle met ces principes à l'épreuve d'un site précis, celui où s'implante le projet, à la Porte de Charenton, dans le 12^{ème} arrondissement de Paris. Un site de seuil, entre la ville historique et sa bordure. Ces architectures ont démontré qu'un espace organisé autour de l'absence peut fonctionner. Reste à inventer le lieu qui tienne cette exigence au cœur de la ville dense, en allant chercher en hauteur le paysage que le sol ne peut plus offrir. Un lieu qui monte. Un lieu qui fait de l'absence une présence.

Partie 4

Vers une architecture funéraire verticale

Notice architecturale

Extraire de la terre ce qui s'y enfonce. Faire remonter les strates, les morts, les oubliés. Transformer la profondeur en lumière.

Comment la verticalité peut-elle rendre la finitude visible et partageable dans la métropole ?

4.1 – La translation inversée	244
La verticalité comme réponse à la saturation métropolitaine	
4.2 – Du parc à la niche	256
Porte de Charenton – parcours ascendant, seuils épais, vide habité	
4.3 – De l’imaginaire à la matière	284
Position méthodologique	



Partie 1
Fondements



Partie 2
Histoire



Partie 3
Dispositif



Partie 4
Projet



ÉCOLE
NATIONALE SUPÉRIEURE
ARCHITECTURE
LYON

ETUDEANT(S)
TITRE
UNIT
RESP.
DE. PFE
DE. MEM

GUERIN Kelliane

Elever un lieu pour l'absence
UE 104 (E1041) SOUTENANCES PROJET DE FIN D'ETUDES
LEQUAY Hervé
MEDINA Felix
JACQUOT Kevin

ENCADREMENT

DESEVEDAVY G., MEDINA F., CAVALLÉ F., FIORI S.,
KOFFERT V., JACQUOT K., LEQUAY H., PERNEL L.,
SOPPELSA C., VISSAL W.

MASTER
ARCH
S10
25-26
FI
ALT
L'Architecture de la Ville

PFE
ALT



Partie 4

Vers une architecture funéraire verticale

Du diagnostic à l'intention de projet

« Ce qui m'intéresse, c'est que le spectateur projette sa propre mémoire, ses propres morts sur mon travail » Christian Boltanski, Faire son temps, Grand Palais, 2019.¹⁷³

Jusqu'ici, l'analyse a lu des projets. À partir d'ici, elle en propose un. Les trois parties précédentes ont construit un cadre. La première a dégagé trois exigences et quatre critères d'analyse, la verticalité y a émergé comme hypothèse. La deuxième a retracé la manière dont la triade récit-geste-lieu s'était défaite, la mort reléguée hors de la ville, confiée à des équipements techniques. La troisième a démontré, à travers six projets, que certains dispositifs spatiaux pouvaient la réarticuler. Cette quatrième partie franchit un seuil différent. Elle ne cherche plus à analyser. Elle projette. Elle fait office de notice de projet, elle en énonce les intentions, le programme et la méthode. Avant de projeter, il faut dire d'où naît le projet. Il suffit de franchir le seuil d'un crématorium contemporain pour comprendre le malaise, le corps suit un parcours réglé par l'efficacité, les familles sont séparées de ce qui se passe en coulisses, les matériaux sont hospitaliers.

¹⁷³ Boltanski, op. cit. p. 60,142.

Une séparation nette protège les proches de la réalité physique de la mort. D'un côté, les espaces de recueillement, de l'autre les espaces techniques. Deux enjeux se dessinent alors avec précision : d'un côté une organisation horizontale qui distribue et articule les fonctions, de l'autre la question de savoir comment une verticalité pourrait relier ces registres, les intensifier, les faire traverser par le corps plutôt que les laisser juxtaposés.

Comme évoqué plus haut, les pratiques funéraires se transforment : la crémation atteindrait environ 50% à l'horizon 2030¹⁷⁴, avec un tiers des cendres sans lieu identifié. La mort sort du domicile (≈60 % à l'hôpital, 14 % en EHPAD) et le deuil se réduit à 3–5 jours¹⁷⁵, 627 513 décès ont été enregistrés en 2024; le Crématorium du Père-Lachaise réalise environ 6 500 crémations/an¹⁷⁶. Ces éléments justifient un aménagement mêlant logistique et recueillement.

¹⁷⁴ Résonance Funéraire. (2024). La crémation en France : évolutions et perspectives. Résonance Funéraire. <https://www.resonance-funeraire.com/magazine/dossiers/44-dossiers/6905-la-cremation-en-france-evolutions-et-perspectives.html> (consulté le 27 avril 2026).

¹⁷⁵ DREES, Ministère des Solidarités et de la Santé. (2024). Mortalité en France en 2023. https://drees.solidarites-sante.gouv.fr/publications-communiquede-presse/250708_ER_mortalite-en-france-en-2023 (consulté le 27 avril 2026).

¹⁷⁶ INSEE. (2023). Chiffres provisoires 2023 et données crématorium du Père-Lachaise. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/6959520> (consulté le 27 avril 2026).

La tour s'adresse d'abord à celles et ceux qui ne se retrouvent plus dans les formes actuelles de commémoration. Pour beaucoup, les cimetières peinent à faire sens. Ce qui manque, ce n'est ni la présence du corps ni son absence, mais un lieu capable de construire les conditions dans lesquelles la perte peut être réellement vécue, avec le rapport au corps qu'elle implique. Le baromètre du CRÉDOC d'octobre 2025 le mesure, plus de la moitié des personnes ayant dispersé des cendres confient que l'absence de lieu matérialisé complique leur vécu du deuil¹⁷⁷. Elle s'adresse aussi aux centaines de personnes qui meurent chaque année à Paris sans famille ni sépulture. Là se joue une exigence éthique, faire place à tous, sans condition de croyance, de famille ou de ressources.

Quelques villes dans le monde ont commencé à chercher des réponses dans la hauteur comme le Memorial Necrópole Ecumênica de Santos au Brésil (trente-deux étages), le Ruriden à Tokyo, la Cathédrale du Silence à Marseille. Ces projets restent rares, et la plupart réduisent la verticalité à du stockage. Ils montrent cependant qu'une nouvelle typologie est en train d'émerger. Le projet s'inscrit dans cette dynamique. La verticalité n'est pas un élément du programme, elle est ce qui le constitue.

¹⁷⁷ RÉDOC / Association Empreintes. (2025). Les Français face au deuil : 4^{ème} baromètre (n=3 475). <https://www.vie-publique.fr/en-bref/300464-vecu-du-deuil-le-credoc-publie-les-resultats-du-4e-barometre> (consulté le 27 avril 2026).

La question que pose cette partie est la suivante: **comment l'architecture funéraire peut-elle rendre la finitude visible et partageable dans la métropole, et en quoi la verticalité en constitue-t-elle le levier ?** Le récit qui suit va de l'intention au projet, puis du projet à la méthode.

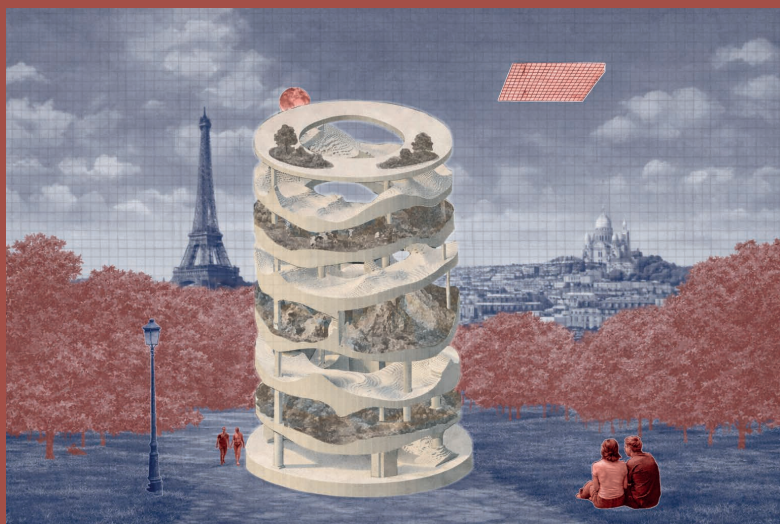


Fig.67 Collage. Processus d'exploration [production de l'auteur].

14.1 — La translation inversée

L'idée de départ est simple : celle du carottage¹⁷⁸. On extrait de la terre un cylindre de matière. Ses strates enfouies apparaissent, puis il se dresse hors sol. Paris est une ville faite de couches superposées qui sont les traces d'une longue histoire. Ceux qui y descendent sont les morts, les ossements, les souvenirs. Tout cela est remonté par la tour. Ce qui était caché devient visible, ce qui était profond devient haut. Ce concept est indissociable des catacombes. Je les ai abordées comme une réponse architecturale à une crise urbaine. Elles sont nées d'une urgence : l'effondrement du cimetière des Innocents en 1780, la saturation des sols, une ville trop dense pour continuer à accueillir ses morts. On a déplacé, enfoui, soustrait au regard. Mais rien n'a vraiment disparu, tout a simplement été repoussé. Le carottage propose l'inverse car il ne cache pas, il révèle. Il fait remonter les galeries, les strates, comme si la ville se retournait doucement sur elle-même. Ce qui m'a marquée dans les catacombes, ce n'est pas seulement leur histoire, mais leur atmosphère : les passages étroits, la matière brute, la lumière qui glisse, le silence. Le projet ne cherche pas à les reproduire, il en garde la sensation ; mais la fait respirer autrement : vers le haut, ouverte à la lumière, traversée par le végétal.

¹⁷⁸ Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), article « Carottage », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, <https://www.cnrtl.fr/definition/carottage> (consulté le 27 avril 2026). Le terme dérive de « carotte », en référence à la forme cylindrique du prélèvement. Il désigne notamment, en géologie, l'opération consistant à extraire une colonne de terrain afin d'en étudier les différentes couches.

Le procédé fonctionne comme une image médicale. En effet, le carottage prélève pour comprendre un sol. Ici, la tour agit comme une biopsie urbaine : en extrayant un fragment de la ville, et lui donne une forme habitable, exposée, et vivante.

L'inversion se produit sur plusieurs niveaux simultanément. Spatialement, ce qui descendait remonte. Socialement, ce qui était invisible redevient partagé. Temporellement, ce qui était enfoui dans un passé oublié réapparaît dans le présent de la métropole. Symboliquement, les deux polarités de l'imaginaire de la maison, l'une close et profonde, l'autre ouverte et lumineuse cessent de s'opposer. La tour les rassemble dans un même édifice. On descend vers le crématorium, on remonte vers le jardin du ciel. L'expérience du sous-sol et l'expérience du sommet ne sont plus séparées par des kilomètres de ville, elles sont vécues par le même corps, au sein d'un même parcours.



Fig.68 Montage. Représentation des Catacombes de Paris [production de l'auteur].



Cette inversion refuse un choix que la ville contemporaine a tranché trop vite : les lieux des vivants d'un côté, ceux des morts de l'autre. Rossi à San Cataldo assume cette séparation et construit une ville des morts en miroir de la ville des vivants. La position a sa force, mais aussi sa faille : elle maintient la clôture que le XIXe siècle avait imposée. D'autres modèles démontrent qu'une articulation différente est possible, où le cimetière cesse d'être un enclos repoussé aux marges pour devenir un quartier à part entière. Le Carottage prolonge cette voie. Il n'est ni une ville des morts juxtaposée à la ville des vivants, ni un équipement public qui dissimulerait sa fonction funéraire. Il est le point où les deux registres se traversent : le parc au sol pour les vivants, les strates inférieures pour les morts, le belvédère au sommet pour leur croisement. L'hétérotopie souterraine devient un lieu visible, réintégré à la ville. Elle impose ses règles, la lenteur de la montée, le silence des matières, la verticalité du parcours sans cesser d'être ouverte au tissu urbain. On peut y entrer librement, la traverser, y revenir. Elle ne soustrait pas durablement le visiteur à la ville : elle lui offre un espace-temps intermédiaire, suffisamment long pour produire une transformation intérieure, suffisamment poreux pour permettre le demi-tour. Les trois exigences posées trouvent ici leur traduction projective, un lieu qui accueille sans prescrire, laisse coexister croyances et absences de croyance, et s'impose comme une présence portée par la matière, le corps, et une durée inscrite dans l'épaisseur du temps.



Fig.69 *Maquette. Exploration des matières funéraires [production de l'auteur].*



Fig.70 Collage. *Intention d'atmosphère [production de l'auteur].*



La tour ne stocke pas. Elle rend une géographie active. Chaque niche, chaque urne, chaque nom constitue un point de passage pour ceux qui viendront, ou pas. La présence des morts change la manière dont on traverse le parc au sol, dont on regarde la silhouette depuis la rue, dont on s'arrête devant l'entrée. Ce n'est pas un lieu de recueillement séparé. C'est une géographie qui se superpose à celle de la ville.

Le projet oscille entre dimension contemplative et dimension symbolique, sans se rapporter à un cadre religieux. À la manière du belvédère, il fait éprouver par le parcours l'effort d'arriver au point de vue final, effort qui est la substance même du projet. Comme le clocher, il signale une question qui dépasse le quotidien : la finitude partagée. Mais il n'a point de Dieu qu'il célèbre, point de croyance autour de laquelle il s'assemble. C'est une verticalité laïque, ouverte à toutes les croyances, mais aussi à leur absence. Elle appelle aussi bien le stupa que le clocher, la ziggourat que le minaret, sans illustrer de traditions. Ce que le projet retient n'est pas le dogme mais le geste : faire porter au bâtiment la question de ce qui nous dépasse.

Les notions développées dans ce mémoire ont également été travaillées par la maquette et le dessin, les collages, les croquis, les fragments graphiques produits pour tester ce que les mots ne pouvaient encore dire. La maquette n'illustre pas le projet, elle le précède, le contredit parfois, et le force à se détailler. C'est grâce à cet aller-retour entre la main et la pensée que les intuitions ont pris forme.



Fig.71 *Maquette 3D. Design Urne [production de l'auteur].*

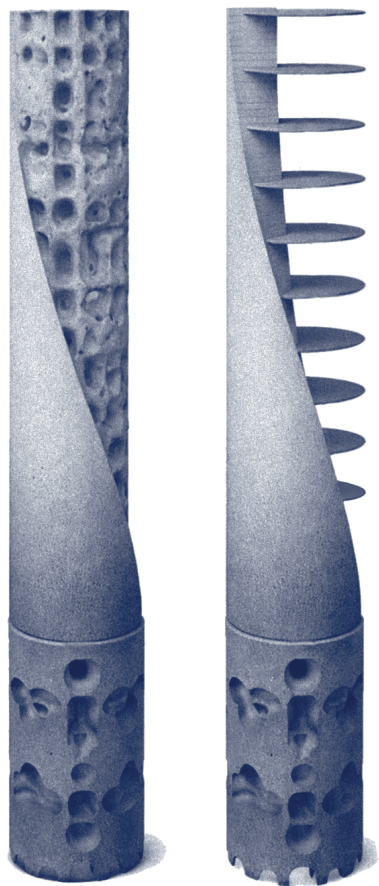


Fig.72 Montage 3D. Imaginaire APD 1 [production de l'auteur].



Fig.73 Montage 3D. Imaginaire APD 2 [production de l'auteur].

C'est la condition que décrit Gauchet : une société sortie de la religion où le besoin spirituel persiste, mais sans cadre pour l'accueillir. La tour tente de construire ce cadre sans le dogmatiser. Cette recherche a aussi été nourrie par un imaginaire personnel, où les catacombes rencontraient les architectures de fiction. Trois références suffisent à porter le passage : Sisyphe pour la verticalité du geste répété, l'île des morts pour le seuil et la traversée vers l'absence, la caverne pour le rapport entre lumière, profondeur et apparition. Ces images ont ouvert un répertoire d'ambiances que la maquette et le code paramétrique ont traduit en formes constructibles. Il serait difficile de nier le rapport entretenu avec les architectures de fiction. Celles qui ont forgé le regard avant le projet, et qui inscrivent celui-ci dans une sensibilité proche du roman d'anticipation : des espaces qui ne cherchent pas à rassurer, mais à situer l'habitant face à ce qui le dépasse. Des visuels ont toujours accompagné la conception, non pour illustrer mais pour contextualiser, situer l'objet, et donner à lire son atmosphère avant que la forme ne se fixe. Comprendre ce que la tour pourrait être suppose d'abord de comprendre ce qu'elle peut faire ressentir.

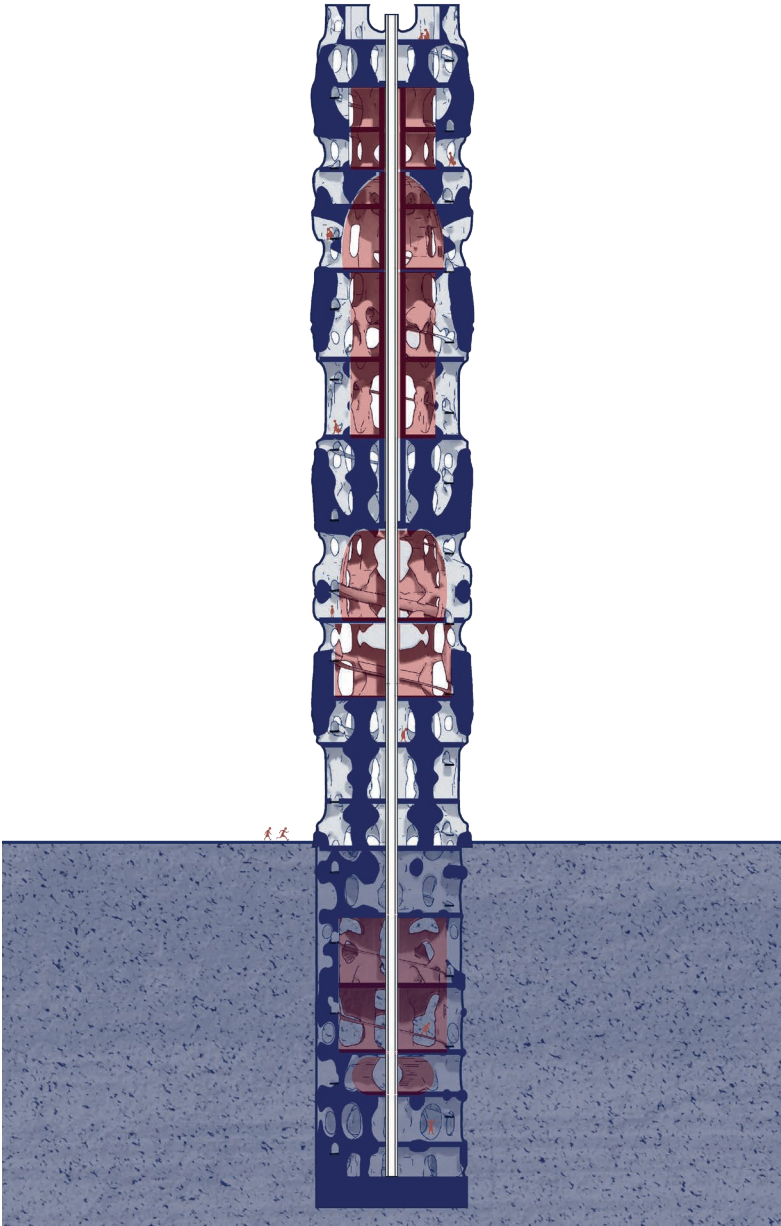


Fig.74 Collage. Rationalisation de l'imaginaire [production de l'auteur].



Fig.75 Collage. Rapport au paysage [production de l'auteur].



Concevoir une tour funéraire impose de maîtriser simultanément des enjeux urbains et des contraintes de constructibilité considérables. Réussir à associer technique et sensibilité a constitué l'une des exigences les plus intenses du projet, et c'est précisément cette double obligation qui lui a donné toute sa complexité. À rebours des tours contemporaines, dont la conception reste largement dominée par des logiques politiques, économiques et parfois genrées, le projet a tenté de s'en affranchir délibérément pour placer au centre une autre question : ce que l'espace fait au corps qui traverse le deuil. Ce geste prolonge le Jardin du Souvenir ouvert au Père-Lachaise dans les années 1950, premier du genre en France, tout en corrigeant sa faille. Le Jardin du Souvenir est une pelouse au sol, un dispositif plat où la dispersion reste une procédure administrative. Ici, le belvédère fait de la dispersion l'acte final d'un parcours vertical : le point où l'ascension du corps rejoint le départ des cendres. Le vent emporte. La dispersion devient geste, pas formalité. Un équipement funéraire peut absorber l'oubli sans le subir à condition de lui donner une forme.

Au-delà des faits, la société contemporaine peine à articuler mémoire et oubli. La « société de conservation » que décrit Jean-Didier Urbain atténue la mort sans jamais l'affronter. Le Carottage assume l'oubli non comme une perte mais comme une phase du cycle. Une urne oubliée n'est pas un échec du dispositif mais son accomplissement car elle s'inscrit dans un temps qui se prolonge au-delà de l'individu. Elle intègre alors une dimension civique portée par des médiateurs, des archivistes ou des jardiniers qui

assurent un soin mémoriel quotidien et poursuivent le rituel bien au-delà de la cérémonie. L'architecture n'est plus seulement le support d'un événement exceptionnel puisqu'elle devient le cadre d'un travail continu du souvenir.

Le concept se présente sous la forme d'une hétérotopie verticale qui renverse la logique des catacombes. Cette infrastructure de sociabilité est pensée pour s'inscrire dans la durée où la dimension spirituelle est permise par l'ascension elle-même et par conscience répétée de notre finitude. Il s'agit maintenant de comprendre comment ces intentions peuvent s'incarner dans un site et une structure afin que l'idée se concrétise enfin en espace vécu.



Fig.76 Collage. Rapport au paysage [production de l'auteur].

14.2 — Du parc à la niche

Pour arriver sur le site, il faut quitter le centre de Paris et remonter le long du périphérique. La Porte de Charenton ouvre encore sur la ville comme elle l'a fait depuis des siècles, lieu d'entrée et de sortie, passage historique entre Paris et son extérieur¹⁷⁹. Le site se trouve là, en suspens. Il occupe un îlot d'environ 17 600 m², bordé par les voies rapides et adossé au cimetière de Bercy¹⁸⁰. Cette position d'entre-deux n'est pas un défaut du site, c'est son sens même. La tour y devient une limite rendue visible, un repère spatial partagé, lisible depuis Paris comme depuis le Val-de-Marne. Le terrain se déploie selon un mouvement vallonné où le sol se dérobe doucement sous les pas pour inviter à la descente avant de s'amorcer vers une légère remontée. Cette déclivité naturelle dessine une pente régulière qui accompagne la marche et prépare le corps à l'expérience du site¹⁸¹. Dès la parcelle, la marche ralentit. Le sol prépare le corps à la verticale qui va suivre. L'existant demeure et se voit retissé au cœur d'un parc qu'un nouvel axe vient parcourir pour offrir une percée visuelle vers le cimetière adjacent. Cette ligne de vue établit un lien immédiat avec le paysage funèbre tout en intégrant la mémoire du lieu dans la promenade. On peut y venir pour le parc, sans forcément entrer dans la tour.

¹⁷⁹ Voir Partie II.3 sur les columbaria romains le long des voies d'entrée des cités.

¹⁸⁰ Îlot situé à la Porte de Charenton, 17 600 m², bordé par les voies rapides et adossé au cimetière de Bercy. Position compatible avec les orientations d'urbanisme de l'APUR pour les équipements en frange urbaine.

¹⁸¹ Relevé topographique du site, Porte de Charenton. 84 m de parcours, pente moyenne 9 %, pente ponctuelle max 25 %.

Cette allée constitue le premier seuil, le plus important peut-être, car c'est là, sous les arbres et avant l'édifice, que le pas ralentit.



Fig.77 Plan d'insertion du projet [production de l'auteur].

Les arbres, retirés pour l'implantation de la tour, trouvent une seconde vie au cœur même de la construction : ils sont transformés en éléments de chantier ou en mobilier, comme des bancs, chaises ou portes. Ils retrouvent une place dans le projet mais sous une nouvelle forme. D'autres essences viennent ensuite s'enraciner dans les jardins suspendus. Cet enracinement est volontaire : la nature est constitutive du projet, elle n'est pas convoquée pour atténuer une perte. Le vivant ne se divise pas entre l'humain et le végétal, le paysage n'est pas un décor mais une présence, et la mort d'un corps s'inscrit dans un cycle long. Le vivant ne meurt pas, il se transforme.

La tour s'élève comme un cylindre de deux cents vingt mètres dont la rondeur n'impose aucune direction. Cette forme accueille sans rien prescrire là où une tour rectangulaire aurait privilégié un côté ou affirmé un front urbain en renvoyant presque inévitablement au langage du pouvoir. Le cylindre refuse l'orientation pour offrir une égalité de regard face à l'horizon. C'est cette neutralité directionnelle qui permet à l'équipement funéraire de s'effacer derrière sa fonction¹⁸².

¹⁸² Rossi, A. (1966/1981). *L'Architecture de la ville* (C. Freigang, trad.). Parenthèses. Les formes élémentaires agissent comme réceptacles de mémoire collective. San Cataldo (Partie III) illustre une logique de contenant vertical inhabité, où l'architecture s'impose comme archive urbaine plutôt que comme lieu habitable.



Fig.78 Visite de site, Porte de Charenton [photographie de l'auteur].

L'urne n'est plus un récipient fermé qui protège les cendres en les dissimulant. Elle devient un objet que l'on manipule, dont le fonctionnement expose la mémoire au lieu de la soustraire au regard. En changeant d'échelle, l'architecture de la tour suit la même logique : elle ne cherche pas à enfermer le deuil, mais à rendre le souvenir visible, tangible et vivant. De la main à la ville, la géométrie demeure.

Cette question de l'urne a occupé une place centrale et inattendue dans la conception. À la manière dont Rossi travaillait les échelles, persuadé qu'un fragment pouvait contenir la logique entière d'une architecture, que le petit révèle ce que le grand dissimule, dessiner cet objet a provoqué un déplacement dans la façon de concevoir le projet. Ce n'est pas l'urne qui s'est adaptée à la tour : c'est la tour qui a dû répondre à l'urne. Sa forme, sa prise en main, la façon dont elle s'ouvre ou se ferme, dont elle s'inscrit dans le columbarium, dont elle circule entre les mains d'une famille avant de trouver sa place définitive, chacune de ces questions a remonté vers l'échelle architecturale et l'a reposée autrement. Penser l'urne a obligé à penser la relation entre le corps et l'espace, entre le geste intime du deuil et la logique d'un édifice de 220 mètres. Elle a fonctionné comme un révélateur : un objet si petit qu'il force à tout reconsidérer, depuis la texture d'une surface jusqu'à l'organisation d'un niveau entier. C'est souvent à cette échelle-là, celle de ce que la main tient, que l'architecture dit ce qu'elle est vraiment.

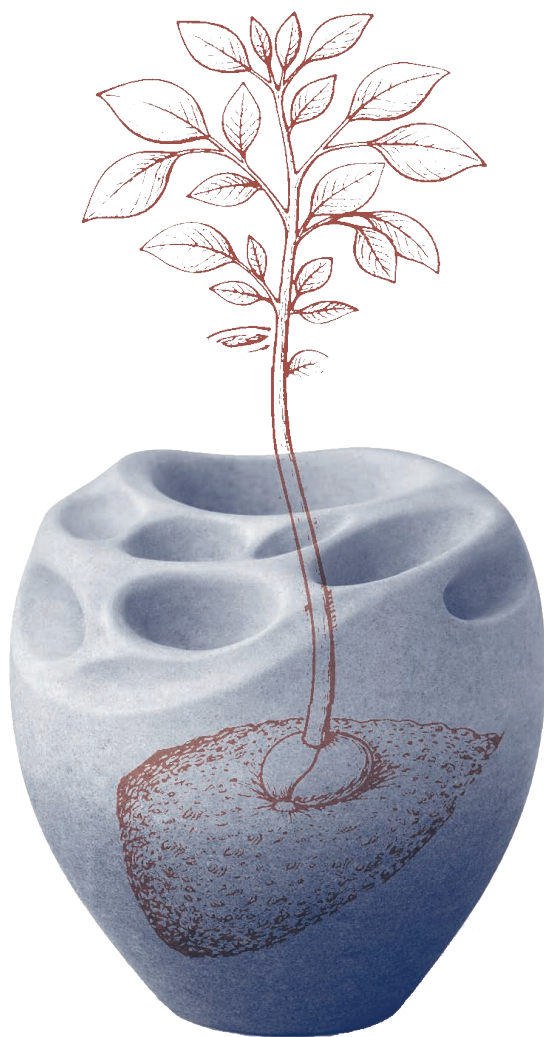


Fig.79 Collage.le fragment urne [production de l'auteur].

Le vide du Carottage a été pensé avant que le concept ait un nom. Ce vide de huit mètres de diamètre traverse le projet des fondations au sommet, c'est autour de lui que s'enroule la circulation, comme l'escalier de Chambord s'organise autour de son noyau central sans que les deux flux ne se croisent jamais. C'est le **ma** du projet : cet intervalle japonais qui n'est pas un manque, mais un espace chargé, une pause qui donne sens à ce qui l'entoure. Le vide n'est pas ce qui reste une fois le programme placé, il est ce autour de quoi le programme s'organise.

Là où une tour traditionnelle placerait son cœur technique (gaines, ascenseurs, réseaux) ce projet met son cœur programmatique. Ce vide n'est pas camouflé, il n'est pas non plus effacé derrière des cloisons ou relégué à une fonction servante. Au contraire, ce vide est exposé, traversé par le regard, et habité par la conscience de ce qui l'entoure. C'est là que tout se joue : là qu'une rencontre est possible, là que l'ascension se fait sentir, là que le visiteur prend pleinement conscience de ce qui occupe la tour sans que rien ne lui soit retiré. Le vide devient projet. Il en est la colonne vertébrale morale et spatiale à la fois.

Il préserve aussi un lien continu entre le bas et le haut : depuis le sol, le regard remonte vers le ciel tandis que depuis le sommet, la lumière zénithale descend. Comme l'oculus de la chapelle Bruder Klaus de Peter Zumthor, le vide relie l'espace au ciel sans l'ouvrir au monde. À chaque étage, il change l'acoustique, dévie la lumière, rappelle au visiteur qu'il se déplace dans un bâtiment traversé par quelque chose qu'il ne saurait atteindre.

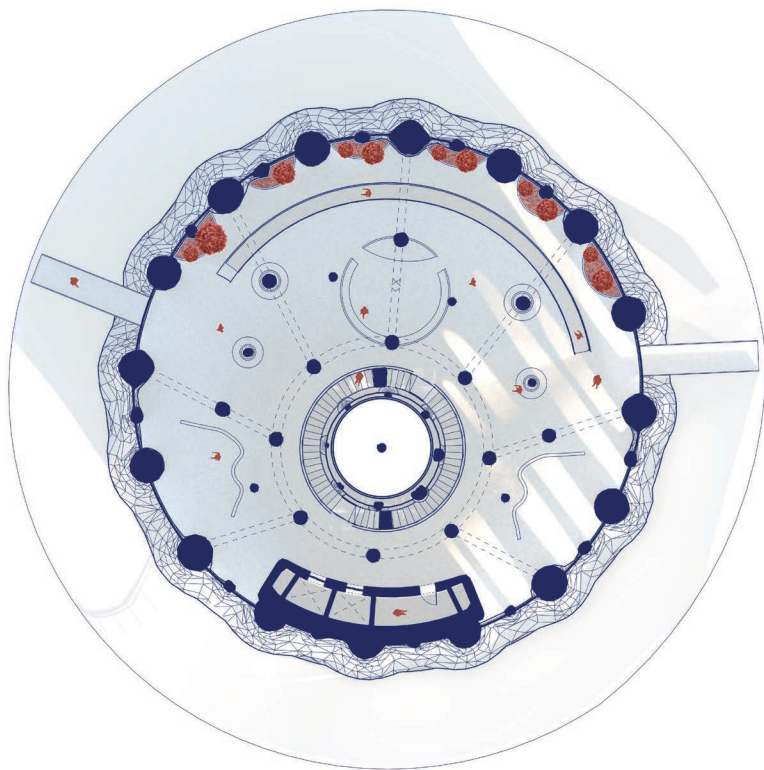


Fig.80 *Plan du rez-de-chaussée du projet, proposition annexe [production de l'auteur].*

L'architecture funéraire ne s'adresse pas d'abord à l'intellect. Elle s'adresse au corps. Chelkoff a un terme pour ce qui se produit. Il les appelle les «seuils ambiantaux»¹⁸³. Des zones de transition où quelque chose change dans l'environnement, la densité du son, la température de la lumière, la texture du sol sous les pieds. Plutôt que de simples limites franchissables au sens architectural ordinaire. Ces changements ne sont pas annoncés. Ils ne se lisent pas. Ils se ressentent. Le corps les perçoit avant que l'esprit ne les identifie. C'est antérieur à la conscience ou plutôt, c'est une autre forme de conscience, celle du corps en mouvement qui enregistre, compare, ajuste. Dans un espace funéraire, ces seuils ont une portée particulière. Chaque transition entre la rue et l'entrée, entre un niveau et le suivant, entre l'obscurité et la lumière zénithale peut devenir un seuil ambiantal : un moment où le corps comprend, à sa manière, qu'il a changé de registre. Non pas parce qu'un panneau l'indique, non pas parce qu'un symbole le signifie, mais parce que quelque chose dans le son, dans la matière, a changé. Le deuil lui-même est une série de seuils que l'esprit peine à franchir. L'architecture peut les rendre sensibles, les inscrire dans l'espace, les faire traverser par le corps.

¹⁸³ Chelkoff, G. (2016). *Expérimenter les seuils d'ambiance*. HAL. <https://cv.hal.science/gregoire-chelkoff> (consulté le 27 avril 2026). Les seuils ambiantaux constituent des zones de transition où les qualités sensibles de l'espace se transforment : densité sonore, température lumineuse, texture tactile. Le corps les perçoit avant la conscience.

Dans le Carottage, ces seuils ne sont pas indiqués par des portes ou des panneaux. Ils émergent de la structure elle-même de la variation des poteaux. En descendant vers le crématorium, les poteaux semblent se resserrer, la lumière s'appauvrit, l'acoustique se ferme. Le corps interiorise avant de comprendre : on s'enfonce. Monter vers le jardin suspendu, c'est sentir l'espace s'ouvrir. Le vide du centre s'agrandit. La lumière revient. On respire avant d'apercevoir le végétal.

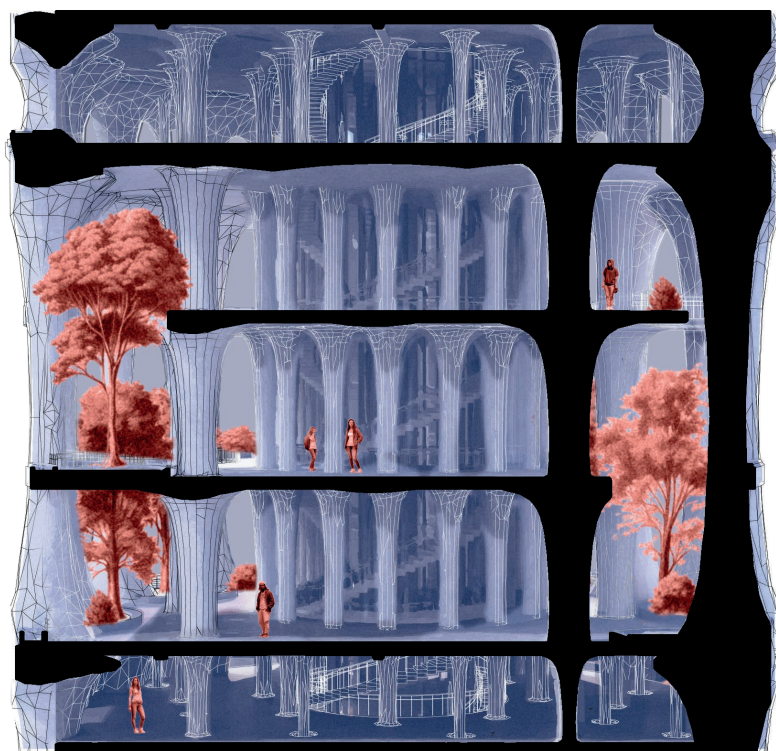


Fig.81 Illustration de la structure intérieure du projet [production de l'auteur].

La tour s'installe à l'angle nord-ouest de l'îlot et s'enfonce de plusieurs mètres dans le sol. Elle ne se pose pas sur le terrain, elle s'y inscrit comme si elle était extraite à même la terre. Ce geste architectural définit un second seuil face à la ville : en descendant sous le niveau du sol, on s'isole de l'agitation et du bruit pour entrer dans un espace de silence. Ce contact direct avec la terre marque le début du parcours, un retour à l'essentiel qui prépare au recueillement. La trame de trente-deux poteaux périphériques dessine seize arches autour du socle, trois sont accessibles par des passerelles qui franchissent ce vide entre le sol du parc et le bâti enfoncé. Les trois entrées sont identiques et accueillent indifféremment le promeneur, les familles ou les cérémonies selon leur arrivée dans le parc. Ce franchissement évoque L'Île des morts de Böcklin, où l'arrivée marque une rupture avec le monde des vivants. Le seuil n'est plus une simple limite, mais le point de bascule vers une nouvelle temporalité. Le seuil initial est le même pour tous, mais c'est une fois à l'intérieur que le changement s'opère. C'est dans l'épaisseur de l'édifice que les parcours se séparent pour s'ajuster au rythme de chacun.

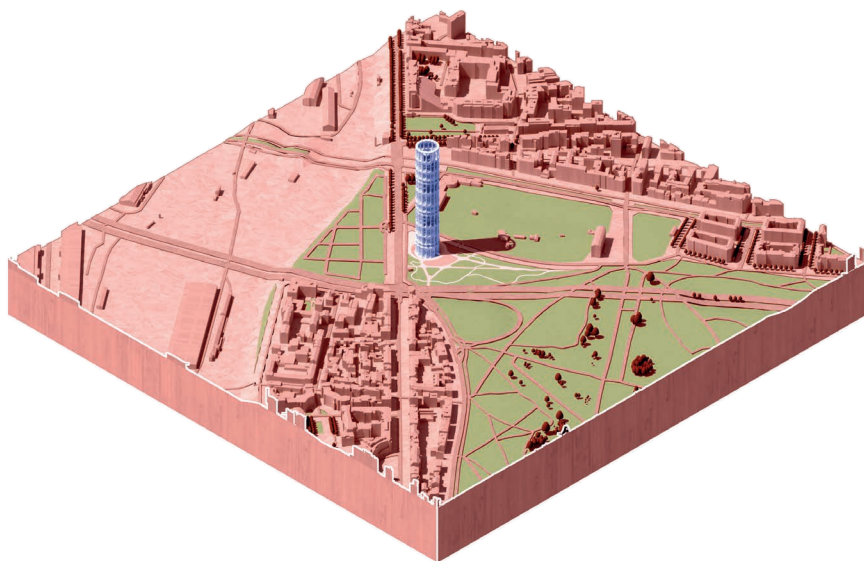


Fig.82 Axonométrie d'ensemble du projet [production de l'auteur].

Il n'y a pas de distinction entre structure et façade, les poteaux sont la façade. C'est toute la complexité du projet. Les poteaux périphériques suivent une trame régulière, dimensionnée pour les descentes de charge. La structure s'organise selon un réseau trabéculaire où des éléments plus fins s'intercalent entre les lignes principales. Leur positionnement n'est pas aléatoire car il répond précisément au besoin de lumière ou aux intentions liées à la vue. Ces variations de densité transforment la paroi en un filtre poreux qui cadre le paysage et laisse pénétrer la clarté de manière graduée, renforçant ainsi la relation entre l'espace intérieur et l'horizon¹⁸⁴. De cette régularité induite par la structure émane une apparence qui se transforme selon la distance. Vue de loin, la tour évoque des voûtes de grotte ou des galeries de catacombes dressées hors sol. À mesure que l'on s'approche, cette image laisse place à une apparence osseuse où les éléments fins s'intercalent pour répondre au besoin de lumière ou aux intentions liées à la vue. Le béton est troglodytique, sans revêtement, sans ornement, sans lissage. Il conserve les passages du coffrage, les strates du coulage, les variations du mélange. Ce caractère brut résulte du mode constructif, chaque élément est moulé sur place, assemblé un à un.

¹⁸⁴ J.M. Bourgey & N.H. Jacob, *Atlas of Human Anatomy and Surgery: The complete Plates*, Taschen, Bibliotheca Universalis. Atlas d'anatomie humaine et de chirurgie réunissant les planches anatomiques réalisées au XIXe siècle par Jean-Marc Bourgey et Nicolas Henri Jacob, où le corps est représenté comme une structure stratifiée, disséquée et lisible par couches successives.



Fig.83 Maquette iteration de façade [production de l'auteur].

La structure repose sur des poteaux porteurs dont les dimensions restent proportionnelles, mais dont les hauteurs varient systématiquement. À ces éléments principaux s'assemblent des poteaux intermédiaires, présents de manière ponctuelle selon un rythme irrégulier. C'est cet assemblage discontinu qui provoque une impression de désorientation, faisant disparaître la sensation de répétition. Rendre cela possible a exigé le code paramétrique comme outil de pensée autant que de dessin. Une multitude de données (orientation solaire, vues depuis et vers la tour, besoins programmatiques intérieurs, hiérarchie des niveaux) ont été intégrées simultanément pour structurer une façade qui ne répond pas à une logique formelle abstraite mais au contexte réel du site et aux exigences spatiales de chaque niveau. Ce que l'œil perçoit comme irrégulier est en réalité le résultat d'une précision accumulée : chaque poteau, chaque ouverture, chaque variation de hauteur traduit une donnée que le corps finira par ressentir.

Le béton apparent est coloré par couches d'épaisseur inégale, plus foncées en bas, plus claires en haut, et reproduit ainsi les étages des terrains successivement franchis. La pluie, les saisons, les dépôts prolongeront cette lecture. Chaque côté de la tour est son propre calendrier. Ce système démontre que le non-répétitif peut tenir structurellement. La tour ne fait pas disparaître ses limites, elle les rend plus épaisses.. En devant un fait urbain, elle signale une finitude partagée plutôt qu'une capitalisation foncière. Aucun module n'est identique, aucune régularité n'est mécanique. C'est ce qui rend l'édifice perméable au temps.

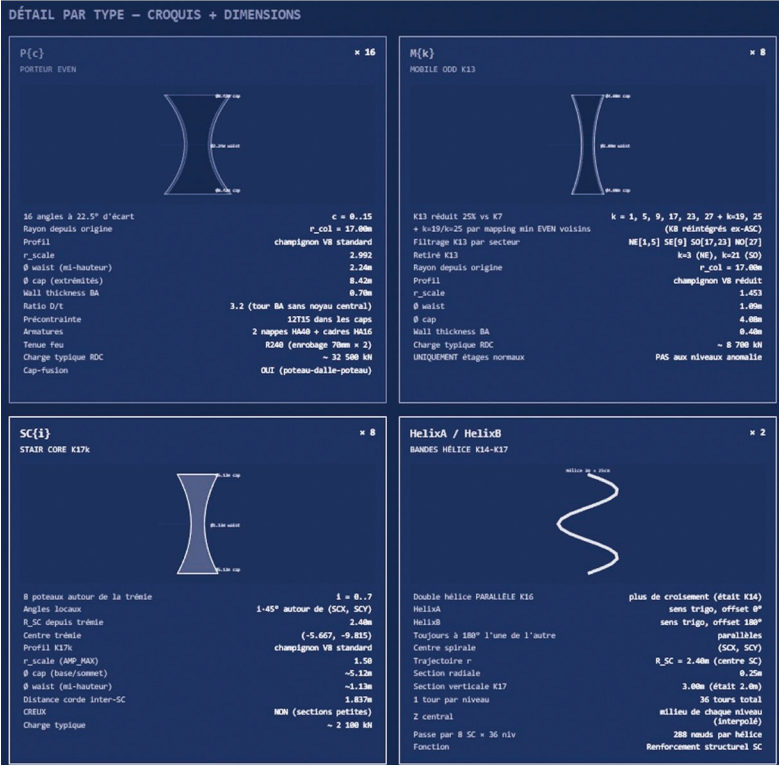


Fig.84 Code source poteaux [production de l'auteur].

La lumière y est rare, étouffée, rasante. Plus on monte, plus les poteaux s'affinent, se raréfient, et la lumière augmente. D'abord filtrée, puis augmentant peu à peu jusqu'à devenir presque aveuglante au niveau du jardin du ciel. Ce gradient n'est pas un décor, c'est le signe que la structure s'affine en l'élevant. La masse s'estompe peu à peu pour alléger la matière et accompagner la recherche spirituelle vers l'ouverture du sommet. La tour devient son propre paysage. À l'intérieur, les poteaux jouent le rôle des cyprès d'un cimetière, ils dirigent le regard et marquent le passage vers le recueillement. La tour prône sa verticalité, de sa silhouette extérieure jusqu'à son ambiance intérieure. Des percées entre les étages donnent à voir les niveaux supérieurs et inférieurs, créant un lien permanent entre les différents temps du parcours.

Dans le Carottage, tout est courbe. La tour est cylindrique. Les poteaux de façade s'épaississent et s'amincissent selon leur charge, et les volumes intérieurs suivent la même géométrie, sans angle où l'œil viendrait buter. Ce choix n'est pas décoratif. Il serait difficile de nier un rapport au travail de Gaudí dans la Sagrada Família, cette même conviction que la courbe n'est pas un effet mais une nécessité, que la forme juste est celle que la nature elle-même aurait produite. Mais là où Gaudí puisait dans le gothique et la géologie catalane, ce projet tire sa géométrie de la morphogenèse : l'étude des formes que le vivant génère sous contrainte, où la section d'un os, la croissance d'un arbre ou la ramification d'un réseau vasculaire obéissent à des lois d'optimisation que l'architecture peut traduire sans les singer. La courbe ici n'est pas empruntée, elle est déduite.

Wölfflin distingue la forme tranchante de la Renaissance, qui oppose et classe, et la ligne courbe et enveloppante de la période Baroque¹⁸⁵. Devant une façade orthogonale, le corps reste à distance. Juhani Pallasmaa en tire la conséquence phénoménologique¹⁸⁶ : face à la courbure, le corps entre dans une relation plus proche du toucher que du regard. C'est ce que demande un lieu pour la mort. Le rectiligne découpe et range : c'est la grille du columbarium. Le deuil ne fonctionne pas comme ça. Il revient, stagne, recommence. Le visiteur monte dans la tour, et les repères entre le bas et le haut finissent par se brouiller. Le mouvement du deuil trouve sa traduction spatiale. Aucun ornement n'est ajouté. La courbe naît de la structure : la section des poteaux varie, leur densité change, leurs intervalles aussi. Moins spectaculaire, mais plus efficace, parce que la géométrie tient à la logique constructive plutôt qu'au décor. Vue de loin, la tour évoque quelque chose d'organique. Une colonie, un squelette, une formation géologique hors sol. Vue de près, chaque poteau est une entité distincte. On comprend comment ça tient, mais l'émotion a déjà agi avant que la raison ne prenne le relais.

¹⁸⁵ Wölfflin, H. (1888/1985). *Renaissance et Baroque*. Gallimard. Source critique : OpenEdition, « Wölfflin (Heinrich), Renaissance et baroque ». Dans <https://journals.openedition.org/appareil/1413> (consulté le 28 avril 2026). Wölfflin identifie dans le Baroque le premier moment où l'architecture assume que la forme tranchante oppose et classe, tandis que la ligne courbe enveloppe.

¹⁸⁶ Pallasmaa, J. (1996/2006). *Les yeux de la peau : Architecture et les sens* (Trad. fr.). Dehors. p. 10-15, 68-72 ; voir également *Encounters: Architectural Essays from the Making of the House*. Rakennustieto. (2014), p. 45-52. <https://journals.openedition.org/crau/569> (consulté le 10 février 2026).



Fig.85 Planche anatomique tirée de *Atlas of Human Anatomy and Surgery*, Taschen, coll. *Bibliotheca Universalis*.

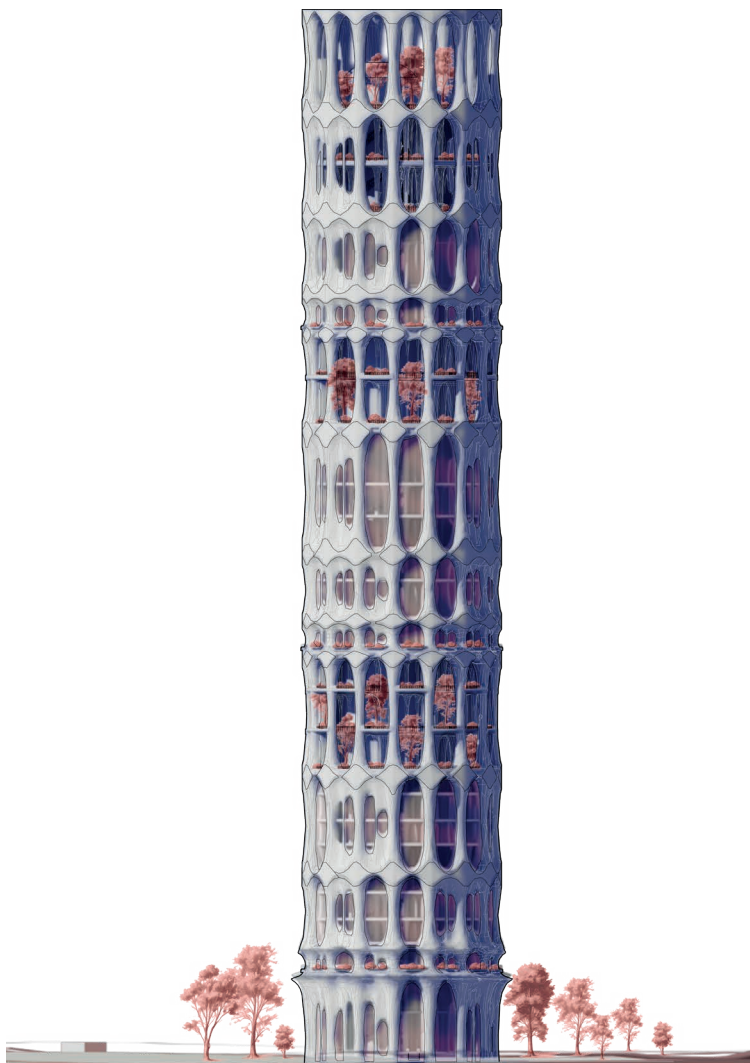


Fig.86 Schéma de principe [production de l'auteur].

À l'intérieur, le changement s'opère et l'espace se déploie autour d'un vide de huit mètres. Le parcours fonctionne en double hélice, à la manière de l'escalier de Chambord¹⁸⁷, alliant une montée et une descente qui ne se croisent jamais. On se voit sans se rencontrer. Au centre, une plateforme monte à la même vitesse que les escaliers. Ce mouvement impose un temps long et patient, presque trop lent pour qui voudrait faire vite. Ce choix délibéré transforme l'ascension en un espace d'attente, favorisant la rencontre et cette vulnérabilité partagée du passage. L'attente entre deux niveaux favorise la rencontre, cette *communitas* que Turner décrivait comme la vulnérabilité partagée du passage¹⁸⁸. Les familles suivent le plus souvent la descente en accompagnant le défunt vers les espaces techniques enfoncés dans le sol, avant de remonter transformées. Les visiteurs entament plutôt l'ascension. La montée rétablit ce que l'ascenseur avait détruit. Elle redevient une expérience corporelle, rythmée par le souffle et la fatigue. Un rituel se reconnaît à ce qu'il coûte au corps. Sans effort, pas de passage.

¹⁸⁷ Château de Chambord. (s.d.). Présentation du château de Chambord. <https://www.chambord.org/fr/presentation-le-chateau-de-chambord/> (consulté le 28 avril 2026). L'escalier à double révolution (XVI^{ème} siècle) se compose de deux volées hélicoïdales indépendantes s'enroulant autour d'un noyau central ajouré, permettant à deux personnes de monter et descendre sans jamais se croiser.

¹⁸⁸ Turner, *op. cit.* p. 14,27.

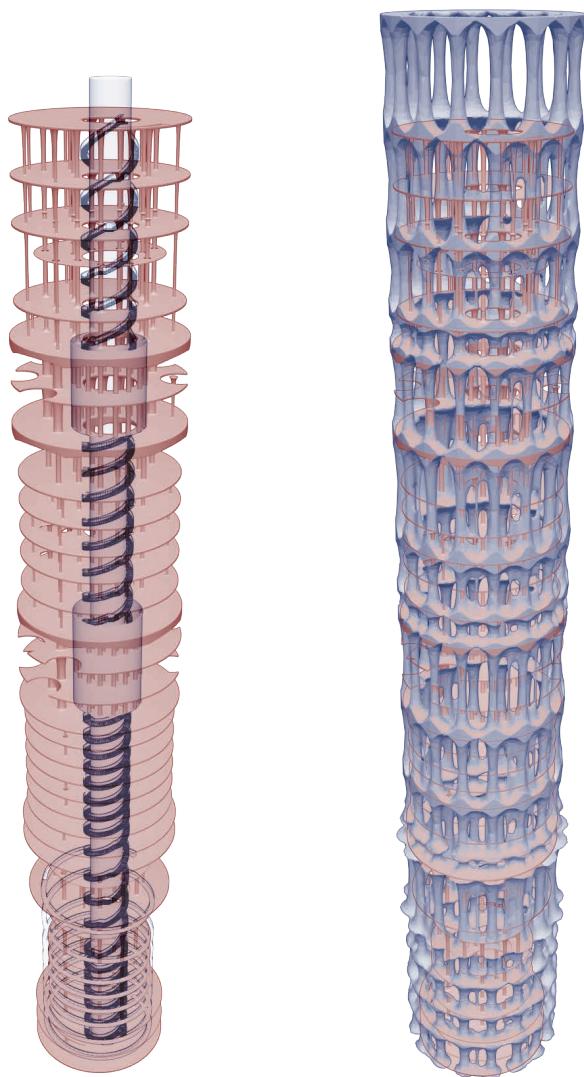


Fig.87 Schéma de circulation verticale [production de l'auteur].

C'est dans ce vide vertical que se produit la prise de conscience : le regard ne bute plus sur un plafond, il embrasse l'ascension. L'intérieur est presque nu. Les poteaux en dessinent la géométrie : leur rythme répond aux ambiances et aux ressentis de chaque étage. La structure s'adapte ainsi pour moduler la lumière et l'intimité au fil du parcours. La structure devient atmosphère : les poteaux fragmentent la lumière, projetant des ombres organiques qui évoluent selon l'heure et la saison. La lumière n'est jamais un simple éclairage. Ce dispositif, que je nomme « chrononomie », est une organisation temps vécu se lisant à travers la lumière (température, angle, intensité, ...) ¹⁸⁹. Le visiteur ne lit pas l'heure, il la ressent. Cela se fait par l'angle de la lumière, par la température de l'espace, par l'intensité des ombres. Le corps retrouve ainsi un rapport direct au temps, loin du stress et de l'agitation de la ville.

¹⁸⁹ Claude Dubar, « Accélération. Une critique sociale du temps, H. Rosa », *Sociologie du travail*, vol. 54, no 3, 2012, p. 410-413, OpenEdition Journals, <https://journals.openedition.org/sdt/6978> (consulté le 28 avril 2026).

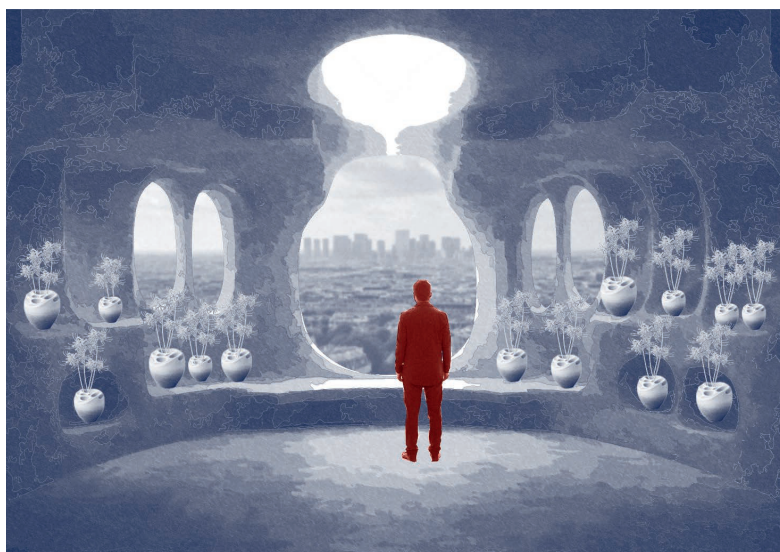


Fig.88 *Illustration du parcours intérieur [production de l'auteur].*

Pour réaliser ce projet, il était essentiel de se placer dans un récit. Concevoir un espace pour le deuil ne pouvait pas rester une opération abstraite de distribution programmatique, il fallait projeter son propre imaginaire à la place d'un habitant qui vit l'expérience de la tour, ressentir ce que le corps traverse à chaque niveau, anticiper ce que l'œil cherche et ce que l'espace lui refuse. Il a donc fallu passer par l'écrit, construire un scénario, habiter la tour avant qu'elle n'existe, pour que les décisions de conception cessent d'être formelles et deviennent sensibles.

La lumière y est rare, comprimée, rasante. Plus on monte, plus les poteaux s'affinent, se raréfient, et la lumière augmente. D'abord filtrée, puis pleine, puis presque aveuglante au jardin du ciel. Ce gradient n'est pas un décor, c'est la structure elle-même qui s'affine en s'élevant. La masse s'efface peu à peu pour alléger la matière et accompagner la quête spirituelle vers l'ouverture du sommet. La tour devient son propre paysage avec le parc pour premier seuil. À l'intérieur, les poteaux agissent comme les cyprès d'un cimetière, guidant le regard et marquant le passage vers le recueillement. La tour affirme sa verticalité, de sa silhouette extérieure jusqu'à sa perception intérieure. Des percées entre les étages ouvrent des vues sur les niveaux supérieurs et inférieurs, créant un lien constant entre les différents temps du parcours.

En libérant le centre de la structure, il est possible de l'organiser. Les volumes organiques générés par les poteaux produisent des formes aléatoires qui se transforment en assises, en estrades, et en appuis. L'architecture crée son propre mobilier par affordance : chaque forme invite naturellement à s'asseoir ou se poser. Tout est organisé comme un corps vivant où la structure elle-même fournit les éléments nécessaires à la vie¹⁹⁰. Dans les étages, le rire d'un enfant qui se cache croise le silence de ses parents qui eux, se recueillent. Le projet rassemble ces moments sans les mettre en opposition. Ici, la mort n'est pas mise à l'écart ; elle fait partie du voyage.

¹⁹⁰ Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin ; Norman, D. A. (1988). *The Design of Everyday Things*. Basic Books. L'affordance désigne la capacité d'une forme à suggérer naturellement son usage par sa seule morphologie, sans notice ni signalétique.

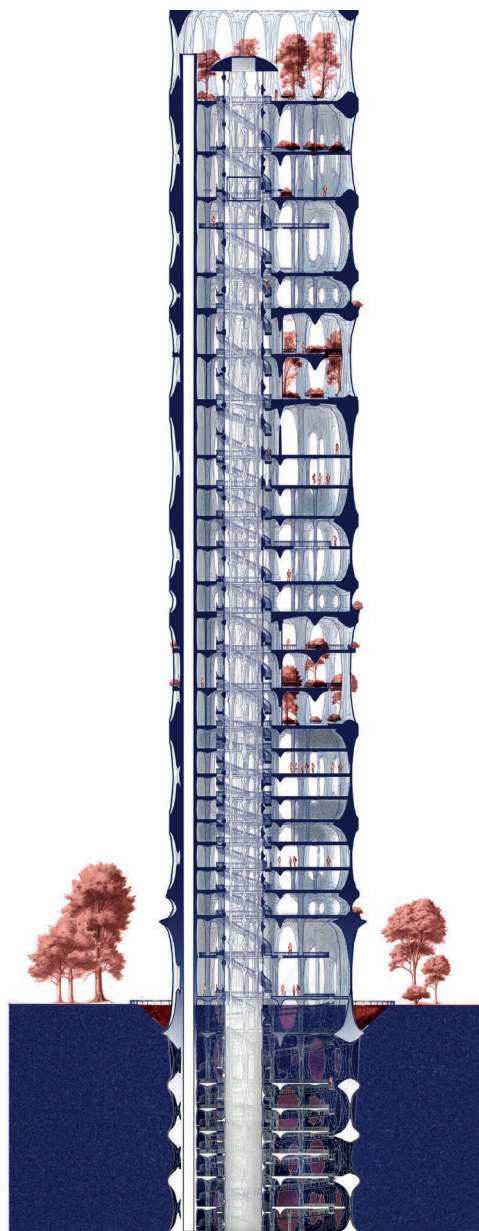


Fig.89 *Séquence d'ascension dans la tour [production de l'auteur].*

Le parcours reprend les étapes de Van Gennep (séparation, liminarité, incorporation) et de Kübler-Ross (déli, colère, marchandage, dépression, acceptation)¹⁹¹. Ces phases ne sont pas traitées comme des vérités, mais comme des nuances atmosphériques : l'architecture accompagne le deuil, traduisant chaque émotion en espace, de la tension des premières étapes jusqu'à la lumière de l'acceptation. Il débute par une descente. Les fondements sont comprimés, les pilotis sont pressés jusqu'au fond, le crématorium, le lieu où le corps se transforme.

Plus haut, la possibilité de voir le corps avant la crémation, de prendre le temps d'être en contact. L'espace ne presse personne. C'est, à l'exact opposé du crématorium industriel décrit plus haut, un espace qui ne dissimule rien et ne presse personne.

¹⁹¹ Kübler-Ross, E. (1969). *On Death and Dying*. Macmillan. Source complémentaire : Wikipedia, « Modèle des cinq étapes du deuil ». Dans https://fr.wikipedia.org/wiki/Mod%C3%A8le_des_cinq_%C3%A9tapes_du_deuil (consulté le 28 avril 2026). Le modèle décrit cinq réactions psychologiques face à la mort (déli, colère, marchandage, dépression, acceptation), initialement chez les patients en phase terminale, ensuite étendu à d'autres formes de perte.

En hauteur, le parcours traduit les phases du deuil en variations d'espace. Il alterne entre ressèment et relâchement, entre le tenu et l'ouvert. La salle des noms en est l'ancrage, là où l'identité s'inscrit dans la matière. La première anomalie, un jardin suspendu sur trois niveaux, modifie le statut de l'urne. Cette dernière n'est plus rangée dans un compartiment, mais placée dans un passage collectif ouvert sur le paysage, exposé à la lumière et sous la pluie, où le végétal est une condition du lieu et non un décor. La dépression ralentit ensuite le mouvement jusqu'à la chapelle en double hauteur, là où s'éprouve le son de l'espace de Zumthor. Puis enfin vient l'acceptation et le belvédère ouvert, où la pluie tombe dans le vide central et touche chaque strate. La tour est donc poreuse au monde qui l'entoure. La hauteur produit cette conscience du paysage que le sol seul ne permet pas.

Les niches s'intègrent aux poteaux dans les anomalies, et comme le reste du projet, aucune ne ressemble à sa voisine. Ouvrir, fermer, toucher, s'arrêter, ces gestes élémentaires forment une grammaire universelle, c'est pourquoi les niches restent ouvertes, à portée de tous, accessibles sans apprentissage, engageant la main avant le regard. Pierre poreuse, bois brûlé, métal patiné, chaque matière agit comme un enregistreur lent. Le bois garde la trace d'une transformation irréversible, le béton absorbe la lumière et le son, le métal patiné retient le passage des mains. C'est à ce titre qu'elles participent au programme. Pour certains, cette niche sera la seule trace spatiale d'une reconnaissance.



Fig.90 Illustration du rez de ville [production de l'auteur].



Fig.91 Illustration du rez de ville [production de l'auteur].

De l'urne tenue dans la main à l'édifice traversé par le corps, le projet construit un rituel épais et continue qui répond aux quatre critères énoncés plus tôt : l'expérience du temps, l'appropriation dans la durée, le rapport actif à la ville, l'engagement du corps.

Aucun édifice ne résout la mort. Mais l'architecture peut lui céder une place par l'organisation du parcours, du seuil, de la matière et du vide. Dans un contexte d'effondrement des cadres collectifs et d'accélération du temps du deuil, concevoir un lieu capable de ralentir relève d'une position architecturale autant qu'éthique. C'est cette position que ce mémoire cherche à défendre, et que la tour tente d'éprouver à sa manière. Il ne reste plus qu'à en retracer la construction, les outils, les essais, ainsi que les échecs.

14.3 — De l’imaginaire à la matière

Le projet ne s’est pas construit d’un seul mouvement. Il procède par va-et-vient entre l’écrit, la maquette, la photographie et la génération numérique, selon ce que Schön appelle *la réflexion dans l’action*¹⁹². La discipline architecturale privilégie souvent une logique déductive, encadrée par la loi MOP, qui va de l’analyse au programme puis à la forme. J’ai choisi l’inverse : commencer par la forme, en éprouver les atmosphères, puis remonter à l’échelle urbaine et redescendre au détail. Le Carottage part d’un fragment et propage sa cohérence à travers les échelles. Cette méthode rejoint ce que les six projets analysés montrent : les architectures qui réarticulent la triade émergent d’une rencontre entre une matière, un lieu et un corps qui les éprouve jamais d’un programme appliqué. Concevoir un équipement funéraire selon la seule logique du programme, c’est courir le risque de produire un lieu qui n’éprouve rien, si ce n’est un manque.

¹⁹² Schön, D.A. (1983). *The Reflective Practitioner*. Basic Books.

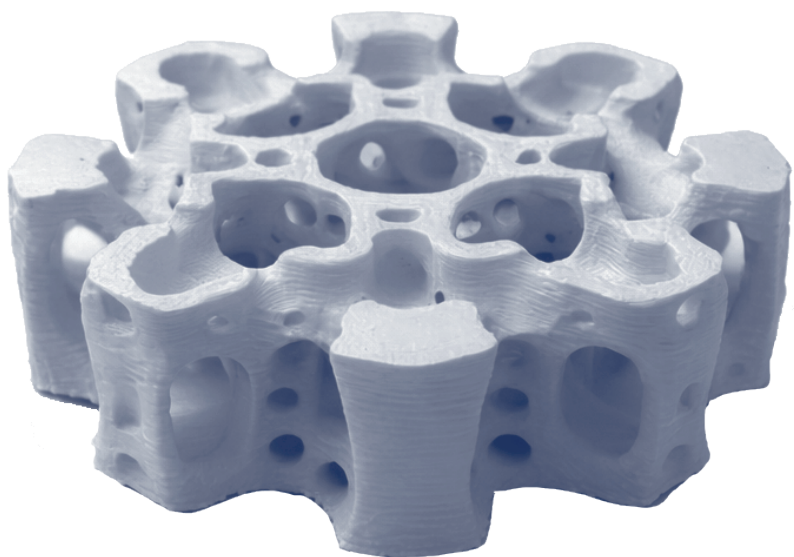


Fig.92 *Impression 3D. Carottage des catacombe [production de l'auteur].*

Le point de départ est le projet Martyre, mené en amont de ce mémoire. C'est de cet exercice qu'est née une première image du carottage des catacombes, produite à partir de photographies des galeries souterraines et de modèles 3D. Cette image n'était pas un projet en soi, elle ne représentait rien de réel, mais elle indiquait une intention. Un atlas a permis, en amont, de faire émerger les premières intuitions et de poser les bases du projet : des photographies hétérogènes unies par la verticalité. Il y avait des images de mes premiers pas, des clochers, des bribes de films et des bâtiments qui m'ont marqué. Mises côte à côte, ces images ont fait apparaître ce que chacune prise isolément ne pouvait montrer : une même tension entre ce qui descend et ce qui tient debout. La verticalité et la mort se sont alors imposées comme concepts, car elles se rejoignent et s'éclairent l'une et l'autre. Elles n'ont pas été déduites à partir d'un raisonnement, mais reconnues dans une constellation d'images, et enfin mises à l'épreuve de la théorie.



Fig.93 Impression 3D. Fragment de structure [production de l'auteur].

Linogravure, dessin, collage, peinture, tampon autant de gestes qui ont jalonné la conception du projet et nourri un imaginaire en constante construction. Les maquettes, découpées puis transformées en tampons, ont ouvert une pratique inattendue, la linogravure. Ce passage du volume à l'empreinte a agi comme un révélateur, permettant de voir la transition de la maquette au plan de manière à la fois abstraite et directe. Comme des échographies d'un espace encore informel, ces impressions donnaient à voir ce qui n'existait pas encore tout en le rendant tangible, une façon de traverser le seuil entre l'imaginaire et le réel, entre l'idée et sa projection spatiale. Le dessin, lui, a joué un rôle de cristallisation, il permettait de comprendre, d'anticiper et d'habiter mentalement les atmosphères, d'imaginer les aménagements, de fixer des intentions avant même qu'elles ne trouvent leur forme définitive. Dessiner, c'était penser à voix haute. Le collage, quant à lui, a opéré différemment, plus viscéral, plus révélateur. En confrontant des fragments d'images à la complexité du montage, il a permis de caricaturer, d'exagérer, de faire remonter à la surface ce qui gisait au plus profond de la pensée. C'est dans cet exercice que certaines intentions ont trouvé leur véritable articulation. L'intelligence artificielle a également été sollicitée, pour voir ce qu'elle pouvait projeter du projet en images mais l'expérience n'a pas été concluante. Les propositions générées s'avéraient trop irréalisables, trop déconnectées des contraintes réelles du projet, confirmant en creux que ces intuitions ne pouvaient émerger que par le faire, par la main.

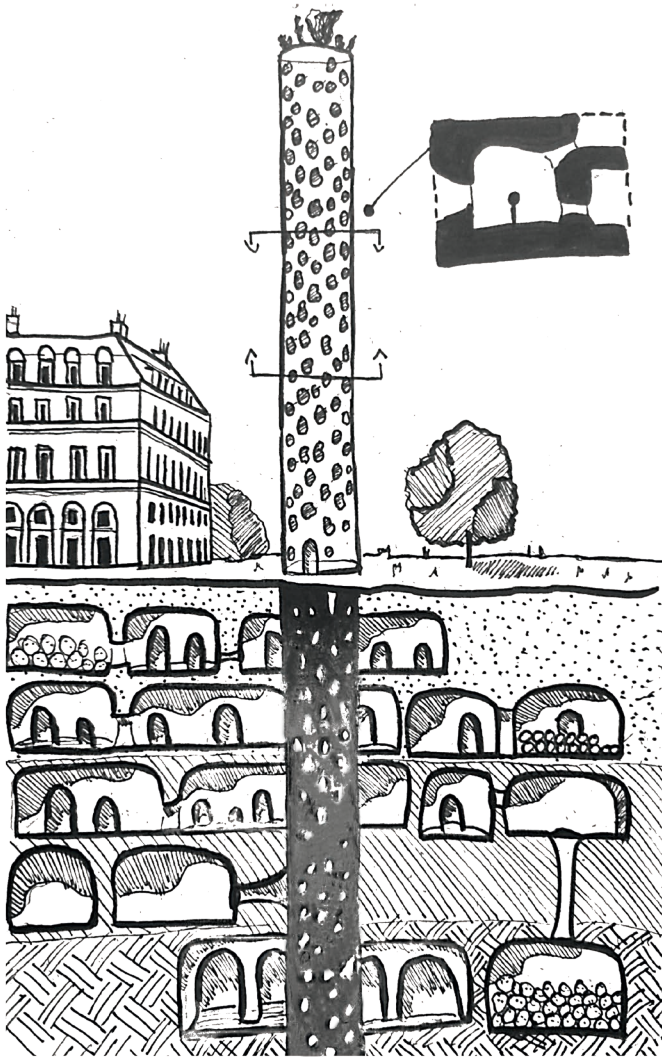


Fig.94 1er croquis du projet [production de l'auteur].



Fig.95 Linogravure. Vue intérieure [production de l'auteur].

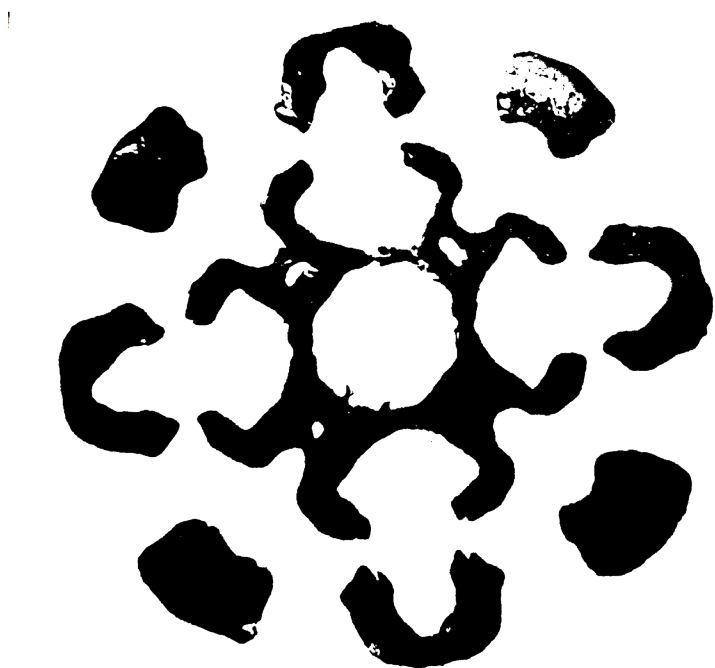


Fig.96 *Linogravure. Plan [production de l'auteur].*

Puis est arrivé le travail de la maquette. Des dizaines ont été produites, chacune posant une question précise, que ce soit dans son rapport à la lumière, son passage, sa forme. Zumthor et Rossi le rappellent: la maquette n'est pas seulement un modèle réduit, c'est un objet concret qui donne une réalité à l'espace avant même qu'il n'existe. La première maquette est une portion d'un étage, comme un carottage des catacombes, un fragment prélevé, isolé, pour comprendre ce que cette géologie souterraine pouvait devenir architecturalement (voir fig.9). Une autre a ensuite cherché à saisir comment les étages pourraient se construire et se traverser : comment circule-t-on dans ce creusement, comment monte-t-on, comment l'espace se révèle-t-il au fil du parcours ? D'autres encore servaient à projeter des atmosphères à voir, concrètement, ce que le regard pourrait rencontrer depuis tel angle, à quelle qualité de lumière, à quelle densité de matière. Découper, modifier, trancher, recommencer. Chaque geste sur la maquette était une pensée en acte. Les concepts obtenus à partir de ces manipulations ont ensuite été comparés aux lectures, retestés à d'autres échelles, affiné, remis en question jusqu'à ce qu'ils soient solides.



Fig.97 Impression 3D. Maquette de principe [production de l'auteur].

Certaines maquettes ont été directement nourries par les recherches du mémoire. Analyser des architectures existantes par la photographie ou des visites de site a permis de voir comment elles répondaient à des enjeux proches du projet. Des formes, des ambiances, des façons d'habiter un espace en étaient extraites. Ces observations venaient ensuite alimenter les maquettes. Un imaginaire se projetait à l'intérieur de ces volumes, en cherchant comment on pourrait les habiter, en partant de ce que l'espace lui-même produisait comme atmosphère. Certaines ont été abandonnées, un cylindre trop large donnait un vide sans identité, trop étroit il étouffait la descente. C'est ce cycle lent qui a fini par cristalliser la forme de la tour. Le dessin n'arrivait jamais en premier. Il venait après la maquette, pour comprendre ce qu'elle avait produit. Cette inversion change tout. La forme devient une découverte plutôt qu'une décision. Quelque chose d'organique, d'un peu aléatoire comme dans le collage, où l'imaginaire se construit par fragments, par accident, sans savoir où l'on va avant d'y être arrivé.



Fig.98 Impression 3D. Maquette de principe [production de l'auteur].

Construire une tour de 220 mètres dont chaque poteau serait différent, dont aucun module ne se répéterait, expose à un reproche qu'il faut anticiper : le formalisme gratuit. Une irrégularité sans justification devient un caprice d'auteur. L'hypothèse organique permet de répondre à ce reproche, non en ornant les choix, mais en leur donnant une logique. Ce qui paraît aléatoire au regard est gouverné par des règles telles que la charge, la lumière, le parcours, l'atmosphère. La forme n'est pas dessinée, elle émerge. Cette démarche s'inscrit dans une double filiation. Greg Lynn, dans *Animate Form*, a déplacé ce principe : la forme devient le résultat d'un processus plutôt qu'une décision imposée.

Lynn¹⁹³ fait une distinction entre deux sortes de courbe : la première est celle de Gaudi, du Baroque, et des cathédrales gothiques. Pour lui, elle est contrainte. La seconde est une géométrie euclidienne, un arc de cercle, une forme idéale qui précède l'usage et s'y impose. La courbe obéit. La seconde n'obéit à rien de préexistant. Elle se déforme suivant n'importe quel paramètre : la charge structurelle à tel endroit, la lumière à tel niveau, l'atmosphère voulue, le parcours du corps.

¹⁹³ Lynn, G. (1998). *Folds, Bodies & Blobs: Collected Essays. La Lettre volée*. La morphologie continue s'oppose à la géométrie euclidienne classique : elle permet à la forme d'intégrer des forces dynamiques sans les figer dans une géométrie préalable. Cette approche distingue l'architecture curvilinéaire contrainte (courbes idéales qui précèdent l'usage) de la morphologie continue (déformation selon des paramètres multiples : charge structurelle, lumière, atmosphère, parcours).



Fig.99 *Impression 3D. Maquette de principe [production de l'auteur].*

Une partie du travail a mobilisé l'intelligence artificielle et la génération paramétrique. Des prompts ont servi de point de départ, décrivant des intentions géométriques précises, la forme d'un poteau, ses variations et les réactions attendues selon sa position dans l'espace. Ces descriptions étaient ensuite traduites en données géométriques, puis converties en code Python envoyé directement dans Blender. Ce processus exigeait une connaissance approfondie des logiciels 3D, il fallait être capable d'expliquer à l'outil les procédures géométriques à intégrer dans la génération paramétrique, de lui faire comprendre une logique de transformation, une gradation, une intention spatiale. Ces prompts n'étaient pas formulés au hasard, ils prolongeaient directement les recherches menées par la maquette, le dessin et l'image. La maquette avait posé les questions, le code cherchait à les tester à une autre échelle. Le code alimentait ensuite des maillages et des dispositions de poteaux, permettant de tester en quelques heures ce qu'une maquette physique aurait demandé plusieurs semaines. L'IA a servi d'outil, non de substitut. Ses résultats ont été mis à l'épreuve par la mise en pratique.

De cette chaîne est née une visionneuse, que j'ai conçue. Le modèle généré dans Blender a été porté dans un visualiseur interactif, navigable en trois dimensions, où la tour se parcourt niveau par niveau. On y affiche ou masque la structure, le programme, la double hélice, le vide central, on lit pour chaque strate son récit, son geste et son lieu, on vérifie les altitudes et les diamètres. Elle a surtout servi d'outil de visualisation pour nommer chaque élément, de la plus petite échelle à la plus grande, de l'intention la

plus forte à la plus faible. Il fallait absolument que tout soit nommable, car c'est à ces noms que devaient s'accrocher les phrases et les mots, support de la construction. C'est en cela que l'outil rejoint le récit. La visionneuse n'est pas une image de plus. C'est un instrument pour traverser l'édifice avant qu'il n'existe, éprouver sa cohérence d'une échelle à l'autre, et tenir ensemble ce que la maquette, le dessin et le code avaient produit séparément. Elle ferme la boucle de la méthode, du fragment prélevé jusqu'à l'édifice entier rendu parcourable.

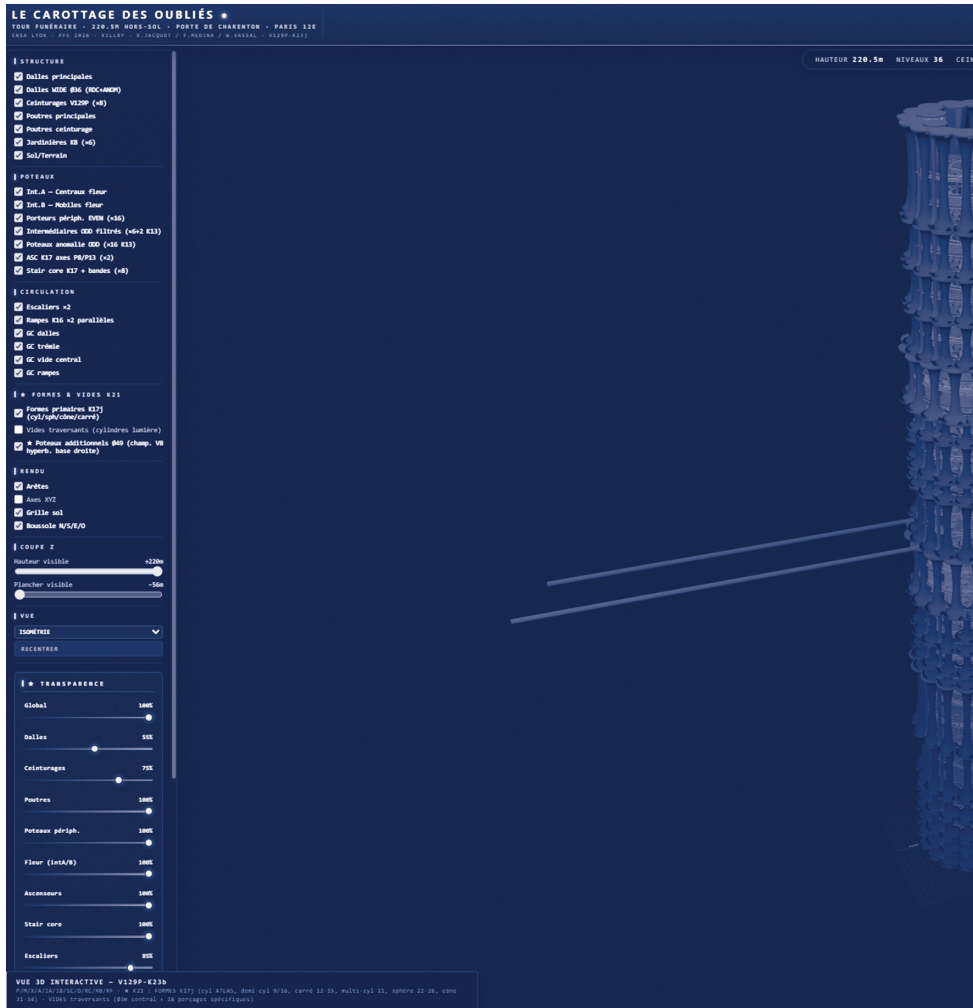


Fig.100 Visionneuse HTML [production de l'auteur].



C'est cette liberté-là qui fonde l'approche du Carottage. La structure trabéculaire. Le problème est simple à énoncer, difficile à résoudre, comment faire porter 220 mètres à des poteaux qui ne se répètent pas. La réponse vient de l'os. L'os humain est dense là où les contraintes mécaniques passent, léger ailleurs. Sa géométrie épouse les lignes de charge. Le Carottage applique ce principe à la tour. Les poteaux périphériques porteurs suivent une trame régulière, leur section décroît de la base au sommet. Des poteaux secondaires plus fins s'intercalent selon un rythme qui répond au besoin de lumière, de vue ou d'atmosphère de chaque niveau. La trame assure la stabilité. L'intrusion produit l'atmosphère.

Les éléments de béton, moulés sur place, sont creux à l'intérieur, ce qui permet d'alléger les charges et d'intégrer les réseaux dans la structure elle-même. La construction n'est pas pleine, elle est traversée, percée, habitée par du vide.

Sans le code, cette non-répétition n'aurait pas été possible. Chaque poteau est créé séparément à partir d'un même profil, dont l'amplitude varie selon la charge qu'il supporte et sa place dans la tour. La règle est commune mais le résultat est différent à chaque fois. C'est ce que la génération paramétrique permet : produire des centaines d'éléments uniques sans en dessiner un seul à la main. Et c'est dans la visionneuse que ces poteaux deviennent lisibles.

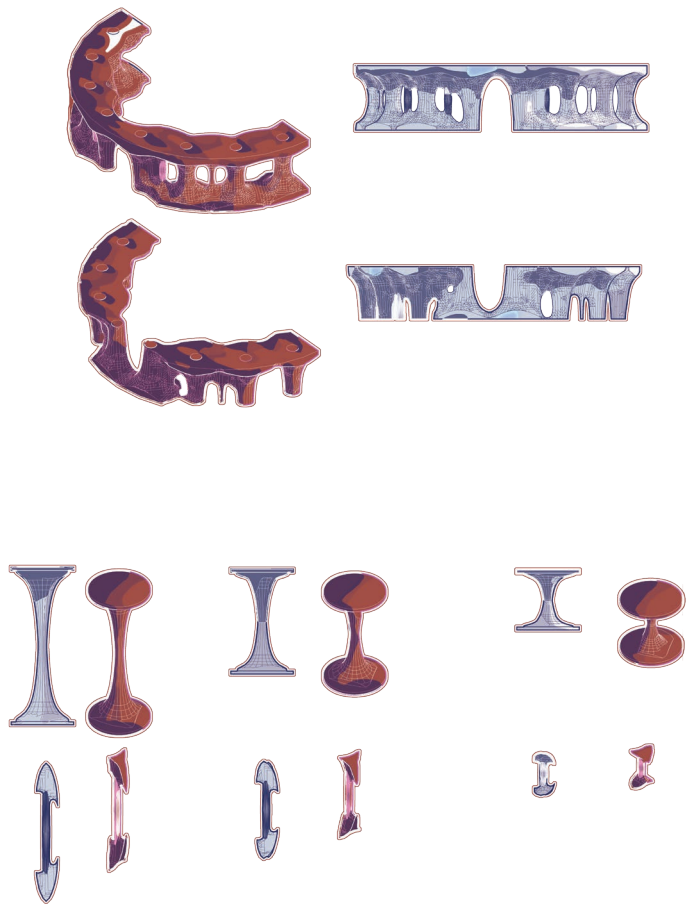


Fig.101 Pièce graphique. Détail poteaux [production de l'auteur].

Pourquoi la logique de l'organique et de l'imprévisible convient-elle à un équipement funéraire plutôt qu'à un autre programme ? Parce que le deuil n'est jamais identique. Chaque perte est singulière, chaque corps est unique. Une architecture qui applique le même module identique à chaque défunt risquerait de reproduire ce que le crématorium contemporain fait déjà : traiter la mort comme un flux. Une architecture organique, où aucune niche ne ressemble à sa voisine, où chaque angle de lumière diffère, répond à la singularité de chaque deuil.

Ce n'est pas une métaphore. C'est un fait. Le cerveau humain a évolué dans un environnement où rien ne se répète exactement. Il est calibré pour trouver du sens dans la variation. Une structure dont chaque poteau serait identique lui retire cette possibilité : il n'apprend rien, ne prédit rien, traverse sans être transformé. À l'inverse, une structure qui varie systématiquement enseigne. Le corps enregistre que la densité diminue avec l'altitude, que la lumière augmente, que les intervalles s'ouvrent. Il anticipe. Il se prépare au prochain niveau avant de l'atteindre. Et puis il y a le regard¹⁹⁴. Berthoz l'énonce clairement : « c'est le regard qui commence à guider la rotation, ensuite la tête, enfin le corps tout entier. » Les intervalles variables entre poteaux cadrent le regard différemment à chaque niveau. En bas, les cadres sont étroits, le regard se concentre. En haut, ils s'ouvrent, le regard s'échappe vers le vide central puis vers le ciel. L'architecture guide le regard. Le regard guide le corps.

¹⁹⁴ Berthoz, A. (2002). Neurobiologie de l'action. Odile Jacob. Le regard précède et guide la rotation du corps, qui guide le déplacement — hiérarchie du contrôle moteur : c'est le regard qui commence à orienter l'attention et l'action spatiale.

Dans un espace funéraire, où le corps porte la charge du deuil. La structure dit quelque chose au corps, avant même que l'esprit formule : en haut, ça s'ouvre.

La non-répétition n'est pas gratuite, elle est un choix éthique incarné dans la construction. C'est le point où la méthode, la forme et l'intention se rejoignent. Le projet ne cherche pas la performance formelle. Il cherche la justesse.

Ce projet est une question posée à l'espace. Ce mémoire lui donne sa nécessité. Le PFE lui donnera sa forme.

Concl

clusion

I Conclusion

La question posée en introduction demandait ce que l'architecture funéraire peut faire lorsqu'elle ne se contente plus d'abriter les morts, mais cherche à leur restituer une place dans la métropole contemporaine. Abriter, c'est contenir dans un espace clos. Restituer, c'est rendre aux morts une présence parmi les vivants. Les cimetières et les columbariums abritent déjà, tenus à l'écart du regard et du quotidien. Le lieu s'éloigne, l'expérience s'éteint. Cette recherche va donc au-delà d'un objet à bâtir, elle parle d'une expérience à reconstruire. Au terme de ce travail, la réponse ne tient pas dans une forme mais dans une qualité, l'épaisseur vécue d'un lieu capable de ralentir le corps, d'étirer la durée et de tenir ensemble ce que la dissociation de la triade a séparé. C'est cette épaisseur que la verticalité, en contexte métropolitain dense, permet de reconstituer là où le paysage n'est plus disponible.

Deux déplacements théoriques ont d'abord façonné cette réponse : Épicure et Sartre, par des chemins opposés, aboutissent à la même conclusion : la mort n'est jamais vécue par celui qui meurt, son sens appartient aux survivants. Heidegger en éclaire l'autre versant : le quotidien recouvre cette finitude en la renvoyant toujours à un autre, on meurt sans que ce soit jamais soi. Un crématorium qui organise le flux plutôt que la traversée manque donc l'essentiel. Si le sens de la mort revient aux survivants, c'est leur expérience du deuil que l'architecture doit prendre en charge, celle de ceux que la perte tire vers le sol.

Une généalogie a ensuite retracé la dissociation d'une triade récit-geste-lieu aujourd'hui défaite. La sécularisation, amorcée par la Réforme, a érodé le récit sans le remplacer. L'hygiénisme du XIXe siècle a éloigné le lieu. La médicalisation du XXe a confisqué le geste. Cette généalogie n'est pas une déploration mais une ouverture, des ruptures identifiables sont des ruptures réarticulables. L'architecture ne restitue pas un cadre religieux perdu, elle produit un dispositif suffisamment ouvert pour que chacun y projette son propre récit, à condition de ne pas se contenter de gérer la procédure.

L'analyse de six projets a permis d'en nommer les opérateurs, le parcours, le seuil, la matière, la lumière et le vide. Chacun apporte une leçon, chacun porte sa faille. Skogskyrkogården, contre-exemple horizontal, démontre que le paysage produit l'expérience du passage lorsqu'il est travaillé comme dispositif, mais il ne tient que parce qu'il dispose de cent-huit hectares de forêt de pins, une surface que la ville contemporaine ne peut plus offrir¹⁹⁵. Hofheide compresse ce paysage dans un bâtiment et confirme qu'une séquence matérielle rigoureuse peut y suffire, mais il lui faut encore trente-six hectares de marais flamand. Le Mémorial d'Eisenman tient au centre de Berlin par la seule force du vide, mais n'y abrite aucun mort et n'accueille aucun deuil. San Cataldo fait dialoguer le funéraire avec la grammaire de la ville par le cube et la cheminée, mais

¹⁹⁵ Skogskyrkogården (Suède) : 108 hectares. Père-Lachaise (Paris) : 44 hectares. Ces surfaces ne sont pas reproductibles en tissu urbain dense, déplaçant l'hypothèse paysagère vers une hypothèse verticale.

rejoue la ville plutôt qu'il ne la prolonge. Igualada démontre qu'une densification peut devenir descente vécue dans la matière, mais creuse une carrière hors la ville. Bruder Klaus dresse une chapelle par la seule matière carbonisée, mais ne tient que par son isolement dans un champ. Aucun de ces projets ne conjugue les quatre critères d'analyse au cœur d'une métropole dense. Ce manque dessine le périmètre du projet autour de cinq principes : le parcours comme rituel, l'atmosphère comme substance, le vide comme structure, l'orientation comme ancrage, et le programme comme récit.

De cette recherche naît une proposition, un projet qui inverse la logique des catacombes. Ce qui avait été soustrait au regard remonte et prend forme. Son vide central de huit mètres donne à l'absence une forme sans la représenter. La tour n'est donc ni un monument ni une icône, c'est une infrastructure de sociabilité pensée pour cinq cents ans, capable d'accueillir dans un même parcours vertical le deuil, la promenade, la mémoire et l'oubli. Le vide central de huit mètres donne à l'absence une forme architecturale sans la représenter. La verticalité n'y est pas posée comme prescription universelle, elle est la convergence contextuelle d'une métropole qui ne peut plus offrir le paysage de Stockholm. La méthode inductive qui a guidé le projet, par allers-retours entre expérimentations et lectures de théories, a prolongé la logique des projets analysés. Mais sans la résistance d'un chantier ni l'usage d'une famille en deuil, cette proposition reste une hypothèse dont les aspects techniques, structurels, de flux, d'entretien, reviennent au Projet de Fin d'Etude.

Ce que cette recherche établit déborde l'objet à bâtir. Elle montre que l'architecture funéraire peut rendre aux morts une place dans la métropole en y produisant l'épaisseur d'un lieu où le deuil se traverse. La verticalité est, dans la densité contemporaine, un moyen disponible. Cinq cents ans après la Réforme, un demi-siècle après les diagnostics de Becker et d'Urbain, le vide s'est matérialisé dans l'architecture. C'est à cet état présent que la recherche entend répondre.

*L'architecture peut faire place à ce qui n'a plus de corps.
C'est ce qu'elle peut faire, ici, maintenant.*



Lexique



Verticalité

n. f. Étymol.

« Caractère, état de ce qui est vertical. La verticalité d'un mur. L'architecture gothique recherche la verticalité, qui symbolise l'élan vers le ciel. »

(Source : Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition)

Columbarium

n. m. Étymol.

« Bâtiment pourvu de niches où sont conservées les urnes contenant les cendres des personnes incinérées. »

(Source : Larousse)

Finitude

n. f. Étymol.

« 1. Caractère de ce qui est fini, borné.
2. Caractère de l'être humain, considéré comme ayant la mort en lui à chaque instant de sa vie. (La finitude, issue d'une problématique religieuse, a resurgi avec les philosophies existentielles de Heidegger et de Sartre notamment.). »

(Source : Larousse)

Catacombe

n. f. Étymol.

« Cimetière souterrain en forme de galeries dont les parois sont creusées de tombeaux superposés. »

(Source : Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), CNRTL)

Simulacre

n. m. Étymol.

« Ce qui n'a que l'apparence de ce qu'il prétend être. »

(Source : Larousse)

Liminarité

n. f. Étymol.

« La liminalité est un concept qui se réfère à la phase transitoire d'un processus, où l'on traverse une frontière symbolique entre deux états. Elle peut être éprouvée lors de rituels ou de transformations personnelles.

En psychologie, elle est associée à des expériences marginales et ambiguës, situées au seuil de la perception consciente. La liminalité implique donc une zone intermédiaire, entre ce qui est clairement identifiable et ce qui demeure incertain. »

(Source : La langue française, article « Liminalité »)

Communitas

n. f. (lat.) Étymol.

Terme latin signifiant « communauté », employé en anthropologie, notamment par Victor Turner, pour désigner l'état d'égalité et de mise à nu propre à la phase liminaire d'un rite de passage. Il s'oppose à la structure sociale ordinaire fondée sur les rôles et les hiérarchies. (Source : Encyclopædia Universalis ; ouvrages d'anthropologie)

Sécularisation

n. f. Étymol.

« Action de soustraire une fonction, une institution sociale à la domination, à l'influence religieuse, ecclésiastique, de (la) mettre entre les mains des laïcs, des pouvoirs publics; résultat de cette action. »

(Source : Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), CNRTL)

Dasein

n. m. (all.) Étymol.

« (mot allemand signifiant existence)
Existence humaine conçue comme présence au monde. (Le terme est issu de la philosophie de Heidegger.). »

(Source : Larousse)

Numineux

adj. Étymol.

xxe siècle. Traduction de l'allemand (das) Numinose, « (le) sacré », mot créé par le philosophe et historien des religions Rudolf Otto (1869-1937), lui-même tiré du latin numen, « puissance agissante de la divinité ».

Didact. Le sacré en tant qu'expérience sensible insaisissable par des moyens rationnels. Le numineux suscite à la fois terreur et fascination. Adjectivement. Une vision numineuse.

(Source : Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition)

Axis mundi

n. m. (lat.) Étymol.

« L'axis mundi (ou axe cosmique, axe du monde, pilier du monde, columnæ cerulæ, centre du monde, arbre du monde) est, dans la religion ou la mythologie, le centre du monde et/ou la connexion entre le Ciel et la Terre. »

(Source : Wikipédia)

Nécropole

n. f. Étymol.

« Vaste agglomération de sépultures de caractère monumental, situées dans des excavations souterraines ou à ciel ouvert. »

(Source : Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), CNRTL)

Hétérotopie

n. f. Étymol.

« L'hétérotopie est un concept forgé par Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres ».

Il y définit les hétérotopies comme une localisation physique de l'utopie. Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, comme une cabane d'enfant ou un théâtre. Ils sont utilisés aussi pour la mise à l'écart, comme le sont les maisons de retraite, les asiles ou les cimetières. »

(Source : Wikipédia)

Inhumation

n. f. Étymol.

« Action d'inhumer, de porter en terre le corps d'un défunt ; le fait d'être inhumé. Certains peuples ne pratiquent pas l'inhumation, mais l'incinération. Rites d'inhumation. L'inhumation aura lieu dans la plus stricte intimité. »

(Source : Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition)

Affordance

n. f. Étymol.

« L'affordance, invite ou potentialité est la caractéristique d'un objet ou d'un environnement qui suggère à son utilisateur son mode d'usage ou autre pratique. »

(Source : Wikipédia)

Cénotaphe

n. m. Étymol.

« Tombeau vide élevé à la mémoire d'un mort, généralement illustre ou représentatif, qui a été enterré ailleurs ou qui n'a pas reçu de sépulture. »

(Source : Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), CNRTL)

Ma

n. m. (jap.) Étymol.

« Ma est un terme japonais qui signifie « intervalle », « espace », « durée », « distance ». Son kanji symbolise un soleil entouré par une porte. Ce terme est employé comme concept d'esthétique, il fait référence aux variations subjectives du vide (silence, espace, durée, etc.) qui relie deux objets, deux phénomènes séparés. »

(Source : Wikipédia)

Téramation

n. f. Étymol.

La terramation est un processus funéraire qui consiste à déposer les corps directement dans la terre, sans cercueil, recouverts de broyat végétal qui forme un mélange de micro-organismes, appelés « humuseurs », favorisant la décomposition des cadavres humains en humus. autorisée en France.

(Source : Wikipédia)

Carottage

n. m. Étymol.

« Extraction d'échantillons de terrain ou carottes* dans une opération de sondage du sous-sol ou des fonds sous-marins. »

(Source : Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), CNRTL)



Bibliographie

Ouvrages cités

Ariès, P. (1977). *L'Homme devant la mort*. Seuil.

Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Presses universitaires de France.

Bouville, S. (2023). *Rite initiatique et moi dans le cinéma d'animation de Hayao Miyazaki* [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. <https://umontreal.scholaris.ca>

Camus, A. (1942/1985). *Le Mythe de Sisyphe*. Gallimard.

Eliade, M. (1957). *Le Sacré et le Profane*. Gallimard.

Épictète. (2012). *Lettre à Ménécée* (§ 124-125). Dans M.-O. Goulet-Cazé (éd.), *Œuvres* (p. 1482). Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Foucault, M. (1994). *Des espaces autres*. Dans *Dits et Écrits* (vol. IV). Gallimard.

Gauchet, M. (1985). *Le Désenchantement du monde*. Gallimard.

Otto, R. (1917/1949). *Le Sacré* (A. Jundt, trad.). Payot.

Pallasmaa, J. (1996/2010). *Les Yeux de la peau. L'architecture et les sens*. Éditions du Linteau.

Platon. (1987). *La République* (R. Baccou, trad.). Garnier-Flammarion.

Thomas, L.-V. (1975). *Anthropologie de la mort*. Payot.

Turner, V. (1969/1990). *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*. Presses universitaires de France.

Urbain, J.-D. (1978). *La Société de conservation*. Payot.

Van Gennep, A. (1909/2011). *Les Rites de passage*. Picard.

Zumthor, P. (2006). *Atmosphères*. Birkhäuser.

Ouvrages consultés

Becker, E. (1973). *The Denial of Death*. Free Press.

Berthoz, A. (1997). *Le Sens du mouvement*. Odile Jacob.

Bertrand, R., & Carol, A. (dir.). (2016). *Aux origines des cimetières contemporains. Les réformes funéraires de l'Europe occidentale, XVIII^e–XIX^e siècle*. Presses universitaires de Provence.

Durkheim, É. (1912/2013). *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. Presses universitaires de France.

Böhme, G. (1995). *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Suhrkamp.

Canetti, E. (1960/1966). *Masse et Puissance* (R. Rovini, trad.). Gallimard.

Crettaz, B. (2002). *La Mort à visage découvert*. Éditions de l'Aire.

Elias, N. (1982/1987). *La Solitude des mourants*. Pocket.

Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin.

Kübler-Ross, E. (1969). *On Death and Dying*. Macmillan.

Le Corbusier. (1955). *Le Poème de l'angle droit*. Éditions Tériade.

Lynn, G. (1998). *Folds, Bodies & Blobs. Collected Essays*. La Lettre volée.

Lynn, G. (1999). *Animate Form*. Princeton Architectural Press.

Merleau-Ponty, M. (1964/2007). *L'Œil et l'esprit*. Gallimard.

Norman, D. A. (1988). *The Design of Everyday Things*. Basic Books.

Pallasmaa, J. (2006). *Penser l'architecture*. Birkhäuser.

Pallasmaa, J. (2010). *Le Regard des sens*. Éditions du Linteau.

Paresys, I. (2015). *Les Catacombes de Paris*. Éditions du Patrimoine.

Peirce, C. S. (1998). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings* (vol. 2). Indiana University Press.

Ragon, M. (1981). *L'Espace de la mort*. Albin Michel.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit (t. I)*. Seuil. [consultation via Ridky, 2017]

Rosa, H. (2010). *Accélération. Une critique sociale du temps*. La Découverte.

Rossi, A. (1966/1981). *L'Architecture de la ville*. Éditions Parenthèses.

Sartre, J.-P. (1943/1996). *L'Être et le Néant*. Gallimard.

Schön, D. A. (1983/1994). *Le Praticien réflexif* (J. Hicklin, trad.). Éditions Logiques.

Sennett, R. (2010). *Ce que sait la main*. La culture de l'artisanat. Albin Michel.

Thomas, L.-V. (1985). *Rites de mort*. Payot.

Vovelle, M. (1973). *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII^e siècle*. Plon.

Weber, M. (1905/1967). *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Gallimard.

Articles, chapitres et thèses

Alpozzo, M. (2018). Phénoménologie de la mort. Note sur Heidegger. *Critique & métaphysique*.

Bouvelle, S. (2023). *Rite initiatique et ma dans le cinéma d'animation de Hayao Miyazaki* [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal].

Chelkoff, G. (2016). Expérimenter les seuils d'ambiance. HAL.

Duhau, I. (2017). Le cimetière intercommunal de la Fontaine Saint-Martin à Valenton, une réalisation oubliée de Robert Auzelle. *In Situ. Revue des patrimoines*, 31.

Eisenman, P. (2005). *Berlin Memorial to the Murdered Jews of Europe*. Eisenman Architects.

Eisenman, P. (2007). *Written into the Void. Selected Writings 1990-2004*. Yale University Press.

Flora, N., Giardiello, P., & Postiglione, G. (dir.). (2001). *Sigurd Lewerentz. Electa*.

Harms, T. (2017). *Digital memorials and the performance of memory*. *New Media & Society*.

Miralles, E. (1991). *How to lay out a crooked building*. *El Croquis*, 49/50.

Ridky, J. (2017). Temps et récit : un défi pour l'écriture de l'histoire. *Études Ricoëuriennes / Ricœur Studies*.

Thiollière, P. (2016). *L'urbain et la mort : ambiances d'une relation* [Thèse de doctorat].

Sources institutionnelles

Cour des comptes – Chambre régionale des comptes d'Île-de-France. (2019). Rapport sur les équipements funéraires.

CREDOC, SAF, & Empreintes. (2023). *Covid-19 : forte hausse des absences au travail à la suite d'un deuil*. Assises du Deuil.

CRÉDOC, & Association Empreintes. (2025). *Les Français face au deuil (4e baromètre, n = 3 475)*.

CTMNC. (2022). *Guide des bonnes pratiques pour les produits cinéraires en pierre naturelle*.

DREES, Ministère des Solidarités et de la Santé. (2024). *Mortalité en France en 2023*.

Fédération française de crémation. (2024). *Observatoire de la crémation en France*.

FNF. (2026). *Panorama funéraire 2026*.

France. (2008, 19 décembre). Loi n° 2008-1350 relative à la législation funéraire.

INSEE. (2023). *Chiffres provisoires 2023*.

Pharos, & The Cremation Society of Great Britain. (2024). *International Cremation Statistics 2023*.

Résonance funéraire. (2024). *La crémation en France : évolutions et perspectives*.

SAF, & CREDOC. (2024). *Baromètre SAF-CREDOC des Français et de la mort 2024*.

Treeurn. (2025). Statistiques de crémation en Europe.

UNESCO World Heritage Centre. (1994). Skogskyrkogården (n° 558).

UNESCO World Heritage Centre. (2012). Gonbad-e Qābus.

Ville de Paris. (2023). Cimetière du Père-Lachaise — équipements cinéraires.

Sources numériques et audiovisuelles

Calvin, J. (1536). *Institution de la religion chrétienne*.

« Cimetière d'Igualada ». Wikipédia.

Death Cafe. (depuis 2011). deathcafe.com (consulté le 25 avril 2026).

Dezeen. (2016, 25 juillet). RCR Architectes' Hofheide crematorium in Belgium.

Gauchet, M. *La religion dans la démocratie* [conférence vidéo]. YouTube (consulté le 24 avril 2026).

« Le columbarium du Père-Lachaise ». Landru Cimetières.

Le Particulier. (2024). Le compostage des corps humains va être étudié en France.

Luther, M. (1517). Les 95 thèses.

« Memorial Necrópole Ecuménica ». Atlas Obscura.

Miyazaki, H. (2002). Hayao Miyazaki interview [entretien mené par R. Ebert]. RogerEbert.com.

« Mysterium tremendum et fascinans ». Encyclopædia Britannica.

Urbain, J.-D. *Spatialisation de la mort. Le cimetière comme espace de mise à distance entre vivants et morts* [conférence vidéo]. YouTube (consulté le 24 avril 2026).



Iconographie

Fig.	Titre de l'image
Fig.1	Nihei, T. (1997-2003). BLAME! [Planche, manga]
Fig.2	1er imaginaire, collage produit dans le cadre des intentions viscérales [production de l'auteur].
Fig.3	Collage exploratoire, projet martyr [production de l'auteur].
Fig.4	Maquette par impression 3D, 1er fragment des Catacombes [production de l'auteur].
Fig.5	Cimetière de Bercy, Paris [photographie de l'auteur, 2026].
Fig.6	Cimetière de Maule [photographie de l'auteur, 2025].
Fig.7	Vers où je vais, collage de cristallisation du questionnement [production de l'auteur].
Fig.8	Plan analytique des 14 cimetières parisiens intra-muros [production de l'auteur].
Fig.9	Schéma analytique de la triade récit-geste-lieu [production de l'auteur].
Fig.10	Cimetière de Montparnasse, Paris [photographie de l'auteur, 2025].
Fig.11	Titien. (1548-1549). Sisyphe [Huile sur toile, 237 × 216 cm]. Musée du Prado, Madrid. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Punishment_sisyphe.jpg
Fig.12	Bruegel l'Ancien, P. (1563). La Tour de Babel [Huile sur panneau]. Kunsthistorisches Museum, Vienne. https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Tour_de_Babel_(Brueghel)
Fig.13	Böcklin, A. (1880). L'Île des morts [Huile sur toile, 111 × 155 cm]. Kunstmuseum Basel. https://fr.wikipedia.org/wiki/L'Île_des_morts_(Böcklin)
Fig.14	Boltanski, C. (2010). Personnes [Installation]. Monumenta, Grand Palais, Paris. https://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI
Fig.15	Fontaine des Innocents, Paris [photographie de l'auteur, 2025].

Fig.	Titre de l'image
Fig.16	Cimetière des Saints-Innocents — Galeries de charniers. Reconstitution historique, gravure XIX ^e siècle [domaine public].
Fig.17	Reconstitution du Cimetière des Innocents — Organisation spatiale du site. https://tumblr.co/Z8Kftx1lvxqB
Fig.18	Ossuaire de Sedlec, Kutná Hora — Organisation des ossements en éléments architecturaux. https://prague-secrete.fr/visiter-kutna-hora-et-letonnant-ossuaire-de-sedlec
Fig.19	Tombe sculptée représentant une femme en pierre, figée dans une posture intemporelle. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2025].
Fig.20	Tombe en forme de porte ouverte, figurant un seuil symbolique. Cimetière de Montparnasse, Paris [photographie de l'auteur, 2025].
Fig.21	Catacombes de Paris — Mur d'ossements. Les Catacombes de Paris.
Fig.22	Catacombes de Paris — Vue d'une allée. Les Catacombes de Paris. https://www.catacombes.paris.fr/
Fig.23	Allée vallonnée structurant le parcours. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].
Fig.24	Tombes anciennes et pierres moussues. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].
Fig.25	Topographie du site, Père-Lachaise [photographie de l'auteur, 2026].
Fig.26	Allée vallonnée structurant le parcours. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].
Fig.27	Allée secondaire du Père-Lachaise, étroite et discrète, bordée de concessions modestes. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026]
Fig.28	Mur de séparation entre le cimetière de Montparnasse et la ville. Cimetière de Montparnasse, Paris [photographie de l'auteur, 2026].
Fig.29	Mur de séparation entre le Père-Lachaise et la ville. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].
Fig.30	Légende permettant de situer les tombes des célébrités. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].

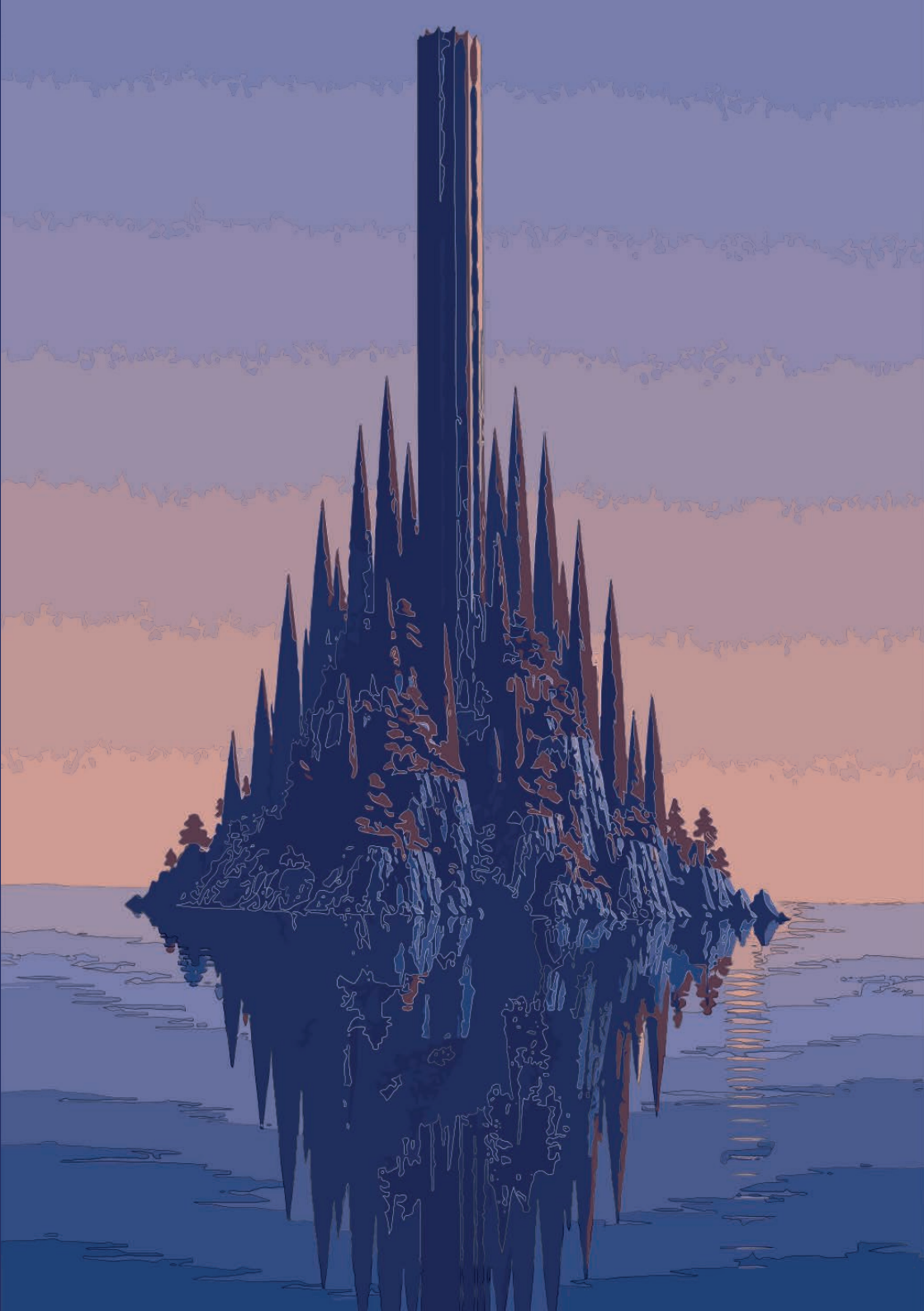
Fig.	Titre de l'image
Fig.31	Crématorium contemporain, Hesdin-la-Forêt (Pas-de-Calais). Infrastructure technique funéraire en marge du tissu urbain [photographie]. https://actu.fr/hauts-de-france/hesdin-laforet_62447
Fig.32	Columbarium du Père-Lachaise. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026]
Fig.33	Santoro L'hoir, F. (2022). Columbarium 1, Vigna Codini, Rome – Escalier et loculi [Photographie]. World History Encyclopedia. https://www.worldhistory.org/trans/fr/2764/demeures-des-morts--lescolumbariums-de-la-rome-im/
Fig.34	Crématorium du Père-Lachaise. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].
Fig.35	Entrée du columbarium souterrain derrière la chaise. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].
Fig.36	Columbarium souterrain derrière la chaise. Cimetière du Père-Lachaise, Paris [photographie de l'auteur, 2026].
Fig.37	Camposanto Monumentale, Pise (Italie). Cloître funéraire en marbre blanc structurant le parcours autour d'un jardin central. https://eurolines.fr/visiter-pise/
Fig.38	Cimetière intercommunal de la Fontaine-Saint-Martin, Valenton (France) [Photographie]. © Inventaire général du patrimoine culturel, Région Île-de-France, 2014. https://journals.openedition.org/insitu/14255
Fig.39	Gonbad-e Qabus (Tour funéraire de Qâbûs), 1006-1007. Gorgan, Iran [Photographie]. https://www.ne.jp/asahi/arc/ind/2_meisaku/45_gorgan/xqab_1eng.htm
Fig.40	Memorial Necrópole Ecumênica, Santos (Brésil). Vue d'ensemble du cimetière vertical [Photographie]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_Necrópole_Ecumênica
Fig.41	Couloir intérieur du Memorial Necrópole Ecumênica, Santos (Brésil) [Photographie]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_Necrópole_Ecumênica_primeiro_andar_2.jpg
Fig.42	Couloir intérieur du Memorial Necrópole Ecumênica, Santos (Brésil) [Photographie]. Site institutionnel du mémorial.
Fig.43	Schéma de tour du silence (dokhma) – Organisation concentrique autour d'une fosse centrale [Illustration]. https://hyperbate.fr/mort/2014/10/04/les-tours-du-silence/
Fig.44	Shinjuku Rurikoin Byakurengedo, Tokyo – Vue extérieure du columbarium vertical [Photographie]. https://hiddenarchitecture.net/shinjuku-ruriko-in-byakurengo-do/
Fig.45	Plan de Skogskyrkogården, Stockholm (1915-1940). Conception d'Asplund et Lewerentz [Plan architectural]. https://www.kamsevydat.cz/skogskyrkogarden-unesco/

Fig.	Titre de l'image
Fig.46	Skogskyrkogården, Stockholm. Allée végétale du cimetière [Photographie]. Photographe non identifié.
Fig.47	Skogskyrkogården, Stockholm. Plateau de méditation avec la croix de granite [Photographie]. Photographe non identifié.
Fig.48	Skogskyrkogården, Stockholm. Plateau de méditation [Photographie]. Photographe non identifié.
Fig.49	Crématorium Hofheide – Plan architectural. Coussée & Goris Architecten / RCR Architectes. https://arquitecturaviva.com/works/crematorio-de-hofheide-6
Fig.50	Crématorium Hofheide, Holsbeek (Belgique). Vue du bâtiment et site paysager [Photographie]. Divisare. https://divisare.com/projects/338979-coussee-goris-architectes-tim-van-de-velde-crematorium-hofheide
Fig.51	Crématorium Hofheide, Holsbeek (Belgique). Bardage en lattes de chêne carbonisé [Photographie]. Coussée & Goris Architecten et RCR Architectes (2006-2009).
Fig.52	Crématorium Hofheide, Holsbeek (Belgique). Puits zénithal intérieur éclairant l'espace cérémoniel [Photographie]. Divisare. https://divisare.com/projects/338979
Fig.53	Plan du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe – Champ de stèles [Plan architectural]. https://www.researchgate.net/figure/Plan-du-Memorial-pour-les-Juifs-assassines-dEurope_fig3_332186156
Fig.54	Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, champ de stèles. Berlin [Photographie]. © Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas. https://vivreaberlin.com/le-memorial-aux-juifs-assassines-deurope.html
Fig.55	Vue centrale du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe montrant l'effet de couloir entre les stèles. Berlin [Photographie]. https://www.juliendugue.com/blog/voyage-berlin-lenchanteresse/
Fig.56	Plan du Cimetière de San Cataldo, Modène. Conception d'Aldo Rossi et Gianni Braghieri [Plan architectural]. https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/381458
Fig.57	Cimetière de San Cataldo, Modène. Vue du cube central (« maison des morts ») conçu par Aldo Rossi [Photographie]. https://www.quattroterzilab.com/portfolio-item/aldo-rossi-cimitero-di-san-cataldo/
Fig.58	Cimetière de San Cataldo, Modène. Vue intérieure des niches de l'ossuaire [Photographie]. https://www.quattroterzilab.com/portfolio-item/aldo-rossi-cimitero-di-san-cataldo/
Fig.59	Plan du Cimetière d'Igualada. Conception d'Enric Miralles et Carme Pinós [Plan architectural]. https://archilio.fr/projet/igualada-cemetery/
Fig.60	Cimetière d'Igualada. Vue d'ensemble de la carrière et des terrasses [Photographie]. Arquitectura Viva. https://arquitecturaviva.com/works/cementerio-igualada

Fig.	Titre de l'image
Fig.61	Cimetière d'Igualada. Vue de face du « fleuve des âmes » descendant vers la cour centrale [Photographie]. Arquitectura Viva.
Fig.62	Cimetière d'Igualada. Vue rapprochée des niches en béton intégrées au terrain [Photographie]. Arquitectura Viva.
Fig.63	Chapelle Bruder Klaus (Feldkapelle), Mechernich-Wachendorf (Allemagne). Vue extérieure monolithique en béton [Photographie]. Global Spaces. Projet de Peter Zumthor (2005-2007). https://globalspaces.eu/2024/06/24/bruder-klaus-feld
Fig.64	Chapelle Bruder Klaus, Mechernich-Wachendorf (Allemagne). Intérieur carbonisé révélant les traces de la combustion du coffrage en bois [Photographie].
Fig.65	Chapelle Bruder Klaus, Mechernich-Wachendorf (Allemagne). 24 couches de béton brut et sol en plomb fondu portent l'empreinte du processus constructif [Photographie].
Fig.66	Chapelle Bruder Klaus, Mechernich-Wachendorf (Allemagne). Puits zénithal éclairant les parois noircies [Photographie]. Global Spaces.
Fig.67	Collage. Processus d'exploration [production de l'auteur].
Fig.68	Montage. Représentation des Catacombes de Paris [production de l'auteur].
Fig.69	Maquette. Exploration des matières funéraires [production de l'auteur].
Fig.70	Collage. Intention d'atmosphère [production de l'auteur].
Fig.71	Maquette 3D. Concept de l'urne [production de l'auteur].
Fig.72	Montage 3D. Imaginaire APD 1 [production de l'auteur].
Fig.73	Montage 3D. Imaginaire APD 2 [production de l'auteur].
Fig.74	Collage. Rationalisation de l'imaginaire [production de l'auteur].
Fig.75	Collage. Rapport au paysage [production de l'auteur].

Fig.	Titre de l'image
Fig.76	Collage. Rapport au paysage [production de l'auteur].
Fig.77	Plan d'insertion du projet [production de l'auteur].
Fig.78	Visite de site, Porte de Charenton [photographie de l'auteur].
Fig.79	Collage.le fragment urne [production de l'auteur].
Fig.80	Plan du rez-de-chaussée du projet, proposition annexe [production de l'auteur].
Fig.81	Illustration de la structure intérieure du projet [production de l'auteur].
Fig.82	Axonométrie d'ensemble du projet [production de l'auteur].
Fig.83	Maquette iteration de façade [production de l'auteur].
Fig.84	Code source poteaux [production de l'auteur].
Fig.85	Planche anatomique tirée de Atlas of Human Anatomy and Surgery, Taschen, coll. Bibliotheca Universalis.
Fig.86	Schéma de principe [production de l'auteur].
Fig.87	Schéma de circulation verticale [production de l'auteur].
Fig.88	Illustration du parcours intérieur [production de l'auteur].
Fig.89	Séquence d'ascension dans la tour [production de l'auteur].
Fig.90	Illustration du rez de ville [production de l'auteur].

<i>Fig.</i>	Titre de l'image
Fig.91	Illustration du rez de ville [production de l'auteur].
Fig.92	Impression 3D. Carrotage des catacombe [production de l'auteur].
Fig.93	Impression 3D. Fragment de structure [production de l'auteur].
Fig.94	1er croquis du projet [production de l'auteur].
Fig.95	Linogravure. Vue intérieure [production de l'auteur].
Fig.96	Linogravure. Plan [production de l'auteur].
Fig.97	Impression 3D. Maquette de principe [production de l'auteur].
Fig.98	Impression 3D. Maquette de principe [production de l'auteur].
Fig.99	Impression 3D. Maquette de principe [production de l'auteur].
Fig. 100	Visionneuse HTML [production de l'auteur].
Fig.101	Pièce graphique. Détail poteaux [production de l'auteur].



Elevating a Place for Absence

*Funerary Verticality and the Reframing
of Death in the Metropolis*

This thesis examines the place of death in the contemporary metropolis through the question of vertical funerary architecture. Starting from the observation of a double crisis, land saturation and the symbolic impoverishment of funerary spaces, it proposes an analysis in four movements. The first part establishes the philosophical (Epicurus, Camus, Heidegger) and anthropological (Van Gennep, Durkheim, Eliade) foundations. The second traces a historical genealogy of the progressive disarticulation of the narrative-gesture-place triad. The third shows which spatial devices (path, threshold, void, light) allow it to be rearticulated. The fourth synthesizes these analyses into a position: funerary verticality, conceived as a spatial logic rather than a formal gesture. The project opens a field of possibilities in response to the contemporary crisis. Five operational principles guide it.

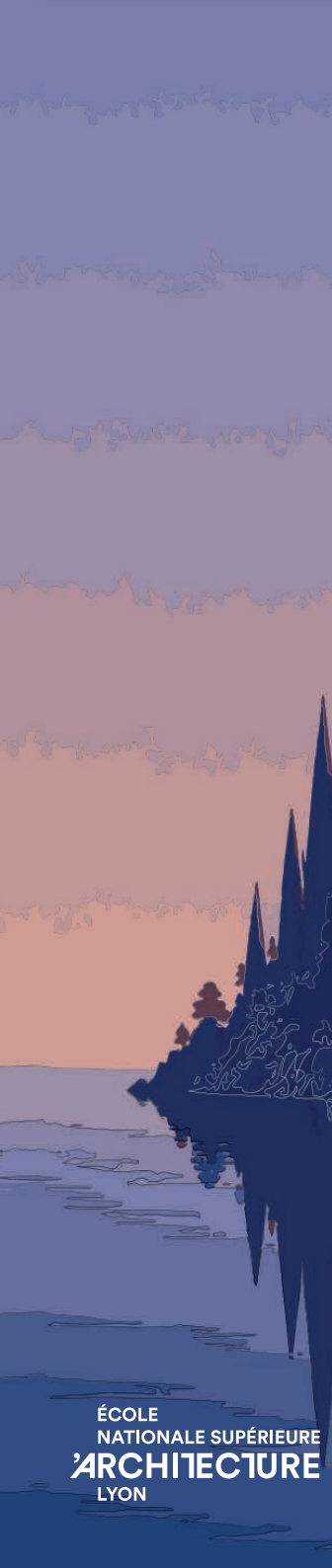
*Funerary Architecture · Verticality · Finitude
Journey · Mourning*

I Élever un lieu pour l'absence

*La verticalité funéraire comme réinterprétation
du regard sur la mort en métropole*

Ce mémoire interroge la place de la mort dans la métropole contemporaine à travers la question de l'architecture funéraire verticale. Partant du constat d'une double crise, saturation foncière et appauvrissement symbolique des espaces funéraires, il propose une analyse en quatre mouvements. La première partie établit les fondements philosophiques (Épicure, Camus, Heidegger) et anthropologiques (Van Gennep, Durkheim, Eliade). La deuxième trace une généalogie historique de la désarticulation progressive de la triade récit-geste-lieu. La troisième montre quels dispositifs spatiaux (parcours, seuil, vide, lumière) permettent de la réarticuler. La quatrième synthétise ces analyses en une position : la verticalité funéraire, pensée comme logique spatiale et non comme geste formel. Le projet ouvre un champ des possibles face à la crise contemporaine. cinq principes opérationnels le guident.

*Architecture funéraire · Verticalité · Finitude
Parcours · Deuil*



Élever un lieu pour l'absence

La verticalité funéraire comme réinterprétation du regard sur la mort en métropole

Ce mémoire interroge la place de la mort dans la métropole contemporaine à travers la question de l'architecture funéraire verticale. Partant du constat d'une double crise, saturation foncière et appauvrissement symbolique des espaces funéraires, il propose une analyse en quatre mouvements. La première partie établit les fondements philosophiques (Épicure, Camus, Heidegger) et anthropologiques (Van Gennep, Durkheim, Eliade). La deuxième trace une généalogie historique de la désarticulation progressive de la triade récit-geste-lieu. La troisième montre quels dispositifs spatiaux (parcours, seuil, vide, lumière) permettent de la réarticuler. La quatrième synthétise ces analyses en une position : la verticalité funéraire, pensée comme logique spatiale et non comme geste formel. Le projet ouvre un champ des possibles face à la crise contemporaine. Five principes opérationnels le guident.

«Ce cheminement m'amène à interroger la manière dont ces lieux peuvent être conçus. J'avance l'hypothèse que produire une forme architecturale nouvelle, dans sa structure comme dans ses usages, nécessite un mode de conception adapté.»