

29 CHF 20 €

Joseph Abram  
Paolo Amaldi  
Adrien Besson  
Sarah Burkhalter  
Filippo Fimiani  
Didier Grandjean  
Patrizia Lombardo  
Maddalena Mazzocut-Mis  
Philippe Meyer  
Philippe Potié  
David Sander  
Marielle Savoyat  
Cyrille Simonnet  
Cornelia Tapparelli  
Roxana Vicovanu  
Daniel Zamarbide



UN BATÎMENT EST  
PLUS QU' une  
habitation,... Il A UNE  
INFLUENCE sur les  
émotions HUMAINES.

J'ai découvert la vé

Affect

ISBN 978-2-88474-634-2



INFOLIO

# CIVIC CITY - CIVIC DESIGN

## CERTIFICATE OF ADVANCED STUDIES

# ADMISSIONS 2011-2012

**HEAD**  
**HAUTE ÉCOLE D'ART ET DE DESIGN GENEVE**  
**GENEVA UNIVERSITY OF ART AND DESIGN**

**Hes-SO GENEVE**  
 Haute École spécialisée de Suisse occidentale

Photography: Anne Cecile Bercey, Bordeaux

Complétez votre collection



Pour votre commande, veuillez utiliser le bulletin encarté dans ce numéro

**form|c**

mobilier en béton  
 éléments préfabriqués  
 maçonnerie



**form.c sàrl**  
 43avenue de Châtelaine  
 1203 Genève  
 tél: +41 022 79735 61  
 www.formc.ch

10 séminaires de trois jours  
 autour de quatre situations urbaines

Civic Design est une formation continue centrée sur la question du design comme facteur de qualification de l'espace citoyen. Dirigé et coordonné par Ruedi Baur, ce CAS réunit les compétences d'architectes, d'urbanistes, de designers, de graphistes, de sociologues et de politologues. Chaque étudiant-e concentrera sa recherche sur l'un des quatre chantiers développés durant l'année mais participera aux trois autres :

1. « Le prototype comme outil de concertation » Quartier des Aygalades/ Marseille dans le cadre de Marseille-Provence-2013 avec la Cité des Arts de la Rue;
2. « Etat des lieux de l'écrit dans la ville » avec la Cuisine à Nègrepelisse;
3. « Ségrégation urbaine » Genève/New York en collaboration avec la Parsons New School of Design, New York City, avec Miguel-Robles Duran;
4. « IBA Bâle entre deux frontières » avec Alfredo Brillembourg et Hubert Klumpner, ETH DArch, Zürich.

**Equipe enseignante :**  
 Ruedi Baur, responsable  
 Vera Baur-Kockot, Miguel Robles-Duran, Christine Breton, Jesko Fezer, Regula Stämpfli, Sébastien Thiery, Elisabeth Blum, Imke Plinta, Emiliano Gandolfi, Matthias Görlich, Alfredo Brillembourg/Hubert Klumpner, Franz Schultheiss, Jordi Cano, Martin Jann, Teddy Cruz

**Titre délivré :** Certificate of Advanced Studies (20 ECTS)  
**Durée :** 2 semestres  
**Coûts :** 2250 CHF par semestre

**Délai de candidature :** 2 septembre 2011

**Contact :** [ip@civic-city.org](mailto:ip@civic-city.org)  
**Plus d'informations sur**  
[www.hesge.ch/head](http://www.hesge.ch/head) et [www.civic-city.org](http://www.civic-city.org)

FACES

# sommaire

Paolo Amaldi et Patrizia Lombardo

2 **ÉDITORIAL Architecture et affect**

## DOSSIERS Affect

- Patrizia Lombardo 4 **L'émotion : entretien avec Klaus Scherer**
- Maddalena Mazzocut-Mis 7 **L'émotion incarnée** Kant, Diderot, Balzac
- Sarah Burkhalter 12 **L'espace danse** De l'onde à la kinésphère
- Roxana Vicovanu 18 **In situ. Corps et espace chez Appia et Le Corbusier**
- Philippe Potié 24 **L'émotion est de retour** Pourquoi les philosophes s'en sont émus
- Filippo Fimiani 28 **L'espace qui nous habite** L'Exposition du vide d'Yves Klein, entre théorie de l'art et empathie
- Philippe Meyer 32 **Les dissimulations du visible** La peinture de Marisa Baumgartner
- Patrizia Lombardo 34 **Émotion et souvenir chez Aldo Rossi**

## REPÉRAGES

- Cornelia Tapparelli 42 **Un bâtiment signe ?** Centre international de Congrès de Madrid. Luís Mansilla et Emilio Tuñón architectes
- Daniel Zamarbide 46 **Living** La vie sur un plateau. Villa urbaine à Genève. Inès Lamunière et Patrick Devanthéry architectes
- Adrien Besson 50 **Mise en résonance** La *Klanghaus* à Unterwasser. Marcel Meili et Markus Peter architectes
- Cyrille Simonnet 53 **Une maison-immeuble** Maison à Thalwil (Zu). Andreas Scheiwiller architecte

## ARGUMENTS

- Marielle Savoyat 56 **Entre les murs** Expérience scénographique à la Triennale de Lisbonne

## VARIA

- Didier Grandjean et David Sander 58 **Espaces neuronaux** L'architecture des émotions
- Philippe Meyer 61 **Hommage à Tonet Sunyer i Vives (1954-2010)**

## VARIA Lectures

- Joseph Abram 61 **Anatomie d'une caisse** Giulia Marino, *Un monument historique controversé : la Caisse d'allocations familiales à Paris, 1953-2008*
- Marielle Savoyat 63 **De l'ancrage à l'audace de l'architecte** Bruno Marchand, Martin Steinmann, Jean-Claude Girard, *Renato Salvi, architecte*

64 Impressum

## Photo de couverture

cour de la Collection Lambert en Avignon, vue du restaurant, œuvres : Douglas Gordon « Pretty much every word written, spoken, heard, overheard from 1989..., 2006 ». Installation de pièces de textes dans l'espace intérieur et extérieur du musée Courtesy Douglas Gordon. Photo Paolo Amaldi 2011

# Architecture et affect

Art et science à la fois, connaissance mathématique et invention esthétique, l'architecture forge la vie humaine dans ses dimensions multiples qui ont affaire à l'individu, à la communauté et à la société, ajustant un ensemble de choix formels, économiques et politiques – le terme même de « politique » implique la *polis*, la ville, donc l'espace construit. Car l'être humain est caractérisé par l'usage du langage et par l'acte de construire avec ses variations à travers le temps, les lieux et les cultures. La réflexion sur l'architecture montre les limites de toute pensée absolutiste, mais aussi d'un relativisme à outrance qui caractérise à bien des égards l'architecture générique d'aujourd'hui. Car l'architecture est la pratique même où l'histoire et l'anthropologie se rencontrent, où la réalité et l'utopie se confrontent et se rallient, où la perception sensorielle et la pensée rationnelle cohabitent ; l'architecture ordonne la vie publique et la vie privée, elle relie et délie les rapports entre le passé, le présent et le futur.

Si l'on considère cette ampleur de l'architecture, ainsi que le débat de plus en plus élaboré sur l'environnement – urbain et naturel –, on se rend compte que, comme toutes les activités humaines, l'architecture inclut un important aspect affectif. Ce numéro de **FACES** veut souligner les rapports entre l'architecture et l'affect, et ouvrir la perspective des émotions dans l'investigation architecturale. Pour deux raisons : d'une part afin de répondre à l'intérêt pour les phénomènes affectifs qui, depuis quelques décennies, s'est développé dans plusieurs champs du savoir, de l'économie à la philosophie, de la psychologie aux neurosciences ; d'autre part afin de relever ce qui est présent sans être nécessairement reconnu dans les histoires et les théories de l'architecture, à savoir l'impact des affects et le lien plus ou moins conscient entre une pensée esthétique (comme celle de Kant, commentée dans l'article de Maddalena Mazzocut-Mis) et des conceptions et pratiques architecturales (comme celle d'Aldo Rossi). Ainsi, **FACES** présente aujourd'hui à ses lecteurs non seulement des articles sur des théories de l'expérience esthétique et de la perception de l'espace (telle la théorie de l'empathie, à laquelle se réfèrent les articles de Roxana Vicovanu et de Sarah Burkhalter), mais aussi des interventions de psychologues qui

sur les émotions : Klaus Scherer, Didier Grandjean et David Sander, actifs dans le Centre interfacultaire en sciences affectives de Genève créé en 2002 (CISA), et qui ont participé au Colloque international sur « L'architecture émotionnelle », tenu à Genève en janvier 2011, ouvrent et concluent le parcours de ce numéro en définissant l'émotion et en expliquant ce qui se passe dans le cerveau humain lorsqu'on appréhende l'espace.

L'affectivité humaine est liée à nos croyances, nos idées et nos valeurs. Ne mobilise-t-on pas l'affect lorsqu'il y a une discussion politique, une décision qui conjugue une pensée rationnelle et un penchant pour une valeur ? Lorsqu'on utilise des notions de confort, d'intérêt public, lorsqu'on s'interroge sur le bien-être des habitants, le plaisir ou le déplaisir par rapport à un lieu quelconque ou un édifice, lorsqu'on insiste sur un malaise plus ou moins généralisé ou quand on mise sur la valeur identitaire des lieux, n'est-on pas en train de se référer à nos affects ?

On a certes parlé de l'architecture et des affects dans les recherches sociologiques qui étudient les réponses des habitants à l'habitat ; ou encore dans des enquêtes auprès des architectes et des administrateurs afin qu'ils explicitent leurs intentions. Néanmoins, la suggestion la plus nouvelle, inspirée par les questions que la recherche en sciences affectives nous pousse à poser à diverses disciplines, nous paraît celle de réécrire des chapitres d'histoire et de théorie de l'architecture qui fassent émerger l'importance des émotions dans la perception et l'expérience de l'espace architectural et urbain. Il y a bien sûr des formes architecturales qui touchent immédiatement la sensibilité en dépassant la simple perception physique de l'espace (dans le cas où celle-ci existerait à l'état pur, car en réalité les sens évoquent des affects) : les cathédrales gothiques, par exemple, ont frappé l'imagination des observateurs surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, époque attentive à la reviviscence du Moyen Âge et de ses valeurs liées à la religiosité et à l'intériorité spirituelle. La littérature abonde en exemples, de Chateaubriand à Proust, qui décrivent l'effet des cathédrales sur le spectateur. Dans un passage du *Génie du christianisme*, la description de l'architecture gothique, fondée sur l'idée de l'origine naturelle des formes architecturales,

repose sur une association entre les forêts, les cathédrales et les effets de ruine dans un épanchement d'émotion qui, alliant ciel et terre, arbres et pierre, vue et ouïe, vision et impression, représente la fraîcheur, le mystère, l'obscurité et la terreur comme des qualités à la fois physiques et mentales pour les élargir enfin à une méditation sur le temps. Un autre romantique, l'historien Jules Michelet, commentant en style flamboyant les cathédrales gothiques dans sa préface à un volume de son histoire de la Renaissance (1855), esquisse le partage entre l'art classique et l'art moderne, non sans exposer une intuition sur le vide (que **FACES** a voulu reprendre à travers un texte de Filippo Fimiani) : « Regardez l'orbite amaigrie et profonde de la croisée gothique, de cet œil ogival, quand il fait effort pour s'ouvrir, au XII<sup>e</sup> siècle. Cet œil de la croisée gothique est le signe par lequel se classe la nouvelle architecture. L'art ancien, adorateur de la matière, se classait par l'appui matériel du temple, par la colonne, colonne toscane, dorique, ionique. L'art moderne, fils de l'âme et de l'esprit, a pour principe, non la forme, mais la physionomie, mais l'œil ; non la colonne, mais la croisée ; non le plein, mais le vide. »

Et que dire de toute la recherche esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui analyse le sentiment du beau et du sublime ? Si la théorie la plus ancienne du sublime, celle du mystérieux rhéteur Longin dont le traité a été découvert à la Renaissance, est centrée sur l'effet fort et l'émotion troublante que la poésie peut provoquer chez le lecteur, les théories les plus célèbres du XVIII<sup>e</sup> siècle, celles de Burke et de Kant, ont envisagé le sentiment du sublime comme le résultat de l'impact, sur le spectateur, de l'espace naturel dans son immensité. Le sublime est une émotion mixte où cohabitent l'admiration (ou l'étonnement) et la terreur (le terme utilisé par Burke est : *awe*). « Les grandes dimensions sont une puissante cause du sublime » : cela est pour Edmund Burke l'évidence même, et le philosophe a consacré quelques chapitres de la deuxième partie de sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757) aux dimensions architecturales qui, telles une enfilade de colonnes ou les masses des pierres de Stonehenge, prolongent notre vue vers l'imagination jusqu'à « s'élever à l'idée d'infini à partir d'un faible nombre d'éléments » : il s'agit d'une intuition admirable qui montre le parcours physique et mental qui, d'une impression sensorielle, amène à la pensée.

Parfois, dans l'histoire de l'art et de l'architecture, des termes affectifs annoncent directement un programme : l'architecture expressionniste de Bruno Taut, fortement influencée par la philosophie de Nietzsche et par les débats esthétiques sur la perception de l'espace, a exalté le jeu des formes cristallines proliférantes. La distorsion des formes crée des effets sur les spectateurs ; les scénographies théâtrales et cinématographiques auxquelles on s'est intéressé au début du XX<sup>e</sup> siècle ont fait réfléchir sur le caractère psychologique des objets et de leurs contours qui seraient des miroirs des émotions.

Des textes récents de théorie et d'histoire de l'architecture offrent une pensée qui, même sans s'appuyer sur les théories psychologiques les plus récentes, traite le thème des émotions en architecture. Dans *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge, Mass., MIT Press 2000), l'historien et théoricien de l'architecture Anthony Vidler s'interroge sur une conception psychologique de l'espace et étudie les phénomènes d'agoraphobie et de claustrophobie aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La notion d'aliénation spatiale, « *estrangement* », implique un état émotif qui dépasse l'expérience individuelle et parle d'une contagion collective caractéristique du mal de vivre dans les villes modernes (et que les sociologues du début du XX<sup>e</sup> siècle, tel George Simmel, ont bien comprise et stigmatisée comme la tragédie de la culture moderne). La dimension affective de ce dépaysement existentiel est évidente et influence des mouvements dans l'architecture contemporaine qui essaient de réparer les défaits du passé récent ; elle est la conséquence de la perception de l'espace dans lequel on vit et de son effet sur notre intériorité. Ce malaise montre le lien inévitable entre le monde extérieur et le monde intérieur, selon une notion très importante chez un écrivain dont la réflexion est essentielle pour des thèmes qui touchent à l'espace urbain et à la théorie des émotions. Il s'agit de Robert Musil, auquel plusieurs articles de ce numéro font référence (la ville de Genève a enfin inauguré, le 9 mai 2011, au cimetière de Plainpalais, un buste, œuvre du sculpteur romand Bernard Bavaud, en honneur de cet écrivain autrichien qui, pauvre et méconnu, est mort à Genève en 1942). À une époque où à Vienne, les psychologues de la Gestalt et des philosophes et psychologues tels Ernst Mach et Max Scheler étudient l'empathie et les émotions, Musil explore dans plusieurs de ses écrits la phénoménologie des sentiments ou des affects : la théorie contemporaine, dit Musil, refuse la division tranchée entre le monde extérieur et le monde intérieur et comprend qu'il a un circuit continu entre les stimuli extérieurs et les réponses intérieures, lesquelles à leur tour affectent le monde extérieur.

Paolo Amaldi et Patrizia Lombardo

# L'émotion : entretien avec Klaus Scherer



ON PARLE BEAUCOUP DES ÉMOTIONS AUJOURD'HUI. Il semble impossible de séparer l'émotion du sensationnel, comme si le terme même d'émotion était accroché à un irréductible fond d'irrationalité. Le langage commun garde les traces d'une longue tradition qui a séparé l'émotion et la raison. Cette opposition, perceptible dans la langue, est présente aussi dans la méfiance vis-à-vis de la pensée scientifique et rationnelle, exprimée par des courants d'idées importants dans les dernières décennies – le postmodernisme et la déconstruction. Sans remonter jusqu'à Platon, à ses divisions de l'âme et à sa condamnation des passions, on pourrait trouver l'origine du dualisme entre raison et affect dans la pensée occidentale chez Kant, qui a marqué la distinction entre l'intellect et l'âme ; ou encore chez les romantiques, avec leur refus de la raison et leur culte du sentiment. Chateaubriand, par exemple, laisse percer le cri d'une insondable tristesse dans un chapitre du *Génie du christianisme* où il oppose l'harmonie de la nature avec la disharmonie de l'homme : « Par quelle incompréhensible destinée l'homme seul est-il excepté de cette loi [de l'harmonie], si nécessaire à l'ordre, à la conservation, à la paix, au bonheur des êtres ? [...] Un choc perpétuel existe entre son entendement et son désir, entre sa raison et son cœur [...] Brille-t-il par les sciences, son imagination s'éteint ; devient-il poète, il perd sa pensée : son cœur profite aux dépens de sa tête, et sa tête aux dépens de son cœur. » (« Constitution primitive de l'homme », livre III, ch.III.)

Pourtant, d'autres traditions de pensée ont insisté sur le lien entre la raison et le cœur, comme la philosophie pragmatique de langue anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle (souvent l'œuvre de philosophes écossais ou irlandais, tels David Hume, Edmund Burke, Francis Hutcheson, et Adam Smith, auteur de *Théorie des sentiments moraux*), ou la philosophie et psychologie austro-hongroise de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle (Max Scheler, Alexius Meinong, et l'écrivain Robert Musil, etc.) : nos émotions sont

motivées et justifient des comportements, des actions, des décisions; elles colorent une pensée ou une perception. Musil écrivait ainsi à son ami Adolf Frisé en 1931, à propos de son roman, *L'Homme sans qualités*: «Le sens dans lequel j'ai utilisé le mot *Geist* dans le livre consiste en Intellect et Sentiment et en leur interpénétration réciproque (ainsi en était-il à l'âge de la pierre, ainsi en sera-t-il dans le futur). Et je dois, pour conclure, répéter encore une fois que l'intellect n'est pas l'ennemi du sentiment mais son frère, même s'ils sont d'habitude devenus étrangers»<sup>1</sup>.

Plusieurs disciplines ont répondu depuis une trentaine d'années à l'appel lancé par Scheler et Musil et considèrent les émotions à la base de notre rationalité même; on assiste ainsi depuis les années 1980 à une grande explosion d'intérêt pour la vie affective. Des disciplines différentes comme l'économie, la philosophie, la psychologie, la neurobiologie s'intéressent aux émotions et à leur rôle dans les actions, les pensées, les croyances et les comportements des êtres humains. Parmi les livres qui ont été essentiels pour déclencher ce renouveau de la recherche sur les émotions et sur le rôle des affects dans plusieurs aspects de la vie humaine, on rappellera *Sour Grapes* (1983) du philosophe Jon Elster; *Passions within Reason: The Strategic Role of Emotions* (1988) de l'économiste Robert Frank; et le célèbre *The Rationality of Emotion* (1988) du philosophe Ronald de Sousa qui, en mettant en cause la rigidité de plusieurs théories de la décision, montrait que, dans nos choix, les émotions sont cruciales et peuvent avoir un effet déterminant pour écourter le temps de la décision.

Les taxonomies sont toujours nécessaires pour l'investigation: on distingue les émotions des pulsions, comme la faim, des sensations de douleur ou de bien-être, des humeurs, des dispositions. Telles distinctions sont souvent pensées en termes de durée: nos passions et nos dispositions seraient de longue durée, tandis que nos humeurs et nos émotions sont brèves.

Il existe deux grandes voies dans la compréhension des émotions: d'un côté il y a ceux qui pensent qu'il y a des émotions fondamentales, de l'autre ceux qui pensent, comme Musil, qu'il y a une infinité d'émotions et de nuances émotives. Paul Griffith, par exemple, dans un livre de 1997, *Interpreting the Personal: Expression and the Formation of Feelings*, maintient que la science ne peut épingle que cinq émotions: la surprise, la peur, la colère, le dégoût et la joie. Mais Musil, par exemple, affirmait que, dans la

vie, les émotions sont innombrables et que des combinaisons multiples sont possibles.

S'il existe plusieurs théories des émotions, on peut néanmoins résumer les points principaux de ce que déjà Musil appelait une théorie moderne des affects, laquelle abandonne l'idée ancienne que les émotions sont un état et les considère comme des phénomènes en transformation continue.

Les psychologues parlent avant tout d'épisode émotionnel (*Event focus*): c'est ce qui arrive à l'organisme lorsque nous sommes touchés par l'émotion déclenchée par un stimulus extérieur ou intérieur qui provoque une réponse après avoir été évalué pour sa signification. Les effets d'une émotion sur notre corps sont mesurables et visibles dans les zones de notre cerveau; mais la composante essentielle de l'émotion qui lui donne sa force cognitive est le processus d'évaluation (*appraisal*): la pertinence (*relevance*) d'un épisode est déterminée par une évaluation rapide et complexe qui peut passer d'un niveau automatique et implicite à des évaluations conscientes, conceptuelles et propositionnelles.

Le stimulus et l'évaluation préparent nos réactions à l'épisode émotionnel avec des conséquences plus ou moins importantes; il s'agit de la tendance à l'action (*action tendency*). Mais ce qui est remarquable, c'est que le processus émotionnel subit une modification constante permettant des nouvelles réévaluations et des ajustements rapides aux changements des circonstances.

Genève a un des centres mondiaux les plus importants pour l'étude de l'affectivité – et le premier de ce genre: le Centre interdisciplinaire suisse en Sciences Affectives (CISA), fondé par le psychologue Klaus Scherer qui enseigne à l'Université de Genève depuis 1985. Depuis 2006, il dirige ce grand Pôle national de recherche suisse rassemblant différents projets en psychologie, neurosciences, sciences sociales, philosophie, sciences des religions, linguistique, musique, littérature. Le CISA pousse à la recherche interdisciplinaire et invite plusieurs champs de savoir à s'interroger sur l'affectivité. Ce centre s'ouvre à l'investigation des émotions liées aux arts et à l'expérience esthétique; il a été partie prenante de la première manifestation internationale qui a posé la question des affects en architecture, *Architecture émotionnelle*, colloque organisé par Barbara Polla à Genève en janvier 2011.

Il nous a paru indispensable de poser quelques questions à Klaus Scherer pour qu'il nous aide à définir l'émotion.

PL

**PATRIZIA LOMBARDO** Comment expliquez-vous aujourd'hui ce que l'on peut appeler le tournant émotionnel dans plusieurs disciplines et dans plusieurs champs du savoir?

**KLAUS SCHERER** Plusieurs facteurs ont convergé pour rendre possible ce tournant. Avant tout, je dirais, le conflit récurrent entre le modèle rationnel et le modèle émotionnel dans la vie humaine. Le Romantisme, par exemple, a mis en cause l'idéal rationnel des Lumières et a voulu se plonger dans la profondeur des affects humains. Tout récemment, les sciences cognitives ont souligné le pouvoir de la rationalité en tant que faculté principale dans plusieurs aspects de l'activité humaine. Comme toujours, quand on exagère d'un côté, la pendule change dans la direction opposée. Parfois, j'ai l'impression que nous sommes allés un peu trop en avant dans la direction émotionnelle, même s'il est difficile d'en donner les raisons exactes. Ce qui est certain, c'est que nous assistons aujourd'hui à un mouvement contre la raison ou la rationalité.

En effet on a compris qu'une explication complètement rationnelle n'est pas capable d'appréhender le phénomène étudié. L'économie a été la première discipline à mettre en cause le modèle rationnel: les conditions d'une réalité quelconque ne sont jamais totalement transparentes et l'utilité ne peut pas être calculée parfaitement. Les décisions peuvent être prises pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la pure rationalité. Dans plusieurs disciplines, le rêve positiviste de prévoir les comportements futurs a échoué; on a donc pensé que l'affectivité jouait un rôle important. L'exemple de cette tendance en économie est bien montré par les récents prix Nobel, tel celui de Reinhard Selten en 1994, et de Daniel Kahneman, le psychologue qui a montré comment l'esprit humain est affecté par des facteurs non rationnels dans une mesure que même les expériences précédentes les plus subtiles n'avaient pas pu montrer. Dans les toutes dernières années, des approches quantitatives très subtiles et de nouvelles études expérimentales ont amélioré notre compréhension de l'esprit humain.

**PL** Quoi dire des neurosciences aujourd'hui, de cette discipline dont on entend tellement parler?

**KS** Les neurosciences ont pu développer des recherches sophistiquées grâce à un grand nombre de psychologues qui travaillent à présent dans le champ des émotions. En général, en médecine, les chercheurs ne sont pas

très intéressés à des problèmes de méthodologie, mais en revanche l'évidence quantitative est tenue en très grande estime. Dans les neurosciences, on peut montrer que les schémas importants de l'activité cérébrale sont produits par des facteurs émotionnels. Ces éléments émotionnels sont très évidents dans quelques maladies ou désordres émotionnels. Dans les dernières décennies, les neurosciences affectives ont pris de l'importance après une longue période pendant laquelle elles étaient dominées par des approches cognitives pures et dures.

Mais on peut penser aussi qu'il y a un phénomène sociologique et que, aujourd'hui, dans les sociétés occidentales post-capitalistes et technologiques, les gens ont plus de temps libre et pour ainsi dire cherchent des émotions.

**PL** En 1980, le sociologue Richard Sennett publie *The Fall of the Public Man* où il parle du phénomène symptomatique de l'intrusion de la vie privée dans toutes les sphères de l'échange humain. Mais peut-être ceci nous fait rentrer dans un débat trop sociologique. Il nous convient peut-être d'essayer de définir deux ou trois caractéristiques importantes des émotions, surtout pour la recherche en sciences humaines. Quelles seraient ces caractéristiques ?

**KS** Je crois qu'un aspect très important qui est souvent négligé dans les sciences humaines est l'aspect *fonctionnel* des émotions. Les émotions sont fonctionnelles et elles ont connu une évolution parce qu'elles aident les êtres humains à s'adapter à des situations spécifiques. Souvent, les fonctions des émotions positives ne sont pas immédiatement saisissables, tandis que la fonction d'une émotion négative comme la rage ou la colère saute aux yeux. Il y a des émotions pour lesquelles les explications fonctionnelles sont difficiles, comme les émotions esthétiques. Mais le mécanisme de l'émotion en tant que tel est un mécanisme fonctionnel qui a connu une évolution ; nous le partageons avec les animaux et il ne peut pas être complètement construit, déconstruit ou reconstruit. Je crois qu'il existe parfois une tendance dans les sciences humaines à croire que les émotions sont liées à une construction personnelle ou collective qui la fait signifier et que donc, elles peuvent être manipulées à volonté. Je pense qu'il est essentiel pour les sciences humaines d'étudier les émotions en littérature, cinéma, musique et bien sûr, architecture. Comment concevoir, en effet, notre rapport à l'espace naturel et à l'espace construit si ce n'est à travers nos perceptions et le retentissement

émotionnel qui leur est lié ? On pourrait même conjecturer que ce qui se passe avec l'architecture n'est pas trop dissemblable de ce qui se passe avec la musique. Mais pour l'instant cela n'est qu'une hypothèse de travail.

La seconde caractéristique que j'aimerais signaler est quelque chose qui est aujourd'hui en train de devenir très important en psychologie : les différences individuelles dans les émotions. L'émotion est un mécanisme qui peut être décrit, qui a des invariants, mais ses émanations au niveau du comportement et au niveau de l'interaction sociale sont immensément variables. Même une émotion dont nous avons une idée parfaite comme la colère, se manifeste dans une grande variété de formes et apparaîtra de manière différente pour des individus différents et dans des contextes différents. Les émotions sont des expressions culturelles ; elles diffèrent de culture à culture et d'un individu à un autre. Il faudrait toujours considérer la possibilité de varier, et je pense que ceci est surtout vrai pour les émotions esthétiques : un objet esthétique peut créer des réponses émotionnelles différentes selon le type de public, l'âge ou les circonstances.

**PL** Le problème de l'équilibre entre des lois universelles ou générales et des perceptions individuelles a été toujours très important et en particulier au XVIII<sup>e</sup> siècle. Des philosophes écossais et irlandais, comme Edmond Burke par exemple, soutenaient qu'en dépit de la variété des goûts, il y a des données objectives générales qui définissent l'appréciation du beau et du sublime.

Dans votre théorie de l'émotion, vous insistez sur le terme « *appraisal* ». Vous suivez et développez l'intuition de la célèbre psychologue Magda Arnold qui fut la première à utiliser cette notion en montrant que l'évaluation joue un rôle essentiel dans la formation d'une émotion.

**KS** Il y a des évaluations qui signifient le jugement personnel, mais nous utilisons « *appraisal* » comme un terme technique et nous le préférons au terme « évaluation (*evaluation*) ». Les « *appraisals* » ne sont pas des évaluations désintéressées mais toujours intéressées car elles se réfèrent à ce dont j'ai besoin, à ce que je veux et à ce que je considère important. L'« *appraisal* » n'est pas un processus global mais un processus continu dont le résultat change très rapidement. Souvent, lorsqu'une émotion est en train de s'évaporer lentement, l'« *appraisal* » est

toujours aux aguets. C'est pour cela que, selon moi, l'« *appraisal* » n'est pas ce que le philosophe appelle un antécédent cognitif, qui implique notre connaissance préalable à l'épisode émotif, mais une composante essentielle de l'émotion au moment même où l'émotion est en train d'être vécue. Il s'agit d'un processus extrêmement compliqué et il est nécessaire de le segmenter dans ses parties constitutives. Les psychologues sont d'accord aujourd'hui sur l'idée que ce que nous évaluons est la nouveauté de l'événement, s'il est surprenant, familier et prévisible ou non. Le moment important de l'évaluation c'est celui dans lequel l'événement ou mon comportement peut contribuer à mon bien-être : nous appelons ceci « *goal conductiveness* ». Nous pouvons considérer des cas plus intéressants : par exemple, si j'observe que quelqu'un subit une injustice : la chose n'a pas de pertinence (*relevance*) pour moi, elle n'affecte pas mes buts, elle ne retient pas mon attention – je ne la vois même pas. Mais si elle est significative pour mon système de valeurs, si la justice est importante pour moi, j'y prête une grande attention. Et de cette manière, j'ai réagi par une émotion et je suis vraiment offensé par ce qui se passe. La *relevance* a à voir avec des questions que je ne peux pas me permettre de négliger, et les émotions sont des réactions plus ou moins fortes à des choses que je ne peux pas me permettre de négliger. C'est-à-dire, les émotions sont liées à des valeurs, des croyances et des pensées.

**PL** Il me semble qu'il y a deux approches fondamentales de théorie des émotions : il y a des théoriciens qui croient qu'il y a un petit nombre d'émotions fondamentales qui peuvent être bien définies par le langage, et d'autres qui pensent qu'il y a un nombre infini d'émotions et que le langage n'est pas assez riche pour saisir toutes les nuances affectives et les jeux complexes entre les stimuli, évaluations, réactions, contre-réactions etc... Qu'en pensez-vous ?

**KS** Oui, c'est une très grande différence. Je distingue les théories *déterministes*, basées sur l'idée qu'il y a des émotions fondamentales, des théories *émergentistes* comme celles de John Stuart Mill. Ces derniers théoriciens croient qu'il y a plusieurs facteurs différents qui interagissent et produisent quelque chose de nouveau ; c'est comme si on pouvait produire un grand nombre de mélanges chimiques, mais en même temps nous utilisons les mêmes termes spécifiques pour leur donner un nom. ☺

<sup>1</sup> Robert Musil, *Briefe, 1901-1942*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981 (1958), pp. 494-495. Traduction de l'auteur.



# L'émotion incarnée

Kant, Diderot, Balzac

## Le désintérêt intéressant

LE GRAND DÉFI DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE, un défi encore actuel, auquel on n'a pas encore tout à fait renoncé, est de concilier la subjectivité du plaisir esthétique avec l'universalité du jugement de goût; il s'agit d'un ensemble de préférences individuelles, qui toutefois se coalisent et coagulent au sein d'une communauté qui les reconnaît. Le problème reste le même: comprendre si le goût peut décréter un relativisme de l'expérience esthétique – lié au temps, à la nature, à l'évolution de l'homme et de sa sensibilité – ou bien l'un de ses absolutismes d'après lequel certaines œuvres sont supérieures à d'autres pour le plaisir « universel » qu'elles sont en mesure de susciter.

Or, de telles problématiques se rencontrent et se heurtent constamment au thème du « désintérêt esthétique » en tant que condition d'un jugement qui, quoique subjectif, peut être considéré comme extensible à tout le monde. Le concept de désintérêt est on ne peut moins univoque: il n'implique pas un manque de participation, mais constitue plutôt une participation « formée » au contrôle et à l'intensification du regard.

L'œuvre d'art est un objet particulier qui suscite une attente et qui s'adresse à un sujet qui doit être préparé à la recevoir d'une manière désintéressée. Il dépend par conséquent du sujet d'éveiller ou non les potentialités que l'œuvre propose. Un sujet qui est « désintéressé » au moment où, sollicité par

l'événement artistique auquel il participe, se sera débarrassé de toute passion foncièrement personnelle, de tout héritage extra-esthétique, de toute émotion vécue qui invalide une prise de position exacte à l'égard de l'œuvre. Mais ce n'est pas tout. Chez Kant, par exemple, « éduquer au désintéressement », éducation préliminaire à toute jouissance appropriée, ne signifie pas seulement « purifier » le spectateur des passions détournées, comme semble le suggérer une partie du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le contexte français, mais aussi aller au-delà de l'existence réelle de l'objet artistique, à la recherche d'une existence symbolique et véridique que l'œuvre, si elle est authentique (un chef-d'œuvre), devrait dévoiler au bénéficiaire cultivé.

Le goût implique un mouvement de jugement et d'évaluation : il admet, reçoit, écarte et rejette. Le jugement esthétique n'est jamais uniquement une opinion critique, c'est aussi un jugement de valeur. Même lorsqu'il se compromet fortement à travers des valeurs émotives, le goût demeure une évaluation. C'est une ouverture à l'appréhension de l'œuvre, qui est à la fois une conquête, un travail, un dialogue et une nouvelle production. La qualité émotive de l'expérience, dans une direction qui évite les caractérisations intimistes ou privées, se reconnaît non seulement en termes physiologiques, ce qui implique la participation d'activités motrices et végétatives (cœur, estomac et organes internes, réglés par le système sympathique), mais aussi en tant qu'élément de partage, de coparticipation. L'émotion ne se confine pas dans l'intériorité proprement privée du sujet, elle suppose un échange, sur une base sympathique également, et surtout la possibilité d'exprimer une prise de conscience et un aboutissement de l'expérience, un comportement conscient, quelque immédiat qu'il soit.

Le bénéficiaire éprouve ou perçoit une forme de répulsion. Qu'elle se manifeste comme une joie ou comme une répulsion (on ne parle pas encore, à l'instar de Kant, de plaisir ou de déplaisir), l'émotion comporte une qualité, une modalité de réponse qui, pourvu qu'elle soit désintéressée, permet d'élaborer un jugement. Il ne s'agit pas d'une projection émotive, toujours injustifiée, mais d'une réponse émotive, une fois que s'est vérifiée la purification passionnelle préventive, une jouissance librement émotive. C'est là le sens du désintéret chez Jean-Baptiste Du Bos. L'œuvre est immédiatement menée à bien en harmonie avec le « rythme » du sujet : cette harmonie de rapports et cet élément symbiotique qui engendrent une appréciation, premier stade d'un processus de jugement complexe et stratifié. À n'importe quel niveau de ce processus, une forme de désintéret est requise, désintéret qui est, paradoxalement, un choix de responsabilité. Je sens, je désire, je juge, autrement dit j'avance des prétentions à l'universalité sur la base du désintéret passionnel.

Ce qui ne veut pas dire que les arts expriment des émotions ou des états d'âme par le truchement de mots, d'images ou de sons, et les rendent par conséquent universels. Cela veut dire que les arts suscitent des émotions et que l'émotion est intrinsèquement liée au jugement dès qu'elle se fonde sur un terrain

inter-subjectif. Aucune idée préconçue religieuse et aucun vécu émotif passé ne doivent s'insinuer dans l'immédiateté du jugement. Il est trop aisé d'émouvoir un rescapé avec une pièce sur les drames de la guerre. Ce n'est pas la complaisance d'un public prédisposé et préconçu qui doit dicter les règles du goût.

« Quand je dis que le jugement du public est désintéressé, je ne prétends pas soutenir qu'il ne se rencontre dans le public des personnes que l'amitié séduit en faveur des auteurs et d'autres que l'aversion prévient contre eux. Mais elles sont en si petit nombre par comparaison aux juges désintéressés, que leur prévention n'a guère d'influence dans le suffrage général »<sup>2</sup>. Non seulement l'homme de goût, mais aussi n'importe quel spectateur, à condition qu'il ait beaucoup joui et qu'il sache appliquer une capacité comparative juste et équilibrée, peut savoir juger d'une manière désintéressée et selon un critère général « c'est-à-dire par la voie du sentiment et suivant l'impression que le poème ou le tableau font sur lui »<sup>3</sup>. Il s'agit d'un « désintéret intéressé », d'un intérêt qui jouit. « Un ouvrage qui touche beaucoup doit être excellent à tout prendre. Par la même raison, l'ouvrage qui ne touche point et qui n'attache pas, ne vaut rien, et si la critique n'y trouve point à reprendre des fautes contre les règles, c'est qu'un ouvrage peut être mauvais sans qu'il y ait des fautes contre les règles, comme un ouvrage plein de fautes contre les règles peut être un ouvrage excellent »<sup>4</sup>. C'est pourquoi le raisonnement n'intervient que pour justifier la décision du sentiment qui, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, a les caractéristiques indélébiles de l'immédiateté.

L'œuvre peut « entretenir » sans mentir à elle-même, sans perdre son authenticité et sans que le bénéficiaire, y compris le bénéficiaire de bon goût, doive avoir honte des émotions qu'il éprouve. L'œuvre sert à faire participer celui auquel elle s'adresse. Elle doit être intéressante d'une manière désintéressée. Il peut aussi s'agir d'un pur divertissement. Le désintéret implique plutôt les règles du goût qui ne sont jamais prescrites (au XVIII<sup>e</sup> siècle, la division entre l'esthétique et la critique d'art est annoncée), mais subjectives et universelles, comme le voudra Kant, après tous les autres. Non pas les canons de la bonne composition, mais un sens intérieur, un sixième sens, nous permet de savoir, en dégustant immédiatement un plat, si un cuisinier a œuvré selon les

règles de son art, même si de telles règles nous sont parfaitement inconnues.

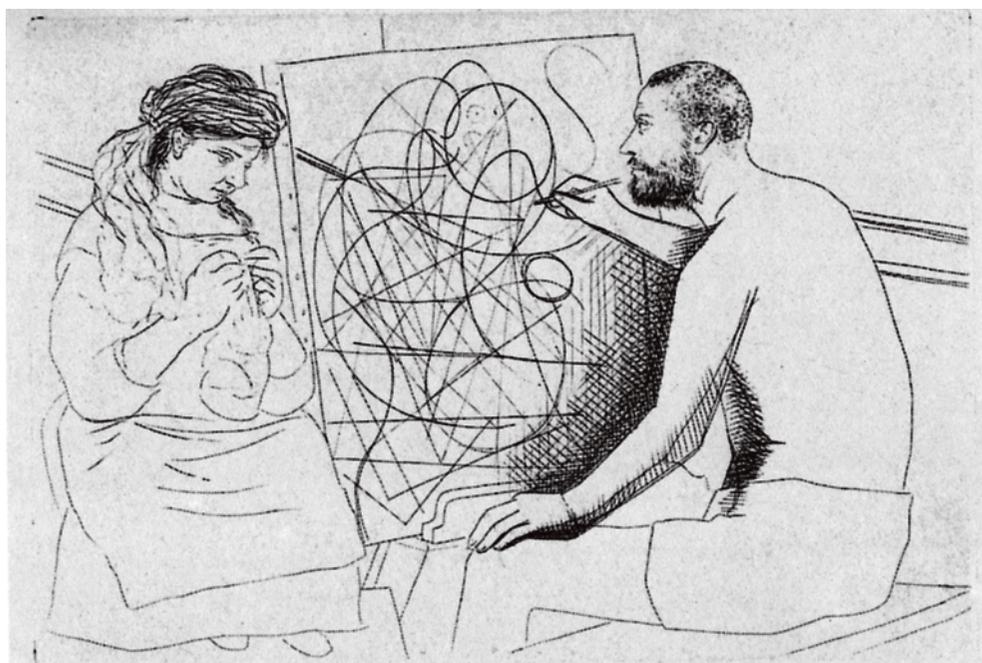
Et pourtant, le désintéret envers une perspective purement utilitariste du beau est un facteur partagé. Le danger de tomber dans une espèce d'industrie du divertissement est conjuré, même si, comme le veut Du Bos, le fait de n'éprouver aucune émotion face à une œuvre d'art est un symptôme de la « non réussite » de l'œuvre même.

### L'intéret non désintéressé

« Assurément, lorsque nos esthéticiens, en faveur de Kant, ne se lassent pas de faire valoir le fait que sous la fascination de la beauté, on peut contempler d'une façon « désintéressée » même des statues de femmes nues, on est bien en droit de rire un peu à leur dépens : – sur ce point délicat, les expériences des *artistes* sont « plus intéressantes », et Pygmalion, en tout cas, n'était pas nécessairement un « homme inesthétique »<sup>5</sup>. Nietzsche enterre ainsi l'homme de bon goût pour favoriser, au contraire, l'homme de génie qui, en créant, n'a pas « honte » d'éprouver ce que le XX<sup>e</sup> siècle appelle encore sentiments « extra-esthétiques ». Et pourtant le XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas le seul siècle de l'homme de bon goût et de la mesure. S'il ne peut y avoir de génie sans goût, il est également vrai que c'est précisément le XVIII<sup>e</sup> siècle qui se rend compte que l'art échappe au désintéret pour rencontrer l'intéret, sinon l'intéressant.

Le désintéret, tout comme l'intéret, se décline de plusieurs manières. Il n'est pas facile de soutenir que, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, un spectateur intéressé s'est substitué à un spectateur privé d'intéret. Pour un théoricien de la pensée des Lumières, un spectateur intéressé aurait perdu les caractéristiques du juste bénéficiaire et le statut d'homme de goût capable de juger. Un bénéficiaire intéressé « manque » l'œuvre. Le bénéficiaire intéressé est celui qui ne parvient pas à mettre entre parenthèses ses passions personnelles, celui qui ne réussit pas à faire abstraction de l'existence de l'objet. Pygmalion<sup>6</sup> est l'exemple extrême du spectateur intéressé, Pygmalion qui désire que les formes marmoréennes, qu'il a lui-même sculptées, s'animent pour les posséder. Son regard est celui de l'homme qui désire, non celui du bénéficiaire qui contemple. Un regard « impie » et détaché en même temps, mais avide et voluptueux.

La volupté est exclue du domaine de la jouissance du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est difficile, toutefois,



d'imaginer que cet interdit ne soit pas enfreint. Le problème consiste à comprendre si cette infraction permet encore au bénéficiaire d'exprimer un jugement. Autrement dit, si l'infraction permet au bénéficiaire de conserver son statut.

Pygmalion, qui désire son œuvre (le désir s'oppose également au désintéret au sens kantien), désire une femme et non une forme marmoréenne, trahissant le statut du bénéficiaire du XVIII<sup>e</sup> siècle, non seulement parce qu'il désire mais parce qu'il confond l'art et la vie. Le spectateur cesse d'être spectateur à partir du moment où il ne reconnaît plus la fiction, à partir du moment où, comme Don Quichotte, il se précipite contre le théâtre de marionnettes pour combattre les méchants<sup>7</sup>. Si l'art est la vie au sens où il partage avec elle la puissance créatrice et destructrice, le bénéficiaire reconnaît à son tour cette puissance, mais il ne peut la confondre avec le réel.

En décrivant le groupe marmoréen d'Étienne-Maurice Falconet, figurant Pygmalion aux pieds de sa statue, Diderot observe que la tête de Galatée est animée de vie et de pensée et que le reste de son corps donne l'impression d'être en chair. Le défi de Falconet est ardu puisqu'il ose traduire dans le marbre ce qui est en train de se libérer du marbre : modeler une métamorphose. Le rendu des incarnats est le secret puisque la chair de la statue n'est pas celle du petit amour, qui tient la main de Galatée, ni celle de Pygmalion, conférant à l'ensemble un effet que

l'on pourrait qualifier de réaliste. Le marbre disparaît. « Appuyez-y votre doigt et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre impression. »<sup>8</sup> Une invitation explicite à transgresser la perception visuelle à la faveur de la perception tactile ; c'est la rupture du détachement contemplatif, au point que le bénéficiaire se transforme à son tour en un Pygmalion. La « défense de toucher » des musées contemporains est une limite à franchir. Davantage encore : « L'implication tactile du spectateur compenserait de la sorte la distance contemplative de Pygmalion lui-même »<sup>9</sup>, marmoréen, qui, agenouillé, les mains jointes, contemple à distance un miracle, en proie à la stupeur et au ravissement. Le bénéficiaire est invité par Diderot à dépasser la limite de la contemplation, justement parce que, en effet, il ne pourra faire ce que seul Pygmalion aurait pu faire : toucher Galatée.

Ainsi Diderot imagine-t-il de recomposer le groupe marmoréen en lui conférant un nouveau mouvement qui tendrait au contact entre les corps. De Galatée, il ne changerait ni le visage, ni l'expression, ni le corps, mais exigerait que son action aille de droite à gauche, « exactement la même qu'elle est de gauche à droite ». Il ne changerait pas l'aspect de Pygmalion, mais il le placerait à la gauche de Galatée : « Il a entrevu dans sa statue les premiers signes de vie. Il était alors accroupi ; il se relève lentement, jusqu'à ce qu'il puisse atteindre à la place du cœur. Il y pose légèrement le dos de sa main gauche, il cherche si le cœur bat ; cependant ses

yeux attachés sur ceux de sa statue attendent qu'ils s'entrouvrent. Ce n'est plus alors la main droite de la statue, mais la gauche que le petit Amour dévore »<sup>10</sup>. Ainsi seulement les trois personnages se seraient touchés, suscitant un petit tourbillon qui est une accolade et une étreinte, et ainsi seulement le geste de toucher aurait été épargné au bénéficiaire.

Pygmalion doit par conséquent s'approcher tactilement de Galatée. Ce même privilège doit être en revanche défendu au spectateur qui ne peut accéder à la scène (et c'est pour cette raison que le groupe marmoréen, quoique beau, est à refaire) : sinon, il serait un voyeur. Le bénéficiaire ne doit pas participer à l'événement historique. Celui qui agit ne peut se confondre avec celui qui observe. Cette règle semble inéluctable pour Diderot, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, pour la structure de la jouissance.

Diderot a beau aimer le pathétique au point d'en écrire un éloge<sup>11</sup>, il en tire les conséquences en demandant au peintre de limiter l'excès de pathos, le maniérisme, qui se réduit en peinture à une grimace, et en recourant plutôt au mode « naïf » en tant que ce qui est « vrai mais d'une vérité piquante, originale et rare »<sup>12</sup>, en tant que forme d'expression qui élabore à nouveau le sensible pour permettre à l'homme de goût de reconnaître le chef-d'œuvre alors même qu'il en jouit.

« L'objet de son aversion n'était pas l'exagération, la caricature ou la *politesse* en soi, mais la conscience de la présence d'un public, le sentiment d'être observés que celles-ci impliquaient. Et par-dessus tout il prétendait des œuvres picturales l'extinction apparente de cette conscience, en vertu de l'assimilation ou absorption totale d'un personnage dans une action, une activité ou un état d'esprit »<sup>13</sup>. L'absence de la scène du spectateur ne signifie pas, pour Diderot, manque de participation, bien au contraire. Ce n'est que la juste disposition du bénéficiaire, ou plutôt du bénéficiaire qui correspond d'une manière adéquate au sujet du tableau. Pour Diderot, l'objet (c'est-à-dire le sujet représenté et la manière de le représenter) stimule l'attitude du bénéficiaire. La responsabilité « morale » de l'objet est par conséquent immense. Le bénéficiaire instaure un processus sympathique au sein même de la fiction. Il n'est pas invité à participer à la scène, mais il s'identifie plutôt à un personnage. De même que l'acteur ne doit pas s'adresser au public pour obtenir (aisément) son consentement en s'efforçant d'incarner de la manière la plus appropriée son personnage afin que

le spectateur ne puisse saisir dans la justesse de l'interprétation aucun obstacle qui empêche l'identification, de même, le peintre décrit parfaitement la scène quand, fût-ce dans l'horreur même, il n'éloigne pas le spectateur horrifié, mais l'invite à jouir.

Or la pensée de Diderot est loin d'être linéaire; elle se débat entre un moralisme (le tableau rend la vertu aimable et odieuse le vice, autrement dit le tableau a la même valeur qu'un bon roman d'apprentissage qui exprime de sages principes bourgeois) et un sens moral qui exalte en revanche les caractères expressifs de l'œuvre et la réponse du bénéficiaire qui a du goût. C'est évidemment ce second aspect qui abonde en développements dans la contemporanéité.

La réflexion de Diderot valorise le rôle du bénéficiaire et fait comprendre à quel point l'œuvre possède à l'égard de ce dernier un très grand pouvoir de séduction qui n'a rien et ne doit rien avoir de complaisant. La séduction de l'œuvre d'art tient à la composition, laquelle facilite la bonne disposition du spectateur, qui doit être détaché et même désintéressé face à l'œuvre tout en y participant sentimentalement. La qualité morale de l'œuvre découle de l'attitude du bénéficiaire. Celui-ci est Diderot. Et celle-là probablement une vérité.

Si l'on suit la pensée de Diderot, il est légitime de prétendre que l'attitude du spectateur répond précisément aux processus de formation et de composition de l'œuvre, et que l'efficacité de la séduction de cette dernière est elle aussi en rapport avec ceux-ci. La perpétuelle alternance de désintérêt et d'intérêt, d'attitude apathique et de participation pathétique, rend le travail du bénéficiaire riche en retours et en contradictions.

D'ailleurs, Galatée descend souvent les marches de son piédestal et devient une femme. En 1847, Auguste Clésinger expose au Salon une œuvre sculpturale intitulée *Femme piquée par un serpent*. « Extraordinairement vivante », cette œuvre ne tarde pas à être taxée de réalisme excessif et surtout d'indécence. Elle a été créée à partir d'un moulage « sur le vif » d'un corps de femme. Que dire, dès lors, d'*Olympia* (*Olympia* de Manet) qui regarde directement le spectateur et l'attire en l'aguichant ? « Il y a quelque chose d'acide dans l'incongruité de l'*Olympia* »<sup>14</sup>.

*Olympia* semble savoir que le spectateur la regarde et l'invite à se complaire dans le voyeurisme. Le danger d'un écart entre juste bénéficiaire et mauvais bénéficiaire, entre homme de bon goût et homme de mauvais goût devient

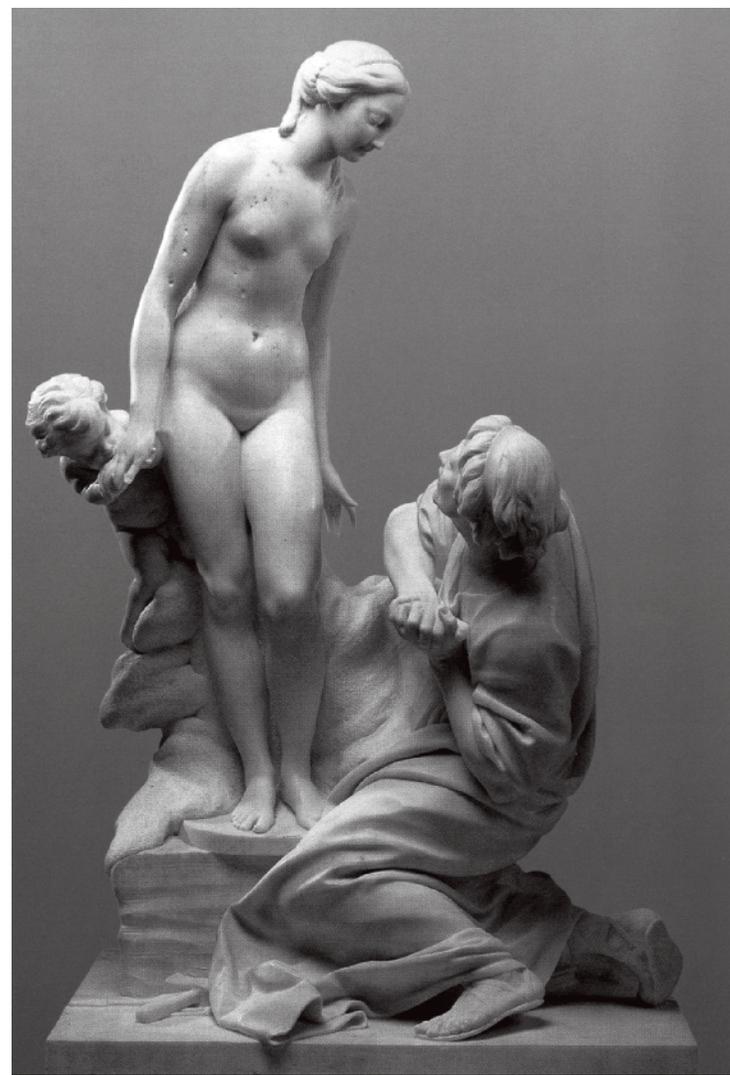
mince. Tout aussi mince que la différence entre raconter, représenter et montrer. Si, dans le cinéma hollywoodien, l'interpellation du spectateur est tabou précisément parce qu'il empêche toute forme d'absorption, dans le cinéma d'attraction et dans le cinéma pornographique, l'interpellation du spectateur est plus que permise. La dynamique de Diderot se retrouve dans la contemporanéité la plus quotidienne. Impulsion exhibitionniste et instance voyeuriste coïncident, comme dans l'*Olympia*.

#### Un cas particulier : le chef-d'œuvre non reconnu

Frenhofer, peintre, protagoniste du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, cherche à reproduire sur une toile, pendant dix ans, la réalité charnelle et voluptueuse d'une femme. « « Essaie de mouler la main de ta maîtresse, dit Frenhofer en défiant le grand peintre Porbus<sup>15</sup>, et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre sans aucune ressemblance » ». « Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres »<sup>16</sup>. Ce que vise Frenhofer, ce n'est pas l'art, mais la réalité vivante et palpitante.

C'est pourquoi son art ne veut pas représenter, mais créer et son chef-d'œuvre « n'est pas une toile, c'est une femme ! ». Une femme avec laquelle il pleure, rit, parle et raisonne, comme il le prétend<sup>17</sup>. Tel Pygmalion, dont il s'inspire d'ailleurs, Frenhofer recherche, par-delà l'art plastique, la vie et, soupçonnant d'être parvenu à la recréer, il ne veut pas montrer son chef-d'œuvre. « Montrer ma créature, mon épouse ? Déchirer le voile sous lequel j'ai chaste ment couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution ! »<sup>18</sup>. Au contraire de Pygmalion, il commet toutefois « un manquement fatal, une impatience, je dirais même une impudeur » : il ne peint pas une femme, il ne fait pas son portrait, mais lui demande d'exister, de vivre pour son amour exclusivement<sup>19</sup>. Alors que Pygmalion implore la déesse d'animer sa statue, Frenhofer se substitue à dieu, désirent créer la vie. Péché irréparable.

Après avoir plusieurs fois insisté, alléché par la perspective de pouvoir s'inspirer ultérieurement du modèle le plus parfait que l'on puisse



espérer imiter, Frenhofer décide de montrer sa toile, non pas à n'importe qui, mais à deux peintres : le vieux Porbus et le jeune Poussin dont le modèle est la maîtresse. Un Poussin qui prête sur gages en prostituant sa fiancée aux regards indiscrets de Frenhofer. Une fois ôtée la couverture qui recouvrait le tableau, les deux peintres examinent par conséquent la toile peu ou prou comme le fait chacun d'entre nous dans un musée, si ce n'est que la source de lumière ne permet pas de la distinguer parfaitement : ils se déplacent tantôt à droite, tantôt à gauche, se lèvent et se baissent brusquement. Et que voient-ils au bout du compte ? « Des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture »<sup>20</sup>. Les voilà bien obligés de constater que la chair a disparu de la toile pour être remplacée par un mur de couleur dont l'effet est pour le moins « disjonctif » puisqu'il échappe au sens. Destruction, brouillard : voilà

le résultat. Un « effet de charpie », une aura, une tache, un éblouissement, un lambeau savant, pourrait-on dire, « haptiquement », et qui jamais ne se recompose pour l'œil.

Dans sa folle tentative de créer l'incarnat, la peau, la chair vivante et non son signe, son renvoi, Frenhofer ne laisse aux bénéficiaires qu'un fragment, un « lambeau, un éclat »<sup>21</sup>. Dans un coin de la toile apparaît tout à coup aux yeux de Porbus et de Poussin un petit pied « vivant » : « comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros, qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée »<sup>22</sup>. Ce pied est un fétiche séduisant pour un voyeur, une certitude vivante, « quasi hallucinatoire » pour un bénéficiaire attentif<sup>23</sup>. C'est une étincelle de réalisme extrême, peut-être ; non, par surcroît, de chair vivante, et en même temps un fragment qui ne parvient pas à donner l'idée du tout, c'est pourquoi il déçoit et ne fait que déconcerter. Le pied ne sert ni ne suffit à recomposer l'ensemble de la femme, là, sous la « muraille » indistincte de couleur.

La femme désirée disparaît, laissant un fétiche en guise de relique, son propre pied vivant. Le pied est le corps d'une femme, funestement disparu sous les coups de pinceau qui étaient censés le rendre de plus en plus vivant, de plus en plus palpable.

La nouvelle de Balzac n'illustre toutefois pas seulement la tragédie de la désillusion, c'est aussi une allégorie de l'érotisme et de l'art ; femmes dissimulées, femmes prostituées aux regards, femmes aimées et femmes sacrifiées. Le modèle, maîtresse du peintre, se prostitue pour pouvoir voir un tableau qui est, aux yeux de son créateur, à la fois femme et maîtresse. Femmes vendues, femmes vénérées. Et l'on perçoit davantage encore : un affrontement, pourrait-on dire, générationnel, quoique inverse. Le vieux Frenhofer pose au jeune Poussin la question qu'un jouisseur ne voudrait pas ou ne devrait pas se poser : « Où est l'art ? » Le vieillard incarne le nouveau que le jeune homme ne comprend pas et ne voit pas.

Ce n'est pas par hasard que cette nouvelle est devenue une source d'inspiration pour Picasso (qui, en 1927, a réalisé treize eaux-fortes et soixante-sept dessins pour illustrer la nouvelle

de Balzac, à l'initiative d'Ambroise Vollard, qui les lui avait commandés<sup>24</sup>) et un repère pour Cézanne (qui, au cours d'une conversation avec Joachim Gasquet, avoue se reconnaître en Frenhofer, lequel voit plus au-delà et plus haut que les autres peintres). Il y a tant de réalités différentes qu'en voulant toutes les embrasser, on plonge dans les ténèbres, commentait Picasso à propos de Frenhofer. Un Frenhofer qui, voulant peindre la nature vivante, est convaincu d'arracher le secret au vivant, mais qui, en revanche, ne laisse à ses descendants qu'un pied auquel on réserve – de la part de Probus et de Poussin – une admiration presque nécrophile et un tableau dont les deux spectateurs ne savent pas jouir. Un langage à la fois imitatif et expressif, réaliste à l'excès, pornographique, se bloque au niveau du petit pied, qu'on contemple et dont on jouit. Un langage anti-imitatif, mais hautement expressif qui passe, en revanche, inaperçu. Sur la toile, les spectateurs ne voient aucune représentation. C'est peut-être là que commence non pas tant l'art moderne – on n'a pas encore pris conscience du génie de Frenhofer qui brûle ses toiles, persuadé d'avoir échoué – que l'ouvrage qui revient au bénéficiaire moderne. Que Balzac prophétise l'art d'avant-garde est une interprétation excessive, mais il est certain qu'il a saisi l'égarement de l'homme de goût du XVIII<sup>e</sup> siècle.

On pourrait par conséquent affirmer, avec Danto, que le titre de l'œuvre de Balzac devrait être changé en « Chef-d'œuvre non reconnu », puisqu'il s'agit bel et bien d'une reconnaissance manquée, d'une carence de la jouissance plutôt que de la création. C'est seulement après avoir constaté son insuccès communicatif que Frenhofer détruira son œuvre et s'ôtera la vie. « La grandeur dans l'art se dévoile avec le temps, de même que le corps de la femme se révèle sous l'œil légitime de l'amour »<sup>25</sup>, l'amour de Frenhofer pour sa créature.

C'est un même égarement qu'un autre peintre éprouve, en tant que bénéficiaire, devant un tableau de Monet figurant une de ses meules. Ce peintre, c'est Vassily Kandinsky qui, dans *Regards sur le passé*, écrit : « Ce fut le catalogue qui m'apprit qu'il s'agissait d'une meule. J'étais

incapable de la reconnaître. Et ne pas la reconnaître me fut pénible. Je trouvais également que le peintre n'avait pas le droit de peindre d'une façon aussi imprécise. Je sentais confusément que l'objet faisait défaut au tableau. Et je remarquai avec étonnement et trouble que le tableau non seulement vous empoignait, mais encore imprimait à la conscience une marque indélébile, et qu'aux moments toujours les plus inattendus, on le voyait, avec ses moindres détails, flotter devant ses yeux. Tout ceci était confus pour moi, et je fus incapable de tirer les conclusions élémentaires de cette expérience. Mais ce qui m'était parfaitement clair, c'était la puissance insoupçonnée de la palette qui m'avait jusque-là été cachée et qui allait au-delà de tous mes rêves. La peinture en reçut une force et un éclat fabuleux. Mais inconsciemment aussi, l'objet en tant qu'élément indispensable du tableau en fut discrédité »<sup>26</sup>.

L'objet, la femme pour Frenhofer, fait défaut, à l'exception de ce petit pied sur lequel Poussin s'attarde en s'agrippant encore à un sens. Kandinsky ne recherche pas le petit pied et accepte le défi : il voit. Il voit une nouvelle réalité que l'homme de bon goût du XVIII<sup>e</sup> siècle n'aurait pas pu accepter, contraint qu'il était dans les limites de la représentation. Limites qu'il impose lui-même au génie, lequel est goût en premier lieu, à savoir une règle partagée. Une règle nouvelle mais toujours communicable.

Poussin a raison, en tant qu'homme de goût *ante litteram*, de ne rien voir. Rien que le goût ne puisse considérer comme universellement communicable. Une fois rompu le pacte entre le génie et le goût, une fois rompu le rapport entre le désintéret et l'intérêt, il ne reste plus au spectateur qu'à attendre une nouvelle « éducation » à la jouissance, capable de lui faire voir ce que seul le génie voit en première instance. ➤

traduit de l'italien par Frank Alexandre Billaud

Maddalena Mazzocut-Mis est professeure d'Esthétique et d'Esthétique du spectacle auprès de l'Università degli Studi di Milan. Parmi ses monographies récentes : *Le niais sublime. Du pathétique au kitsch* (Paris, 2010) ; *Il senso del limite : Il dolore, l'eccesso, l'osceno* (Firenze, 2009), et *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-baptiste Du Bos* (Milano, 2010).

1 Malgré sa connotation économique, nous avons choisi ce terme pour rendre l'italien *fruitore* dont le sens exact est en réalité « celui qui jouit » (d'une œuvre d'art en l'occurrence). On aurait pu également le traduire par « consommateur », « usager » ou « jouisseur », mais ces trois solutions nous ont paru moins neutres et plus circonscrites par leurs registres respectifs (N.d.T.).  
2 J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 1993, p. 275. (Cf. également l'édition critique italienne : J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Préface de E. Franzini, sous la direction de M. Mazzocut-Mis et P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005).  
3 *Ibid.*, p. 276.  
4 *Ibid.*  
5 F. Nietzsche, *La généalogie de la morale* (1887), Gallimard, Paris 1971, p. 295. D'après Stoichita, nous mettons en évidence, dans cette analyse, trois éléments essentiels : « l'opposition entre la création (« intéressée ») de l'œuvre et sa réception (« désintéressée »), l'allusion à la charge érotique impliquée par / dans la création mais escamotée, voire occultée, par / dans sa perception et,

enfin, la thématization ironique de l'interdit de la tactilité » (V.I. Stoichita, *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Droz, Genève 2008, p. 13. Cf. également M. Mazzocut-Mis, *Voyeurismo Tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il melangolo, Genova 2002, notamment le dernier chapitre).  
6 Ovide, *Les métamorphoses*, X, 238-297.  
7 Cf. M. de Cervantès Saavedra, *Don Quichotte de la Manche*, partie II, chap. XXVI.  
8 D. Diderot, *Salon 1763*, in *Œuvres complètes*, éditées par J. Assézat, Garnier frères, Paris 1875-1877, vol. X, p. 221.  
9 V.I. Stoichita, *L'effet Pygmalion*, op. cit., p. 209.  
10 D. Diderot, *Salon 1763*, op. cit., pp. 222-223.  
11 Cf. D. Diderot, *Éloge de Richardson. Auteur des romans de Pamela, de Clarisse et de Grandisson* (1761), in *Œuvres complètes*, édition de J. Assézat, 20 vol., Garnier, Paris 1875, vol. V, pp. 211-227.  
12 D. Diderot, « Pensées détachées », op. cit., p. 228.  
13 M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1980, p. 99.  
14 G. Bataille, *L'art, exercice de la cruauté* in *Œuvres complètes* :

*Articles 1950-1961*, Gallimard, Paris 1988, p. 374 (cf. G. Bataille, « L'impressionnisme », *Critique*, 104, janvier 1956). Voir du même auteur, *Manet*, Skira, Genève, 1955.  
15 Frans Pourbus.  
16 H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831 – première version – 1837 – version définitive), Climats, Castelnau-le-Lez, 1991, p. 21.  
17 *Ibid.*, p. 47.  
18 *Ibid.*, p. 46.  
19 G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, suivi de *Le chef-d'œuvre inconnu*, Éditions de Minuit, Paris 1993, p. 82.  
20 H. de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 55.  
21 *Ibid.*, p. 52 et cf. p. 14.  
22 H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 55.  
23 G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 57.  
24 Ce volume est sorti à Oaris en 1931.  
25 A.C. Danto, « Introduction » à H. de Balzac, *The Unknown Masterpiece and Gambarà*, New York Review Books, New York 2001, p. 25.  
26 W. Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Hermann, Paris 1974, p. 97.

# L'espace danse

De l'onde à la kinésphère

SCRUTÉE DEPUIS UNE FENÊTRE, la circulation aléatoire des piétons sur le bitume inspire au danseur et chorégraphe américain Merce Cunningham une de ses pièces-manifestes, *Suite by Chance*. « Lorsque je chorégraphie en jouant à pile ou face – c'est-à-dire en usant du hasard – je trouve mes ressources dans ce jeu, lequel n'est pas un produit de ma volonté, mais une énergie et une loi auxquelles j'obéis »<sup>1</sup>. En 1952, l'impératif d'expressivité subjective, un des pivots de l'esthétique moderne en danse au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, est ainsi subverti. Le danseur est désormais appelé à concrétiser une action, non plus à exprimer une émotion. Ses gestes et son orientation spatiale sont articulés selon des données objectives et fortuites, non plus selon une trame dramaturgique ou un rythme musical. Cunningham, en dépouillant le corps dansant de significations psychologiques, en affirme l'impact avant tout kinesthésique : « la signification de la danse existe dans l'activité de la danse. Un saut ne signifie pas autre chose qu'un saut »<sup>2</sup>.

La kinesthésie, ou le sens spatio-moteur, est la faculté centrale exercée par un danseur. Elle est aussi, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une des notions que chorégraphes et esthéticiens empruntent à la physiologie. Identifié dès les années 1820, le « sens du mouvement » – nommé aussi « 6<sup>e</sup> sens » ou « sens musculaire » – confère aux processus de perception et de cognition un caractère sensoriel. Connaissance et émotion sont dérivées des muscles et des nerfs, prouvent-elles empiriquement dans les laboratoires allemands, français et anglais. Le corps mobile revêt ainsi une valeur heuristique pour la psychologie expérimentale, et par conséquent, pour le discours esthétique sur l'empathie. Tout phénomène de réception, sensorielle ou esthétique, postule en effet un corps dynamique dans l'espace. « Ce qui est sûr » écrit Rudolf Laban à propos de sa démarche chorégraphique vers 1900, « c'est que notre expérience ne peut se baser que sur les impressions kinesthésiques. [Nos] mouvements [sont] conçus par le centre kinesthésique de notre volonté [et] ne sont que des réflexes (réactions) à différentes impressions vibratoires »<sup>3</sup>.

Naviguant entre stimuli externes et volonté interne, le corps dansant moderne est compris comme une entité résonnante. Parce qu'il établit un rapport tactile, tellurique avec son environnement, il assume une physicalité décorsetée, niée par la technique classique. Aussi peut-on l'envisager comme paradigme de

l'esthétique de l'empathie dans les arts visuels et l'architecture de l'époque, dont l'émergence en Allemagne et en France sera retracée ici en introduction. Les rénovateurs de la danse, Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) et Rudolf Laban (1879-1958), seront ensuite interrogés via le prisme de la dynamique spatiale engagée dans leurs pratiques respectives, menées essentiellement entre Paris, Hellerau et Monte Verità.

### Le plaisir esthétique ancré dans l'empathie kinesthésique

Alain Berthoz définit aujourd'hui la kinesthésie comme les « mécanismes sensori-moteurs qui régulent nos mouvements, en incluant les propriétés de projection, d'anticipation (...), ainsi que la perception, qui est également action simulée »<sup>4</sup>. Au milieu des années 1820, les physiologues François Magendie (1783-1855) and Charles Bell (1774-1842) ont établi le fondement de cette définition, à savoir que les muscles sont à la fois récepteurs et moteurs. La perception décrit donc une boucle réflexive : on ressent le mouvement pendant qu'on l'effectue.

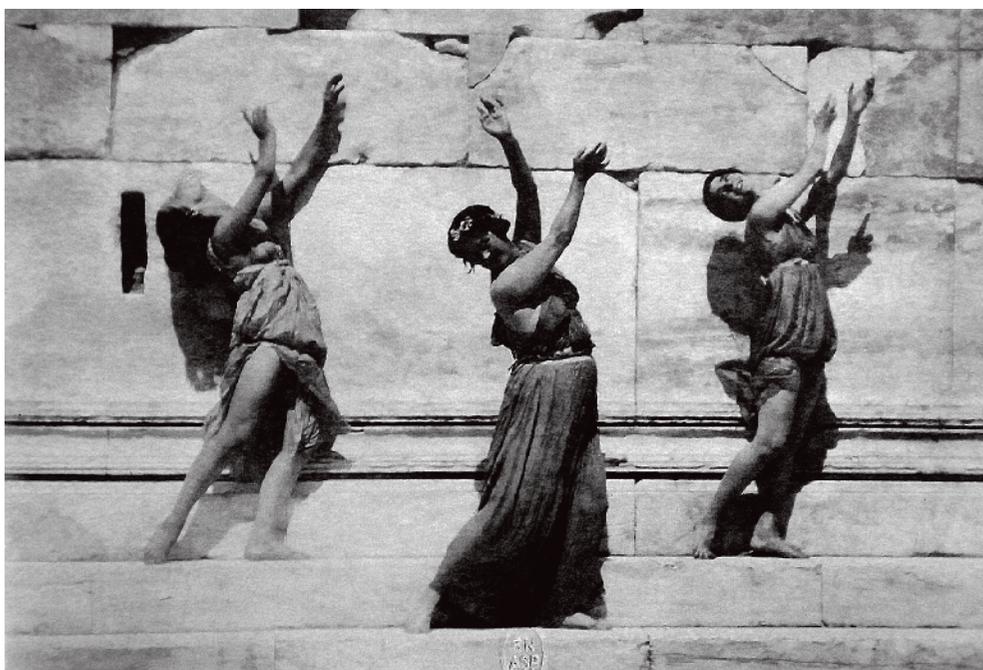
Dans les mêmes années, le physiologue et physicien Gustav Theodor Fechner (1801-1887) publie un essai intitulé *Sur la danse* dans lequel il reproche aux « moralistes » et « médecins » d'ignorer la danse ; il se moque de leurs « pieds desséchés » et de leur foi en une anatomie purement fonctionnelle, sans âme<sup>5</sup>. Il déclare : « chez l'homme, la tête n'a de valeur qu'en fonction des pieds »<sup>6</sup>.

Cette affirmation semble préfigurer la psycho-physique de Fechner et la recherche qu'il mène dans les années 1850-1860 sur la « dépendance fonctionnelle entre esprit et corps »<sup>7</sup>. Par des moyens expérimentaux et inductifs, il corréle en effet stimuli objectifs (cause) et sensations subjectives (effet), décrivant celles-ci comme des « effets esthétiques ». Échappant à la pensée consciente, les effets esthétiques sont pensés en tant que manifestations essentiellement corporelles, visibles dans l'expression faciale et l'attitude posturale. Fechner déloge donc le débat esthétique des catégories métaphysiques du beau et du sublime, et l'inscrit dans la physiologie du plaisir et du déplaisir.<sup>8</sup> Il distingue « l'esthétique par en-bas » comme condition de « l'esthétique par en-haut », philosophique, et enraine ainsi l'expérience esthétique dans le corps<sup>9</sup>.

Le physicien, physiologue et philosophe Hermann von Helmholtz (1821-1894) oppose de manière similaire la connaissance et le savoir, *Kennen* et *Wissen* : la première est produite par induction musculaire ou « inférence inconsciente », tandis que le second est construit sur les opérations logiques de la conscience. Helmholtz établit par conséquent l'activité musculaire au centre du processus de cognition : « Il est essentiel que cette forme de connaissance [*Kennen*] soit familiarisée avec l'innervation des muscles, une corrélation nécessaire afin de réaliser n'importe quelle intention de mouvement de nos membres. [Cette] « connaissance » de l'effort de la volonté (...) doit atteindre le degré le plus élevé possible de certitude, d'exactitude et de précision, afin que l'on maintienne l'équilibre nécessaire pour marcher sur des échasses ou patiner, que le chanteur sache comment trouver une note avec sa voix, ou le violoniste avec son doigt, si exactement que sa vibration ne détonne pas d'un centième »<sup>10</sup>. Le mouvement physique induit ainsi de la connaissance : en d'autres termes, le raisonnement est considéré comme un phénomène corporel.<sup>11</sup> La danseuse, exerçant les mêmes sens d'équilibre et de coordination que l'échassier ou le patineur, peut être reconnue comme un autre médium apte à dériver du sens à partir du monde.

Robert Vischer (1847-1933) et August Schmarsow (1853-1936) intègrent dans leurs théories esthétiques les postulats psycho-physiques de leurs prédécesseurs. Ici toutefois, c'est le sentiment global de vitalité, ou *Vitalgefühl*, qui intéresse ces philosophes et historiens de l'art – moins la nature organique de l'innervation. Émerge alors la notion de *Einfühlung*, que Vischer décrit en 1873 comme la manière dont on « projette [notre] forme corporelle – et avec cela [notre] âme – dans la forme de l'objet » contemplé<sup>12</sup>. Il nomme cette projection anthropomorphique « empathie sensorielle » ou « empathie kinesthésique »<sup>13</sup>. Pendant le processus empathique, explique Vischer, nous réalisons des actes d'« auto-mouvement »<sup>14</sup>. Au fil du processus imaginaire, donc, c'est « le corps tout entier » qui est engagé dans une procédure imitative, « l'être physique intégral [qui] est mobilisé ».

L'historien de l'art August Schmarsow place également le corps dynamique au cœur de son argument sur la création architecturale. Comme il l'expose dans son discours inaugural à l'Université de Leipzig en 1893, la construction spatiale est « une émanation de l'être humain présent, une projection à partir du



sujet, réalisée indépendamment du fait que l'on se place physiquement dans cet espace ou que l'on s'y projette mentalement »<sup>15</sup>. Chaque individu porte, selon lui, une « forme intuitive de l'espace », constituée de « résidus d'expérience sensorielle », de « sensations musculaires », de « sensibilité de la peau ». La vision de l'architecture comme « créatrice de l'espace » [Raumgestalterin]<sup>16</sup>, surgissant d'un « noyau précieux » localisé dans l'être qui le parcourt, correspond à l'« approche génétique »<sup>17</sup> que Schmarsow adopte dans son analyse : « Ceci reviendrait simplement à remplacer l'esthétique « d'en-haut » et « d'en-bas », opposées l'une à l'autre depuis Fechner, par une esthétique « de l'intérieur » ; et nous pourrions commencer ce processus (...) avec l'architecture, qui a été [conditionnée] depuis si longtemps par une esthétique « de l'extérieur » »<sup>18</sup>. L'idée que l'acte créatif est un mouvement d'extériorisation conforte sa conviction que « le mouvement expressif [Ausdrucksbewegung] »<sup>19</sup>, ou le geste (*Mimik*), est la matrice de tous les arts – un argument qui fait l'objet d'une publication en 1903 dans *Unser Verhältnis zu den bildenden Künste. Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung*<sup>20</sup>.

Dans le Paris fin-de-siècle, physiologues et psychologues se penchent également sur la qualité motrice de la perception. Le philosophe et psychologue Théodule-Armand Ribot (1839-1916) retrace par exemple en 1878 l'histoire de l'idée d'« espace tactile » dans les théories

allemandes, diffusant ainsi ces notions dans sa très renommée *Revue philosophique*<sup>21</sup>. Directeur du Laboratoire de physiologie des sensations à la Sorbonne, Charles Henry (1859-1926) formule en 1885 une « esthétique scientifique » cruciale pour les peintres post-impressionnistes : il adopte notamment les modèles de « dynamogénie » et d'« inhibition » pour assimiler le plaisir esthétique au sens dynamique, et le déplaisir, à l'immobilité. Henry, dont les articles sont publiés dans la revue *L'Esprit Nouveau*, demeure toutefois plus intéressé par les qualités mobiles de la psyché que par les mécanismes du geste humain<sup>22</sup>.

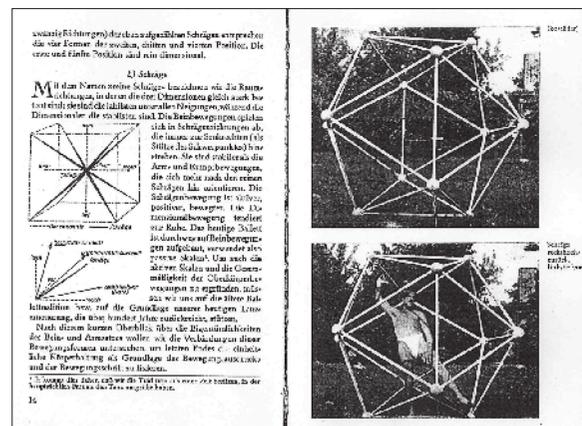
Charles Féré (1852-1907) collabore avec Henry vers 1890 et développe des théories considérées aujourd'hui comme plus rigoureuses<sup>23</sup>. Il articule la notion d'« induction psycho-motrice » et mesure, à l'aide d'appareils graphiques, les réactions aux stimuli visuels dans la musculature et le système vasculaire humain. Il soutient également que « l'idée du mouvement, c'est déjà le mouvement qui commence »<sup>24</sup> et décrit l'enthousiasme ressenti à la vue de quelque chose de plaisant comme « la conscience de la disponibilité de l'énergie » dans le sens musculaire<sup>25</sup>. L'expérience esthétique est donc cartographiée sur le sens du mouvement potentiel qui imprègne le corps entier.

En bref, tout comme la psycho-physiologie fusionne sensation et mouvement en un « événement unique »<sup>26</sup>, l'*Einführung* fusionne sujet et objet en un espace commun. La théorie de

l'empathie dessine par ailleurs un circuit paradoxal : elle provoque, certes, chez l'observateur un sens aigu de soi, mais également une perte de soi dans la forme.<sup>27</sup> Un parallèle peut alors être tiré avec l'expérience du sujet dansant : il ou elle se trouve en effet tantôt en pleine possession de sa force, donnant direction et intention à son mouvement, puis dans une autre séquence, surfe la vrille d'un tour ou s'abandonne à la gravité.

### Loïe Fuller, chorégraphe de l'éther

Tour à tour curiosité américaine aux Folies Bergère, muse de Mallarmé et emblème de l'Art nouveau, Loïe Fuller réforme dès 1892 l'usage de l'espace scénique. Les innombrables variations de sa danse serpentine engendrent pendant plus de trois décennies une immense fortune critique qui oscille entre lectures symbolistes et fascination pour sa maîtrise des dispositifs techniques et lumineux. Ses surnoms de « fée électricité » et d'« ornement » pur<sup>28</sup> voilent toutefois à mon avis l'innovation kinesthésique de son travail chorégraphique : afin d'animer sa tunique à plusieurs mètres du sol, elle produit en effet une torsion phénoménale des épaules et de la colonne vertébrale. L'envergure de sa performance tient à la force physique, foncièrement « contrapposturale », coordonnée en continu. Fuller use de dynamiques antagonistes du haut et du bas du corps pour assurer une vibration ininterrompue au tissu. Actionnant des baleines triplant parfois la longueur de son bras, elle engendre une figure textile qui semble assumer sa propre vie au sein du cube scénique, dont l'espace est simultanément rendu vivant. Aussi cette animation de l'espace contribue-t-elle à ce que Linda Dalrymple Henderson a



Isadora Duncan avec deux élèves devant l'Érechthéon (Athènes, 1920), Edward Steichen (1879-1973), épreuve argentique, 11,5 x 11,6 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, Inv. 4<sup>o</sup> ICO PER 84 26 n<sup>o</sup> 195. Tiré de Juliette Laffont [et al.], *Isadora Duncan : une sculpture vivante*, catalogue d'exposition, Paris Musées, Paris, 2009

Démonstration du mouvement dans la kinésphère selon Rudolf Laban (Monte Verità, 1913-1917), anonyme. Tiré de Rudolf Laban, *Choreographie*, Eugen Diederichs, Léna, 1926

nommé un « modernisme vibratoire » dans l'avant-garde artistique du XX<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Le costume fullérien devient en effet le sismographe d'un espace plein, traversé d'ondes électromagnétiques – de l'éther, plus précisément, conception de l'espace matériel et dynamique en vogue dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>.

À propos de sa pratique, Fuller déclare dans ses mémoires publiées en 1908 : « Ainsi, nébuleuse de la création, pouvons-nous, je ne dis pas comprendre mais sentir en nous, comme une impulsion, une force indéfinie et hésitante qui nous pousse et nous domine. Eh bien ! je peux exprimer cette force indéfinie mais sûre de son impulsion ; j'ai le mouvement, cela signifie que tous les éléments de la nature sont exprimables »<sup>31</sup>. Elle dit chercher à articuler des forces impulsives, non des figures définies. Elle mène donc une réflexion de type kinesthésique. Axée sur un mouvement empirique de l'intérieur vers l'extérieur, son esthétique tranche avec le formatage anatomique selon les fameuses cinq positions externes propres au ballet. Fuller démantèle ainsi, selon Susan Manning, le « regard voyeuriste mâle »<sup>32</sup> qui a largement déterminé le ballet classique : elle ne présente plus un mouvement orienté en fonction du regard – royal, à ses débuts à la cour de Louis XIV –, mais expressif de sa propre personne.

En définitive, Loie Fuller accentue à l'échelle du plateau de théâtre l'interdépendance entre corps humain et forme abstraite qui sous-tend toute pratique dansée. Par l'exécution de figurations infinies, elle désigne la danse comme paradigme vivant, performatif pour la création artistique<sup>33</sup> ; en vrillant des toiles devant les spectateurs, elle tend un miroir aux évolutions de leur propre imagination, donnant non seulement à voir, mais à imaginer. Dans les deux cas, elle concrétise dans sa serpentine le flux ininterrompu – d'images, de mouvements, de pensées – et la « circularité iconique de la danse » où fusionnent signifiant et signifié<sup>34</sup>, où contenant et contenu demeurent indéterminés<sup>35</sup>. Son anatomie tantôt dissimulée, tantôt dévoilée articule une dynamique du visible et de l'invisible qui répond à la « duplicité »<sup>36</sup> même de la discipline : danser implique du point de vue du sujet dansant la double tâche de représenter (visuellement une figure) et de rendre présent (par évocation, une idée) dans un même médium (le corps), de coordonner maîtrise de sa force physique et transcendance de son effort.

### Ondulation et volonté chez Isadora Duncan

Isadora Duncan partage avec Fuller la rhétorique de la ligne onduleuse, mais en dansant pieds nus sur scène et en toge diaphane, elle se distancie nettement de l'appareillage scénique et costumier de sa compatriote chorégraphe<sup>37</sup>. Elle porte le spectacle dansé hors du théâtre et évolue en plein air, dans le jardin d'Auguste Rodin ou devant les caryatides de l'Acropole. Cette liberté de choix scénographique reproduit la gestuelle mise en place : fluide, élastique, en résonance avec l'espace environnant. Si Fuller cherche davantage son élan ondulateur dans la sensation et les modèles physiologiques, Duncan, elle, affirme le découvrir dans « le mouvement des vagues, du vent, de la terre »<sup>38</sup>. Elle adopte par ailleurs les modèles évolutionnaires de Charles Darwin et d'Ernst Haeckel, afin de souligner la continuité organique à l'œuvre dans sa chorégraphie, où « même au repos, [les mouvements] ont des qualités fécondes », où « chaque mouvement garde la force de donner la vie à un autre »<sup>39</sup>.

En phase avec l'hellénisme ambiant, elle recourt alors au modèle de la Ménade, mais non dans une démarche archéologique ou de *revival* d'une danse antique disparue : « Dans mon art, je n'ai pas du tout copié, comme on le croit, les figures des vases grecs, des frises ou des peintures. J'ai appris d'eux à regarder la nature, et lorsque certains de mes mouvements rappellent des gestes aperçus sur des œuvres d'art, c'est uniquement parce qu'ils sont puisés, comme eux à la grande source naturelle »<sup>40</sup>. Le corps antique tient donc la promesse d'un corps authentique, affranchi de tout mécanisme industriel, insoumis à d'autre loi que celle de l'essor vital universel.

Or la cadence ondulateur cohabite, dans la technique Duncan, avec l'impératif gravitationnel. C'est dans cette dynamique verticale que s'affirme la volonté du sujet dansant. Empruntant à la philosophie d'Arthur Schopenhauer, elle écrit dans son manifeste : « La danse doit (...) être la gravitation naturelle de la volonté de l'individu, laquelle n'est ni plus ni moins la traduction humaine de la gravitation de l'univers »<sup>41</sup>. Duncan intègre donc la part pondérale du corps à sa chorégraphie, la chargeant d'une qualité tellurique inédite. Selon Ann Daly, elle a chorégraphié ainsi « le drame de la force kinesthésique – le sens d'intentionnalité communiqué par le poids activé, l'attention signalée par la conscience spatiale »<sup>42</sup>.



Duncan situe enfin la concrétisation de son élan à hauteur des poumons, sur son « plexus solaire »<sup>43</sup>, précisément à la place du corset. La respiration est alors désignée initiatrice du mouvement dansé. Elle unifie les membres entre eux et parcourt désormais librement l'anatomie féminine. Aussi devient-elle agent de composition chorégraphique à part entière et perdure encore aujourd'hui en tant qu'une des matrices principales de la danse moderne et post-moderne en Europe et aux États-Unis<sup>44</sup>. Concevoir le corps comme souffle rend définitivement perméables les sphères interne et externe du corps dansant.

### La « conscience tactile-motrice » d'Émile Jaques-Dalcroze

« Tant esthétiquement que physiologiquement, la respiration joue dans la plastique animée un rôle de toute première importance » écrit en 1919 le musicien et pédagogue genevois Émile Jaques-Dalcroze<sup>45</sup>. Publiée en 1906, la méthode de la Rythmique est d'abord une réforme de l'enseignement musical : diffusée à Paris dès 1909 par l'entremise de Jean d'Udine<sup>46</sup> et pratiquée à Hellerau entre 1910 et 1914 avec Adolphe Appia, elle prétend en effet améliorer le sens harmonique chez l'élève par la scansion corporelle des rythmes et des sons. Ces exercices de « plastique animée » – équivalent dalcrozien de la « ligne ondulateur » – entraînent une rénovation de la danse basée sur la conception

**Le *Necklace Dome* de Buckminster Fuller**  
(Black Mountain College, 1948), anonyme.

Tiré de Robert Snyder, *Buckminster Fuller : Scénario pour une autobiographie* (1980), trad. Didier Semin, Images Modernes, Paris, 2004

du corps comme d'un « tout rythmique »<sup>47</sup>, où pensée et action vibrent à l'unisson. Dès les années 1890, Dalcroze expérimente ses premières intuitions au sujet de la co-dépendance des sensations corporelles et auditives : on le décrit « en train de se livrer à une mimique expressive » tout en exerçant sa technique musicale, mettre « rythmiquement et plastiquement tout son corps en mouvement »<sup>48</sup>.

Puisant dans la psycho-physiologie de son époque, il postule dans sa pédagogie une « conscience tactile-motrice »<sup>49</sup>. Présente autant chez l'artiste qu'auprès du spectateur, c'est elle qui garantit l'expression – musicale ou gestuelle – d'une émotion et sa compréhension par l'audience. En d'autres termes, la « communion intime avec le spectacle » que décrit Dalcroze est un moment d'empathie kinesthésique où l'on n'apprécie « pas uniquement avec les yeux, mais bien avec [l']organisme tout entier »<sup>50</sup>. Dans un essai intitulé « Le danseur et la musique » (1918), il affirme : « [Pour] apprécier pleinement le mouvement humain stylisé, il est besoin, en outre, d'un sens spécial, le sens musculaire, complété par ce que certains savants ont dénommé le sens kinesthésique, stéréognostique ou encore sens de l'espace, et que le professeur L. Bard, de Genève, vient de décrire avec une haute sagacité sous le nom de sens « de la giration ». Ni la gymnastique usuelle, ni le sport, ni les leçons dites de grâce et de maintien ne suffisent à nous le faire acquérir, car les mouvements qu'ils enseignent sont sans relation directe avec les multiples nuances de l'agogique (variations de la durée) et de la dynamique »<sup>51</sup>. Il critique à cet égard la tendance du ballet à ne présenter qu'un « simple divertissement oculaire »<sup>52</sup> reproche implicitement à Loïe Fuller de ne satisfaire que des « besoins décoratifs »<sup>53</sup> et désapprouve « l'observation des attitudes fixées par la statuaire grecque »<sup>54</sup> chez Isadora Duncan (qu'il admire toutefois vivement).

La méthode dalcrozienne contribue à la réforme esthétique du tournant du vingtième siècle : qu'il soit décelable à l'œil ou à l'oreille, le rythme est avant tout musculaire et inhérent à la motricité humaine. Impliquant par définition la notion de contraste, il est d'autant plus perceptible lorsque le rythmicien évolue non pas en solo, mais par groupes : son impact émerge tout spécialement dans « les oppositions de lignes et les contrastes de durées » réalisées par exemple dans « une polyrythmie des foules sur escaliers en plans inclinés » à Hellerau<sup>55</sup>.



Dalcroze invoque d'ailleurs la notion de « complexité de l'espace » d'Appia pour affirmer en 1910 : « Il faut que tous les mouvements corporels, marche, gestes et attitudes aient été étudiés non seulement sur une surface plane, telle que le plancher de la scène, mais sur des plans différents, sur des inclinaisons de terrains de divers degrés, (...) de façon que le corps prenne conscience de l'espace, que ses manifestations plastiques s'adaptent à toutes les conditions matérielles (...) »<sup>56</sup>. Moduler ainsi l'espace scénographique, c'est assurer une polyvalence des réflexes moteurs. D'où l'introduction d'exercices de dissociation du mouvement, où l'élève bat simultanément différentes mesures avec différents membres de son corps. L'objectif de la Rythmique demeure toutefois de « créer [dans le] cerveau une liberté absolue de contrôle et d'action »<sup>57</sup>. La diffraction du geste – que Ferdinand Hodler a saisi par exemple dans *Emotion II* (collection particulière, 1901-1902) – est donc toujours soumise à une volonté d'harmonisation et de maîtrise.

#### Rudolf Laban, la « kinésphère » et la « dynamosphère »

Autre foyer de la *Lebensreform* européenne, *Monte Verità*, terrain d'expérimentations diverses dans la culture du corps : le danseur et chorégraphe hongrois Rudolf Laban est convié sur la colline tessinoise par le fondateur de la colonie d'artistes Henri Oedenkoeven et démarre durant l'été 1913 un atelier du mouvement *Tanz-Ton-Wort*. Arrivant de Munich – où il a côtoyé les architectes Henry van de Velde, Peter Behrens et Bruno Taut – il poursuit sa recherche d'une danse d'expression, ou *Ausdrucks-tanz*. Contrairement à Dalcroze, il propose de rendre le geste indépendant de la musique, de l'engager dans un rapport plus immédiat à la fois avec sa corporalité – via le souffle et le recours à la nudité – et avec l'espace.

Laban retient de sa brève formation à l'École des Beaux-Arts et d'Architecture de Paris vers 1900 une sensibilité pour la modélisation tridimensionnelle. Aussi, formule-t-il sa réflexion

sur la nature du mouvement en termes architecturaux : « Le mouvement est pour ainsi dire une architecture vivante, vivante à la fois par les changements de position et de cohésion. Cette architecture créée par les mouvements humains est faite de trajets traçant des formes dans l'espace, et nous appelons ces formes des « formes-traces ». Une construction peut tenir seulement si ses parties entretiennent des rapports précis de proportions. Elles fournissent ainsi un certain équilibre au milieu même de vibrations continues et de mouvements se produisant à l'intérieur du matériau de construction »<sup>58</sup>. Ce « matériau de construction » est l'espace, entité commune au danseur et à l'architecte, qui composent toujours et d'emblée avec la contrainte du lieu. Laban le comprend comme un champ de polarités mises à jour par le danseur : « l'espace est le trait caché du mouvement, et le mouvement, un aspect visible de l'espace »<sup>59</sup>.

Afin de visualiser les possibilités fonctionnelles et expressives du corps humain, Laban conçoit deux armatures, la kinésphère et la dynamosphère. La première recoupe l'espace

relatif que bras et jambes atteignent sans transfert de poids ; « nous ne quittons jamais notre sphère de mouvement, écrit Laban, nous la portons toujours avec nous telle une aura »<sup>60</sup>. La seconde regroupe les qualités que l'on donne aux mouvements, selon qu'un geste soit lent ou rapide, fort ou léger. Sur le modèle de l'icosaèdre, Laban détermine ainsi la gamme des trajectoires et des intentions d'un élan. À chacune sera ensuite attribué un « kinéto-gramme », symbole géométrique qui constituera la notation du mouvement à laquelle Laban réfléchit dès son séjour suisse et qui connaîtra une première diffusion en 1926 avec la parution de *Choreographie*, puis de *Schrifttanz* en 1928. Si la partition chorégraphique emprunte au modèle musical, elle se lit en définitive comme une vue axonométrique du parcours. Au paradigme de la « ligne ondulatoire » se substitue donc chez Laban celui de la tectonique du mouvement.

La kinésphère connaît une survivance aussi saisissante que fortuite à *Black Mountain College*. L'été 1948, Buckminster Fuller est invité en Caroline du Nord par Joseph Albers et y

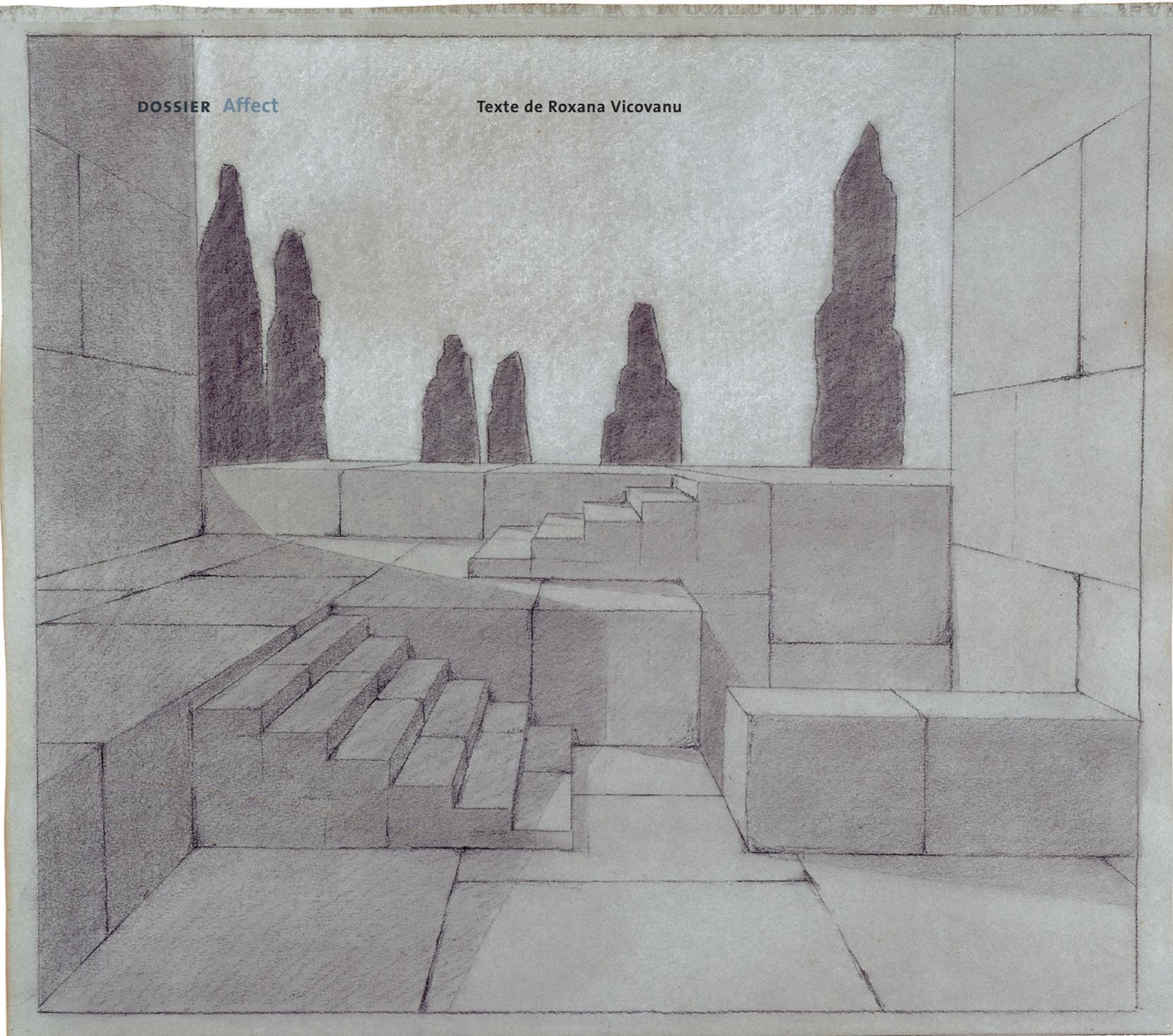
rencontre, entre autres, Merce Cunningham et John Cage. Dans les dômes géodésiques de Fuller prennent alors place les danseuses de Cunningham – à la manière des « Labanistes » une trentaine d'années plus tôt à *Monte Verità*<sup>61</sup>. Certains aspects de la pensée de l'architecte sont comparables à ceux de Laban : la « cohésion en tension », ou « tenségrité »<sup>62</sup> entre éléments architecturaux, signale un phénomène voisin de la « cristallisation dynamique » du mouvement dansé<sup>63</sup>. Tous deux font appel, dans leurs théories, à un sens existentiel de l'espace<sup>64</sup>. Cunningham, lui, situera dès cet instant l'émergence du mouvement dans la zone lombaire, construisant sa technique et son esthétique sur l'idée d'une colonne vertébrale vecteur des forces statiques et dynamiques du corps<sup>65</sup> – une idée que l'on imagine volontiers en forme de mât de tenségrité. ↵

*Sarah Burkhalter est historienne de l'art et doctorante à l'Université de Genève, titulaire d'une bourse FNRS dans le cadre du programme doctoral « art & science ». Elle rédige actuellement une thèse sur les interactions entre danse, arts visuels et perception au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.*

1 Merce Cunningham, « The Impermanent Art » (1952), in David Vaughn & Melissa Harris, *Merce Cunningham. Fifty Years*, Aperture, New York, 1997, p. 86.  
 2 *Ibid.*, p. 69.  
 3 Rudolf Laban, « L'espace dynamique. Le sixième sens » (date inconnue, estimée vers 1900-1905), in Elizabeth Schwartz-Rémy [éd.], *Espace dynamique, Nouvelles de Danse*, Bruxelles, 2003, p. 23. L'éditrice a remplacé la formule de Laban « egomotricité » par « kinesthésique ».  
 4 Alain Berthoz, in Guillemette Bolens, *Le style des gestes. Corporeité et kinésie dans le récit littéraire*, éditions BHMS, Lausanne, 2008, préface.  
 5 Gustav Theodor Fechner, « Sur la danse » (1824 ; in Stape-lia Mixta, 1925), in *Anatomie comparée des anges*, Éditions de l'Éclat, Paris, 1997, pp. 57-58.  
 6 *Ibid.*, p. 59.  
 7 Gustav Theodor Fechner, *Elemente der Psychophysik*, 2 vol., Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1860.  
 8 Gustav Theodor Fechner, *Zur experimentalen Ästhetik*, Leipzig, 1871.  
 9 Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig, 1876.  
 10 Hermann von Helmholtz, « The Recent Progress of the Theory of Vision », in David Cahan [éd.], *Science and Culture. Popular and Philosophical Essays*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 198-199.  
 11 Zeynep Çelik, *Kinaesthetic Impulses: Aesthetic Experience, Bodily Knowledge, and Pedagogical Practices in Germany, 1871-1918*, thèse de doctorat (MIT, 2007), pp. 84-94.  
 12 Robert Vischer, « On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics » (1873), in *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, in Harry Francis Mallgrave & Eleftherios Ikononou [eds. & trans.], *The Getty Center for History of Art and the Humanities*, Santa Monica, 1994, p. 92.  
 13 *Ibid.*  
 14 *Ibid.*, pp. 106-107.  
 15 August Schmarsow, « The Essence of Architectural Creation », 1893, p. 289.  
 16 *Ibid.*, p. 286.  
 17 *Ibid.*, p. 282.  
 18 *Ibid.*, p. 283.  
 19 « Ausdrucksbewegung als Ursprung alles künstlerischen Schaffens », partie II, Unser Verhältnis zu den bildenden Künste. Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung, Teubner Verlag, Leipzig, 1903, disponible en ligne : <http://www.archive.org/stream/unserverhltisnooschmgoog#page/n0/mode/1up>.  
 20 *Ibid.*, p. 23.  
 21 Théodule Ribot, « Les théories allemandes sur l'espace tactile » in *Revue philosophique*, t. 6, pp. 130-145, (Paris, 1878), cité par Arnauld Pierre, « La musique des gestes. Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction » in *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 2003, p. 99.  
 22 Henry, *Le cercle chromatique*, Paris, 1889, p. 1, cité par Michael Zimmermann, *Les mondes de Seurat. Son oeuvre et le débat artistique de son temps*, Fonds Mercator, Anvers, 1991.  
 23 Pierre, *op. cit.*, 2003, p. 97 ; Jonathan Cray, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge/London, 1999, pp. 165-166.

24 Charles Féré, *Sensation et mouvement. Études expérimentales de psycho-mécanique* (1887) 1900, p. 15.  
 25 Charles Féré, *Travail et plaisir. Nouvelles études expérimentales de psycho-mécanique*, Alcan, Paris, 1904, p. 437, cité par Arnauld Pierre, « La musique des gestes », *op. cit.*, 2003, p. 97.  
 26 Cray, *op. cit.*, 1999, p. 167.  
 27 Juliet Koss, « On the Limits of Empathy », in *The Art Bulletin*, vol. 88, n° 1, 2006, p. 140.  
 28 « Ornamente, von einer Kühnheit, einer Reinheit, einer Mystik... », Julius Meier-Graefe, « Loie Fuller », in *Die Insel*, n° 7, 1900, cité par Gabriele Brandstetter & Brygida Maria Ochaim, *Loie Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*, Rombach, Freiburg, 1989, p. 111.  
 29 Linda Dalrymple Henderson, « Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space », in Bruce Clarke & Linda Dalrymple Henderson [éd.], *From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, Stanford University Press, Stanford, 2002, pp. 126-149.  
 30 Bruce J. Hunt, « Lines of Force, Swirls of Ether », in *ibid.*, p. 100.  
 31 Loie Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Librairie Félix Juven, Paris, 1908, p. 69.  
 32 Susan Manning, « The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques of Early Modern Dance », in Jane C. Desmond [éd.], *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, Durham/London, 2006 (1997), pp. 153-166.  
 33 « More completely than any other dancer before her, Loie Fuller seemed to represent in visible form the incomprehensible image of art in the modern world ». Frank Kermod, cité par Ramsay Burt, « Rodin, the Cambodians and modern dance », in *Rodin: Rhythm and Ritual. Five Drawings of Cambodian Dancers* (catalogue d'exposition, Henry Moore Institute), p. 8.  
 34 Ann Cooper Albright, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loie Fuller*, Wesleyan University Press, Middletown, 2007, p. 42.  
 35 *Ibid.*, p. 46.  
 36 Rhonda K. Garelick, *Electric Salome. Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, Princeton & Oxford, 2007, p. 128.  
 37 Duncan est associée à la troupe de Fuller entre janvier et avril 1902, le temps d'une tournée entre Berlin, Leipzig, Munich, Vienne et Budapest. D'après les descriptions de chacune dans leurs autobiographies, la fascination était mutuelle : Fuller reconnut en Duncan le potentiel subversif d'une danse effectuée avec « infiniment de grâce », « le corps à peine voilé par un costume grec » et « fait très particulier, pieds nus » ; Duncan admirait le « génie » de Fuller et sa capacité à personifier « une ébullition soudaine la nature ».  
 38 Isadora Duncan, *The Dance*, The Forest Press, New York, 1909, p. 11 (édition anglophone de *Der Tanz der Zukunft*, Eugen Diederichs, Leipzig, 1903).  
 39 Isadora Duncan, « Terpsichore », in *Écrits sur la Danse*, éd. du Grenier, Paris, 1927, p. 26.  
 40 Isadora Duncan, « La danse », in *Matinée extraordinaire au bénéfice de la Coopération des Artistes*, Paris, 1916, p. 11.  
 41 Isadora Duncan, *op. cit.*, 1909 (1903), p. 12.  
 42 Ann Daly, *Done Into Dance: Isadora Duncan in America*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1995, p. 65.  
 43 Isadora Duncan, *My Life*, Norton, New York/Londres, 1995 (1927), p. 58.

44 La danseuse et chorégraphe américaine Martha Graham (1894-1991) fonde par exemple sa technique sur la contraction et le relâchement respiratoire du bassin ; Anna Halprin (1920) définit la danse comme « le souffle rendu visible » (voir le documentaire du Suisse Ruedi Gerber, *Breath Made Visible*, 2009).  
 45 Émile Jaques-Dalcroze, « La rythmique et la plastique animée » (1919), in *Le rythme, la musique et l'éducation*, Hug Musikverlag, Lausanne, 1988, p. 147.  
 46 Pseudonyme d'Albert Cozanet, critique musical parisien et théoricien des synesthésies dont l'ouvrage *L'Art et le Geste* (Paris, 1910), inspiré de la pensée de Dalcroze, nourrit notamment l'abstraction orphique de Francis Picabia. Voir : Arnauld Pierre, Francis Picabia, *La peinture sans aura*, Gallimard, Paris, 2002 ; Arnauld Pierre, « La danse des yeux : empathie kinesthésique et esthétique de l'arabesque moderne », in *Les Cahiers du MNAM*, n° 102, 2007-2008, pp. 4-19.  
 47 Émile Jaques-Dalcroze, *Méthode Jaques-Dalcroze. Exercices de plastique animée*, Jobin, Lausanne, 1916, pp. 6-11.  
 48 Eugène Ysaÿe (1858-1931), cité par Alfred Berchtold, *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2000 (1963), pp. 49-50.  
 49 Émile Jaques-Dalcroze, « Les études musicales et l'éducation de l'oreille » (1898), in *Le rythme, la musique et l'éducation*, Hug Musikverlag, Lausanne, 1988 (1919), p. 12.  
 50 Émile Jaques-Dalcroze, *op. cit.*, 1916, p. 14.  
 51 Émile Jaques-Dalcroze, « Le danseur et la musique » (1918), *op. cit.*, 1988 (1919), p. 153.  
 52 *Ibid.*, p. 152.  
 53 *Op. cit.*, 1916, p. 14.  
 54 Émile Jaques-Dalcroze, « Le danseur et la musique » (1918), *op. cit.*, 1988 (1919), p. 153.  
 55 Émile Jaques-Dalcroze, « La rythmique et la plastique animée » (1919), in *ibid.*, p. 150.  
 56 Émile Jaques-Dalcroze, « Le rythme et le geste dans le drame musical et devant la critique » (1910-1916), in *ibid.*, p. 106. Pour une étude comparée de la notion d'émotion rythmique chez Dalcroze, Appia et Le Corbusier, voir l'article de Roxana Vicovanu dans la présente publication.  
 57 Émile Jaques-Dalcroze, *Exercices de plastique animée*, préface, vol. 1, Jobin, Lausanne, 1916, p. 6.  
 58 Rudolf Laban, *Choreutique* (1939, 1966), Nouvelles de Danse, Bruxelles, 2003, p. 77.  
 59 *Ibid.*, p. 76.  
 60 *Ibid.*, p. 90.  
 61 Cunningham n'avait alors pas connaissance des travaux de Laban avec la kinésphère et la dynamosphère (interview de Merce Cunningham effectuée le 26 juillet 2007, Lincoln Center, New York). Le support géodésique sera repris dans une performance, *Museum Event*, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en mai 1970.  
 62 Robert Snyder, *Buckminster Fuller: Scénario pour une autobiographie* (1980), Images Modernes, Paris, 2004, p. 55.  
 63 Rudolf Laban, *op. cit.* (1939, 1966), p. 195.  
 64 À distinguer de l'espace « personnel » et « vécu ». L'espace « existentiel » désigne « notre expérience d'être au monde en tant qu'elle se manifeste spatialement et aboutit à des sentiments de transcendance », Richard Etlin, « Aesthetics and the Spatial Sense of Self », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56:1, 1998, pp. 2, 7-11.  
 65 Vaughn & Harris, *op. cit.*, p. 87.



# *In situ.* Corps et espace chez Appia et Le Corbusier

LORSQU'EN 1910, HEINRICH TESSENOW, l'architecte de la cité-jardin de Hellerau, près de Dresde, propose à Charles-Edouard Jeanneret de collaborer à la mise au point de la version définitive de l'Institut Jaques-Dalcroze, c'est avec regret que le futur Le Corbusier doit renoncer au projet. Un regret d'autant plus grand qu'à Hellerau, tout annonce déjà une réforme de la ville, de la vie et de l'art, menée, qui plus est, par « les plus grands artistes d'Allemagne »<sup>1</sup>. Jeanneret, qui prépare à l'époque une étude sur l'art décoratif allemand, continue de s'intéresser de près au projet, alors que son frère musicien,

Adolphe Appia, *Espace rythmique*. « Les cyprès », 1909.

© MAH, Cabinet d'arts graphiques (Inv. 1980-54), photo : B. Jacot-Descombes

Albert, a suivi le pédagogue Emile Jaques-Dalcroze à Dresde. Il est étonnant que l'architecte, qui a fait à l'époque plusieurs séjours dans l'« extraordinaire cité de Hellerau », n'y ait pas croisé Adolphe Appia<sup>2</sup>. C'est pourtant à l'Institut Jaques-Dalcroze, dont Jeanneret admire plus particulièrement la salle de spectacles, car elle « marquera un point capital dans l'évolution artistique de l'époque »<sup>3</sup>, qu'Appia met enfin en œuvre sa réforme du théâtre et de la mise en scène qu'il prépare depuis plusieurs années. Les spectacles qu'il réalise en 1912-1913 avec Jaques-Dalcroze et avec le peintre Alexandre de Salzmann, chargé d'un système innovateur d'éclairage, attirent à Hellerau la fine fleur de l'*intelligentsia* européenne.

Bien qu'ils ne se soient finalement jamais rencontrés à Hellerau, une égale admiration pour le Parthénon grec réunit le scénographe et l'architecte. Leurs préoccupations respectives pour les synthèses artistiques du temps et de l'espace les amènent, de plus, à proposer, à des années de distance, une même définition de leurs arts : celle d'« acoustique visuelle »<sup>4</sup>.

Cette vision se fonde sur une conception commune des rapports réciproques entre corps et espace. Tant pour Appia que pour Le Corbusier, corps et espace se révèlent l'un l'autre, mais leur simple rencontre ne garantit pas l'existence d'un espace « vivant », à savoir l'espace qui excède les mesures des ingénieurs et les représentations des géomètres pour faire l'objet d'une expérience perceptive, émotionnelle et existentielle. Le corps peut inventer l'espace en même temps qu'il en fait l'expérience, mais à une condition fondamentale : qu'il soit en mouvement. Étudier Appia et Le Corbusier en regard l'un de l'autre permet de saisir que l'espace ne désigne plus chez eux un objet, un plan géométrique ou un vide, mais une activité, une construction dynamique à partir de plusieurs éléments mis en relation et d'ordre, avant tout, sensoriel.

### **Du corps obscène à l'« imagination corporelle »**

Par ses dessins et ses écrits, Adolphe Appia résume la phobie moderniste, à la fois esthétique et éthique, de la surcharge décorative, vestimentaire et sentimentale. C'est par le corps nu et non pas le corps habillé que l'on peut, selon le scénographe, prendre la mesure des choses et de notre propre accord avec l'environnement. Toute dimension esthétique se voit

ainsi refusée à un corps dénudé placé dans une chambre bien meublée et trop confortable, où tout contact avec les matières est amorti. En épousant les formes du corps, l'espace ne participe pas à la vie de ce corps ; au contraire, il l'étouffe. Sans la sensation du mouvement et sans la résistance que lui oppose l'espace, le corps perd toute expression et conscience de lui-même. De ce corps nu et inerte, on peut lire dans *L'Œuvre d'art vivant* (1921) qu'il « devient subitement étranger à ce qui l'entoure ; il devient indécent au sens étymologique du mot, c'est-à-dire déplacé, et son expression côtoie l'obscénité de très près »<sup>5</sup>. Appia décèle dans l'intérieur fantasmagorique le pouvoir mortifère qui décompose la possibilité même d'une intériorité, pouvoir qu'il résume par un vers de Baudelaire : « Des divans profonds comme des tombeaux » (*La mort des amants*).

Privé de l'expression de ses gestes et mouvements, le corps se trouve donc « indécent », « déplacé ». Inversement, sans la présence en mouvement d'un corps, l'espace même ne saurait être envisageable. Redonner une dignité au corps, lui rendre sa dimension esthétique en l'arrachant à l'obscénité, veut alors dire placer le corps dans une scène. Mais que signifie exactement chez Appia « placer dans une scène » ? Et comment l'espace peut-il prendre forme autour du corps ?

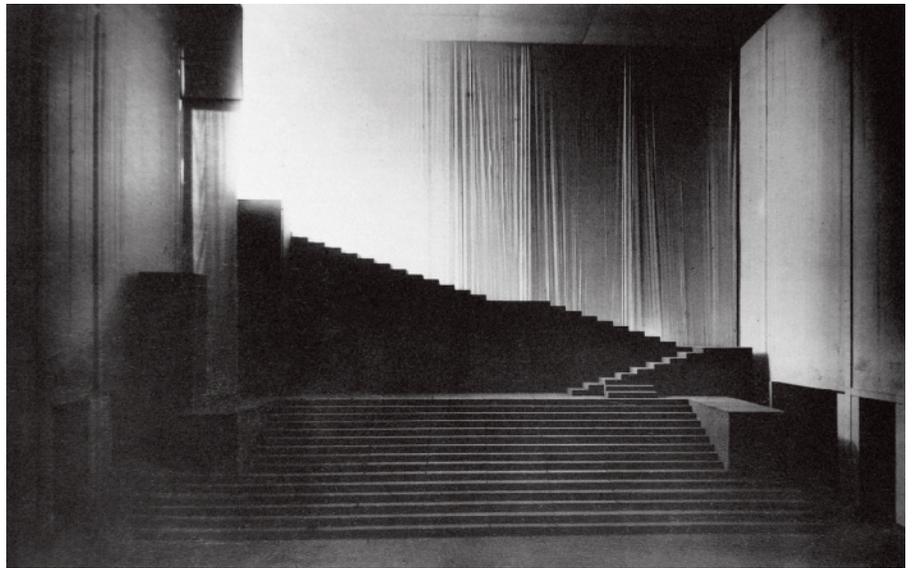
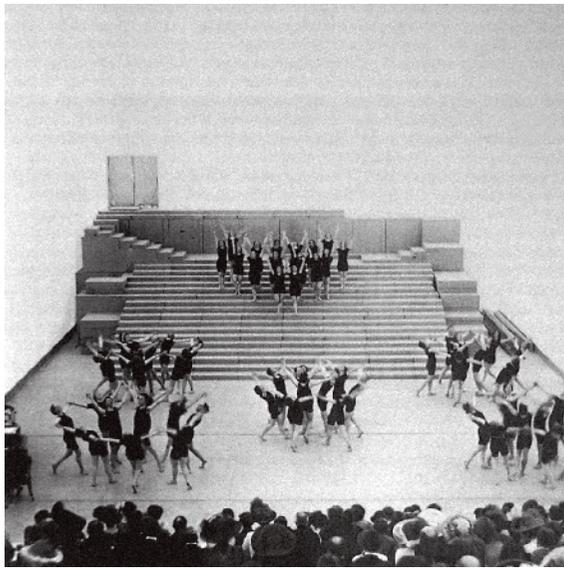
La question de l'obscénité s'inscrit dans un contexte plus large, situé à l'intersection des conceptions de l'intériorité et du visible aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. En refusant l'idée d'un espace que le corps est incapable de s'approprier par le mouvement, Appia va à l'encontre de la vue stéréoscopique qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, représente la forme la plus importante des images visuelles, avant l'avènement de la photographie et du cinéma qui entraînent son déclin rapide. Selon Jonathan Crary, qui retrace le parcours du stéréoscope dans *L'art de l'observateur*, « [l']expérience la plus intense de la vue stéréoscopique coïncide [...] avec un espace saturé d'objets, avec une plénitude matérielle qui dénote l'horreur bourgeoise du vide typique du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>6</sup>.

La particularité de l'image stéréoscopique consiste dans la mise en scène des objets et surtout dans la perturbation spatiale qui en résulte. En présentant les objets par un découpage de plans qui ne communiquent pas entre eux et ne permettent pas de mesurer la distance qui les sépare, la vision stéréoscopique rompt avec la profondeur de la perspective en

peinture ou dans la photographie ; elle donne l'impression d'un espace illusoire et impalpable, flottant dans une atmosphère dépourvue d'air. À travers les impressions de surfaces parallèles à la surface de l'image qu'il génère, et sans aucune succession de séquences visuelles, le stéréoscope produit un visible qui non seulement élude le tangible, mais reste également imperméable au mouvement et à la durée. « Comme moyen de représentation », observe Crary, « le stéréoscope est en soi *obsène*, au sens le plus littéral du terme. Il détruit la relation *scénique* entre le spectateur et l'objet, inhérente à la structure éminemment théâtrale de la chambre noire »<sup>7</sup>.

Appia et Le Corbusier contribuent à la reconfiguration de la relation scénique entre spectateur et objet au début du XX<sup>e</sup> siècle, en l'arrachant à l'impasse de la vue stéréoscopique. Appia critique ainsi à plusieurs reprises la passivité et le voyeurisme inhérents au regard par le « trou de serrure » que suscitent les spectacles avec des acteurs immobiles devant des décors en trompe-l'œil<sup>8</sup>. Les quelques représentations des opéras wagnériens auxquelles il assiste à Bayreuth dans les années 1890 le persuadent qu'il faut réformer la scénographie et la mise en scène. Le scénographe reproche aux décors en toiles peintes de ne pouvoir créer l'illusion de la réalité artistique, faute d'une représentation adéquate du sol, que le plancher seul ne peut réaliser. La possibilité de mettre en relation les différents décors dépend pourtant de cette représentation du sol, sans laquelle l'acteur est réduit à figurer dans un découpage de plans et non à articuler entre eux des espaces : « [L]e principe essentiel de la peinture est de tout réduire sur une surface plane ; comment alors pourrait-elle remplir un espace – la scène – dans ses trois dimensions ? [...] entre les toiles verticales du décor et le plancher (ou la toile plus ou moins horizontale qui le recouvre) il n'y a *aucune relation possible* ; c'est pourquoi nos décorateurs mettent des coussins au pied des décors »<sup>9</sup>.

Le jeu statique de l'acteur renforce la bidimensionnalité de la scène et rend impossible toute relation avec le spectateur, lequel est voué ainsi à une position de vis-à-vis contraire, selon le scénographe, à toute activité en rapport à l'art. Le premier pas vers la réforme de la mise en scène est donc de munir l'acteur, en même temps que le spectateur, d'un espace ; de leur donner, à tous les deux, la conscience de l'espace grâce à la conscience de leur propre



corps. Il s'agit ni plus ni moins de rendre la vision au spectateur, vision qui l'aidera à participer à ce qui se passe sur scène, à se transposer dans le drame représenté : « Wagner nous a permis dans *Tristan* de vivre la vie passionnelle de ses héros plus complètement qu'en aucun autre drame. Nos yeux mis à contribution restent néanmoins étrangers à cette vue : « voyants », d'un côté, nous sommes de l'autre, d'aveugles comparses. Le principe conducteur pour la mise en scène de *Tristan et Isolde* consiste donc à donner au public la vision qui est celle des héros du drame »<sup>10</sup>.

Pour sortir de la passivité des décors et du jeu scénique traditionnels, Appia s'emploie plus précisément à créer les conditions d'une vision qui ne soit pas uniquement optique, mais qui embrasse les mouvements de l'acteur arpenteant la scène et s'allie avec ce qu'il appelle « l'imagination corporelle ». Le spectateur d'une mise en scène guidée par le principe d'une telle vision ne voit pas simplement un acteur, mais s'imagine lui-même en train d'arpenter la scène, se mouvant avec les personnages dans l'espace de la représentation, comme dans le cas du *Faust* mis en scène par l'acteur Otto Devrient en 1883 à Leipzig, première pièce à avoir frappé Appia par son « imagination corporelle ». Le scénographe en garde surtout le souvenir d'un transfert de mouvement entre acteur et spectateur, d'une réaction émotionnelle de l'ordre de la résonance et de la projection automotrice, réaction inhérente à l'acte perceptif même : « Les personnages circulent ainsi librement, en des lieux qui leur sont familiers ; nous partageons avec eux cette

connaissance et avons l'illusion de les accompagner partout où ils vont. Si bien que le public a quelquefois de la peine à se maintenir immobile à sa place »<sup>11</sup>.

La vision rendue possible par le mouvement libre de l'acteur dans l'espace de la scène devient le véhicule de l'empathie, l'émotion qui affecte l'être humain dans sa totalité à partir de sa dimension de corps sensible. « Il ne s'agit plus d'un « voir » [Sehen], mais de l'être en train de voir » [Zusehen] »<sup>12</sup>, souligne Robert Vischer, l'un des premiers théoriciens de l'empathie (*Einfühlung*), qui parle de ce phénomène comme d'une synthèse de sensations visuelles, tactiles, kinesthésiques comportant la participation du corps entier, avec ses affects et pensées.

La réforme de la mise en scène entreprise par Appia prend deux formes complémentaires : elle repose, d'une part, sur le renoncement aux toiles peintes au profit de la praticabilité, notion englobant tous les volumes et corps architecturaux qui entrent en contact direct avec l'acteur et suscitent chez lui différents mouvements et attitudes corporelles. Les recherches du scénographe se dirigent, d'autre part, vers les effets de l'éclairage, qui doivent suggérer des atmosphères et souligner la dimension plastique des corps. Les mouvements corporels et les modulations lumineuses revêtent une même importance aux yeux d'Appia, car à travers leur succession de formes, c'est la durée musicale même qui prend forme dans l'espace. La mise en scène devient, grâce à eux : « la composition d'un tableau dans le temps »<sup>13</sup> ; elle n'obéit plus au principe d'un décor aux allures de nature morte, mais revendique une essence cinématique.

Contre l'espace inanimé, intangible et comme suspendu hors du temps, propre à la vision stéréoscopique, Appia élabore ainsi une définition de l'espace fondée sur ses qualités motrices, ses valeurs plastiques et sa capacité à produire des synesthésies.

#### L'espace comme émanation du corps en mouvement

En 1906, Appia fait une découverte capitale pour le développement ultérieur de sa réflexion sur l'espace : il assiste à une démonstration publique de gymnastique rythmique. S'ensuivent une correspondance enthousiasmée avec Émile Jaques-Dalcroze et une collaboration intense de plusieurs années entre le scénographe et le pédagogue, qui culmine avec la réalisation de plusieurs spectacles dans la cité-jardin de Hellerau. La méthode dalcrozienne d'éducation musicale et corporelle livre à Appia la clef du « communisme en art – non pas l'art à portée de tous, mais l'art vécu en commun »<sup>14</sup>, qui pousse le scénographe à abolir la position de vis-à-vis entre salle et scène, en supprimant la rampe et le rideau, et à envisager même un théâtre sans public, au service d'un acteur devenu à la fois instrument artistique, œuvre et spectateur.

La rythmique ne fournit pas seulement les éléments d'une réflexion sur la portée sociale et éthique de l'art, elle confirme surtout à Appia la complicité entre le corps et l'espace. L'intuition de la nécessité des obstacles pour l'expression du mouvement corporel, présente dès 1904 dans « Comment réformer notre mise

Démonstration de rythmique, Institut Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912. Tiré de Marie L. Bablet-Hahn [édition élaborée et commentée par], *Adolphe Appia, Œuvres complètes*, t. III

1906-1921, L'Âge d'Homme et la Société suisse du théâtre, 1988, p. 115

Décor pour *Orphée et Eurydice* de Gluck, acte II, Institut Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912. Tiré de Marie L. Bablet-Hahn [édition élaborée et commentée par], *Adolphe Appia, Œuvres complètes*, t. III

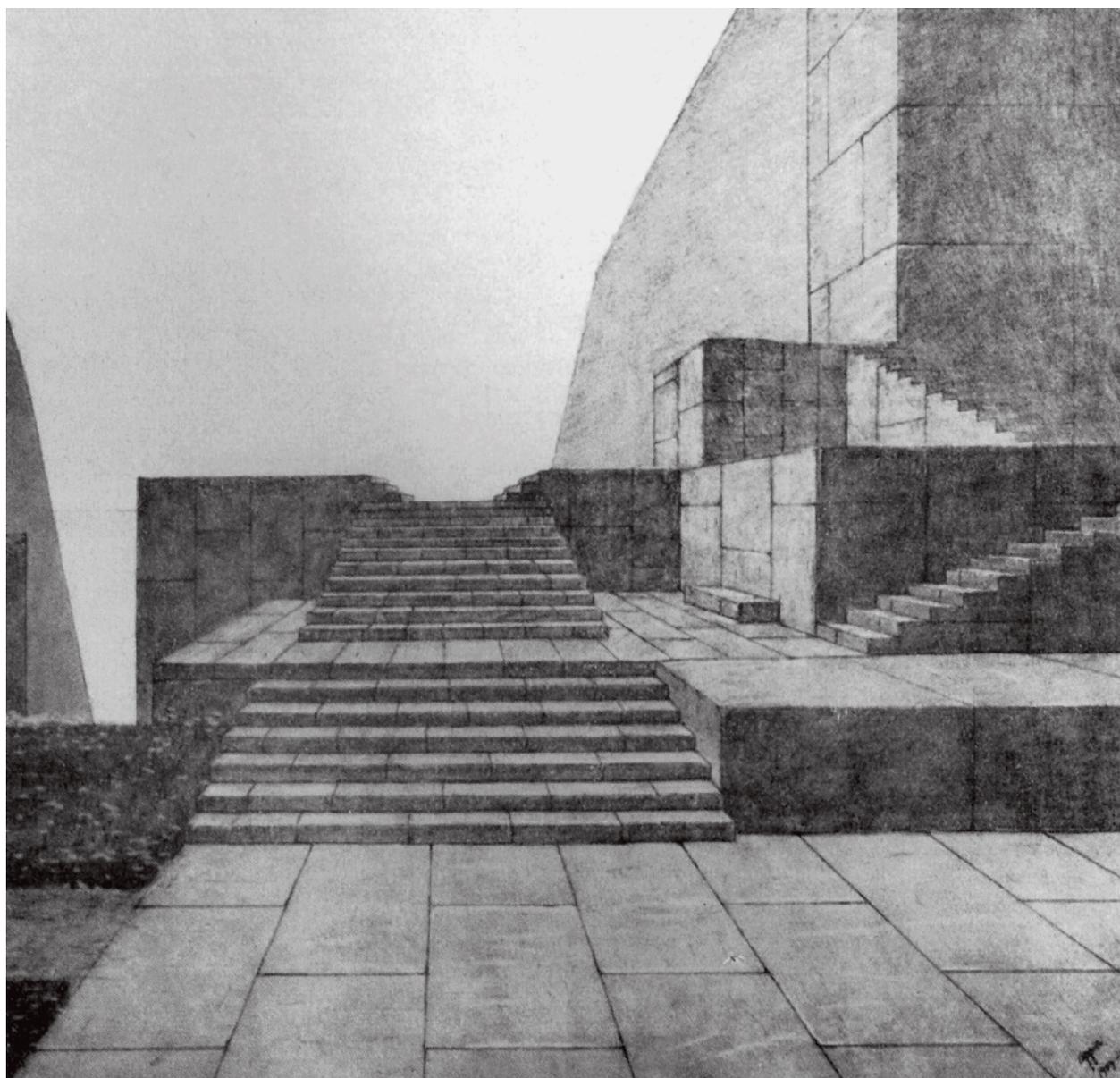
1906-1921, L'Âge d'Homme et la Société suisse du théâtre, 1988, p. 193

en scène», trouve ainsi une application par l'introduction des escaliers dans les exercices rythmiques en 1909. Parallèlement, et toujours en quête d'un « style de l'espace pour les évolutions du corps »<sup>15</sup>, Appia dessine les « espaces rythmiques », paysages à l'architecture simplifiée, composée d'escaliers, plans inclinés, piliers et murailles. Paysages incomplets, insiste Appia, mais d'une incomplétude guère étonnante car essentielle; ce que ces paysages révèlent est plutôt de l'ordre d'une syntaxe, d'un système de relations à partir desquelles se noue le sens. Ce qu'on voit n'est pas un espace vivant, mais quelque chose qui peut se transformer en espace vivant lorsque la présence mobile du corps active le jeu des relations; il s'agit de « l'espace corporel, qui devient l'espace vivant quand le corps l'anime »<sup>16</sup>. Horizontales, obliques et verticales rompent alors la monotonie des plans pour composer un espace en masses et volumes variant selon les positions successives du corps. Le corps n'entre, à son tour, dans la dimension du vivant qu'au moment où, confronté aux différents obstacles d'un espace qu'il déplie sous ses pas, il subit l'effet d'un modelage, d'une modification de ses gestes spontanés par des attitudes et des mouvements construits<sup>17</sup>. Du jeu des relations en action, naît enfin, une émotion de nature spécifiquement artistique, aspect relevé par Jaques-Dalcroze lorsqu'il loue en Appia « celui qui sait situer l'émotion et rendre émotif l'espace »<sup>18</sup>.

À travers la notion de rythme, Appia pousse jusqu'au bout sa conception d'un espace aux contours élastiques, indissociable de l'activité perceptive d'un corps en mouvement et des interactions de ce corps avec ce qui l'entoure. Basée sur des exercices de marche et d'arrêt, la rythmique de Jaques-Dalcroze se propose de résoudre les problèmes d'arythmie de ses élèves en les rendant attentifs aux rythmes musicaux intériorisés par le corps. En même temps qu'elle exerce une éducation du sens musculaire, la marche travaille le sens de l'espace, l'associant à l'exécution d'un mouvement corporel au rythme modelé par la musique. Appia ne pouvait

qu'être attentif à cet aspect de la rythmique qui en fait un apprentissage à la fois du temps musical, de l'espace et de l'articulation entre les deux à travers la perception par le sujet de sa propre corporéité. Censée augmenter la capacité d'« audition [corporelle] des rythmes musicaux »<sup>19</sup>, la marche démultiplie la réceptivité sensorielle du sujet envers l'espace, résonance dans laquelle le scénographe avait déjà reconnu la manifestation de l'« imagination corporelle » indispensable au théâtre. La rythmique lui révèle qu'en marchant, le corps ne fait pas que voir l'espace, il l'écoute à travers la mesure de ses pas. En l'absence d'obstacles servant de repères visuels et physiques, c'est donc le rythme de la marche qui transmet à l'espace sa dimension vivante.

*L'Œuvre d'art vivant* (1921) offre la meilleure illustration d'une telle configuration d'espace, au moyen d'un exercice de projection imaginative qu'Appia propose au lecteur: « Notre premier geste sera de nous placer nous-mêmes, en imagination, dans un espace illimité, et sans autre témoin que justement nous-mêmes [...]. Pour fixer des proportions quelconques à cet espace, nous devons marcher, puis nous arrêter, puis marcher de nouveau pour nous arrêter encore. Ces étapes créeront une sorte de rythme qui se répercutera en vous et y éveillera le besoin de posséder l'Espace. Mais il est illimité; le seul point de repère, c'est nous-mêmes. Nous en sommes donc le centre, où que nous nous trouvions. La mesure serait-elle en nous-mêmes? Serions-nous le créateur de l'Espace?



Appia, *Le Plongeur*, 1909-1910. « Espace rythmique » pour le poème *Le Plongeur* de F. Schiller (F7e, Fonds Appia, Berne). Tiré de Marie L. Bablet-Hahn [édition élaborée et commentée par], *Adolphe Appia, Œuvres complètes*, t. III 1906-1921, L'Âge d'Homme et la Société suisse du théâtre, 1988, p. 88

Et pour qui ? Nous sommes seuls. Ce sera donc pour nous seuls que nous créerons l'espace, c'est-à-dire des proportions que notre corps pourra mesurer dans l'espace sans limite qui lui échappe »<sup>20</sup>.

À l'instar de cette île qui passe du statut de point sur un plan géographique à celui d'espace par la présence d'un arpenteur sur son sol, l'espace vivant est l'enveloppe sensible que le corps génère et transporte avec lui à travers ses déplacements. Le corps délimite l'espace vivant, par la finitude de sa perception, et le rend en même temps infiniment malléable, car son mouvement en déplace sans cesse les limites. Comme chez l'historien et théoricien de l'architecture August Schmarsow, le corps est chez Appia « le centre spatial naturel »<sup>21</sup>, ce qui fait de l'espace l'émanation kinesthésique et rythmique du corps dans le monde.

### La « promenade architecturale » ou la « jouissance des sens »

De tous les arts, il revient à l'architecture, selon Appia, de réaliser le mieux les conditions d'un espace vivant : « Cet art de la pesanteur, en

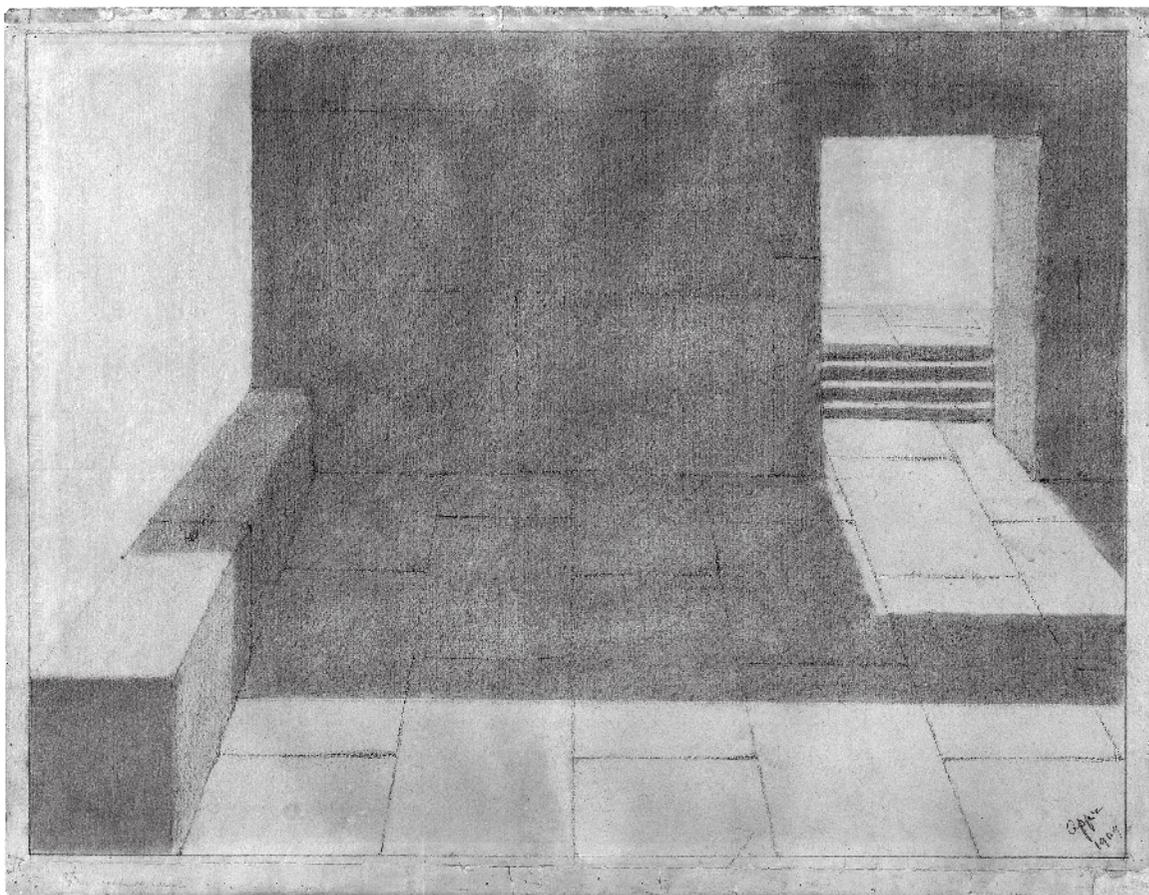
contact étroitement organique avec le corps humain, n'existant même que par lui, se développe dans l'espace ; sans la présence du corps, il reste muet. Art de l'espace par excellence, il est conçu pour la mobilité de l'être vivant [...] L'architecture contient l'espace par définition et le temps dans son application. C'est donc le plus favorisé des beaux-arts »<sup>22</sup>.

Le Corbusier, de son côté, exprime cette même conviction que l'architecture n'est pas un art des formes statiques ni un art fonctionnel, mais une mise en scène de rythmes sensoriels au moyen d'éléments architecturaux simples, comme la lumière, les murs et les volumes. Pour Appia, le drame n'agit sur le spectateur que lorsque plusieurs éléments se trouvent réunis en acte sur scène, subordonnés à la présence plastique et mobile de l'acteur. Pour Le Corbusier, les qualités de l'espace architectural se révèlent *in situ* et n'ont rien à voir avec la géométrie parfaite d'un graphique sur papier. Là est « l'illusion des plans, cette illusion qui tue l'architecture »<sup>23</sup> et que Le Corbusier dénonce à plusieurs reprises. En témoigne Versailles, construit selon « des plans vus à vol d'oiseau qui semblent une carte des astres ; axes immenses, étoiles ». Ici, « [o]n

n'a pas pensé en espace, mais on a fait des étoiles sur du papier »<sup>24</sup>. Des années plus tard, l'architecte rejette avec la même fermeté la vue panoptique : « D'avion pas de joie [...]. L'avion = philosophie = spectacle à thèse et non plus jouissance des sens »<sup>25</sup>.

Le Corbusier partage avec Appia l'idée d'un espace comme expérience sensorielle, modelé par notre activité perceptive. Ceci explique l'importance, pour les deux, d'un art à échelle humaine : le colossal est la contradiction même d'un art vivant pour Appia, qui résume sa réflexion par la maxime de Protagoras : « L'homme est la mesure de toute chose »<sup>26</sup> ; pour Le Corbusier, l'architecture s'apprécie à pied, depuis la hauteur de nos yeux situés à 1,70 mètres du sol : « Dans la réalité, les axes ne se perçoivent pas à vol d'oiseau, comme le montre le plan sur la planche à dessin, mais sur le sol, l'homme étant debout et regardant devant lui »<sup>27</sup>.

Loin d'être le reflet d'un ordre immuable, d'une raison géométrique incapable d'émotion, le bon plan architectural doit donc prévoir la « jouissance des sens ». Penser en espace signifie alors tenir compte de l'effet du site architectural sur un spectateur déambulant dans ce site, inscrire sa perception mobile dans la composition architecturale. « Il ne faut pas oublier quand on trace un plan que c'est l'œil humain qui en constate les effets »<sup>28</sup>, avertit l'architecte qui se préoccupe ici de ce que le théoricien de l'art Adolf von Hildebrand appelait la « forme d'effet » (*Wirkungsform*) de l'objet et de l'espace architectural, dépendante de « la façon de regarder qu'ils instaurent », beaucoup plus que de leur « forme d'existence » (*Daseinsform*), forme physique, mesurable et, au contraire de ses manifestations phénoménales, invariable<sup>29</sup>. Son célèbre *Vers une architecture* (1923) dit la recherche d'un espace architectural qui efface sa « forme d'existence » derrière la « forme d'effet », rappelant encore sa puissance d'affecter le sujet à travers le regard en mouvement. Qu'il s'agisse de l'église Sainte-Marie de Cosmédin à Rome – dont la description corbuséenne a l'épure d'un « espace rythmique »<sup>30</sup> –, de la Maison du Poète tragique à Pompéi ou de la Mosquée Verte à Brouse, Le Corbusier cherche partout à saisir comment s'opère le passage de l'« esthétique de l'ingénieur », et de l'espace géométrique à valeurs fonctionnelles, à la « sensation architecturale », ou l'espace à valeurs perceptives et spirituelles. Le message du livre, sans cesse clamé, tient en une seule phrase :



Adolphe Appia, *Espace rythmique*. « Porte au fond », 1909.

« La Construction, C'EST POUR FAIRE TENIR ; l'Architecture, C'EST POUR ÉMOUVOIR »<sup>31</sup>.

Presque toutes les définitions de l'espace élaborées par Le Corbusier au cours de sa vie relèvent de sa préoccupation pour la « forme d'effet », construction dynamique émergeant de la conjonction de l'objet, de ses rapports avec l'environnement, des effets de l'éclairage, de l'observateur et de ses différents points de vue. Il en va ainsi de l'architecture comme « jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière », définition qui fonde les « Trois rappels à Messieurs les Architectes » en 1923. Toujours dans les années vingt, Le Corbusier élabore la « promenade architecturale », sans doute sa conception la plus connue. Comprenant des éléments architecturaux comme la rampe, la « promenade architecturale » désigne surtout, comme le « pittoresque grec » de Choisy qui en est le modèle principal<sup>32</sup>, une façon de concevoir l'architecture en fonction du mouvement et de la perception : « On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard : on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété ;

on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale »<sup>33</sup>.

Toute la composition de la « promenade architecturale » est guidée par la perspective d'un corps en marche ; elle est, comme dans l'exemple de la Villa Savoye (1928-1931), une orchestration de vues pour un corps qui circule, appelé à multiplier les points de vue et à relier entre eux différents effets d'espaces. Le Corbusier se fait ici le défenseur d'une conception de l'espace architectural fondé sur l'expérience sensible et existentielle d'un sujet qui contribue, par sa promenade, à l'animation de l'architecture. Les architectures se classent alors en « mortes » ou « vivantes » d'après leur capacité à faire résonner l'esprit et le corps d'un être en marche et « selon que la règle du cheminement n'a pas été observée, ou qu'au contraire la voilà exploitée brillamment »<sup>34</sup>. ➔

Roxana Vicovanu a obtenu son Ph.D. à la Johns Hopkins University en 2009 avec une thèse portant sur la revue *L'Esprit nouveau (1920-1925) et l'esthétique moderniste française des années vingt*.

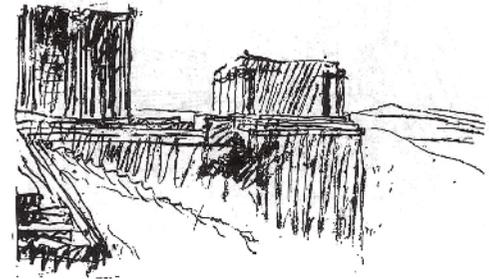


FIG. 11. — Propylées et Temple de la Victoire Aptère.

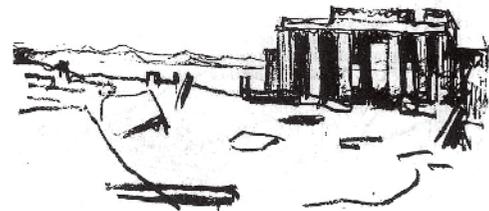


FIG. 12. — Les Propylées.

1 Jeanneret parle de la cité-jardin d'Hellerau dans son *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, Imprimerie Häfeli & Cie, La Chaux-de-Fonds, 1912.  
 2 Sur les circonstances des séjours de Charles-Edouard Jeanneret à Hellerau entre 1910 et 1913, cf. Marco De Michelis, « L'Institut Jaques-Dalcroze à Hellerau », in *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale. Dessins et esquisses de décors*, Payot, Lausanne, 1992, pp. 21-47. Le Corbusier a connu le neveu du scénographe, Théodore Appia, présent à Hellerau pour travailler avec Dalcroze.  
 3 *Carnet III*, Munich, p. 79. Cité par De Michelis, *op. cit.*, p. 23.  
 4 Cf. Adolphe Appia, « L'Œuvre d'art vivant » (1921), in Marie L. Bablet-Hahn [éd. élaborée et commentée par], *Œuvres complètes, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1983-1992, t. III, pp. 355-406 ; Le Corbusier, *Textes et planches*, Vincent Fréal & Cie, Paris, 1960, p. 166.  
 5 *L'Œuvre d'art vivant* (1921), *op. cit.*, p. 371 et p. 373, pour la citation de Baudelaire.  
 6 Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, tr. Frédéric Maurin, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, p. 176. Inventé en 1838, le stéréoscope fut commercialisé à grande échelle dans les années 1850. Pour toute la discussion du contexte et des implications de la vue stéréoscopique, cf. pp. 167-189.  
 7 *Id.*, p. 179.  
 8 Cf. « Notes sur le théâtre » (1908), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, pp. 61-69.  
 9 « Comment réformer notre mise en scène » (1904), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 348.  
 10 « La mise en scène de *Tristan et Isolde* » (1896), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 178.  
 11 « Expériences de théâtre et recherches personnelles », *op. cit.*, p. 40.  
 12 Robert Vischer, « On the Optical Sense of Form : a Contribution to Aesthetics » [*Über das optische Formgefühl, Ein Beitrag zur Ästhetik*, 1873], in Harry F. Mallgrave, Eleftherios Ikononou (éds.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, The Getty Center for The History of Art and Humanities, Univ. of Chicago Press, 1993, p. 101. Voir aussi la contribution de Sarah Burkhalter dans ce numéro et celle de Stefania

Caliandro, « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, n° 3, 2004, pp. 791-800. Je reprends ici la traduction en français de la phrase de Vischer proposée par Caliandro (p. 794).  
 13 « Comment réformer notre mise en scène », *op. cit.*, p. 349.  
 14 « Expériences de théâtre et recherches personnelles » (1921), *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 52.  
 15 *Ibid.*, p. 49.  
 16 *Id.*  
 17 Empruntée à la philosophie de l'art de Taine, l'idée de modification permet à Appia de distinguer le mouvement corporel naturel de sa manifestation artistique : « Pour entrer dans le domaine de l'art, nos mouvements ont à modifier leurs durées successives. » « Art vivant ou nature morte ? » (1921), *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 66. Sur le « vivant » comme effet de l'art, voir les articles éclairants d'Anne Boissière, « Musique et danse : éléments de réflexion sur le rythme vivant à partir de Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia », in Jean-Marie Brohm [dir.], *Constellations musicales. De l'essence de la musique*, Université de Montpellier, Montpellier, 2007, pp. 261-274 ; « Appia et les *Espaces rythmiques*. Une conception plastique du paysage », in *Les Carnets du paysage*, « Comme une danse », n° 13-14, Actes Sud et l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage, Arles, pp. 65-79.  
 18 Dans une lettre qu'il lui adresse, datée seulement « Noël », citée par Denis Bablet dans *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, ECNRS, Paris, 1975, p. 258.  
 19 Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la musique et l'éducation* (1920), Foetisch Frères S.A., Lausanne, 1965, p. 6.  
 20 *L'Œuvre d'art vivant*, *op. cit.*, p. 386.  
 21 Cf. August Schmarsow, « L'Essence de la création architecturale » [*Das Wesen des architektonischen Schöpfungs*, 1893], in *L'Espace du jeu architectural, mélanges offerts à Jean Castex*, Eds. Recherches, Paris, 2007, pp. 127-143 ; Mitchell W. Schwarzer, « The Emergence of Architectural Space : August Schmarsow's Theory of Raumgestalt », in *Assemblage*, n° 15, 1991, pp. 48-61 ; H. F. Mallgrave et E. Ikononou (éds.), *Empathy, Form, and Space*, *op. cit.*, pp. 57-66.  
 22 Appia, *L'Œuvre d'art vivant*, *op. cit.*, pp. 364-365.  
 23 *Vers une architecture*, Crès et Cie, Paris, 1923, p. 146.

24 *Id.*, pp. 157-159.

25 Cahier de dessin n° 5, 1933, p. 19, cité par Hubert Damisch, « Les tréteaux de la vie moderne », in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier : une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 254.

26 « L'œuvre d'art vivant », *op. cit.*, p. 366 ; « L'homme est la mesure de toutes choses (Protagoras) » (1923), *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, pp. 219-224.

27 *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 151.

28 *Id.*, p. 160.

29 Adolf von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques* (1893), traduit de l'allemand par Éliane Beauvils, L'Harmattan, Paris, 2002, ch. 2 « La forme et l'effet », pp. 43-51.

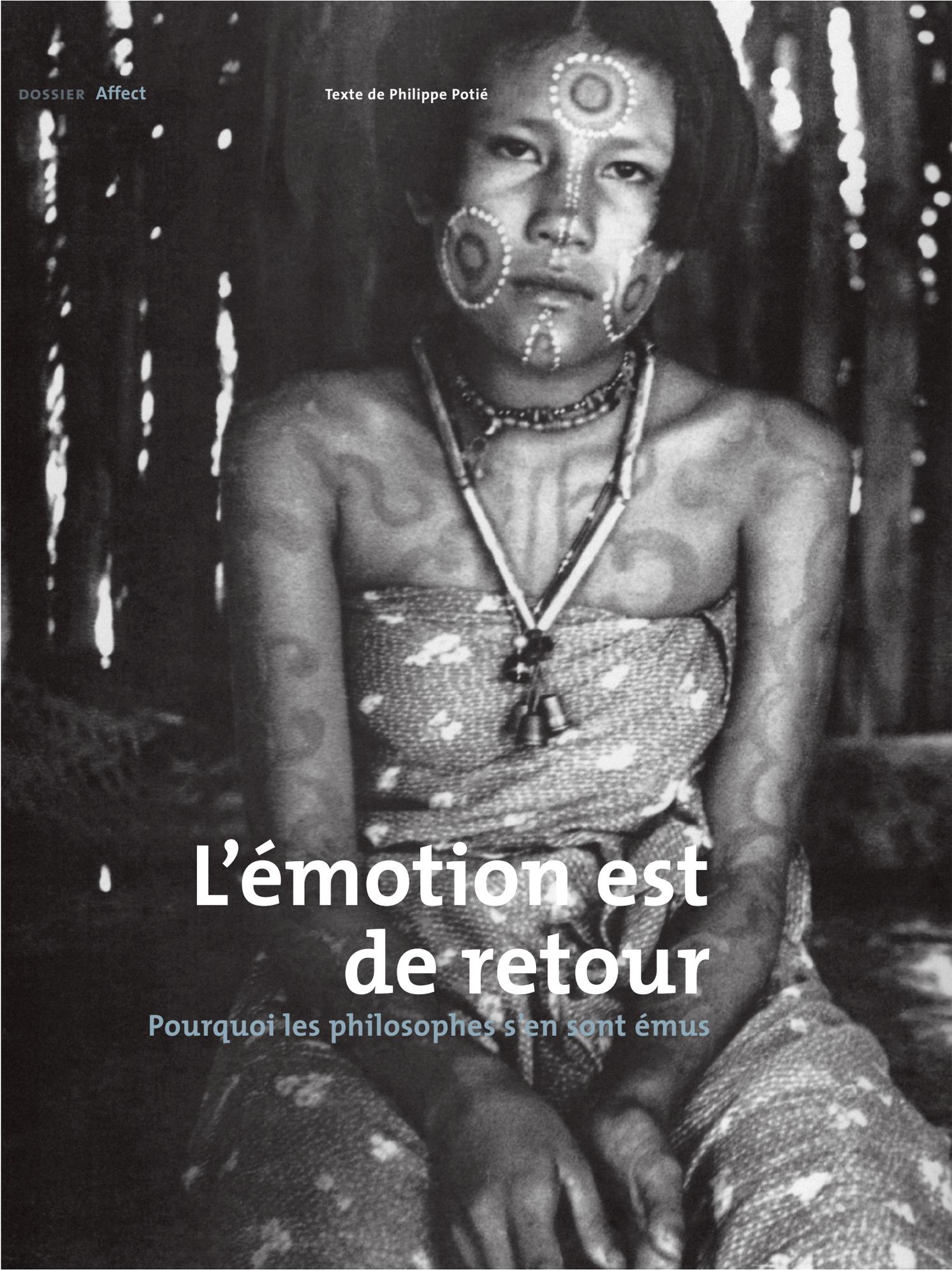
30 « Dans le silence d'équilibre de Sainte-Marie de Cosmédin, s'élève la rampe oblique d'une chaire, s'incline le livre de pierre d'un lutrin en une conjugaison silencieuse aussi comme un geste d'assentiment. Ces deux obliques modestes qui se conjuguent dans le rouage parfait d'une mécanique spirituelle c'est la beauté pure et simple de l'architecture. » *Vers une architecture*, *op. cit.*, pp. 130-131.

31 *Id.*, p. 9.

32 En 1865, Choisy découvre une séquence de vues asymétriques sur l'Acropole de Périclès et démontre ainsi que toute l'Acropole est construite en fonction de la vue de celui qui découvre, en marchant, les bâtiments et le site. Cf. Richard A. Etlin, « Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism : The Search for a New Architecture », in *The Art Bulletin*, vol. 69, n° 2, 1987, pp. 264-278 ; *id.*, *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier : the Romantic Legacy*, Manchester University Press, Manchester/New York, 1993, pp. 76-149 ; Jacques Lucan, « Athènes et Pise. Deux modèles pour l'espace convexe du plan libre », in *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 22/23 « Le Corbusier. L'atelier intérieur », 2008, pp. 59-78.

33 Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvres complètes 1910-1928*, Les Éditions de l'Architecte, Zurich, 1984 [1964], p. 60.

34 Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, s. p.



# L'émotion est de retour

Pourquoi les philosophes s'en sont émus

Caduveo, photo de Claude Lévi-Strauss prise en 1935. « Une adolescente dont on célèbre la fête de puberté a le visage, les épaules, la poitrine et les bras décorés. » Tiré de Claude Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, Paris, Plon, 1994, p. 76

ÉMU PAR LA BEAUTÉ DES CORPS PEINTS des indiennes Caduveo, Lévi-Strauss en analysait la puissance d'expression dans l'incapacité où s'était trouvée cette ethnie d'exprimer dans ses institutions sociales et politiques la structure dualiste et inégalitaire qui l'organisait et il concluait son analyse par cette phrase célèbre : « Adorable civilisation, de qui les reines cernent le songe avec leur fard : hiéroglyphes décrivant un inaccessible âge d'or qu'à défaut de code elles célèbrent dans leur parure, et dont elles dévoilent les mystères en même temps que leur nudité »<sup>1</sup>. Les motifs peints à même le corps seraient la « résolution » par le biais de l'esthétique de solutions politiques dont la société Caduveo n'aurait pas su créer les formes. D'une certaine manière, ce début de XXI<sup>e</sup> siècle fait de nous des indiens Caduveo. Tout comme eux, nous faisons le constat que les institutions politiques dans lesquelles nous avons placé après 68 notre espérance, se dérobent sous nos pieds. Après la chute du mur de Berlin qui en marquait l'ultime moment, un grand espoir avait pris le relais en proposant un engagement éthique dans la préservation de la planète. Mais, si le souci écologique continue à retenir l'attention, il est désormais pris en charge par les rouages techniques et administratifs et nous laisse déjà un peu triste (alors que Nicolas Hulot se présente à la présidence de la république française). Quand le politique et l'éthique peinent à catalyser les espérances et les rêves, il reste alors un ultime registre par lequel exprimer le désir d'exister et de donner corps à l'envie d'habiter

le monde : le langage des émotions, l'esthétique. À défaut d'être bon, le monde sera beau. Il est désormais fait appel à la capacité de la psyché humaine à s'émouvoir et à transformer le regard sur les choses et les êtres, à défaut de pouvoir les transformer.

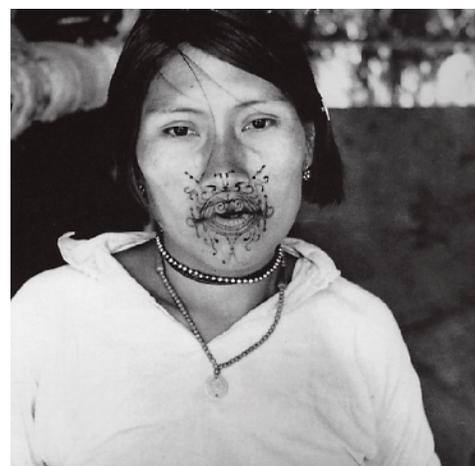
### Beauté primitive

Récemment, se sont inscrites sur nos écrans de télévision, vues depuis un hélicoptère qui survolait la forêt amazonienne, les images d'une tribu jusqu'alors inconnue. En même temps que la surprise un peu voyeuriste qui retenait notre attention, une chose sautait aux yeux : ces individus qui regardaient avec stupeur l'hélicoptère étaient parés de peintures corporelles superbes. Ils nous imposaient ce constat dérangentant qu'ils se trouvaient, en termes d'esthétique, à un niveau de civilisation au moins comparable au nôtre. Embellir le monde et le corps constitue un dispositif inné de la psyché humaine. Que l'on admire les « œuvres » du musée des Arts Premiers ou que l'on contemple les fresques de Lascaux, nous redécouvrons que la première des manières de transformer le monde consiste simplement à l'embellir, et à s'émouvoir de sa beauté. Un premier constat donc : dans les conditions de vie les plus rudimentaires et les plus primitives, l'humain est non seulement doué d'une capacité à embellir le monde, mais plus encore il y consacre la plus grande partie de son énergie mentale.

### Les neurosciences à la rescousse

Plusieurs événements « intellectuels » récents permettent aujourd'hui de réouvrir la question d'une investigation empathique et esthétique de l'espace habité.

Les sciences cognitives et les neurosciences tout d'abord (un peu de justification « scientifique » est toujours bienvenu). Les travaux d'Alain Berthoz pour la France et ceux d'Antonio Damasio<sup>2</sup> pour les États Unis ont mis en évidence, grâce aux possibilités offertes par les outils de visualisation des liaisons neuronales du cerveau, les relations profondes liant le



cerveau limbique, siège des émotions, aux couches supérieures de la matière grise réflexive. Il en est résulté la redécouverte du rôle central des émotions : « L'émotion serait un mécanisme liant directement le monde de l'action irréflectie au monde perçu comme beau ou odieux. Elle opérerait une transformation du monde, court-circuitant la réflexion ou la connaissance »<sup>3</sup>. En résumé, alors qu'il était convenu que le cerveau supérieur, lieu de la conscience et de l'analyse objective, s'efforçait de se libérer du cerveau reptilien, lieu de la confusion émotionnelle, ces nouvelles sciences mettent à jour, images scintigraphiques à l'appui, que les zones les plus évoluées du cortex ne font que servir et démultiplier les fonctions primordiales du cerveau primitif émotionnel et sensible. Le cortex est un amplificateur et non un cerveau concurrent du premier. Le corps sensible devient dans ce tableau un élément du processus de la pensée. Alain Berthoz résume ce renversement épistémologique en ces termes :

« En voulant retrouver le corps sensible agissant au cœur des processus de la décision, en attaquant les approches rationnelles qui prétendent réduire à des formules mathématiques la complexité de la décision, je ne souhaite pas opposer l'obscurité du corps à la lumière de la raison. Réhabiliter l'acte au cœur de la décision, c'est retrouver la dynamique et la richesse du geste, la subtilité de l'intentionnalité, critiquer la domination du langage, c'est ouvrir à la richesse de l'espace (outil mental parallèle qui permet d'examiner des relations simultanées) »<sup>4</sup>.

Et, comme il faut trouver une victime expiatoire qui endosse l'erreur commise, il est convenu désormais d'attribuer à Descartes l'aveuglement rationaliste d'une mise à distance froide



Caduveo, photo de Claude Lévi-Strauss prise en 1935.

« La langue mise à part, ce sont les peintures faciales qui distinguent ces Indiens des paysans brésiliens aux yeux du visiteur non averti.

Parfois tracées, surtout par jeu, sur le visage d'un garçonnet. »

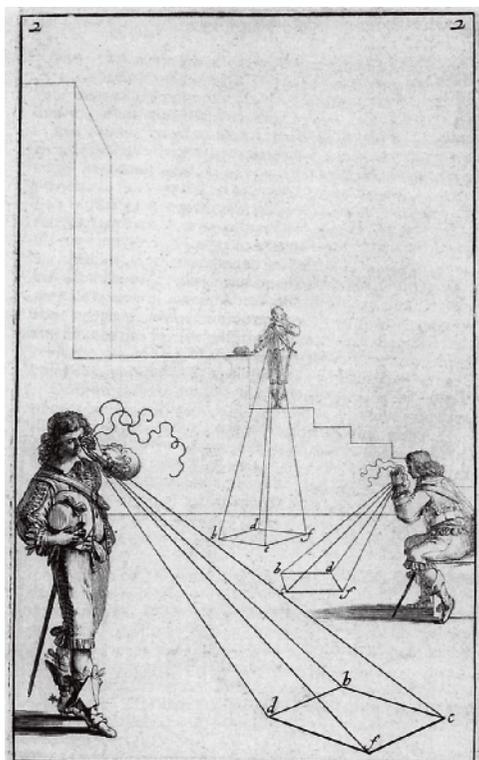
Tiré de Claude Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, Paris, Plon, 1994, p. 71

Caduveo, photo de Claude Lévi-Strauss prise en

1935. « La bouche devient une fleur étrange et

compliquée. » Tiré de Claude Lévi-Strauss, *Saudades*

*do Brasil*, Paris, Plon, 1994, p. 72



du monde dont la gravure des « Perspecteurs » d'Abraham Bosse serait l'illustration. Les avancées apportées par les sciences cognitives sont pour notre champ d'un intérêt certain, car elles s'efforcent de décrire le fonctionnement de ce que l'on nomme « intelligence émotionnelle ». Le rapprochement des deux termes est en soi remarquable et laisse entrevoir le champ de recherche. Ces travaux démontrent que l'ensemble des activités de décisions, de choix, que l'on perçoit comme fruit d'une réflexion objective et calculée, repose sur l'activation de zones émotionnelles préconstruites culturellement ou héritées génétiquement. Ces travaux ont depuis longtemps intéressé les spécialistes des médias et de la publicité, mais ils retiennent aujourd'hui l'attention du champ culturel et plus particulièrement artistique.

### Une phénoménologie revisitée

De manière inattendue, ces travaux remettent à l'honneur des textes un peu oubliés, notamment ceux de la phénoménologie. Alain Berthoz cite par exemple *Esquisse pour une théorie des émotions* de Sartre dont le texte résonne, il est vrai, avec une contemporanéité surprenante : « Le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble. Une émotion est une certaine manière d'appréhender le

monde »<sup>5</sup>. La question ouverte est celle, centrale, de la manière dont le cerveau, par la vue et les autres sens, « fait monde », s'approprie l'espace, s'y projette. La philosophie rejoint ici la science en mesurant que l'image que nous construisons du monde se situe à l'interface entre réel et imaginaire; et plus encore, que le cerveau construit une vision du monde qui correspond à ce dont il a besoin pour s'y orienter et y agir. La dimension « proactive » est essentielle, elle fait de l'émotion l'intermédiaire qui, à partir de sensations, « met en mouvement » le corps.

### Puissance des images

L'image devient, en conséquence, stratégie d'intervention sur le monde. La question de l'image « trompeuse » se trouve forclosée, car il n'y aurait pas, dans le fonctionnement du cerveau, de moment qui sépare sensation, représentation et réflexion. « L'immédiateté » phénoménologique se trouve en quelque sorte « prouvée » par les neurosciences. Penser, agir, représenter ne font qu'un dans un monde où la frontière entre réel et imaginaire devient ténue; où la notion d'objectivité devient relative et fragile. Tout l'effort de la recherche réside alors dans la capacité à décrire l'efficacité du complexe sensation-représentation-action.

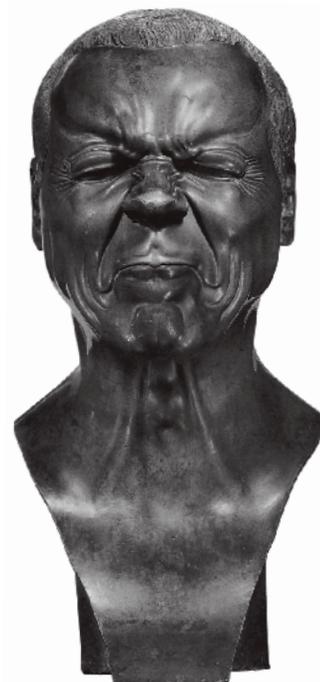
### Philosophie des enveloppes sphériques

Il se trouve que les travaux de Peter Sloterdijk avancent, dans le champ philosophique, des réflexions qui répondent à cette attente. Les trois volumes des « sphères », qui constituent le *best-seller* des écoles d'art et d'architecture, s'efforcent justement de décrire la manière d'habiter le monde dans une stratégie empathique qui fabrique des territoires, des espaces, sous forme de « bulles », de « globes » et « d'écumes ». La description que Sloterdijk offre de ces « enveloppes immunitaires », donne à voir la fabrication de ces mondes que le cerveau dessine à son envie pour en faire le théâtre de son action : « L'âme s'étend, elle devient tout œil et contemplation du monde, < demeure donc, tu es si beau ». Ce sont de tels moments, je n'en démords pas, que vivait jadis la théorie heureuse, qui était une sorte de détente en profondeur de l'intellect »<sup>6</sup>. Retrouvant tout à la fois les écrits présocratiques en même temps que ceux de Nietzsche ou de Bachelard, les essais de Sloterdijk décrivent l'appropriation du monde par une immersion des sens et une implication

mentale et corporelle. Évitant la « passivité » sensibiliste dans laquelle une certaine phénoménologie s'était complue, il en réouvre les perspectives en la mariant à l'idée de puissance nietzschéenne. C'est encore une fois, et sur un mode tout à fait différent, le même principe de synthèse par la représentation de la sensation et de l'action qui cadre le propos dans une sorte de refus de la mise à distance objectivante et rationalisante au profit de l'implication du sujet en acte. L'émotion est l'instance centrale qui tout à la fois perçoit, ressent, affecte, imagine et met en mouvement un cœur plutôt qu'un esprit. Dans ce cadre de réflexion, « ce qui fait image » tient une place centrale comme déclencheur émotionnel.

### « Corps utopiques »

C'est dans ce contexte que la redécouverte de deux petits textes de Foucault vient parachèver la mise en exergue de cette appropriation empathique du monde. *Les hétérotopies* et *Le corps utopique*, écrits en 1966, s'ils ne furent jamais véritablement oubliés, ne seront réellement diffusés qu'à partir de 1984 et ils connaissent depuis peu un succès sans égal, devenant (de par leur facilité de lecture également) les textes de référence des étudiants des écoles d'art. Dans les années 70 et 80, dominées par le politique, ces textes n'ont pas soulevé de grand intérêt. Foucault lui-même a hésité à autoriser leur diffusion jusqu'à la veille de sa



Abraham Bosse, « Les Perspecteurs », Eau-forte, 130 x 85 cm. Tiré de Sophie Join-Lambert, Maxime Préaud [sous la dir. de], *Abraham Bosse : savant graveur : Tours, vers 1604-1676*, Paris, Musée des beaux-arts, Tours / Bibliothèque nationale de France, Paris, 2004, p. 245

Franz Xaver Messerschmidt, *Un homme morne et sinistre*, Etain, hauteur 43,5 cm, après 1770, Österreichische Galerie Belvedere, Vienne. Tiré de Maraike Bückling, *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt*, Liebieghaus, Frankfurt am Main, 2006, p. 203

disparition. Pourtant ces textes peignent de manière magistrale le double mouvement de l'esprit qui « fictionne », pour déployer son univers mental, un corps utopique rêvé, magnifié et décoré d'une part, et d'autre part des espaces hétérotopiques, sortes de lieux réels et imaginaires à la fois, allant du jardin à la prison en passant par les clubs de vacances. Foucault, dans ces deux textes, met en corrélation les stratégies « esthétiques » qui redessinent corps et espaces à l'image de nos désirs.

### Éloge de la schizophrénie

Enveloppe corporelle des Caduveo ou enveloppe immunitaire en forme de bulles spatiales, il s'agit toujours de décrire les infinis mouvements d'inclusion et d'exclusion qui fixent des points de vue et des points de fuite, des dehors et des dedans, de dieux voyageurs et de déesses du foyer, Hermès et Hestia échangeant leur position dans des allers et retours sans fin et créant en retour l'espace comme un monde d'émotion sans fin.

Avec le retour de l'émotion dans le débat architectural, c'est la question esthétique qui va émerger désormais comme méthode de pensée. Non formaliste désormais, elle se devra de rendre compte des pulsions dynamiques qui en font un aiguillon pour l'action ; c'est une esthétique de la motivation, une esthétique du « motif ». Si Jacques Rancière<sup>7</sup> s'est efforcé avec quelque accent nostalgique de lier au politique cet avènement du fait esthétique, ce sont des travaux comme ceux de Bruno Latour qui ont le mieux réussi à communiquer l'idée que le registre esthétique trouve sa puissance dans un travail continu de construction et de déconstruction des images et des « faitiches » : « Allons-nous vraiment passer un autre siècle à re-détruire et re-déconstruire naïvement des images si intelligemment et subtilement déjà déconstruites »<sup>8</sup>. Les travaux fondateurs de Deleuze et Guattari structurent cette vision largement partagée désormais d'une image en mouvement, d'une esthétique mouvementée, animée. Plus avant, se trouve du même coup posée la question d'une « âme du monde », d'une présence, d'une aura benjaminienne sur laquelle Georges Didi-Huberman travaille avec précision, redécouvrant les « montages » dont les icônes sont faites. L'ensemble de ces travaux tend à « scénariser » la démarche esthétique pour la saisir dans un déploiement qui entrelace mots et images en des jeux de collage et de surimpression.

Franz Xaver Messerschmidt, *Tête en forme de bec, albâtre, avant 1781*, Österreichische Galerie Belvedere, Vienne. Tiré de Maraike Bückling, *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt*, Liebieghaus, Frankfurt am Main, 2006, p. 232



La « schizophrénie », dont Deleuze et Guattari avaient fait le ressort d'un imaginaire « déterritorialisé », constitue la figure centrale de cette nouvelle esthétique procédurale. Et ce n'est pas par hasard si elle se retrouve au cœur du travail théorique de Koolhaas dès NYD. Le montage schizophrénique forme les totems qui offrent un surcroît de présence et d'âme à un monde désormais habité de doubles fantomatiques. L'empathie se construit sur le mode schizophrénique. Sa vision est celle d'une hallucination « auratique ». Il y a quelque chose ici d'un éloge de la folie dans la construction de cette nouvelle esthétique plus dionysiaque qu'apolinienne. La « paranoïa critique » invoquée par Koolhaas comme méthode générative n'est

pas fortuite, elle pointe une nouvelle manière de se saisir du chaos du monde dans une pulsion cynique et optimiste à la fois. À défaut d'en contrôler le déploiement à la lumière de la raison, elle offre le moyen ultime de s'immerger dans une machine territoriale à jamais disloquée. Le projet d'architecture se déploierait alors à la manière dont les reines Caduveo morcellent leur corps pour mieux l'embellir de l'asymétrie de leurs motifs. ➡

*Philippe Potié est professeur à l'École Nationale Supérieure de Versailles où il dirige l'équipe de recherche Culture, architecture, technique. Ces travaux interrogent les figures du projet architectural, et s'intéressent, après avoir étudié le champ matériel du construit, à celui des processus de fiction.*

- 1 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris, 1955, p. 255.
- 2 Antonio R. Damasio : *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*, Odile Jacob, Paris, 1995 ; *Le Sentiment même de soi : corps, émotions, conscience*, Odile Jacob, Paris, 1999 ; *L'autre moi-même - Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*, Odile Jacob, Paris, 2010.
- 3 Alain Berthoz, *La décision*, Odile Jacob, Paris, 2003, p. 63.
- 4 *Ibid.*, p. 349.
- 5 Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1938, rééd. 2009 Le livre de poche, p. 75.
- 6 Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire*, Hachette Littératures, Paris, 2001, p. 52.
- 7 « Les formes de l'expérience esthétique et les modes de la fiction

créent ainsi un paysage inédit du visible... Ils ne le font pas à la manière spécifique de l'activité politique qui crée des *nous*, des formes d'énonciation collective. Mais ils forment ce tissu dissensus où se découpent les formes de construction d'objets et les possibilités d'énonciation subjective propres à l'action des collectifs politiques. Si la politique consiste dans la production de sujets qui donnent voix aux anonymes, la politique propre à l'art dans le régime esthétique consiste dans l'élaboration du monde sensible de l'anonyme, des modes du *cela* et du *je*, d'où émergent les mondes propres des *nous* politiques », Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 72.

8 Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, *Iconoclasm*, La Découverte, Paris, 2009, p. 186.

«Raum greift aus uns und  
übersetzt die Dinge.»  
Rainer Maria Rilke

«En vain j'ai voulu de l'espace,  
trouver la fin et le milieu.»  
Baudelaire

# L'espace qui nous habite

L'Exposition du vide d'Yves Klein,  
entre théorie de l'art et empathie

Une phénoménologie et une psychologie  
minimales

« POUR MOI, LA PEINTURE N'EST PLUS EN FONCTION DE L'ŒIL aujourd'hui : elle est fonction de la seule chose qui ne nous appartienne pas en nous : notre VIE. »<sup>1</sup> Cette déclaration ouvre *Le dépassement de la problématique de l'art*, livre d'Yves Klein publié en décembre 1959, qui affirme une double disparition : tantôt l'œuvre d'art en tant que tableau à contempler, tantôt le monde de l'art en tant que système de lieux institutionnels à distinguer du quotidien et du monde de la vie, sont en fait devenus imperceptibles et indiscernables.

En fait, du 28 avril au 12 mai 1958, au numéro 3 de la rue des Beaux-arts à Paris, la Galerie Iris Clert avait déjà accueilli une exposition de Klein, *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, qui, comme *l'Immaterieller Raum* de la salle du *Museum Haus Lange* à Krefeld, pendant la rétrospective *Monochrome und Feuer* du 14 janvier au 26 février 1961, n'avait aucun tableau à présenter. Ces lieux députés à l'exposition, à l'appréciation et à la vente de l'art, furent privés par Klein de toute œuvre d'art. Nonobstant cela, le local de vingt mètres carrés de la Galerie parisienne fut visité, semble-t-il, par plus de trois mille personnes. Le vernissage chez Iris Clert fait véritablement date dans l'histoire de l'art contemporaine; ici, il nous intéresse sous l'angle, assez étroit mais très fructueux, de la relation entre le lieu réel, l'aspect a-perceptuel de l'espace englobant, et l'affect psychophysio-logique, ainsi que l'effet esthétique.

Pour mieux pénétrer cette relation, j'aimerais commencer par deux phrases assez simples, qu'on pourrait retrouver inscrites parmi les règles non-écrites de nos formes de vie et de nos expériences, de nos mémoires, individuelles et collectives, privées et sociales. La première dit que « le corps s'élargit lorsqu'il entre dans une pièce ample » : elle nous parle d'une expérience habituelle de notre corps dans l'espace où nous habitons et vivons, et revient à une phénoménologie élémentaire. La deuxième phrase affirme que, « Quand un homme entre dans une pièce, il apporte sa vie entière avec lui » ; ces mots réclament la temporalisation psychique de tous nos usages personnels et culturels du quotidien, et, donc, renvoient à une logique narrative rudimentaire. On dirait que nous ne sommes pas trop surpris, peut-être pas du tout, par ces phrases : on dirait qu'elles appartiennent au répertoire du déjà dit, entendu et senti, on les rubriquerait dans

l'archive de nos habitudes sensorielles et de nos usages intellectuels. Ces deux phrases banales nous rappellent nos gestes automatiques et nos expériences sensorielles irréflechies, et, en même temps, nous confirment nos connaissances tacites et partagées.

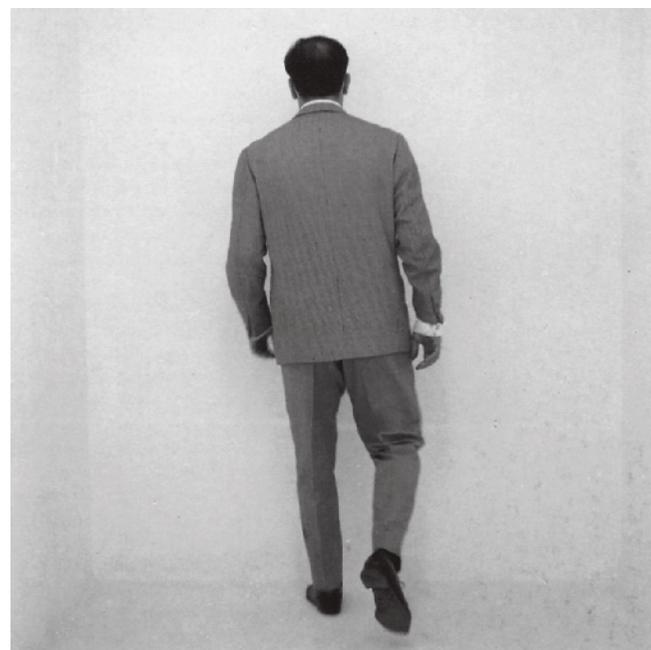
Finalement, on s'aperçoit que ces phrases nous concernent et nous disent ce qui est à portée de main et sous les yeux de tout le monde, notre vie de tous les jours. Si le constat descriptif de ce qui arrive au corps en général nous alerte sur ce qui affecte notre chair singulière et irremplaçable en nous apprenant à le ressentir d'abord, puis à y réfléchir par rapport aux habitudes, le bilan universalisant sur l'histoire d'une âme qui la transporte et l'entraîne malgré elle-même ici et là, invite à nous ressouvenir de nos faits divers. On pourrait conclure qu'espace vécu et temps incarné vont de paire et qu'il serait nécessaire de faire un récit de la manière dont notre corps habite l'espace et fait des lieux une partie vivante de notre biographie.

### Architecture incarnée

Comme cela semble indiqué par les phrases citées en ouverture, personne ne pourrait douter qu'espace vécu et temps incarné s'articulent ensemble.

Nous allons tester cette évidence corporelle du sens intime de soi en des lieux spécifiques, et par rapport à l'expérience singulière – sensorielle, émotionnelle, cognitive – qu'ils informent et accèdent. Mais avant cela, il faut finalement avouer d'où viennent les phrases qui ont inspiré mes réflexions. La phrase qui dit qu'un être humain porte avec lui toute sa vie et donc narrativise son expérience de l'espace<sup>2</sup>, est prélevée d'un monologue intérieur d'un personnage fictif, Don Draper, prononcé par la voix *off* de l'acteur Jon Hamm dans *Summer Man*, huitième épisode de la quatrième année de la série télé culte de l'AMC *Mad Men*<sup>3</sup>. La première phrase<sup>4</sup>, qui témoigne de l'attitude phénoménologique envers la susnommée expérience, est en revanche empruntée à James Elkins, critique et historien d'art de l'Université de Chicago<sup>5</sup>, et elle paraphrase *Über das optische Formgefühl* (1873) de Robert Vischer, livre de chevet pour les théoriciens de l'empathie.

Elkins songe assez probablement à la définition du sentiment d'expansion, d'étendue et de liberté, par rapport à une forme immobile, entièrement ou partiellement démesurée, comme des édifices, l'eau, l'air, voire un ample



manteau<sup>6</sup>. Selon Vischer, ces phénomènes désignent une « empathie statique », qu'il appelle physionomique et émotionnelle.

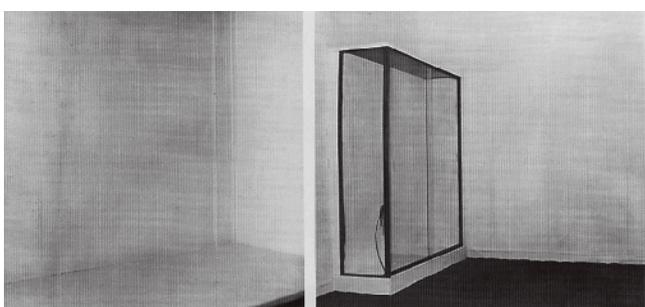
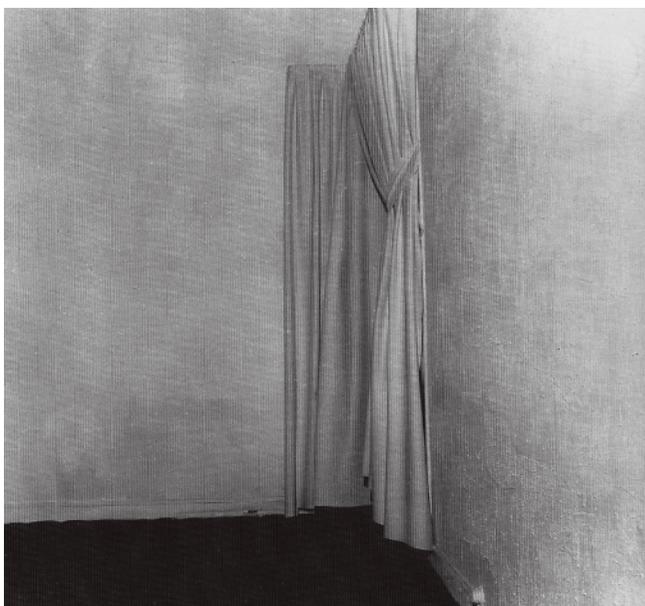
### On n'y voit rien

Immédiatement surnommé « l'exposition du Vide », le vernissage parisien au printemps de 1958 était d'abord annoncé avec le titre *Exacerbations Monochromes*, afin de remarquer la décision hyperbolique de l'artiste d'immatérialiser la peinture en tant qu'objet d'une optique apprise. Chez Iris Clert, l'artiste décide de se passer complètement du tableau comme tel.



Carton d'invitation signé par Pierre Restany et affranchi du timbre bleu réalisé par Yves Klein, envoyé à l'occasion de la double exposition d'Yves Klein aux galeries Iris-Clert et Colette-Allendy, mai 1957. Tiré de *Connaissance des arts*, Hors-série, n° 299, « Yves Klein », 2006, p. 44

Yves Klein dans le vide, 1958. Tiré de Hannah Weitenmeier, *Klein*, Taschen, Köln, 2001, pp. 32-33



Le tableau verticalement accroché aux cimaises n'est que le support réel qui correspond aux habitudes et à la sensibilité picturale du spectateur et devient par là même le point de départ virtuel du souvenir des données sensorielles, d'une reconstitution, voire d'une narrativisation après-coup, sentimentale et imaginative, des qualités picturales perçues. Le lieu vide de la galerie réalise, selon Klein, une réalité picturale invisible, car il reste émancipé de toute exemplification matérielle et donc soustrait à toute psychologisation projective et à toute historicisation culturelle. Cette réalité picturale est non-objectale et non-aspectuelle, extension environnante non-différenciée et non-orientée – bref: atmosphérique, tantôt *Stimmung*, tantôt *Atmosphäre*, tantôt tonalité émotive, englobante et non-localisable, tantôt ambiance factuelle, délimitée et localisée, architecturale, « état [ou] ambiance rayonnante picturale [et] climat pictural invisible mais présent »<sup>7</sup>.

On n'y voit donc rien – rien que la pièce de la Galerie peinte par Klein en blanc, « la non couleur » par excellence. Il faut dénoncer que la manufacture artisanale et artistique de la

peinture, notamment de l'expressionnisme abstrait et de l'*action Painting*, est affectée par une manœuvre conceptuelle fort ironique, dérivée du *Ready-made* de Duchamp: d'une part, Klein efface avec un rouleau en mousse industriel les traces matérielles laissées par les œuvres et les expositions précédentes; d'autre part, par la seule « présence en action » de l'artiste et sa seule intention intime « abstraite », donc bien au-delà de toute sympathie et identification fantasmée par le public, la galerie redevient l'atelier de l'artiste, son lieu privé, voire secret. On n'y voit rien – rien que l'espace même, pourtant à l'œuvre – selon Klein – sur la sensorialité et le sens, sur le corps et l'esprit, sur les affects sensibles et les effets signifiants, finalement sur la vie du spectateur, alors qu'il n'y a ni œuvre d'art perceptible, ni aspect saisissable. « Il n'y a rien à voir », écrit en 1966 Robert Smithson<sup>8</sup> à propos de la radiance lumineuse des dispositifs d'Ian Flavin, qui sature la perception visuelle par « une privation d'action » et réalise un espace « désolé mais exquis », un milieu immobile d'une « histoire sans action » soustraite à toute psychologie. « Le rien est incarné dans le rien », écrit-il.

#### Vérité du corps et figures de l'incorporation

Vouée à habiter l'énergie pneumatique et le souffle vital de l'air plutôt qu'à participer à l'entropie universelle<sup>9</sup>, « l'exposition du vide » de Klein réalise elle aussi une « incorporation ». Mais elle est double, peut-être ambiguë, voire indécidable.

D'un côté, l'« incorporation » est affaire d'une rhétorique des effets et d'une esthétique du lieu. Elle est une opération autoréflexive de l'artiste, conduite d'abord au détriment de la matérialité du support, de l'œuvre et, finalement, du lieu même destiné à de la peinture ordinaire et à de l'art reconnu d'habitude comme tel. Incorporation veut donc dire *Meaning Embodiment*, au sens d'Arthur Danto et d'autres philosophes analytiques de l'art. En fait, la pièce vide de la galerie parisienne est en même temps un espace physique et un lieu institutionnel, un *cognitive Establishment*, bref un dispositif architectural et culturel fort surdéterminé, qui permet et légitime une expérience esthétique d'un art non-perceptuel. L'immatérialité de l'atmosphère et du climat pictural de chez Iris Clert, la « densité sensible abstraite, mais réelle [qui] existera et vivra, selon Klein, par elle-même et pour elle-même dans les lieux vides

en apparence seulement »<sup>10</sup>, certifient ce que Danto<sup>11</sup> appelle « l'atmosphère d'une théorie de l'art ». Cela, bien évidemment, on ne peut pas du tout le percevoir, il faut le savoir et le croire: « pour voir quelque chose en tant qu'art, il faut ce que l'œil ne peut pas décrire – une atmosphère d'une théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art: un monde de l'art. »

On n'y voit rien, bien sûr, mais cette transparence perceptuelle du médium spatial affirme une opacité sémantique. Cette opacité qui n'est ni sensorielle, car il n'y pas d'aspect discernable, ni pragmatique, car il n'y a pas d'ambiguïté de contexte, institue, par la différence même, la relation entre ce qui est à l'art et ce qui est à la vie ordinaire et banale, et offre la possibilité de la transfiguration de l'une dans l'autre. Si l'espace vide est en réalité un médium qui véhicule<sup>12</sup> des significations à même de changer nos sensibilités esthétiques, le prix, selon Klein, serait le « médium fixatif » de cette opération: le prix, selon l'artiste français, « sert à démontrer que [la qualité sensible de l'espace] est perceptible par autre chose que l'apparence matérielle et physique »<sup>13</sup>. Disparue l'œuvre, avec toutes ses qualités sensibles intrinsèques perçues, la saisie esthétique de l'espace comme tel serait témoinnée, finalement, par le prix et ses effets symboliques – tels que les croyances et les usages en cours dans le monde et dans l'histoire de l'art.

Or, l'« incorporation » de l'espace dépeuplé et pneumatique de la Galerie Iris Clert concerne le corps et le monde de la vie aussi, comme dans les théories de l'empathie<sup>14</sup>: elle est affaire, finalement, d'une poétique des affects et d'une esthésiologie de l'espace. L'atmosphère d'une théorie de l'art est inscrite dans un lieu et est, en fait, une « atmosphère communicative » (Gernot Böhme), voire expressive et émotionnelle, un affect spatial. On n'y voit rien – rien qui, nonobstant la déception et l'inaction de la perception visuelle, ne cesse d'être crédité de pouvoir réaliser une « *Einführung* aérienne »<sup>15</sup>, de pouvoir mouvoir et émouvoir le spectateur: « Invisible et intangible, cette immatérialisation du tableau doit agir, si l'opération de création réussit, sur les véhicules ou corps sensibles des visiteurs de l'exposition avec beaucoup plus d'efficacité que les tableaux visibles »<sup>16</sup>.

Il faut aussi remarquer l'efficacité de plusieurs éléments comme le carton d'invitation et de présentation au vernissage timbré de bleu, les vitres extérieures de la galerie teintées en bleu, la lumière, le « cocktail bleu » au Bar

Yves Klein, exposition « La spécialisation de la sensibilisation à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée (le vide) », galerie Iris-Clert, Paris, 28 avril-12 mai 1958. Tiré de *Connaissance des arts*, Hors-série, n° 299, « Yves Klein », 2006, p. 44-45

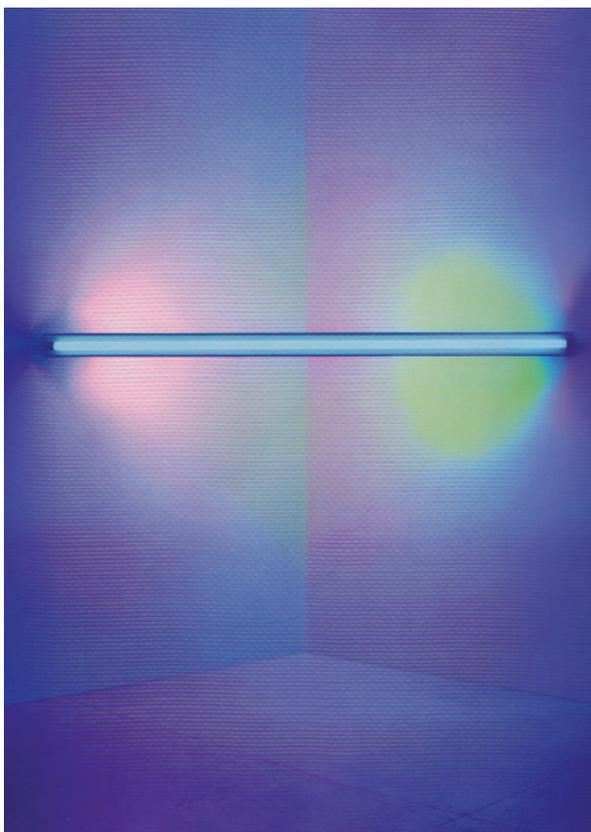
de la Coupole à Montparnasse (Gin, Cointreau, bleu de méthylène), littéralement incorporé et absorbé, et expulsé, par le public, etc. Tous ces éléments autour de ce qu'on appelle « œuvre », concourent à la réception de cette dernière bien au-delà de son aspect perçu comme statique, et activent, de façon directe et indirecte, des effets et des affects émotionnels, intellectuels, et strictement physiologiques, chez le spectateur. Alertés sur la complexité de cette expérience, entre voir (le perçu : l'esthésiologique) et savoir (le perceptible, l'esthétique), relisons donc Klein : « Il ne devrait à présent n'y avoir d'intermédiaires. On devrait se trouver littéralement imprégné par cette atmosphère picturale spécialisée et stabilisée au préalable par l'artiste dans l'espace donné. Il doit s'agir alors d'une perception-assimilation directe et immédiate sans plus aucun effet, ni truc, ni supercherie par-delà les cinq sens, dans le domaine commun de l'homme et de l'espace : la sensibilité. »<sup>17</sup>

C'est finalement le corps même du spectateur, au-delà de la seule compétence oculaire, qui est un corps-médium ou médiatisé<sup>18</sup>, qui devient le médium vivant et mouvant où se déposent les « empreintes atmosphériques », les traces invisibles du climat pictural. Ailleurs, Klein utilise l'analogie avec le médium

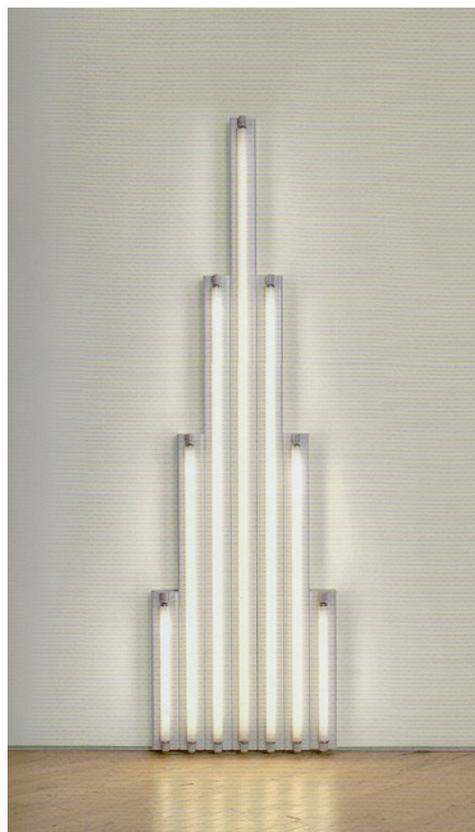
photographique : comme la plaque sensible est impressionnée et modifiée physiquement par ce qui est passé, le corps du spectateur est le support psychobiologique marqué par la « trace de l'Immédiat », touché au vif par le milieu englobant, imprégné par l'espace comme tel, c'est-à-dire par « ce qui existe au-delà de notre être et qui pourtant nous appartient toujours[:] la VIE à l'état de matière première ! »<sup>19</sup> La chair est désormais climat, l'espace est existentiel, et l'existence est spatiale<sup>20</sup>.

L'atmosphère immobile de la Galerie Iris Clert, en même temps indiscernable d'une pièce ordinaire vide (entre abandon et promesse de bonheur) et anticipatrice du *White Cube* hypermoderniste et minimaliste, est un espace embrassant, un espace tactile<sup>21</sup> façonnant et contenant la sensibilité du « spectateur-viveur », ainsi qu'une veste<sup>22</sup> – selon l'enseignement de Robert Vischer – modèle et enveloppe un corps : émancipé de l'aspect, l'affect est ici finalement affaire de tact et d'habitat. ➔

Filippo Fimiani est professeur d'Esthétique à l'Université de Salerne. Il est membre de la Société Italienne d'Esthétique (SIE) et du Centre Inter-Critique des Arts et des Discours sur les Arts (CICADA) de l'Université de Pau et des pays de l'Adour. Il est membre du comité éditorial de la revue en ligne *Aisthesis* ainsi que de *La Part de l'œil*.



Dan Flavin, *sans titre (à Janie Lee)*, 1971, lumières fluorescentes de couleurs bleu, rose, jaune et vert, 244 cm de largeur en travers d'un coin. Tiré de Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin: the complete lights, 1961-1996*, Yale University Press, New Haven, Conn., 2004, p. 78



Dan Flavin, « *Monument* » 1 pour V. Tatlin, 1964, lumière fluorescente blanche, hauteur : 244 cm, Dia art Foundation. Tiré de Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin: the complete lights, 1961-1996*, Yale University Press, New Haven, Conn., 2004, p. 47

- 1 Yves Klein, « Le dépassement de la problématique de l'art » (1959) in Marie-Anne Sichère, Didier Semin [sous la direction de], *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris, 2003, p. 80.
- 2 « Quand un homme entre dans une pièce, il apporte sa vie entière avec lui ».
- 3 « Quand un homme entre dans une pièce, il apporte sa vie entière avec lui. Il a des millions de raisons d'être n'importe où. Demandez-lui. Si vous l'écoutez bien, il vous dira comment il est arrivé là. Comment il a oublié où il allait, et puis qu'il s'est réveillé. Si vous écoutez bien, il vous parlera de cette fois où il pensa qu'il était un ange, ou bien qu'il rêva qu'il était parfait. Puis, il sourira avec sagesse, satisfait d'avoir compris que le monde n'était pas parfait. Notre défaut est de vouloir tellement plus. Notre ruine est d'acquiescer ces choses et de désirer ce que nous avons. » L'épisode, transmis le 12 septembre 2010, était écrit par Lisa Albert, Janet Leahy et Matthew Weiner (créateur même de la série, qui a gagné de nombreux Prix), et tourné par Phil Abraham.
- 4 « Le corps s'élargit lorsqu'il entre dans une pièce ample. »
- 5 James Elkins, *The Objects Stares Back: On the Nature of Seeing*, Simon & Schuster, New York, 1996, p. 138.
- 6 Robert Vischer, *Sur le sentiment optique de la forme, Contribution à l'esthétique* (1873), traduction de l'allemand (modifiée) in : Maurice Elie, préface de Carole Talon-Hugon, *Aux origines de l'empathie. Fondements & fondateurs*, Ovidia, Nice, 2009, pp. 76-78, cf. pp. 72-73; *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Hermann Credner, Leipzig, 1873, pp. 20-22, cf. p. 15.
- 7 Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne » (1959), *op. cit.*, pp. 131-132; cf. 139, 152.
- 8 Robert Smithson, « Quasi-Infinities and the Waning of Space » (1966), in : *The collected writings*, Jack D. Flam (ed.), University of California Press, Berkeley, 1996, pp. 11-15.
- 9 Yves Klein, « Manifeste de l'Hôtel Chelsea » (1961), *op. cit.*, p. 309. Sur les « architectures de l'air », voir : Nuit Banai, « Avant-garde or Civil Service? Yves Klein, Werner Ruhnu and the 'The European Situation' », dans Sascha Bru et Alii (ed.), *Europa! Europa? European Avant-Garde and Modernism Studies*, Walter de Gruyter, Berlin - New York, 2009, pp. 244-263; Valéry Dideion, « Aire conditionnée. Utopies domestiques : Yves Klein et Werner Ruhnu » in *Faces. Journal d'architecture*, n° 63, 2006, pp. 8-11.
- 10 Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne », *op. cit.*, p. 132. Parmi ces lieux, avec une galerie ou un musée spécifiquement destinés à l'art, les « zones de sensibilité picturale immatérielle » choisies par Klein dans les espaces publics de la ville de Paris à partir de la fin de 1959.
- 11 Arthur C. Danto, « The Artworld », *Journal of Philosophy*, n° 61, 1964, pp. 580-581.
- 12 Dave Davies parle de « vehicular Medium » ; cf. *Art as Performance*, Blackwell, Oxford, 2004, pp. 59 sq.
- 13 Yves Klein, *op. cit.*, pp. 134, 146 ; cf. 125. Sur cette logique, je me permets de renvoyer à mon article : « Embodiments and Art beliefs » in *RES. Anthropology and Aesthetics*, n° 57/58, 2010, pp. 283-298.
- 14 En allemand : *Verkörperung* et *Verleibung*.
- 15 L'expression vient du livre le plus aimé et cité par Klein (lu après le vernissage chez Iris Clert, dit-il) : Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943, p. 194.
- 16 Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne », *op. cit.*, p. 131.
- 17 Yves Klein, *op. cit.*, p. 132.
- 18 Hans Belting, *Bildanthropologie: Einwurfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, Munich, 2001, pp. 1-55, et « Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology » in *Critical Inquiry*, n° 31, 2005, pp. 302-319.
- 19 Yves Klein, « Discours prononcé à l'occasion de l'exposition Tinguely à Düsseldorf » (1959), *op. cit.*, pp. 102-103.
- 20 Yves Klein, « Manifeste de l'Hôtel Chelsea » (1961), *op. cit.*, p. 310. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, pp. 339-340 : « Nous avons dit que l'espace est existentiel ; nous aurions pu dire aussi bien que l'existence est spatiale, c'est-à-dire que, par une nécessité intérieure, elle s'ouvre sur un dehors, au point que l'on peut parler d'un espace mental ».
- 21 On parlera de co-toucher environnemental et d'affectivité haptique, selon l'étymologie grecque (*haptain*, toucher) et selon l'usage introduit en esthétique et théorie de l'art par Alois Riegl (dans la deuxième édition de *Spätromische Kunstindustrie*, de 1901, et en réponse à certaines critiques).
- 22 Cf. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New-York, 2001, pp. 320-321, et Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, MIT, London - Cambridge (Mass.), 1995, p. 242.

# Les dissimulations du visible

## La peinture de Marisa Baumgartner

«Ce sont les regardeurs qui font les tableaux...»

Marcel Duchamp

LE PROCESSUS DE « FABRICATION » DE MARISA BAUMGARTNER s'inscrit dans l'expression d'une empreinte : une mise en évidence, une mise en lecture, celle d'une trace, celle d'un sentiment diffus. L'image dissimulée par le visible ne s'imposerait pas forcément au regard. Travaillée, revisitée, elle révèle et se révèle ; sa transcription découvre un contenu absorbé, masqué, jusqu'à l'apparition d'une autre perception, un autre donner à voir que notre propre interprétation transpose. Transfigurer ce que l'on regarde, ce que l'on observe, pour proposer une autre vision, un regard différent sur le monde, l'invisibilité de l'observé, l'image sous l'image.

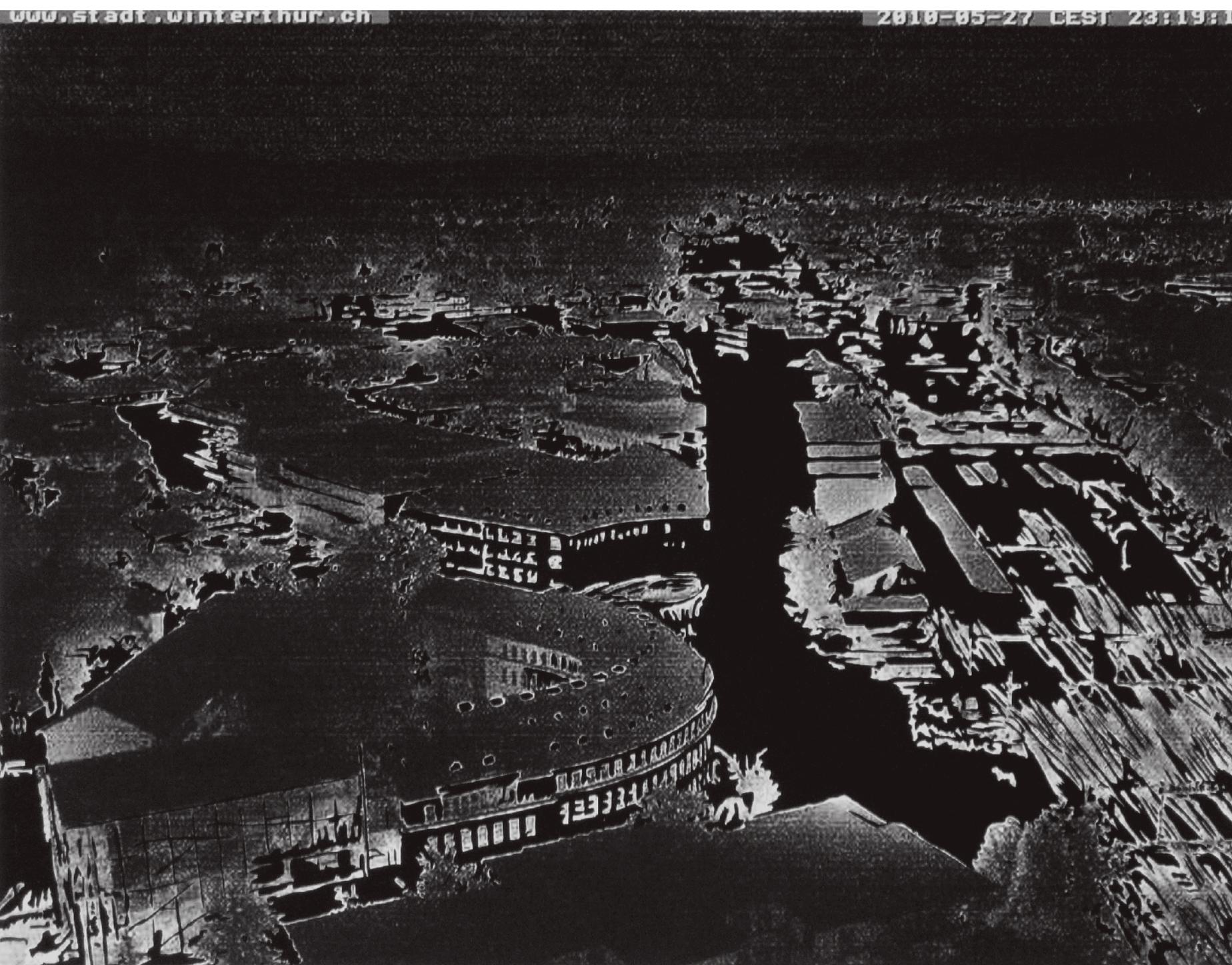
Cette mise en doute de la validité de l'image, l'artiste la relaie par l'utilisation d'un autre support, d'une autre toile, d'un autre fond, celui de l'image *webcam*. Il y a dans les vues de villes réalisées par les caméras de surveillance, une dimension cinématographique qui induit désir et crainte. L'image de *webcam* est celle d'un monde en direct que l'on croit posséder mais qui se dérobe sans cesse, une image qui se perçoit dans le temps, celui du présent et celui d'un futur proche. Elle se présente dans une perspective ouverte vers l'infini et est irréversible. Le spectateur n'exerce aucun pouvoir sur elle car elle est hors de sa portée dynamique. Le plan est fixe, les travellings sont impensables, les mouvements de caméra sont rudimentaires : déplacer le pied de la caméra pour déplacer le point de vue. Les plans rapprochés sont favorisés, anéantissant dans la capture toute profondeur de champ. La valeur de cadre est le plus souvent minimale. Peu d'intimité s'échappe. Entre deux images, il y a du non vu, du non perçu. Et c'est au spectateur de faire la

synthèse, de compenser ce saut d'image, ce vide, d'imaginer la transition entre l'image perçue et celle qui lui est antérieure. En ce sens, l'image dans sa singularité, dans sa durée limitée d'existence est spectacle ; elle se détermine comme une présence qui suscite l'attention, l'émotion, et où converge, se focalise l'œil du regardeur.

La *webcam* est une machine de vision. Elle permet, dans sa caractéristique intrinsèque du plan fixe, de laisser deviner un choix esthétique fondamental, celui de se donner le temps de contempler le quotidien, qui tel un monde clos, par la résultante du cadre ou du cadrage, est, à la fois, spectacle et sujet d'observation, fascination de la possession furtive, et inquiétude de la puissance d'un constant et inéluctable regard. Les images-affections, telles que les nomme Gilles Deleuze<sup>1</sup>, ces images-mouvements éveillent une intuition sensible, par la suggestion, et annoncent l'au-delà de l'image, l'image qui n'est pas dans l'image, cette image sous l'image qui soutient le travail patient de Marisa Baumgartner. En s'interrogeant sur l'invisibilité du visible, en questionnant l'image, l'artiste ne nous restitue pas ce qui est vu, ce qui est apparent, mais une représentation ou une interprétation (impressionniste) de l'instant, par le médium de la peinture apposée, appliquée. Cette révélation, cette domestication de l'image, cette appropriation des espaces anonymes, « hésite » entre le figuratif et l'abstrait. Les références revendiquées par l'artiste, les travaux d'Agnes Martin ou de Robert Ryman, se comprennent, dans une écriture minimaliste, comme une recherche commune d'une réduction de la représentation. La grille chez Agnes Martin, les « *black and white paintings* » chez Robert Ryman, s'apparentent

à une forme de contrainte. Sur le même mode, la trame pixellisée de l'écran s'inscrit et s'interpose entre l'artiste et le visible. Le mode opératoire est celui de la construction d'une nouvelle trame, une superposition appartenant à un autre *layer*, une autre couche, qui parce qu'elle est, en partie, recouvrante du premier des plans, agit comme un révélateur de ce que nous pourrions appeler « les espaces intermédiaires ». L'inventaire de ces fragments ordinaires, leur mise en relation avec leur double imaginaire, permet de recréer le sens poétique du lieu et de retrouver une forme allégorique dans l'ordinaire du paysage urbain, par la fragmentation, le détail, l'accent. Arrêter sur l'écran le temps, capter une image, assumer l'arbitraire du choix.

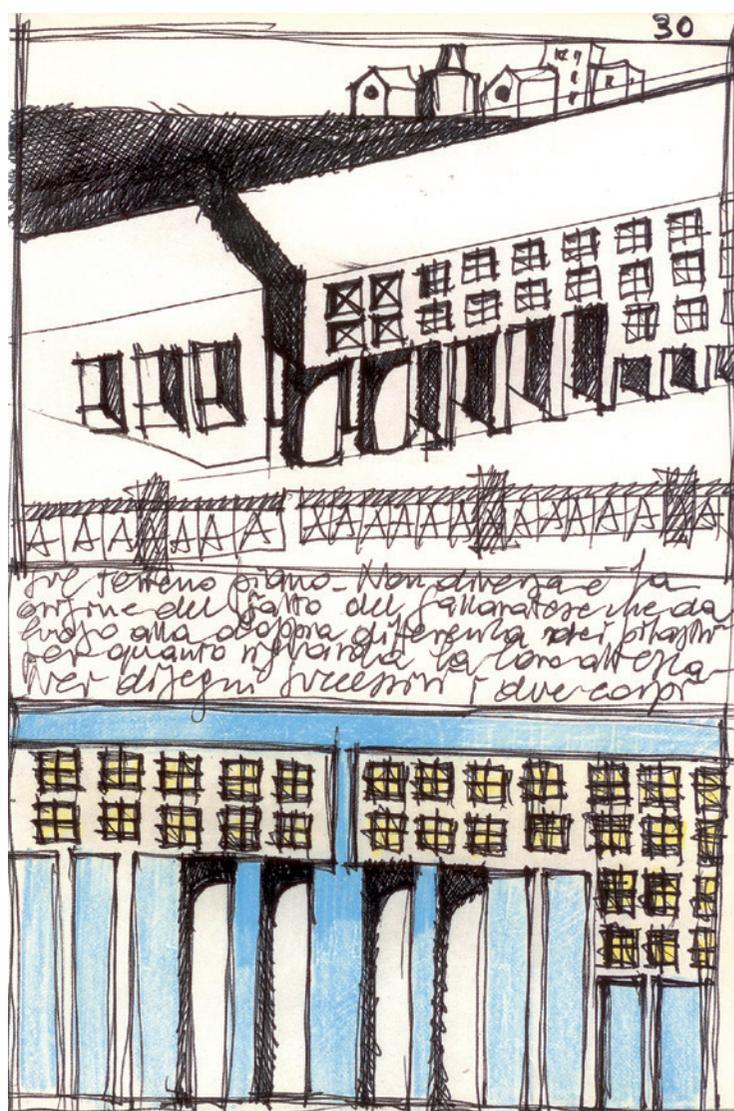
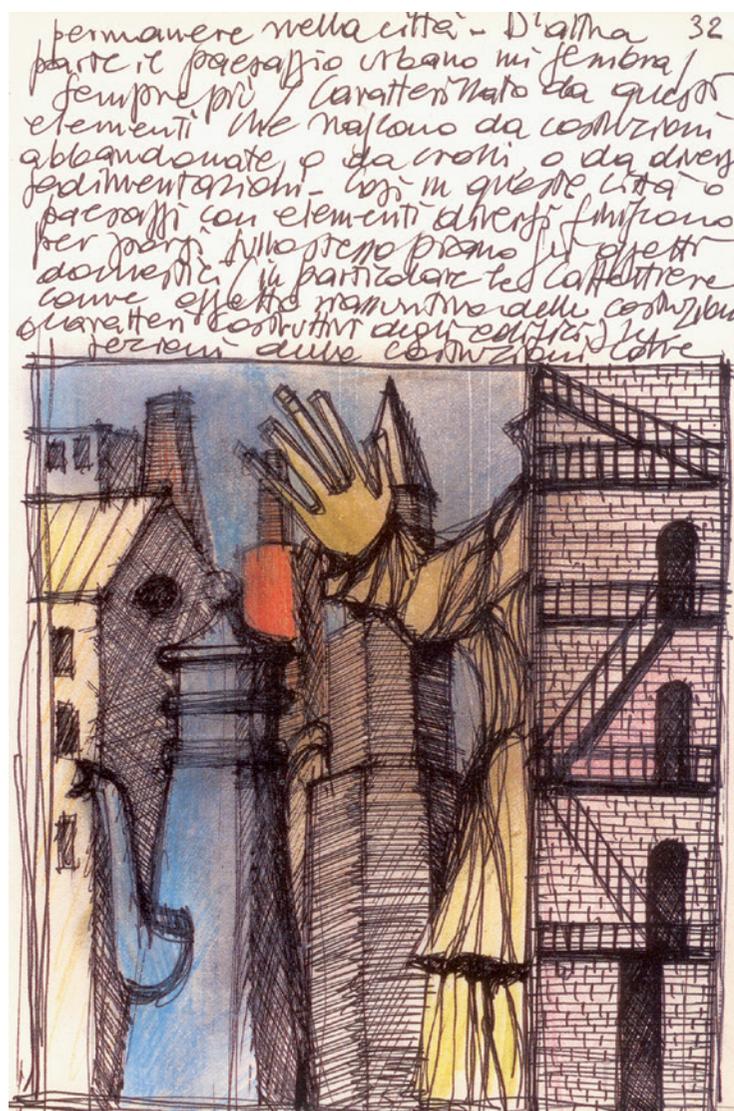
Dès lors, l'artiste peut décider du moment où l'image sera introduite dans son tableau, et à l'image-mouvement, qui semble figée, mais qui vit de et par sa propre et perpétuelle transformation, s'oppose le lent processus de la peinture. L'écran diffusant l'image issue des caméras automatiques a fait place au support papier. Sur cette impression, la sur-impression, le « recouvert », le sur-lignage sont appliqués au pinceau, touche après touche, généralement à la gouache noire ou à l'acrylique blanche, comme pour augmenter les contrastes, les contours, les effets dynamiques et gommer tout superflu, sans retour possible, dans une continuité d'écriture. Le renversement est alors total, le processus de fabrication induit la reproduction... celui de production, l'œuvre, qui ne peut qu'être unique. ➡



# Émotion et souvenir chez Aldo Rossi

LA RÉFLEXION D'ALDO ROSSI ME PARAÎT ESSENTIELLE AUJOURD'HUI pour s'interroger sur le thème de l'affectivité en architecture, justement parce que celui dont le nom est associé à l'architecture rationnelle établit un lien entre la raison et l'émotion, comme l'a fait le philosophe Ronald de Sousa en formulant sa thèse sur la

rationalité des émotions, sur leur caractère motivé et décisionnel'. L'élément affectif est présent de manière explicite dans l'*Autobiographie scientifique*<sup>2</sup> de Rossi : ce livre de 1981 trace un parcours non linéaire à travers les œuvres et les idées de l'architecte, ainsi qu'à travers les impressions qui ont guidé ses projets réalisés



Aldo Rossi, La persistence de la ville.

Tiré de : Aldo Rossi, *Il Libro azzurro*, Galerie-Edition Weber, Zurich, 1981, p. 32

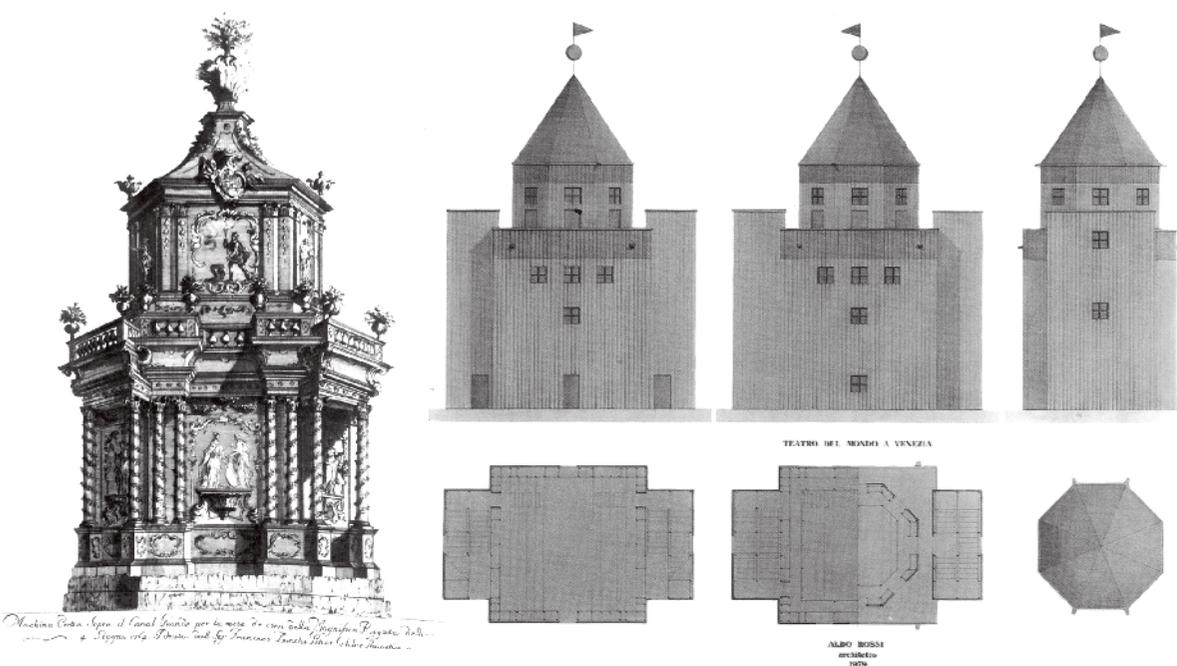
Aldo Rossi, Le Gallaratese.

Tiré de : Aldo Rossi, *Il Libro azzurro*, Galerie-Edition Weber, Zurich, 1981, p. 30

ou non réalisés. Rossi analyse ses intentions et rappelle qu'il a écrit son introduction à l'œuvre collective *Architettura razionale* lorsqu'il organisait la quinzième exposition de la Triennale de Milan, au moment même où il montait un film qui s'appelle, comme l'essai célèbre d'Adolf Loos, *Ornement et délit*, « collage d'œuvres architecturales provenant de séquences de plusieurs films qui essaient d'introduire le discours de l'architecture dans la vie et en même temps de présenter [l'architecture] comme la scène des événements humains »<sup>3</sup>.

Si l'architecture est le fond sur lequel s'inscrivent les événements humains, elle comporte nécessairement une dimension affective. Rossi révèle dans son *Autobiographie* le socle même de son invention architecturale, de ses éléments caractéristiques – en forme de projet, de croquis et dans ses constructions. Dans les œuvres de l'architecte, on retrouve ses obsessions, ses contradictions, ses souvenirs des premières impressions des lieux, des objets : sa fascination depuis l'enfance pour les Sacri Monti (petites chapelles maniéristes) de Lombardie, les bâtiments populaires milanais, les cabines de l'île d'Elbe, le lac Majeur, les phares de la Nouvelle Angleterre, les plages portugaises aux fragiles habitations en bois. Rossi repense à ses rencontres avec des villes où il a vécu ou qu'il a visitées, les lieux où il a travaillé – Zurich, New York, Milan, Berlin, Venise, Santiago de Compostela, Belo Horizonte.

Dans ce livre trempé d'émoi, il n'y a pas de clivage entre l'aspect cognitif et l'aspect émotionnel. On en déduit que toute recherche vouée à la connaissance est déclenché par une émotion. La vision d'Aldo Rossi apparaît ainsi proche de celle qui caractérise aujourd'hui plusieurs disciplines, des neurosciences à la philosophie : l'affect et l'intellect ne sont pas contradictoires, ou, comme le disait l'écrivain Robert Musil, ils ne sont pas des ennemis mais des frères. D'ailleurs, Rossi, extrêmement attaché à la culture viennoise de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, cite Musil à plusieurs reprises, par exemple dans sa préface de 1982 au livre de Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos* : il rappelle ici que Loos aurait voulu dépasser le clivage entre l'art et la science, entre l'esprit de l'École Polytechnique et celui des Beaux-Arts. Rossi corrige une interprétation rigide du rationalisme de Loos qui, comme Ulrich, le personnage principal du roman de Musil, sait que l'intelligence oriente les projets des êtres humains à travers la joie ou la souffrance<sup>4</sup>.



À l'instar de ce que Rossi dégage de Loos, le titre même d'*Autobiographie scientifique* conjugue l'élément « scientifique » et l'élément « autobiographique », celui-ci marqué par l'émoi personnel. La première page non numérotée montre quelques lignes en épigraphe : « J'admets que le désordre [...] peut mieux correspondre à notre état d'âme. Mais je déteste le désordre arbitraire qui est indifférence à l'ordre, une sorte d'étroitesse morale, de bien-être satisfait, de négligence ». Les termes « état d'âme », « je déteste », etc., signalent la présence d'émotions, qui détaillent la valeur morale et cognitive marquant le travail de l'architecte : la recherche d'un ordre qui refuse l'arbitraire.

Dès le début du livre, par ces mots, les objets et les états d'âme, les valeurs et les émotions se relient, laissant apparaître la distinction entre des émotions et valeurs négatives, et des émotions et valeurs positives : l'indifférence, l'étroitesse morale, l'autosatisfaction et la négligence s'opposent implicitement à la recherche de l'ordre (dans la forme), à l'ouverture morale, à l'insatisfaction et à l'attention. Ce petit parcours émotionnel-cognitif, caractéristique de toute l'*Autobiographie*, se conclut dès l'épigraphe par un sentiment composite comportant la nostalgie, mais aussi la persévérance dans l'action : « À quoi alors aurais-je pu aspirer dans mon métier ? À de petites choses, certes, puisque la possibilité de grandes choses était historiquement exclue ».

Les expériences psychologiques sur les émotions se font en général sur la peur, la colère, le

dégoût : les grandes émotions primaires. Mais est-ce qu'une étude expérimentale peut capter les oscillations de cet affect imposant qui est essentiel à l'être humain : le sentiment du temps ? Voilà le défi que les disciplines artistiques et littéraires posent aux sciences expérimentales : saisir l'élément temporel, l'affect lié à la perception de sa propre temporalité. Rossi contemple dans l'*Autobiographie* sa vie et les époques qu'il a vécues : « le temps » de sa propre recherche, le temps de l'architecture, le temps de l'histoire des hommes et des éléments naturels, selon les deux acceptions – chronologique et météorologique – du mot « temps » dans les langues latines.

Le souvenir est à la fois le produit et la cause du sentiment du temps, accompagné par des émotions comme la nostalgie, la tendresse, un mélange de plaisir et de mélancolie et bien des autres encore ; mais le souvenir est aussi la possibilité même de la connaissance et de l'imagination. Par exemple, dans le premier projet réalisé par Rossi avec Carlo Aymonino, le Gallaratese (1969-1972), la suite de couloirs entre l'extérieur et l'intérieur provient du souvenir précis d'une typologie architecturale chère à Rossi : les maisons populaires de Milan du *naviglio* avec leurs terrasses à balustrade. Ce souvenir appartient à la fois à la mémoire personnelle et à la mémoire collective : personnelle car Rossi est attaché à ces constructions qui lui sont familières ; collective car cette forme appartient à une morphologie de la tradition régionale. La ville, disait Rossi déjà dans

Francesco Zanchi, *Machina eretta sopra il Canal Grande* (1769). Tiré de : Manlio Brusatin, Alberto Prandi, Aldo Rossi : *Teatro del Mondo*, Cluva, Venise, 1982, p. 61

*Teatro del Mondo a Venezia* (1979). Tiré de : Manlio Brusatin, Alberto Prandi, Aldo Rossi : *Teatro del Mondo*, Cluva, Venise, 1982, p. 73 35 FACES 69

son livre de 1966 qui eut un effet remarquable en théorie de l'architecture, *L'Architecture de la ville*, est le lieu d'une mémoire collective, chargée de symboles à travers lesquels l'homme passe et qui « l'observent avec des regards familiers », comme les vivants piliers des « Correspondances » de Baudelaire. L'espace urbain, qui pour Rossi coïncide avec l'architecture, est incessamment construit et reconstruit dans un kaléidoscope de formes qui reviennent, se perdent et reviennent encore à travers les transformations du temps. Dans *l'Autobiographie* ce phénomène imbu de temps, d'affects, de pratiques et de formes est appelé : ville analogue.

### Correspondances

Un livre important pour Rossi est *La Mémoire collective* de Maurice Halbwachs. Pour ce sociologue, le concept de mémoire collective est explicité par le langage de l'espace et de l'émotion, comme le montre ce beau passage : « C'est ainsi que quand on est entré pour la première fois dans une chambre à la tombée de la nuit, qu'on a vu les murs, les meubles et tous les objets plongés dans une demi-obscurité, ces formes fantastiques ou mystérieuses demeurent dans notre mémoire comme le cadre à peine réel du sentiment d'inquiétude, de surprise ou de tristesse qui nous accompagnait au moment où elles frappaient nos regards. Il ne suffirait pas de revoir la chambre en plein jour pour nous les rappeler : il faudrait que nous songions en même temps à notre tristesse, à notre surprise ou à notre inquiétude ». Le sociologue continue en suggérant que la transfiguration que nous opérons dans notre mémoire ne peut pas être séparée de notre imagination qui se rattache à d'autres êtres ayant vécu ce que nous ressentons : « Nos sentiments et nos pensées les plus personnels prennent leur source dans des milieux et des circonstances sociales définis ». L'effet de ce lien trouble entre notre perception d'un lieu et des objets qui y figurent – perception chargée d'émotions – et les déformations de notre souvenir vient de ce « que nous cherchions dans ces objets non ce qu'y voyaient ceux auxquels ils étaient familiers, mais ce qui se rattachait aux préoccupations d'autres hommes dont la pensée s'appliquait pour la première fois à cette chambre avec nous »<sup>5</sup>.

La « ville analogue » de Rossi contient aussi le rapport de la perception intime avec l'hypothèse sur l'attachement des êtres aux lieux ; c'est pour cela que la ville analogue est liée au



souvenir de lieux réels et imaginaires, de temps vécus et de temps supposés. La ville analogue n'est pas un concept fixe, mais une abstraction relevée sur des données concrètes, une série d'images, « un circuit de relations qui n'est pas fermé, une contamination illimitée de correspondances »<sup>6</sup>, comme celles indiquées par Halbwachs. Une forme ou une image urbaine est ainsi accompagnée par une autre image, ou une atmosphère, une humeur, une sensation. Il ne s'agit pas de parallélismes ou de similitudes, mais d'abstractions mentales à partir de certaines expériences visuelles réelles et possibles.

Rossi rappelle que des différentes formes d'habitat sont emmagasinées dans l'esprit

et dans l'histoire des êtres humains. Ainsi les projets d'architecture, ces projets sur lesquels il réfléchit dans *l'Autobiographie*, sont des résultats d'abstractions à partir des accumulations multiples qui déclenchent le mouvement des analogies. Rossi cite Gilbert Ryle, le philosophe qui a récusé le dualisme cartésien du corps et de l'esprit et insisté sur le concept de « *mind* » compris comme l'unité complexe d'une personne qui pense, sent et agit : « Dans *The Concept of Mind*, Gilbert Ryle affirme que « l'analogie est constituée par des choses qui ont déjà été appréhendées grâce à un processus dont on ne rapporte que le résultat... Les contours sont des abstractions »<sup>7</sup>.

La ville analogue de Rossi représente donc l'aboutissement d'opérations mentales produites sur des traces mémorielles de l'individu en tant que membre anonyme de la collectivité. Ainsi les morphologies des villes sont des résultats d'ordre anthropologique et historique à la fois, et c'est pour cette raison, affirme Rossi, qu'il est difficile d'imaginer des typologies complètement différentes de celles qui ont existé et qui sont reprises par des variantes.

La mémoire est nécessairement liée aux émotions, non seulement parce que, comme le dit le psychologue Klaus Scherer dans l'entretien publié dans ce numéro de *FACES*, elle est active à chaque étape de l'épisode émotionnel, mais aussi parce qu'une large portion du contenu de nos souvenirs est ancrée, dans nos impressions, à l'étincelle émotionnelle qui nous relie à une chose, un lieu, une personne, une musique. On l'a dit, l'*Autobiographie* donne une grande place au souvenir des impressions, pourtant elle est le contraire même d'une œuvre impressionniste. Le sentiment y est présent, mais sans aucun sentimentalisme.

Le style de l'*Autobiographie* est certes différent du ton assertif de *L'Architecture de la ville*; la narration procède par affirmations brèves, apparemment simples, qui entrelacent l'intention théorique et l'expérience personnelle, comme dans l'architecture de Rossi la composante rationaliste est conjuguée avec l'effort continu pour saisir une émotion, un événement, et les mettre à distance pour les observer. Tout en traitant de l'importance des affects,

de la mémoire et de l'attachement aux lieux et à l'espace, comme Halbwachs, il n'y a rien de proustien chez Rossi : l'architecte ne cherche pas le surgissement vitaliste de la mémoire involontaire qui ferait ressusciter une émotion ou une impression, pour la restituer vive et entière comme si elle était présente. Chez Rossi, l'impression est pour ainsi dire encadrée, épinglée, pour être observée : elle exige une analyse scientifique, comme lorsqu'on étudie les résultats d'une expérience.

Comme les projets de Rossi, des plus anciens à ceux des années 1980, la prose de l'architecte combine une étrange quiétude intemporelle et les marques du temps. En parlant de sa fascination pour certains dessins accompagnés de mots écrits de Giacometti et d'artistes du XVI<sup>e</sup> siècle, Rossi mentionne encore une fois son admiration pour Adolf Loos, lequel, dans sa quête de la logique « atemporelle » de l'architecture, propose des affirmations qui ont presque un caractère biblique et montre que l'on peut s'identifier à l'objet d'observation en « congelant la passion créatrice ». Le type d'observation « congelée » de Loos apparaît aussi chez les grands artistes de la Renaissance, dans les catégories d'Alberti ou dans les lettres de Dürer. Rossi cherche cette forme, car « parler de ses propres émotions est difficile et relève souvent du dilettantisme »<sup>8</sup>. Ainsi une valeur importante pour Rossi est la distance qui ne résulte pas de l'indifférence, mais de la pudeur, du désir de ne pas tomber dans l'amateurisme facile, dans le côté sensationnel de l'émotion. La distance permet aussi de donner au temps son aspect d'éternité qui peut se conjuguer à la dimension historique, laquelle met en relief la valeur du contexte et induit les changements.

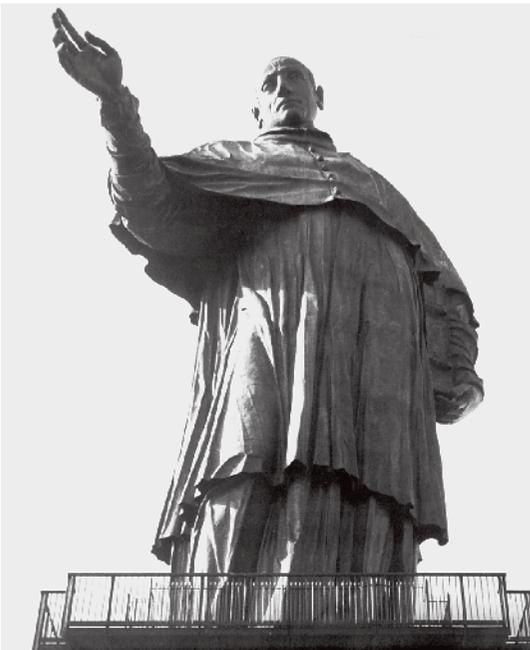
Les formes pures de la géométrie, dont on a tant parlé à propos des projets de Rossi, captent le contexte spatial et temporel : par exemple, son *Teatro del mondo*, construction flottante (et par la suite détruite) réalisée pour la Biennale de Venise de 1979, reprend les formes de certaines constructions en bois de la Renaissance dans la région vénitienne, ainsi que les *skyline*, les contours de Venise, surtout lorsque le théâtre glisse le long du Grand Canal et se superpose à la Punta della Salute, comme dans la belle photographie d'Antonio Martinelli que Rossi dit aimer tant<sup>9</sup>. Les compositions de Rossi distillent pour ainsi dire le temps du bruit du temps : le cimetière de Modène s'inspire des formes historiques locales, la sévérité néoclassique du cimetière de Cesare Costa, dont le

projet date de 1850-1860, conjuguée à l'atmosphère des rives du fleuve Po, ce sentiment d'attente lente d'un après-midi dans la plaine du Po, tel qu'on le trouverait dans la peinture de Chirico<sup>10</sup>. Le temps est chronologique et météorologique à la fois. Comme la lumière et le soleil, l'architecture est l'arrière-plan des événements humains, la scène sur laquelle ils se déroulent comme dans une pièce de théâtre.

### Une recherche

L'acte de construire exige l'ordre rationnel, qui est un équilibre de la forme et des usages dans le temps. Rossi a toujours refusé une conception fonctionnaliste en architecture, et sa pensée a influé, en Italie, sur le mouvement des années 1970, *Tendenza*. Mais, attaché au rationalisme, il n'aurait jamais fait appel, comme Luis Barragán, à une « architecture émotionnelle », imbu de lumière et de sacralité, qui s'opposerait à l'architecture rationnelle du mouvement moderne. Rossi, certes, était conscient des faillites du mouvement moderne, et, surtout dans l'*Autobiographie*, observe la base affective des projets architecturaux et urbains, mais l'affect mène à une connaissance et s'inscrit dans la tension entre les choses et le temps, entre la mémoire et l'oubli. La ville est pour Aldo Rossi un lieu de mémoire à la fois collective et personnelle, ainsi qu'il l'a dit dès 1966 dans son *Architecture de la ville*, véritable traité qui refuse la division entre architecture et urbanisme. La ville et l'architecture coïncident, car une ville change à travers le temps, mais garde son identité. Des édifices qui avaient été construits pour un but, sont utilisés de manière différente. La vie de tous les jours, la vie des événements humains, des « petites choses », des attachements des êtres aux lieux, de la formation de leurs habitudes, tout cela défie le projet de l'architecte : « J'ai vu des anciens palais habités à présent par de nombreuses familles, des couvents transformés en écoles, des amphithéâtres devenus des champs de football ; ces transformations sont survenues de manière la plus efficace là où ni un architecte ni un administrateur habile ne sont intervenus »<sup>11</sup>.

Cette liberté émotive des habitants qui trouvent la solution rationnelle pour eux à un moment déterminé fascine Rossi ; il aime les événements inattendus qui mettent en cause la fonction, comme les bistrotts sous les voûtes de la Schnell-Bahn de Berlin, ou les kiosques à deux étages derrière la cathédrale de Ferrare. Les gens vivent dans l'espace construit, ils en font





des usages qui changent dans la persistance des formes et des typologies. La pensée de Rossi a ouvert la voie à l'idée de flexibilité et de mélange des fonctions qui sera un thème important de la pratique et de la théorie architecturale des années 1990 et surtout 2000 – par exemple chez Josef Kleihues, Leon et Rob Krier, Vittorio Gregotti et Oriol Bohigas<sup>12</sup>. Les transformations de l'usage, dans le va-et-vient de la persistance et du changement, disent les alternances de la mémoire et de l'oubli, ou mieux encore la composante d'oubli qui se niche dans la mémoire.

Reprenons les caractéristiques de la mémoire selon Rossi, suivant ce que j'ai défini comme son aspect non proustien. On sait la place que le surgissement de la mémoire involontaire occupe dans *À la Recherche du temps perdu* : elle a le pouvoir de faire renaître non seulement un lieu et une atmosphère, mais aussi l'émoi de cette expérience lointaine soudainement rendue présente et vivante. Mais la mémoire volontaire, comme celle de l'architecte qui en 1981 revisite ses propres œuvres et se remémore

son parcours de recherche, offre la possibilité de contempler les émotions avec la distance du temps et surtout de comprendre mieux leur valeur de connaissance. Le souvenir permet le regard « scientifique » sur les émotions. Si beaucoup d'expériences en psychologie et en neurosciences essaient aujourd'hui de capter l'émotion au moment même où elle se produit, on sait qu'une partie importante de la vie affective passe à travers le récit de nos émotions, le regard *a posteriori* sur ce que nous avons vécu, et les temporalités différentes de notre vie dans lesquelles ces *flashbacks* nous traversent l'esprit. Le souvenir d'une émotion, sans être l'émotion directe, appartient à un chapitre essentiel de l'affectivité humaine : le récit que l'on fait de ses propres expériences, récit certes interrompu, intermittent, mais sous forme narrative.

Le philosophe Peter Goldie<sup>13</sup>, dans un article essentiel pour les sciences affectives, parle de la mémoire autobiographique et des procédés de distanciation qui sont nécessaires pour la comprendre : l'ironie dramatique – le

procédé théâtral par lequel le spectateur en sait plus que les personnages du drame –, et le style indirect libre, le procédé à travers lequel le narrateur fonde sa perception et la perception d'un personnage. Ainsi les souvenirs reviennent à nous non pas comme retrouvailles, mais comme reconstructions. Rossi proposait déjà cette vision de l'autobiographie comme reconstruction, à travers l'effort de décrire, de raconter : « Pour expliquer et comprendre mon architecture, il me faut parcourir à nouveau les événements et les impressions. Les décrire ou trouver un moyen de les décrire »<sup>14</sup>. Or la mémoire chez Rossi conjugue l'aspect nostalgique et l'aspect cognitif, entrelace la recherche individuelle et la recherche de l'architecture, l'existence personnelle de l'architecte et la longue période d'une activité aussi ancienne que l'être humain : construire. La vie avec ses particularités et ses choix volontaires ou fortuits se fonde dans la grande aventure de l'architecture. Et la forme est celle d'une narration : « Je savais que l'architecture devenait possible dans

la confrontation d'une forme précise avec le temps et les éléments, une confrontation qui durait jusqu'à ce que la forme fût détruite dans le procès de ce conflit. L'architecture était un des moyens par lesquels l'humanité a pensé survivre; c'était une manière d'exprimer la recherche fondamentale du bonheur »<sup>15</sup>.

Dans l'*Autobiographie*, le passage du temps est coulé dans les pierres, les murs, les bâtiments. Les fonctions et les usages changent et la morphologie urbaine recèle, à travers l'oubli même, l'empreinte archéologique de ce qui fut ou de la manière dont on a utilisé les lieux. De là vient, dit Rossi, sa passion pour « les collections archéologiques, les ustensiles, les fragments où la pierre ancienne se confond avec l'os et, dans l'os même, s'est perdue la structure du squelette »<sup>16</sup>. On a déjà remarqué que Rossi reconnaît l'importance des impressions blotties dans les souvenirs les plus éloignés: « Assurément, certaines choses ne sont pas compréhensibles si elles ne sont pas rapportées aux émotions par lesquelles nous en avons eu l'expérience »<sup>17</sup>.

L'architecte opère à partir de formes géométriques éternelles dans des contextes pour ainsi dire blessés par le temps et les événements. Car l'effet de la destruction de la Seconde Guerre mondiale était encore fort pour Rossi. Il serait impossible de comprendre la revue *Casabella-continuità*, dont il a été un des principaux rédacteurs de 1955 – lorsqu'il n'avait que vingt-quatre ans – à 1964, sans l'insérer dans le débat italien et international de l'après-guerre. Comment ne pas ressentir l'atmosphère inquiétante – l'inquiétude étant bien sûr une émotion – qui émane de ses dessins où les objets de la vie quotidienne sont aussi grands que les bâtiments: ainsi, dans une image (n° 32) de *Il Libro azzurro. Alcuni dei miei progetti*<sup>18</sup>, une cafetière et un vase démesurés dominant l'espace urbain, exposant la fragilité des constructions humaines soumises aux érosions du temps. Suivant les mots qui accompagnent ce croquis: « Le paysage urbain me semble toujours davantage caractérisé par ces éléments qui naissent des constructions abandonnées, d'écroulements ou de sédimentations

diverses. Ainsi, dans ces villes ou ces paysages à éléments divers, les objets domestiques finissent par se placer sur le même plan... ».

Ainsi, à côté de l'immense cafetière, on reconnaît, dans une atmosphère qui fait penser aux tableaux de Mario Sironi, des éléments des constructions de Rossi, comme la tour du théâtre flottant pour la Biennale de Venise de 1979, *il Teatro del Mondo*. Ce souvenir côtoie la forme d'un autre souvenir, la silhouette d'une immense statue étrange qui avait frappé Rossi enfant, le San Carlone sur le lac Majeur, dans laquelle on peut monter, comme dans une tour. Le bord droit du croquis est complètement occupé par un bâtiment en briques et échelles extérieures qui rappelle les bâtiments de New York, ville que Rossi aime (il a enseigné à l'école d'art et d'architecture de Cooper Union à la fin des années 1970).

Combien de fois revient dans les dessins de Rossi ce théâtre de Venise, la ville où il a enseigné, à l'Institut universitaire d'Architecture, de 1975 jusqu'à sa mort en 1997! Le théâtre est une forme que Rossi affectionne, car elle s'érige sur une tension forte entre l'extérieur et l'intérieur et marque une temporalité cyclique qui relève de l'éphémère du spectacle et de l'éternel de la répétition. Venise, quant à elle, est la ville analogue par excellence qui peut absorber les analogies des rapprochements mentaux que l'architecte fait, comme il l'avoue, entre le Palais des Doges, Moscou ou les phares de la Nouvelle Angleterre: « La tour de mon théâtre vénitien pourrait être un phare ou une horloge; le clocher peut être un minaret ou une des tours du Kremlin; les analogies sont illimitées, telles qu'elles sont vues de l'arrière-plan de cette ville analogue par excellence »<sup>19</sup>.

L'enchaînement des analogies se déploie à travers des formes urbaines variées, des formes sensibles intériorisées dans la mémoire de l'architecte, mais aussi à travers les éléments de la nature perceptibles dans cette ville faite de pierre et de ciel, ville qui n'est pas sans rappeler à Rossi un vers d'Alcée sur le coquillage et sa carapace dure: « coquille fille de la pierre et de la mer blanche, tu étonnes l'esprit des

enfants »<sup>20</sup>. Cette image qui embrasse d'un seul coup poésie, architecture, ville et mer, reprend le thème de l'enfance suggéré si souvent par l'*Autobiographie scientifique*, mais aussi projette sur le temps des affects et du travail, et donc de l'action, l'émotion première de tout acte de connaissance: l'étonnement. Aristote qui, contrairement à Platon, ne condamne pas l'affect, a pensé au rapport entre les affects et la cognition, et dit dans sa *Métaphysique*: « Ce fut l'étonnement qui poussa, comme aujourd'hui, les premiers penseurs aux spéculations philosophiques ».

Quel lien plus fort pourrait-on trouver entre l'aspect scientifique et l'aspect émotionnel tissés ensemble dans l'*Autobiographie* de Rossi? Entre son rationalisme et son étude des impressions et émotions fondatrices de sa recherche, de toute recherche? Le vers d'Alcée plonge alors l'architecte dans sa vision de la ville, espace collectif, fait de temps, de continuité, de persistance, comme les traces de la mémoire dans les êtres et les choses: « L'étonnement a une croûte dure faite de pierre et formée par la mer, comme la croûte des grandes constructions en acier, pierre, béton qui forment la ville. »

Patrizia Lombardo est professeure ordinaire à l'Université de Genève où elle enseigne la littérature française, la littérature comparée et le cinéma. Elle dirige le projet de recherche « Affective Dynamics and Aesthetic Emotions » au Swiss Centre for Affective Sciences (CISA) de Genève.



1 Nous citons le livre de Ronald de Sousa, *The Rationality of Emotion* (The M.I.T. Press, Cambridge Mass./London, 1987) dans notre introduction à l'entretien avec Klaus Scherer. À part Rossi, *Architettura della città*, 1966 (trad. fr. *L'Architecture de la ville*, Infolio, Gollion, 2001), voir l'ouvrage collectif de E. Bonfanti, R. Bonicalzi, A. Rossi, M. Scolari, D. Vitale, *Architettura razionale*, Electa, Milan, 1973; sur le rationalisme de Rossi, voir Anthony Vidler, « La troisième typologie », *Architecture rationnelle: la reconstruction de la ville européenne*, Léon Krier, Bruxelles, Éditions des Archives d'architecture moderne, 1978. Vidler parle du purisme de Rossi comme d'un retour nostalgique à des formes du modernisme qui, dans les années 1970, s'oppose aux excès postmodernes, *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, MIT University Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, p. 162.

2 Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, MIT University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981 (trad. fr. *Autobiographie scientifique*, Parenthèses, Marseille, 1988). Traduction de l'auteur; la pagination est donc celle de l'édition américaine. Dès les premiers paragraphes, Rossi dit que le titre reprend volontairement celui de Max Planck, *Wissenschaftliche Selbstbiographie*, Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1948 (*Autobiographie scientifique et derniers écrits*, introduction, traduction et notes d'André Georges, Albin Michel, Paris, 1960).

3 *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 72.

4 Aldo Rossi, préface à Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Idea Books Edizioni, Milan, 1982, et Rizzoli International Publication, New York, 1988, pp. 15 et 14.

5 Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, PUF, Paris, 1950, pp. 16-17.

6 *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 35.

7 *Ibid.*, p. 71. *The Concept of Mind* fut publié en 1949 et fut perçu comme le texte fondateur du behaviourisme philosophique ou analytique.

8 *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 44.

9 *Ibid.*, p. 73.

10 La postface de Vincent Scully dans *A Scientific Autobiography* insiste sur la présence de la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico dans l'architecture de Rossi.

11 *Ibid.*, p. 75.

12 Voir Josef Kleihues, *Stadt der Architektur, Architektur der Stadt*, Nicolai, Berlin, 2000; Oriol Bohigas, *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de l'arquitectura y la ciudad*, Electa, Barcelona, 2004; Vittorio Gregotti, *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza, Rome-Bari, 2000.

13 Un des philosophes contemporains qui a mis en valeur le rôle des émotions. Voir Peter Goldie, *The Emotions: A Philosophical*

*Exploration*, Clarendon Press, Oxford, 2000. « Narrative Thinking, Emotion, and Planning », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 67, 2009, pp. 97-106.

14 *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 1.

15 *Ibid.*, p. 2.

16 *Ibid.*, p. 2.

17 *Ibid.*, p. 6.

18 *Il libro azzurro*, Zurich, Jamileh Weber Galerie-Éditions Zurich, 1983, p. 32. Il s'agit d'un magnifique volume reproduisant les dessins avec les inscriptions de Rossi, qui avaient été exposées à Zurich par la Galerie Jamileh Weber.

19 *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 67.

20 *Ibid.*, p. 66.

Aldo Rossi, Cimetière de San Cataldo, 1971-1978.

Vue de l'ossuaire. Tiré de: Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi: Architettura 1959-1987*, Electa, Milano, 1987

«Si le soleil entre dans la maison, il est un peu dans votre coeur»

Le Corbusier

Maison Bom Jesus, Braga, Portugal  
Topos Atelier de Arquitectura



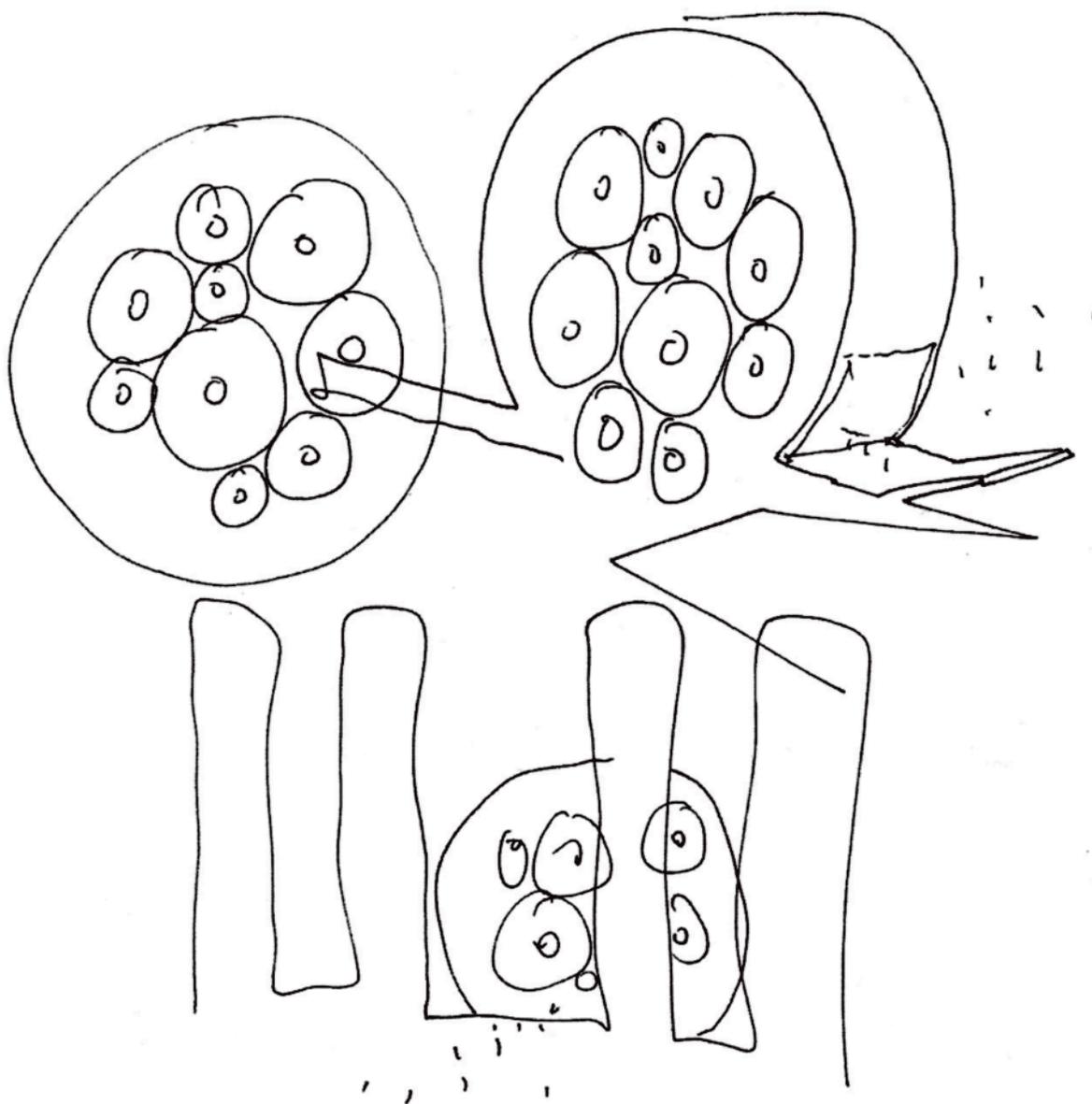
Le spécialiste  
des aménagements  
et revêtements en  
bois durables

Xylaos



REPÉRAGES

Propos recueillis par Cornelia Tapparelli



## Un bâtiment signe ?

Centre international de Congrès de Madrid.

Luís Mansilla et Emilio Tuñón architectes

LE PROJET POUR UN NOUVEAU CENTRE DE CONGRÈS de Madrid fut développé par le bureau Mansilla et Tuñón lors d'un concours tenu en 2007. Le site prévu se trouve dans la partie nord de la métropole, à mi-chemin entre l'aéroport et le centre-ville. Dans cette zone, un nouveau

quartier d'affaires est en train de se construire, plusieurs entreprises internationales y établissent leur siège espagnol. Toutefois, au vu de la crise récente qui toucha l'économie mondiale en général, et l'Espagne en particulier, ce développement a subi un frein remarquable. Le projet

Xylaos Sàrl  
Chemin de la Vuarpillière  
1260 Nyon,  
+41 (0) 79 353 75 19

[www.xylaos.com](http://www.xylaos.com)

Croquis des architectes



de Mansilla et Tuñón est en chantier, mais le planning prévu est ralenti. La parcelle du futur Centre de congrès se trouve dans le voisinage de quatre tours développées et construites respectivement par Norman Foster, Carlos Rubio Carvajal et Enrique Alvarez-Sala, César Pelli et Ieoh M. Pei en collaboration avec Henry N. Cobb et James I. Freed. Le bâtiment de Mansilla et Tuñón accueillera entre autres des salles d'expositions, un restaurant à vue panoramique, un auditoire et des parkings ; il faut cependant préciser que les salles d'expositions sont conçues comme des grands espaces polyvalents qui pourront dans le futur accueillir d'autres programmes. Le projet affectera dans une grande mesure la ville de Madrid, il marquera fortement son aspect et changera radicalement son paysage. Les architectes, très conscients de l'envergure de leur intervention, ont accordé une importance particulière au profil du bâtiment et à la perception que l'on peut s'en faire de loin. L'interview qui suit se développe en grande partie sur ces aspects.

CT

**CORNELIA TAPPARELLI** Lors du concours pour le Centre international de Congrès de Madrid, vous avez travaillé avec des photomontages, montrant des vues sur le bâtiment depuis l'aéroport de Barajas et depuis la gare de Príncipe Pio. Il semble que la perception du bâtiment, à échelle urbaine, fut un facteur déterminant dans le développement de ce projet.

**LUÍS MANSILLA ET EMILIO TUÑÓN** Pour un édifice d'un tel volume, penser au contexte devient difficile. En outre, le futur Centre de Congrès se trouve à proximité de quatre tours aux dimensions remarquables. En développant le projet, nous cherchions une figure qui pourrait dialoguer avec les tours, tout

en gardant sa personnalité propre. Nous avons d'abord travaillé le nouveau bâtiment en coupe, et pensions aux profils de villes historiques. Dans ces dernières, les seules formes surgissant à côté des tours restent souvent les coupes. Ce lien entre tours et coupes a constitué un point de départ pour notre projet. Le nouveau Centre de congrès, pouvant s'apparenter aux coupes historiques, sera perçu de très loin. Cette démarche implique un travail à deux échelles : d'une part, il y a la perception du bâtiment de près ; à cette échelle la définition de la façade joue un rôle important, et dans le cas du Centre de congrès, il y a par exemple la vue depuis l'avenue Castellana. D'autre part, les usagers de la ville percevront le nouveau bâtiment depuis les autoroutes menant à Burgos ou à La Coruña, depuis El Escorial, etc. Mais également en arrivant à l'aéroport de Madrid, les voyageurs distingueront le Centre de congrès depuis l'avion – si l'on prévoit la perception d'un bâtiment à échelle urbaine, il faut aujourd'hui prendre en compte ce point de vue. Nous voyions ce projet, dès le début, comme un objet qui se construit dans le paysage. Cette vision nous a incité à le concevoir en réponse aux quatre tours présentes sur le site.

**CT** Vous cherchez donc, avec ce bâtiment, à contrebalancer les quatre tours présentes sur le site. Le Centre des congrès, avec sa masse volumétrique remarquable au profil circulaire, se différencie des autres bâtiments alentour. Quelle est la relation de cette volumétrie à l'organisation intérieure du bâtiment ?

**LM ET ET** Le Centre de congrès est un édifice à volume libre ; dans ce sens, il n'y a pas de relation entre le volume extérieur et l'organisation spatiale à l'intérieur. Une coupe longitudinale circulaire, ou un volume à sphère aplatie, nous semblait intéressant. Car, coupé en horizontale, ce dernier donne lieu à des espaces très réguliers, à une organisation du plan régulière. De fait, ce bâtiment se constitue d'un ensemble de « nefs » superposées. Chaque nef s'étend sur 30 mètres de largeur et 12 mètres de hauteur, sur une longueur maximale de 150 mètres. La forme circulaire du volume final fait référence, comme mentionné, aux profils des coupes de villes historiques. Pour résumer, on a cherché un profit maximal

pour un intérieur et un extérieur qui en réalité se comportent de manières indépendantes.

**CT** Le contexte urbain du futur Centre de congrès peut être décrit comme hétérogène. Le nouveau bâtiment s'en distinguera comme une forme « unitaire » plutôt que « fragmentaire ». Est-ce que cette lecture rend gré à l'édifice ?

**LM ET ET** Au vu de la distance lointaine depuis laquelle on perçoit le bâtiment, il nous semblait très important qu'il soit de forme unitaire, afin qu'on le reconnaisse facilement. D'autre part, le programme à l'intérieur peut être très varié : dans les grandes « nefs » décrites précédemment, on pourrait s'imaginer une piscine pour le troisième étage et une salle de concert pour le deuxième étage. Pour ces usages potentiellement très différents, une forme d'ensemble unitaire plutôt que fragmentaire nous semblait plus adaptée. Il est par contre à souligner que l'enveloppe du bâtiment n'est en soi pas unitaire : les hexagones qui la constituent sont tous différents. La logique structurelle et géométrique de l'enveloppe engendre des conditions différentes pour chaque partie : la grille d'éléments métalliques se constitue d'anneaux, dont chacun est divisé en 320 parties. Ces anneaux se répètent sur toute la hauteur du bâtiment, ils sont d'une largeur plus petite pour les parties haute et basse, et plus grande pour la partie centrale du bâtiment. Il s'ensuit que cette grille maintient partout le même nombre d'éléments. Cette logique implique cependant des dimensions variables pour les éléments, et engendre ainsi une géométrie différenciée. Ou, pour énoncer le concept autrement, il s'agit d'un volume unitaire constitué d'éléments variés.

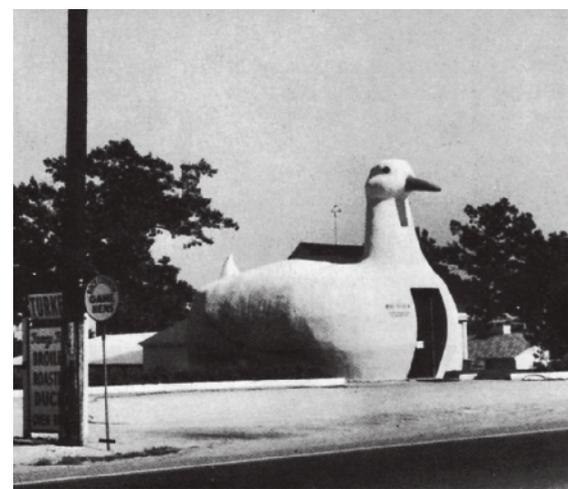
**CT** Les plaques hexagonales en aluminium se répètent partout sur l'enveloppe. De par leur répétition, selon une géométrie prédéfinie, elles engendrent un effet ornemental, tel qu'il était entre autres décrit par Owen Jones dans son ouvrage *Grammar of Ornament* (1856).

**LM ET ET** Il n'y avait aucune recherche intentionnelle d'un effet ornemental. Mais si l'on construit une grande infrastructure, couverte d'un mur rideau ou d'une jalousie de fenêtres continue, il y a une géométrie à trouver pour ce

mur rideau ou cette jalousie. Nous devons trouver une logique structurelle qui permette cette continuité. En outre, cette logique devait permettre toutes les irrégularités que nous voulions introduire, des irrégularités engendrées par la volumétrie d'une sphère aplatie, ainsi que des concavités circulaires appliquées en surface. Pendant environ une année nous avons cherché la géométrie pouvant répondre à toutes ces exigences. La réponse, nous l'avons trouvée non pas à travers un système paramétrique, mais par des moyens analogiques : en construisant de nombreuses maquettes, nous nous sommes rendu compte que cette grille devait se constituer du même nombre d'éléments à chaque niveau. On pourrait alors dire qu'en réfléchissant sur la construction, sur la structure et sur d'autres problématiques, nous avons défini le système constructif de cette enveloppe, et à ce moment est né son aspect ornemental, comme conséquence de la construction.

**CT** Vous avez mentionné les concavités circulaires, appliquées à la surface du bâtiment, c'est-à-dire sur l'enveloppe. Elles introduisent une échelle intermédiaire entre celle du volume d'ensemble et celle des plaques hexagonales accrochées à la grille. Par ailleurs, elles atténuent la monumentalité de l'édifice.

**LM ET ET** Nous nous demandions s'il était possible de produire un objet qui ne suive pas une symétrie centrale, tout en employant des cercles, eux-mêmes à symétrie centrale. Disposer des cercles, contenant tous un centre, de manière à déjouer le centre



Learning from Las Vegas, « Long Island Duckling ». Tiré de Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas : ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Mardaga, Liège, 2000, p. 98 (Troisième édition) ; édition originale : *Learning from Las Vegas* (MIT Press, 1977)

☒ **CENTRE INTERNATIONAL DE CONGRÈS DE MADRID**

ADRESSE Paseo de la Castellana, Madrid

ARCHITECTES Luis M. Mansilla, Emilio Tuñón et Matilde Peralta

MAÎTRE D'OUVRAGE Madrid Espacios y Congresos

COLLABORATEURS POUR LE CONCOURS A. del Arenal, A. Masson, M. Ruckstuhl, E. Gmyrek, A. Regueiro, C.M. de Albornoz, J. Vassallo, C. Brage, A. Oña

COLLABORATEURS POUR LE PROJET D'EXÉCUTION M.J. Castellón, J. Vassallo, N. Martínez Salas, J. González Galán, R. Arend, A. Masson, D. Orkand, M. Renom Carbonell

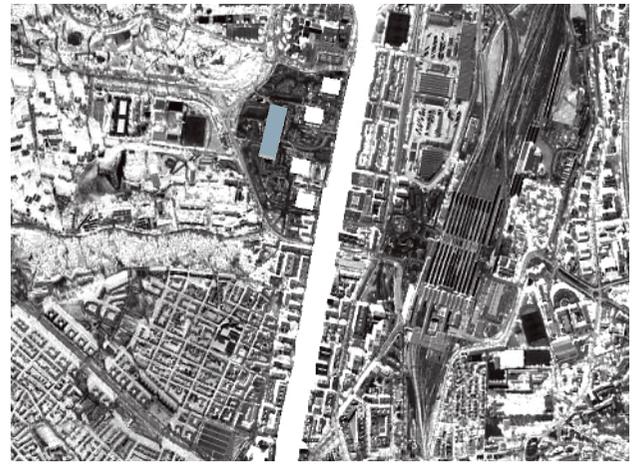
CONSULTANTS Gogaite S.L. (Alfonso Gómez Gaité), J.G. asociados (Emilio Gonzalez), Jappsen

INGENIEURS ENAR-Envolventes Arquitectónicas, Arau Acústicos (Higini Arau), Sancho Páramo

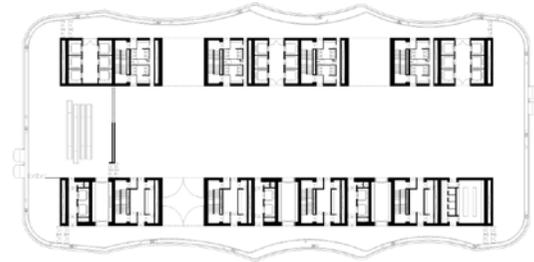
MAQUETTISTE HCH Models

CONCOURS Février 2007

RÉALISATION En construction

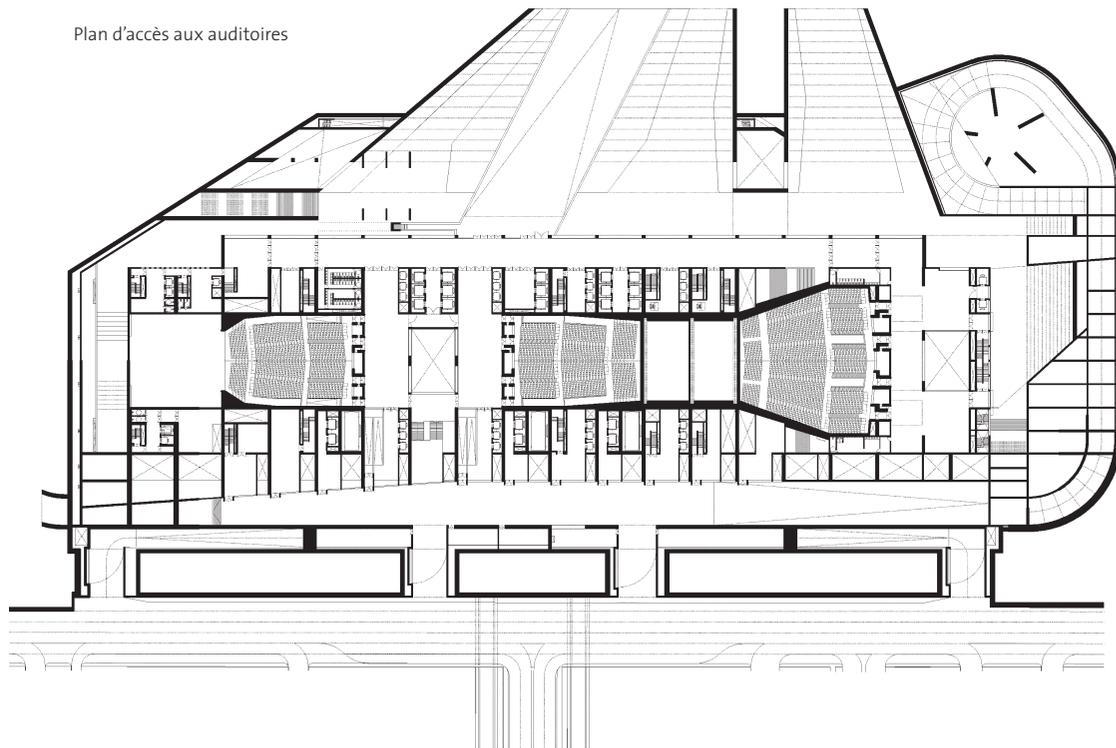


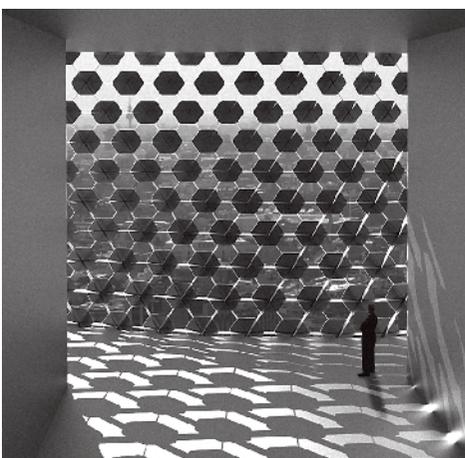
Plan de situation



Plan type d'un étage

Plan d'accès aux auditorios





de l'ensemble – c'était l'objectif. Cette démarche nous a permis d'éviter le caractère imposant qu'une forme circulaire peut comporter. Dans ce sens, on cherchait à atténuer la monumentalité du bâtiment.

**CT** Une photographie de Man Ray, *La Marquise Casati* (1922), a servi de référence au début du projet : des yeux qui regardent, pourrait-on dire, comme si le bâtiment cherchait activement le contact visuel.

**LM et ET** C'est ce que nous disons en effet littéralement, dans la première version du projet : lors du concours,

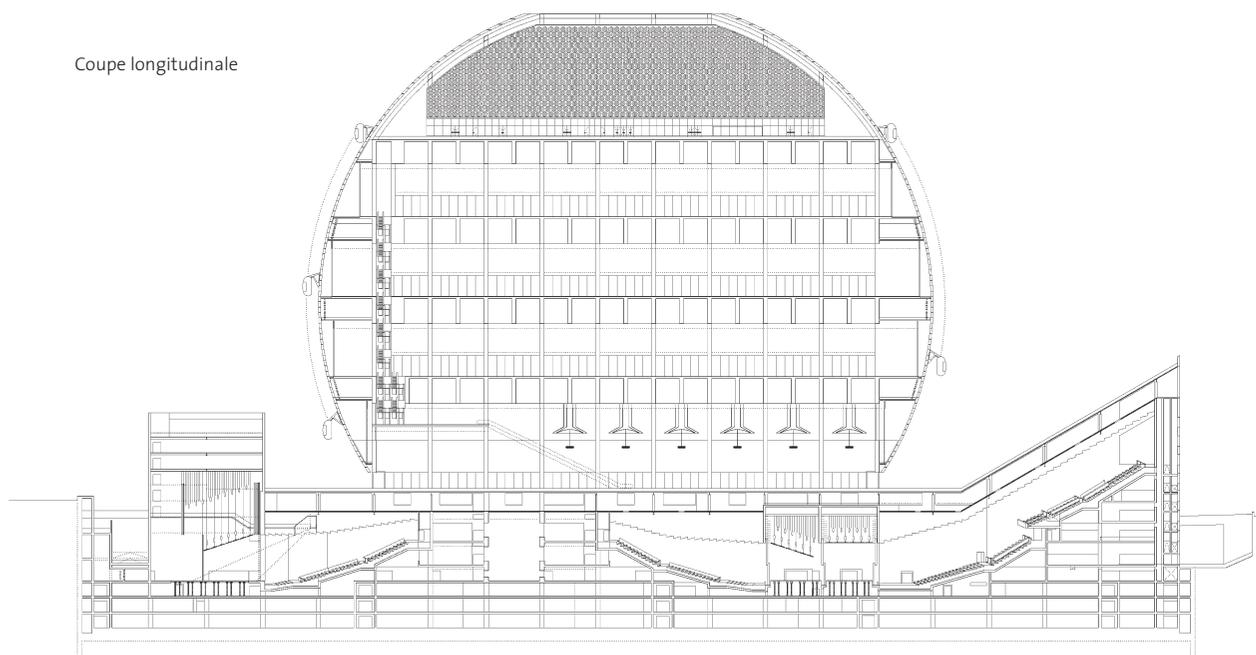
nous nous servions d'une série de références, mais le bâtiment a toujours pour vocation de « regarder ». Nous pensons que pour aimer une ville, les habitants ont besoin de pouvoir la voir. En parcourant le Centre de congrès, cette possibilité s'offrira. En même temps, ce bâtiment, avec ses concavités, semble regarder la ville et les montagnes de la *sierra madrileña*. Ce thème du « voir et être vu » nous semble important dans l'œuvre de Man Ray, notamment dans l'image *La Marquise Casati*. Et notre projet se réfère à cette œuvre. Nous aimerions par ailleurs préciser que la vision qu'on aura du Centre de congrès ne sera pas statique : la lumière du soleil fera ressortir les concavités circulaires. Le regard que vous mentionnez sera dynamique, les « yeux » en mouvement.

**CT** Dans le texte du concours vous décrivez ce projet comme le « soleil de Madrid qui ne se couche jamais ». Le Centre de congrès constituera un signe le long de l'avenue Castellana, son enveloppe sera étincelante et lumineuse. On pourrait tirer le parallèle avec les bâtiments-signes décrits par Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour dans leur ouvrage *L'enseignement de Las Vegas* (1972).

**LM et ET** Pour chaque projet de concours, nous choisissons une devise, et dans le cas du Centre de congrès de Madrid, nous choisissons « le soleil ». Pour la métropole de Madrid, toujours pleine de vie, la référence au soleil qui ne se couche jamais nous semblait tout à fait à propos. Mais nous n'imaginions certainement pas cet édifice comme un soleil ; en général, nous ne concevons pas l'architecture comme une métaphore. Toutefois, au vu de sa forme, ce projet engendre beaucoup de références. Nous pouvons, par exemple, établir un lien avec le *Strip* de Las Vegas décrit par Venturi, Scott Brown et Izenour, ou à cette idée, proche du *Pop' Art*, d'un édifice en forme de canard. Mais il existe aussi des rapports avec l'œuvre de Olafur Eliasson. Ce qui nous semble cependant plus intéressant est la réalité construite de l'architecture. Par exemple, l'enveloppe se constituera d'une structure triangulaire, composée d'éléments hexagonaux en aluminium, qui sera continue et discontinue en même temps. Par ailleurs, ce bâtiment accueille un programme public et, une fois en service, il se détachera, à notre avis, progressivement, de ces références. ☞



Coupe longitudinale





# Living

## La vie sur un plateau. Villa urbaine à Genève. Inès Lamunière et Patrick Devanthéry architectes

« Peu d'heures seulement après la nouvelle du désastre, il décrit avec tristesse ses souvenirs acoustiques, visuels, et même olfactifs, toutes ces petites remembrances de la maison où l'on a passé son enfance et fait l'expérience des gens et des choses. »<sup>1</sup>

**UNITÉ**  
Dans l'Unité d'Habitation de  
Le Corbusier à Berlin, avril 2011

En mars 1958, Madame Ingeburg Krause, comédienne et épouse de Monsieur Krause, entre dans l'appartement 849 au 8<sup>e</sup> étage, un des 557 appartements construits dans l'unité d'habitation à l'ouest de Berlin

conçue par Le Corbusier. Elle nous ouvre ses portes, 53 ans plus tard. Elle a 84 ans. Nous sonnons à sa porte, on entend des pas descendant de l'étage. Elle nous accueille avec générosité et sans-gêne. Sur une assiette de la cuisine, une salade de fruits qui demande à être finie. Madame Krause a probablement interrompu son dessert pour préparer ce moment de mise en scène

<sup>1</sup> Lettre de Richard Neutra à Mr. Boesiger (7 Juillet 1964) in W. Boesiger [ed.], Richard Neutra 1961-66, Verlag für Architektur – Artemis, Zurich, 1966.



de sa vie. Notre visite lui fait plaisir. C'est une brèche s'ouvrant vers son passé et lui permettant de relater des moments de son histoire personnelle et sa relation au bâtiment. Cette cinquantaine d'années est riche en anecdotes et en vécu. Elle a l'expérience d'un Berlin que les multiples couches d'histoire rendent passionnante et complexe encore aujourd'hui. Mais dans ce grand paquebot au bord de la ville et de la forêt, cette dame nous parle de sa passion pour les théâtres de marionnettes en miniature et en papier (la maison en est remplie). À l'instar de ces théâtres qu'elle nous montre avec enthousiasme et qui dépassent un peu notre compréhension,

son appartement se présente tel un décor de la scénographe Anna Viebrok pour une pièce de Christophe Marthaler. Un espace nostalgique, suspendu dans le temps et nourri par de nombreux objets, meubles, et senteurs. Les parallèles avec les décors de Viebrok sont multiples, le plus marquant étant le manque d'ambition des objets dont le seul désir est de montrer un morceau de société, une atmosphère qui puisse plonger le spectateur dans un lieu concret, purement réel à l'intérieur de l'espace théâtral. Viebrok connaît bien Berlin et son histoire (œuvrant durant plusieurs années comme scénographe à la Volksbühne). Elle s'est toujours inspirée de

lieux comme celui que nous visitons maintenant, représentatifs de la vie quotidienne. La scène que nous fait vivre cette visite est bien réelle mais possède cette puissance évocatrice nous projetant dans un quotidien dont on ne peut que sentir l'odeur.

Ingeburg joue aussi de l'accordéon. Nous tentons de nous frayer un chemin jusqu'au balcon ouest du duplex, au premier étage. Elle nous pousse à faire des photos de la vue imposante sur Berlin tandis que notre regard est inévitablement attiré par son bureau, rempli d'objets de sa vie. Petits livres, photos de ses enfants, quelques théâtres de marionnettes en carton très colorés, beaucoup de lettres. Parmi les habitants qui sont rentrés en 1958, les Krause étaient plutôt aisés et ont pu meubler leur appartement avec du mobilier neuf. Sa vie depuis est devenue plus modeste et ne lui a pas permis l'acquisition de mobilier neuf. Son appartement est une photo tridimensionnelle de 1958. Un décor d'une autre époque.

#### **DOGVILLE** Le plan comme lieu

Il est probable qu'aucune œuvre n'a mis en scène de manière aussi radicale et directe la relation entre le plan et le vécu que le film *Dogville*, réalisation du cinéaste danois Lars von Trier. Inspiré fortement par le théâtre du jeune Bertolt Brecht et les décors hyperréalistes du Barry Lindon de Stanley Kubrick, le dispositif scénique minimal va tisser une relation intense entre le plan et le jeu. L'ensemble du film se déroule sur un plan dessiné au sol. Dans cette unité de lieu, l'absence de séparation matérielle et le confinement physique vont accentuer l'action ainsi que la tridimensionnalité de la psychologie des caractères.

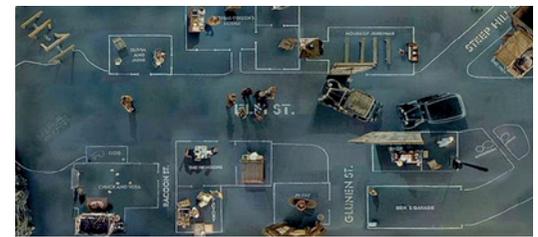
*Dogville* met en avant cette puissance du plan à fabriquer des espaces et des actions. Lars von Trier insiste, malgré sa référence directe à Brecht, sur l'essence filmique du dispositif pensé pour *Dogville*. Il ne s'agit pas de filmer une pièce de théâtre mais d'extraire au maximum les éléments qui pourraient nuire à la tension de l'action. Et pour réaliser ceci, il choisit le plan comme instrument le plus efficace et le plus radical, capable de définir des situations. En ce sens, il se

place dans la tradition moderniste du plan. Plus proche du *Raumplan* d'Adolf Loos que du plan libre de Le Corbusier, l'utilisation typologique du plan de *Dogville* insiste sur le plan comme lieu ultime et premier de l'architecture. Seuls quelques objets symboliques (le plan n'a pas la capacité d'enraciner visuellement une action dans une culture précise) vont ponctuer le décor.

« Les murs, les plafonds, les planchers, l'enveloppe matérielle déterminant les espaces de la vie quotidienne constituaient l'élément premier ; les façades l'élément second » déclarait Adolf Loos. Lars von Trier fait du décor de *Dogville* un manifeste de ce credo en allant jusqu'à la disparition complète de la façade pour laisser le plan contenir le jeu des acteurs. Il met ainsi en relation directe le dessin même du plan avec son potentiel à produire du vécu.

#### **APPARTIEMENTUM** La villa urbaine et l'expérience du plan

La villa urbaine conçue et réalisée par le bureau d'Inès Lamunière et Patrick Devanthéry se situe dans cette tradition noble de l'exercice typologique à l'intérieur de l'urbain. Deux autres notions habitent les architectes : la notion de domesticité et la relation de l'immeuble au contexte environnant. L'édifice va s'approprier l'urbain et le paysage et va l'enraciner ainsi dans un nouveau lieu dont l'immeuble participe à la définition. L'appropriation de l'urbain se réalise par sa mise en scène, affirmant la





compréhension de sa situation d'angle, articulant les contextes divers auxquels il se confronte. En ce qui concerne la relation avec la notion de paysage, elle se déclare de la manière la plus complexe sur la face est, donnant sur un talus planté. Celui-ci va se transformer en paysage par une manipulation picturale des éléments de fenêtres. La volumétrie et la dimension de la baie de fenêtres sont fabriquées de manière à « aplatir le paysage » (selon les mots des architectes), pour en faire un tableau par chambre ou espace de nuit.

En enracinant le plan des logements dans sa relation au contexte, l'immeuble affirme son appartenance à la ville. Il refuse la possibilité d'être objet et tisse des relations adroites et subtiles avec les différentes situations, confirmant ainsi que la présence de l'architecture en ville est une affaire de complexité et

de rapports. L'appropriation du paysage (urbain en l'occurrence) est l'outil que les architectes ont mis en place pour dialoguer avec le contexte environnant.

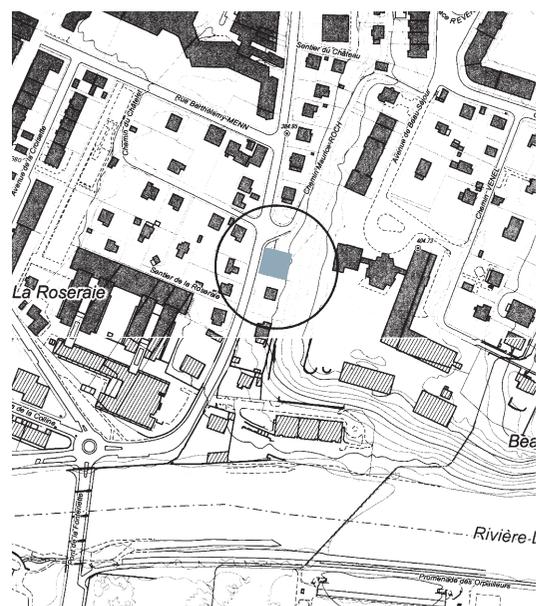
Étymologiquement, le mot *appartement* rassemble deux notions qui pourraient sembler en contradiction : partager et diviser. L'appartement est le lieu où l'on partage et l'on divise. La famille, sous toutes ses formes traditionnelles et contemporaines, est l'acteur premier de ce lieu singulier qui construit en grande part nos villes. L'appartement rassemble une unité, un groupe : la famille. En même temps qu'il l'écarte, la protégeant de l'environnement urbain. Son intérieur se divise également en pièces protectrices. Cette division a évolué dans l'histoire du logement en accord avec le développement des mœurs sociales et économiques de l'unité familiale.

La complexité réglementaire des immeubles d'habitation contemporains fait de l'exercice architectural du logement un travail essentiellement typologique. Les efforts d'un grand nombre d'architectes pour trouver des visages expressifs aux bâtiments d'habitation échouent pour la plupart et finissent par se plier à la dure réalité de l'exercice : l'économie. À défaut de visages, dont la presse architecturale est gourmande, le logement doit se contenter d'un maquillage modeste. Il nous semble intéressant de se poser la question de cette contrainte économique. Le dépouillement de tout artifice plastique du travail du logement rapproche le vécu de Madame Krause de la mise en scène de *Dogville*. L'essentiel d'un appartement, comme les 53 ans d'expérience de Madame Krause nous le rappellent, réside dans son vécu. L'essentiel du travail

architectural dans le contexte précis du logement se trouve dans l'élaboration du plan. Le dessin produira le potentiel de scénarios de vie, d'action pouvant se dérouler dans ce lieu de vie premier qui compose la ville.

L'immeuble de logements conçu et réalisé par Inès Lamunière et Patrick Devanthéry dans le quartier résidentiel de la Roseraie à Genève se place à la limite fragile entre l'appartenance et la mise à l'écart. L'appartenance à son contexte urbain et riche, et sa mise à distance paysagère. Mais sa plus grande qualité est celle de perpétuer la tradition de ce jeu tendu entre le plan et son vécu. 🖱️

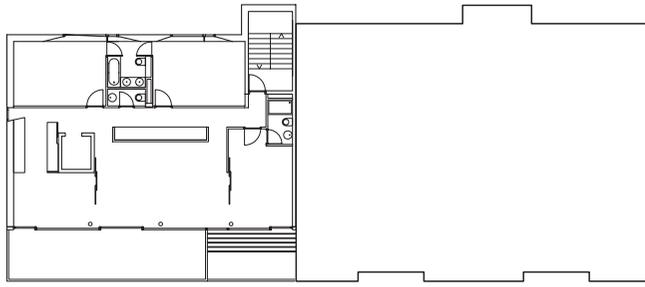
Plan de situation



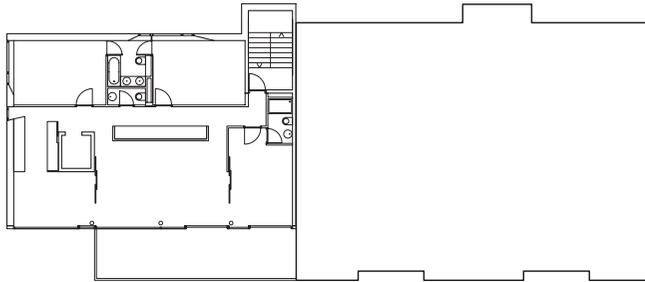
☒ **VILLA URBAINE À GENÈVE**

ADRESSE Avenue de la Roseraie 46, 1225 Genève  
 ARCHITECTES Patrick Devanthéry, Inès Lamunière  
 COLLABORATEURS V. Clavien et C. Pesch  
 MAÎTRE D'OUVRAGE Consorts Massey, Genève  
 INGÉNIEURS CIVILS Pillets SA, Bernex  
 VOLUME SIA 3815m<sup>3</sup>  
 CONCOURS (SUR INVITATION) 2006  
 RÉALISATION 2007-2008

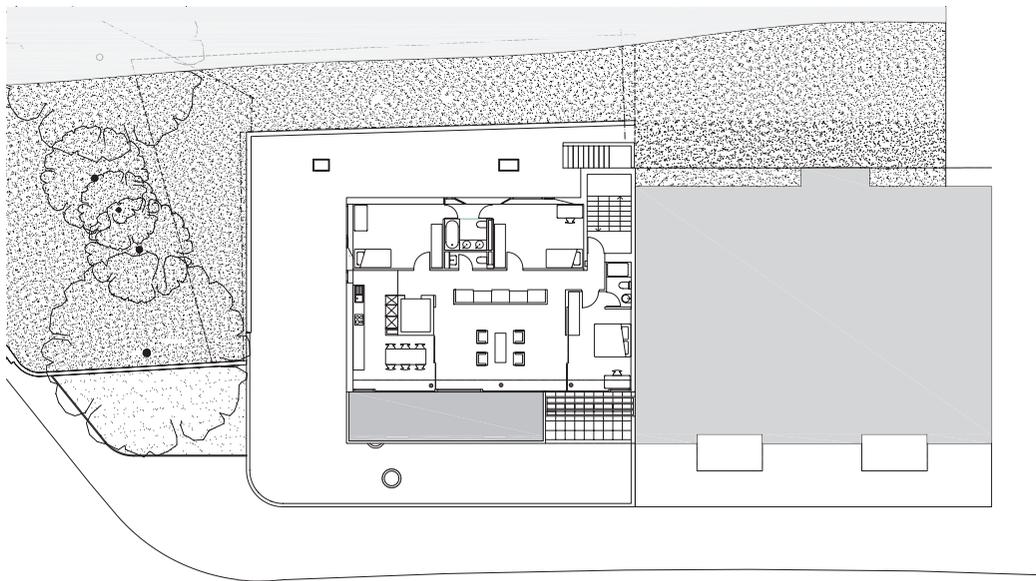
Plan troisième étage



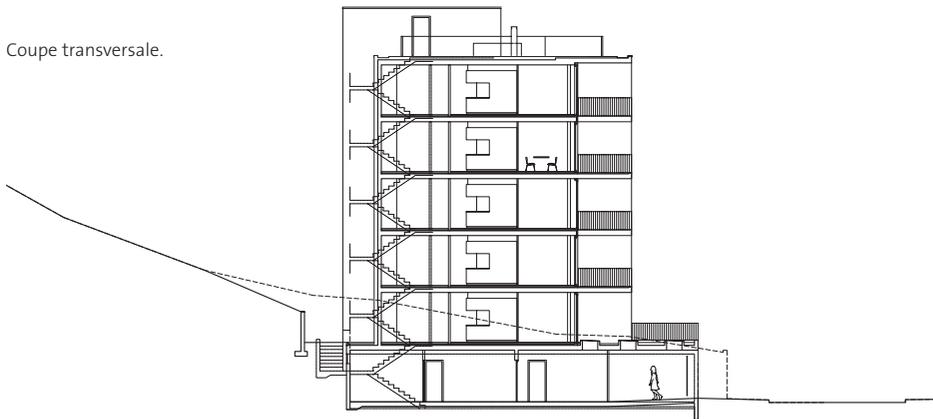
Plan deuxième étage



Plan premier étage



Coupe transversale.





# Mise en résonance

La *Klanghaus* à Unterwasser. Marcel Meili et Markus Peter architectes

NOUS VOYONS QUE LA NOTION D'AFFECT repose sur des rapports de sensations immédiates que provoque une expérience architecturale. Le projet de la *Klanghaus* de Marcel Meili et Marcus Peter est la démonstration d'une expérience spatiale en relation avec nos émotions puisque toutes les intentions architecturales définissant

ce bâtiment sont liées à l'un de nos sens : l'ouïe. C'est donc d'architecture et de musique dont il est question.

Ce bâtiment multifonctionnel situé dans le Toggenburg, dans le canton de Saint-Gall est destiné à promouvoir la musique traditionnelle populaire locale : le *Jodler*. Il contiendra des espaces de répétition,

d'enseignement, une salle de concert et un restaurant. Cette maison des sons viendra compléter le *Klangweg* : un chemin panoramique proposant d'expérimenter diverses sensations liées à la musique, comme par exemple un moulin sonore, une corde à clochettes, un rocher chantant et des sculptures musicales.

En 2010, Marcel Meili et Markus Peter sont désignés lauréats du concours international sur invitation, dont les autres concurrents étaient SANAA, Miller & Maranta, Caruso St John, Steven Holl et Snohetta. Ils sont en charge de l'étude pour achever la construction en 2017.

La *Klanghaus* est située dans un cadre idyllique, au bord du lac *Schwendisee* dans un site bénéficiant de vues lointaines. La définition de la forme de l'objet obéit à deux paramètres principaux : la mise en place de dispositifs sonores et une relation forte avec le paysage. Basé sur le principe d'un appareil photographique, il propose à ses visiteurs plu-

avec une grande intensité. Ce dispositif permet d'écouter les bruits de la vallée depuis un point précis. La parabole fonctionne aussi de manière inverse : elle permet de renvoyer des sons vers le paysage. Cet aménagement fait référence à l'*Acoustic radar* de Dover en Angleterre cité par les auteurs du projet de la *Klanghaus* : un mur courbé agissant comme écran monumental réflecteur de son.

À l'intérieur, le rapport au son détermine tous les éléments architecturaux. L'acoustique est contrôlée par des murs en bois qui incorporent des espaces percés. Ces creux dont le contour rappelle des motifs représentant des instruments traditionnels permettent de moduler le son en rabattant des vantaux. Les dimensions des salles jouent elles aussi un rôle prédominant sur l'acoustique : la modularité des espaces intérieurs est assurée par des cloisons mobiles en bois.

Le bâtiment se présente ainsi comme un dispositif sonore en rela-

description de leur projet. Le pavillon a l'aspect d'une tente monumentale à trois pointes à l'intérieur de laquelle le visiteur déambule et dont la scénographie intérieure mélange projections d'image et musique composée par Edgar Varèse. Xenakis, qui co-signe ce bâtiment avec Le Corbusier, base la conception du projet d'après son œuvre *Metastasis* qu'il compose entre 1953 et 1954. Cette pièce est une combinaison musicale issue de procédures mathématiques. Il utilise les esquisses graphiques de la partition de ce morceau pour définir la forme des coques minces en béton basées sur un parabolöide hyperbolique. La relation entre architecture et musique passe donc par un autre média : celui de la transcription graphique de la musique. Cette transcription est alors montée de manière tridimensionnelle pour constituer la forme du pavillon.

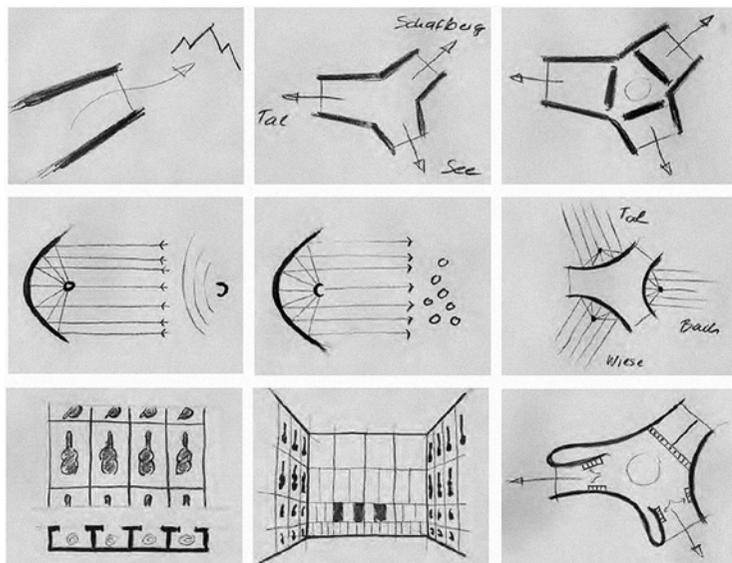
L'idée de synthèse des arts qui obsède Le Corbusier consistait à réunir les arts en une même recherche sur la



sieurs vues et regards sur le paysage grandiose du Toggenburg : les espaces principaux sont littéralement en relation avec trois éléments forts du paysage : le lac *Schwendisee*, la vallée et le *Schafberg*, ce qui explique la forme du plan à trois branches. Les espaces intérieurs sont limités par des parois dont un pan est entièrement vitré, ce qui permet de constituer un lieu fortement orienté vers le paysage. Le plan en étoile permet aussi de diviser le site et de qualifier chaque aménagement extérieur proche. Les murs sont courbés selon une parabole, de manière à réfléchir le bruit

avec chaque élément du contexte et chaque espace. Les architectes prétendent que cette maison apparaît « comme une membrane fine réactive au dehors et au dedans avec la musique, avec le paysage qui agit comme un amplificateur et une interaction maximale de l'espace et du paysage. »

Reméorons-nous un exemple historique où architecture et musique entretiennent des liens étroits : le pavillon Philips pour l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958. Cet exemple est d'ailleurs cité par les architectes de la *Klanghaus* dans la



☒ **LA KLANGHAUS**

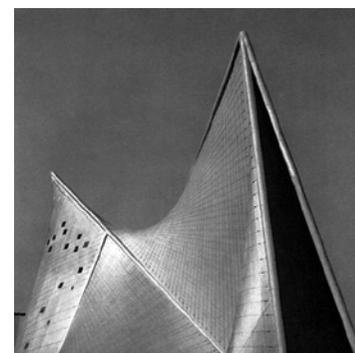
ADRESSE am Schwendisee, 9657 Unterwasser  
 ARCHITECTES M. Meili, S. Escher, M. Rühl  
 INGENIEURS BOIS H. Blumer, Création Holz GmbH, Herisau  
 MAÎTRE D'OUVRAGE Kanton Sankt Gallen  
 VOLUME SIA env. 8000 m<sup>3</sup>  
 CONCOURS 2010  
 RÉALISATION 2017

base de principes harmoniques. L'architecte peintre effectuait couramment des transferts entre des objets usuels ou ses propres œuvres picturales et ces projets d'architecture. Il réalise la chapelle de Notre-Dame-du-Haut, de 1950 à 1955 à Ronchamp à partir de la symbolique d'une coque de crabe.

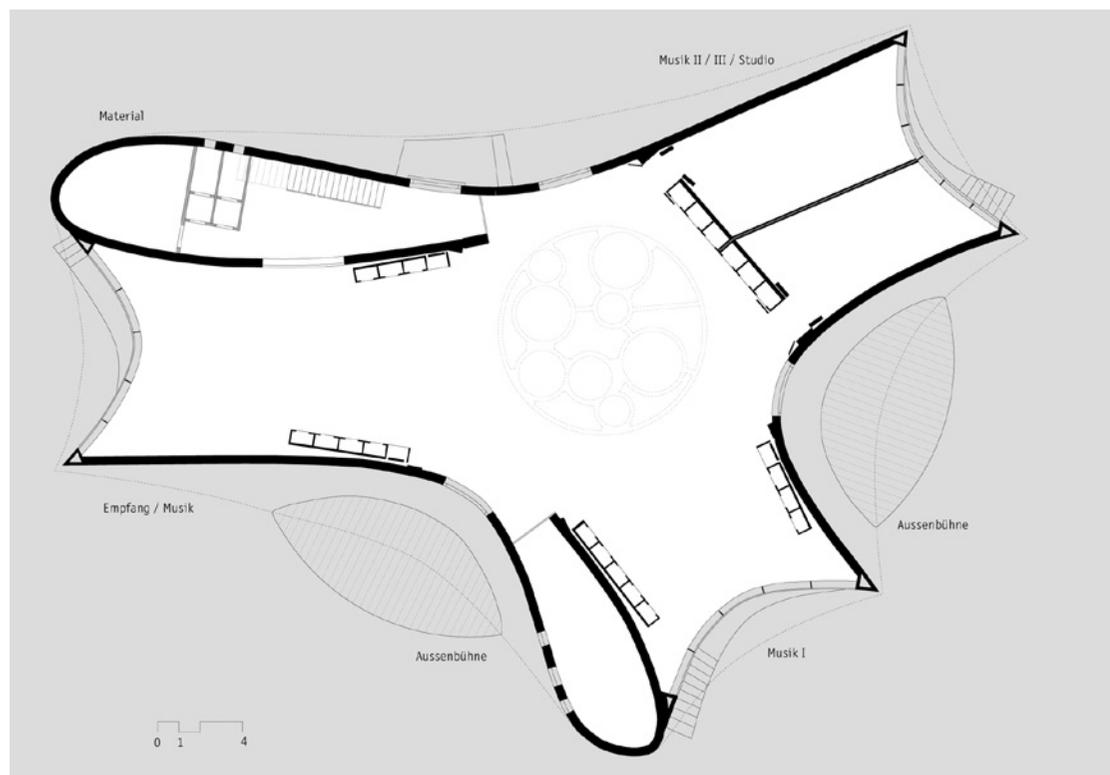
Sa peinture *Cheminée* de 1918 présentant un amas d'objets sur une cheminée préfigure le projet de la toiture de l'Unité d'habitation de Marseille. Entre les arts plastiques et l'architecture, il existe un registre formel et visuel commun, mais lorsqu'il s'agit de musique, c'est beaucoup plus difficile. C'est bien pour cela que Xenakis utilise la retranscription graphique de la musique pour définir un registre formel. Nous pouvons donc énoncer une question : est-ce que la forme du pavillon de Bruxelles a une quelconque relation avec la sensation d'un espace lié à la musique ? Nous n'en sommes pas sûr car sa forme est basée sur une retranscription graphique qui comporte un code et n'est nullement liée à des questions acoustiques.

Ce dont nous sommes certain, c'est que la *Klanghaus* est, elle, basée

sur l'application d'éléments factuels et tangibles liés au son et sa perception pour définir une forme architecturale. C'est une architecture qui intensifie la perception des sens et des émotions. Par cela, sans artifices et sans gratuité de forme, elle nous donne la certitude d'être au service de la fonction qu'elle abrite : ressentir la musique. ➔



Plan



Le Corbusier, Pavillon Philips, exposition internationale de 1958, Bruxelles, Belgique, 1958. Tiré de Jean Petit [réal. par], *Le poème électronique* Le Corbusier, Minuit, Paris, 1958, p. 111



# Une maison-immeuble

Maison à Thalwil (Zu). Andreas Scheiwiller architecte

À QUOI RESSEMBLE UNE MAISON ? On pourrait répondre : à son propriétaire. Ce qui nous serait d'un faible intérêt si l'une comme l'autre ne se rapportaient qu'à la figure du *caractère*, dans le sens que l'on donnait à ce terme au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors proche de celui de *convenance* : une habitation ornée selon des codes précisément convenus relativement à la qualité de la personne qui l'habite. Vous êtes duc, conte ou marquis, votre mérite se mesure à la modénature développée en façade. C'était une belle époque où

les choses et les signes s'équivalaient dans des rapports de correspondances à peu près établis et pérennisés par l'intermédiaire d'une catégorie alors hautement significative : l'ornement.

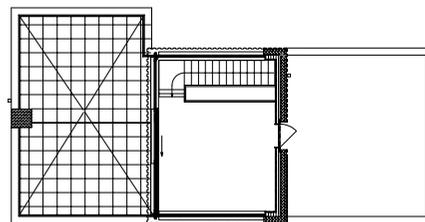
À quoi ressemble donc une maison, *aujourd'hui* ? La maison de Thalwil (Zurich) récemment édifée (Andreas Scheiwiller, avril 2011) qui nous occupe travaille avec des codes ornementaux qui ont subi l'épreuve du XX<sup>e</sup> siècle : de leur négation, voire de leur refoulement que la révolution plastique promue par les avant-gardes du

début du XX<sup>e</sup> siècle aura signifié dans une grande profusion de manifestes, jusqu'à la sorte de réinterprétation intellectuelle dont la notion fait l'objet aujourd'hui (par exemple, depuis que l'on redécouvre les écrits de Gottfried Semper), ces codes eux-mêmes (les cinq points de Le Corbusier moins la façade libre, par exemple) sont devenus des objets signifiants, au sens où ce sont eux qui font le décor. On s'explique. Soit le quartier où prend place la « maison » Scheiwiller. Comme souvent, une rivalité entre

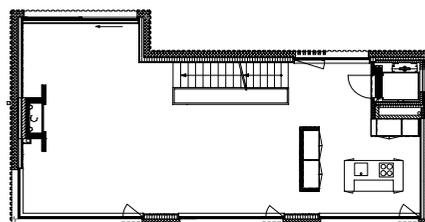
☒ **MAISON À THALWIL (ZU)**

ADRESSE Alte Landstrasse 145, 8800 Thalwil  
 ARCHITECTES Dolenc Scheiwiller AG, architects FAS/SIA, Zurich  
 COLLABORATRICE Natalia Fernandez, architecte  
 EXÉCUTION Beat Nievergelt GmbH, architecte, Zurich  
 INGÉNIEURS CIVILS Flückiger & Bosshard, ingénieurs SIA, Zurich  
 MAÎTRE D'OUVRAGE Andreas Scheiwiller, Thalwil  
 VOLUME SIA 2300 m<sup>3</sup>  
 RÉALISATION 2010 -2011

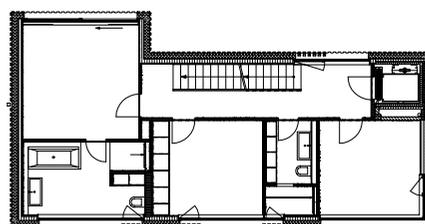
Plan de l'attique



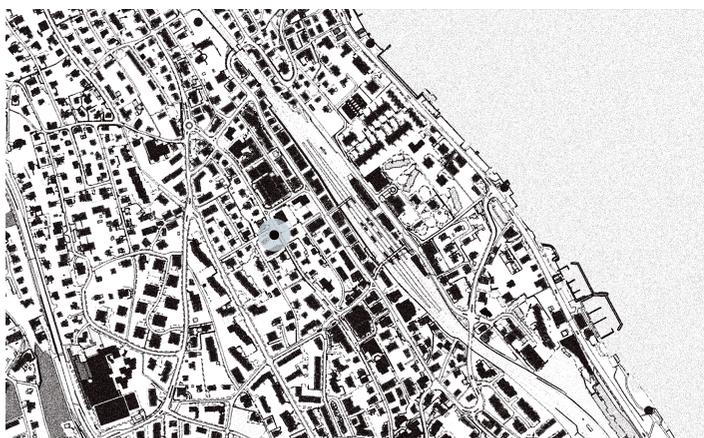
Plan du 3<sup>e</sup> étage



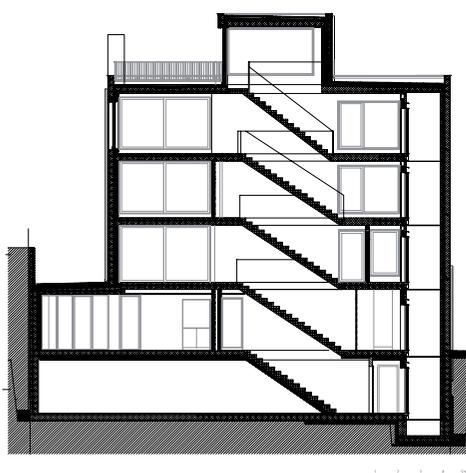
Plan du 2<sup>e</sup> étage



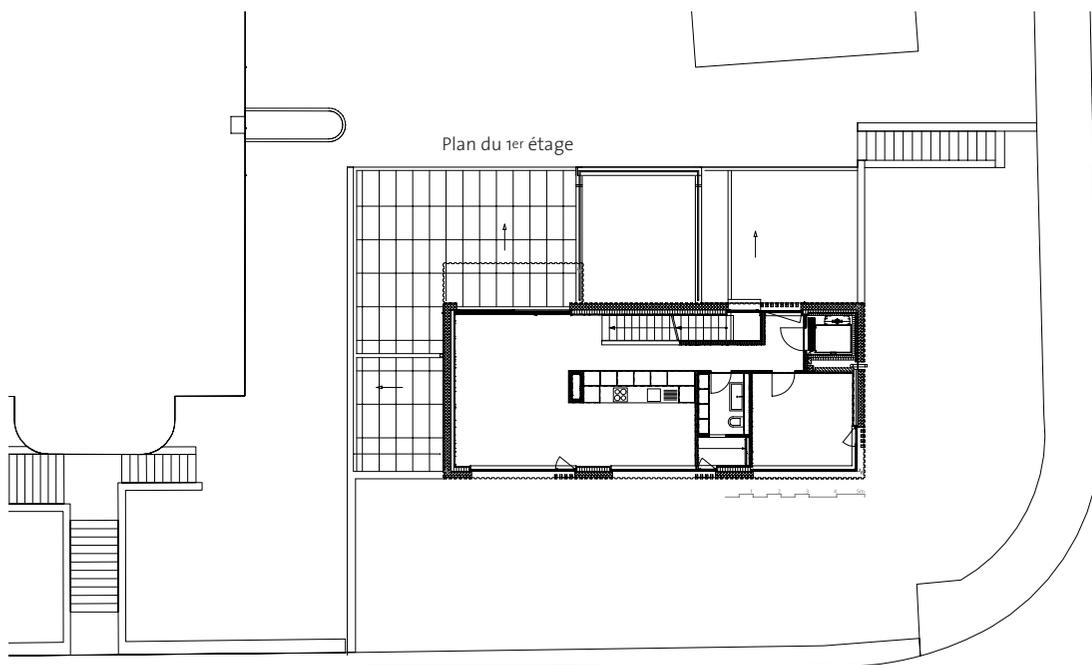
Plan de situation



Coupe longitudinale



Plan du 1<sup>er</sup> étage





maisons traditionnelles (toits à deux pentes) et petits immeubles résidentiels (toits-terrasse) que la sagesse municipale a depuis longtemps pacifiée compose cet aspect suburbain si commun aujourd'hui, dilaté par la domestication partagée des petites infrastructures grises ou noires (parking, asphalte, trottoirs...) et du jardinage privé ou communautaire (gazons, fleurs, arbustes...). Le quartier dévale depuis les collines vers les rives du lac, plus prosaïquement de l'autoroute Zurich-Coire vers la ligne de chemin de fer, se densifiant progressivement vers le bas (commerces, etc.) Dans ce cadre, la maison occupe une parcelle assez étroite (plus large que profonde), opportunément privée de vis-à-vis immédiat. Vue lointaine vers le lac et sur la Côte d'Or en face, donc, dont la maison profite par le biais de grandes vitrines qui en font le premier signe particulier notoire. Le second (signe) étant sa nature matérielle : un béton beige clair cannelé,

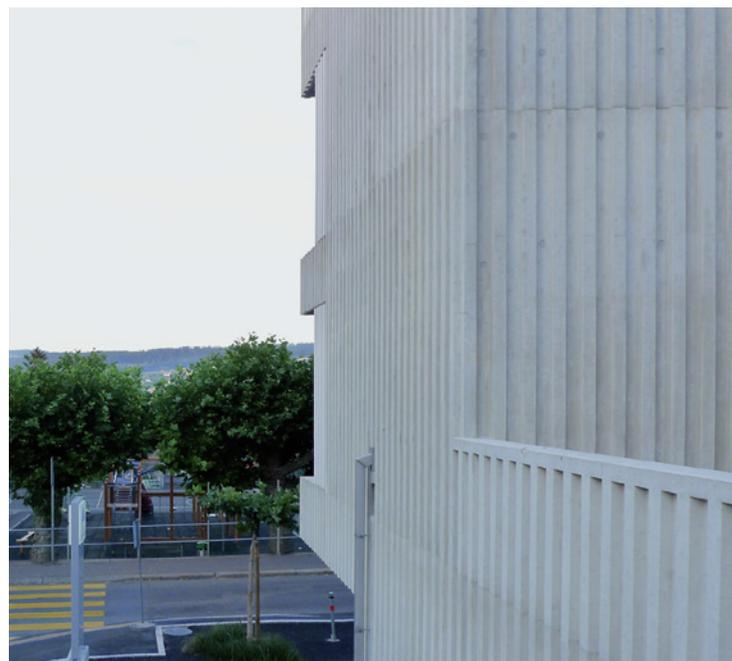
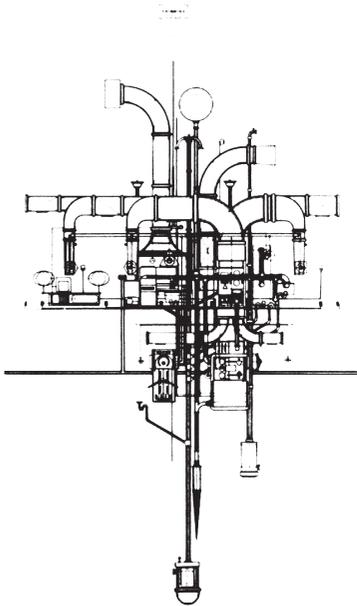
dont les sillons verticaux animent vivement la surface. Le tout définissant l'allure de la maison, soit un petit immeuble haut, étroit, percé de grandes vitrines dont l'échelle et la dispersion lui confèrent une personnalité absolument singulière.

On cherche vainement l'image archétypale de cette boîte un peu déhanchée, à la fois proportionnée aux édifices alentours et à l'échelle inattendue. La maison ne ressemblerait-elle donc à rien ? Mais si, forcément. Notre histoire de codes pourrait s'interpréter ainsi : les grands verres sont le signe d'une architecture tertiaire : banques, bureaux, administrations ; les murs cannelés sont le signe d'une architecture plutôt commerciale ou industrielle (l'image archétypale du container ou de la tôle ondulée) ; la façon dont se dresse ce petit ensemble, subtilement dégingandé, est le signe d'un compromis urbain typique de notre époque entre la morphologie du « petit collectif », celle de la maison moderne et de la « boîte » suburbaine. À la vérité, ce qui nous semble le plus étonnant dans cet arrangement apparemment sans sophistication autre que d'optimiser la parcelle sur laquelle elle se dresse, c'est qu'il ne prétend pas faire image, il ne raconte rien d'une supposée image ou idée initiale, inaugurale – sinon celle, précisément, de dresser une habitation que l'on ne saurait qualifier autrement que d'« atypique ».

Mais on a beau dire, il y a toujours un fond d'analogie avec autre chose que la chose même, même dans la plus minimaliste des livraisons. C'est ainsi que la cannelure par exemple, celle des colonnes antiques, voudrait rappeler, en manière de réminiscence, le fuselage des faisceaux de bambou ou de roseaux qui en formeraient le modèle originaire. Les cannelures de Scheiwiller sont, dit-il, inspirées des murs de l'extension de la Kunsthaus de Zurich (Pfister frères), travaillés en surface par ces redents qui non seulement accrochent graphiquement la lumière mais également favorisent le ruissellement de l'eau (de pluie) et préviennent toute salissure. Pourtant, dans sa posture un rien fragile, on aimerait y voir aussi l'image de cette cabane primitive ultra moderne que serait le container. Cubique avec ses immenses vitres, la maison apparaît sur ses quatre faces comme la répétition du seul et unique motif de la strie verticale qui fait encore penser à du carton ondulé. Voilà peut-être d'où provient l'effet légèrement fragile de la boîte – outre son élancement explicitement dicté par la parcelle... Mais il s'agit bien d'une maison unifamiliale – encore que sur ses cinq niveaux, tous ne soient pas voués à la seule domesticité du propriétaire. Le rez est très urbain : il abrite les bureaux et les comptoirs d'une société d'assurance. Le premier est un appartement loué. Les trois autres niveaux

sont distribués assez classiquement. Deuxième étage : chambres, salles de bains ; troisième : une vaste cuisine qui devient une salle à manger qui devient un salon ; dernier enfin : l'attique, équivalent du *studiolo* romain, abrite un bureau cerné sur trois faces d'immenses baies débouchant sur deux terrasses.

L'originalité est ailleurs, dans la façon de travailler le béton notamment, qui, outre les cannelures à l'instant évoquées, constituent au niveau des dalles des pièces assez singulières. Dalles *épaisses*, tradition qui remonte à Robert Maillart, héritée du système Monier, qui exploitent l'inertie de l'ouvrage (poids, masse, densité) pour en améliorer le rendement thermique, l'efficacité acoustique, et également pour en exploiter les surfaces : poli, le béton fait le sol (ni revêtements, ni chapes, ni planchers), brut de décoffrage, il est plafond, avec les incrustations d'usage : spots, ventilation. Ces dalles sont pourtant désolidarisées des murs – suppression des ponts thermiques oblige –, et donc véritablement suspendues, pour laisser filer l'imposant sandwich de l'isolation : 25 centimètres de laine de verre, de plâtre et autres films protecteurs. Ce qui donne au final des murs de près de 50 centimètres, provoquant l'image du monolithe que la maison n'est pourtant pas mais qui visuellement crée cette tension manifeste avec la fragilité que l'on évoquait plus haut. Rajoutons, dans le même ordre de paradoxe, le fait que les dalles comme les murs sont pour ainsi dire vascularisées au plus haut degré. Tubes, gaines, fils, serpentins, tuyaux de toutes sortes font vivre ces surfaces inertes, à partir d'une imposante centrale sise dans les caves, animant les innombrables fluides du confort moderne. On parle aujourd'hui de maison passive, écologique, peu carbonée etc. Le chauffage et l'eau chaude, nous affirme le propriétaire, procèdent de l'énergie obtenue par échange thermique sur 350 mètres d'épaisseur de sol. On aimerait une représentation 3D des seules tubulures de la maison, qui prendrait soin d'effacer l'opacité du béton, un peu à la façon de l'*anatomie d'une maison* de François Dallegret dans les années Archigram. On y verrait une autre maison assurément, peut-être plus fidèle à son usage véritable. Mais ressemblerait-elle encore à son propriétaire ?



François Dallegret, « Anatomie d'une maison », 1965 (Archigram). Tiré de Hadas A Steiner, *Beyond Archigram, The structure of circulation*, Routledge, New York, 2009, p. 130



# Entre les murs

## Expérience scénographique à la Triennale de Lisbonne

LA DEUXIÈME TRIENNALE D'ARCHITECTURE de Lisbonne, qui s'est tenue du 14 octobre 2010 au 16 janvier 2011<sup>1</sup>, a porté sur le thème *Let's talk about houses*<sup>2</sup>, directement inspiré du vers d'ouverture d'un poème<sup>3</sup> d'Herberto Helder, écrivain et poète portugais. Cet événement architectural – le plus important de la péninsule ibérique – a ainsi valorisé un débat essentiel de société qui prend toute son ampleur dans le contexte économique actuel :

celui du logement, de l'accession à la propriété et de l'appropriation affective de l'habitat par ses habitants. Les différentes expositions mises en place dans plusieurs lieux de la ville ont posé notamment la question de la qualité de l'espace d'habitation en regard des disparités sociales, phénomène que l'on observe spécialement dans les grandes villes. En particulier, l'exposition *Let's talk about houses: Between North and*

*South*, qui a eu lieu dans le *Museu Coleção Berardo*, souligne et développe le sujet *du Nord au Sud*, en se concentrant sur quelques zones et situations significatives, comme le Portugal, le Brésil, l'Afrique lusophone, le Nord de l'Europe et la Suisse. José Berardo, président de la *Modern and Contemporary Art Foundation – Berardo Collection*, explique que l'objectif de l'exposition n'était pas tant de proposer des solutions inédites

Alison and Peter Smithson, *House of the Future*, le salon avec vue sur le patio et la cuisine. Tiré de : Dirk van den Heuvel [ed.] [et al.], *Alison and Peter Smithson: from the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam, 2004, p. 84

pour résoudre la question du logement dans le monde, que de mettre en lumière ce besoin humain d'évaluer, d'habiter et de s'appropriier l'espace<sup>4</sup>. Selon José Mateus, président de la Triennale, le logement touche peut-être à ce qu'il y a de plus intime dans une vie humaine, car il renferme la vie familiale et se caractérise par ses habitants. En effet, la maison, quelle que soit sa forme architecturale et dans le contexte de mondialisation actuelle, reflète toujours les particularités géographiques et culturelles du lieu où elle se trouve<sup>5</sup>. D'ailleurs, Delfim Sardo, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Coimbra, écrit dans la préface du catalogue d'exposition que la maison est le meilleur symbole de l'idée de propriété, qu'elle est un prolongement de ses habitants qui modifient, adaptent et changent le plan. Elle est une représentation de l'existence des personnes qui l'habitent, et en ce sens, elle dépasse les intentions premières de l'architecte. Il précise qu'évoquer la maison vivifie le débat du conflit permanent entre l'architecture de la maison et la vie quotidienne de ceux qui la redessinent en tant qu'espace occupé. En ce sens, la phrase empruntée à Herbert Helder pour le thème de l'événement est considérée comme une des conditions de l'architecture, car celle-ci opère autant dans sa faiblesse que dans sa glorification, qui est l'appropriation par ses utilisateurs<sup>6</sup>.

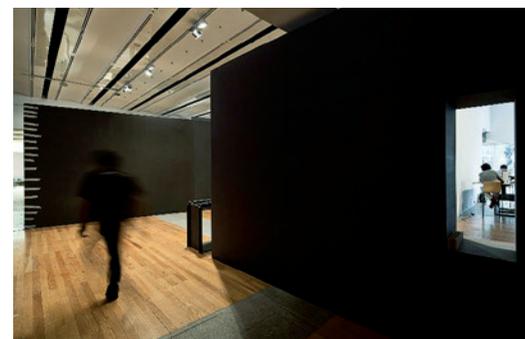
Un mur épais et sombre – fort de sa présence – appelle et interpelle le visiteur dans le couloir du *Museo do Berardo* qui accueille cette

exposition de la deuxième Triennale de Lisbonne. Attiré par cette masse construite et inhabituelle dans un espace intérieur, le visiteur se dirige naturellement vers ce mur qui marque l'entrée de l'exposition *Let's talk about Houses: Between the North and the South*. Guidé par cette ligne forte, il se retrouve entre les murs, comme dans une rue. À la fois fasciné et amusé par cette expérience, il est vite happé par la suite de l'exposition, grâce aux différentes ouvertures dans les murs, telles des portes et des fenêtres, qui laissent poser le regard sur les espaces suivants, immédiats ou plus lointains, en quinconce. Au fil de l'exposition, le visiteur est tenu en haleine grâce la scénographie qui, à chaque halte, annonce le ou les espaces suivants, et attise systématiquement la curiosité.

Le début de l'exposition est marqué par deux expériences emblématiques : l'utopique *House of the Future* (1956) d'Alison and Peter Smithson et le projet des SAAL<sup>7</sup> (1976). *The House of the Future*, dessinée par les Smithson était en fait un projet de maison idéale – adaptée à la société de consommation et au confort de ses habitants – qui fut présentée au 10<sup>e</sup> congrès des CIAM<sup>8</sup> à Dubrovnik en 1956. L'impact de cette maison futuriste est fort, les images présentées reflètent une sorte de vie idéale, où tous les comforts de la vie moderne sont réunis dans la maison. Puis, une vidéo de Catarina Alves Costa, diffusée dans une pièce sombre, montre un épisode marquant du logement au Portugal : l'on y voit des scènes d'archives de manifestations

populaires. Il s'agit de l'histoire du SAAL, un mouvement révolutionnaire mené par un groupe d'architectes qui défendait les droits aux logements des plus pauvres. À Porto, l'idée était que la population pauvre avait le droit de vivre au centre-ville. Le rêve était grand. Le contraste entre l'opulence de la *House of the Future* et ces scènes de protestation est saisissant. Le ton est donné.

Comme l'explique l'équipe gagnante du concours de la scénographie, dirigée par l'architecte Sofia Saraiva<sup>9</sup>, le concept d'aménagement a été inspiré directement du thème de l'exposition : la maison, comme essence de l'architecture, du Nord au Sud. L'image symbolique de maisons portugaises du Nord et du Sud a été utilisée pour former une « rue ». Les façades de cette « rue » sont construites par des murs épais, dont les dimensions des embrasures de « portes » et les mesures des ouvertures de « fenêtres » variaient selon les différences marquées entre le Nord et le Sud. Les façades du Sud sont moins perméables à la lumière ; les ouvertures sont étroites, et parfois les seules percées sont les portes. Au Nord, les brèches dans les murs sont plus larges et plus nombreuses. L'idée scénographique est d'exprimer l'éternité de la construction : la ruine. La « rue » est ponctuée de différentes ouvertures, la mémoire des portes et des fenêtres de la maison. C'est là toute la force de cette scénographie qui prend tout son sens en soulignant le thème de l'exposition qui se dote d'un véritable parcours architectural. ➡



Concept de la scénographie de l'exposition décrite, Museo Berardo, Triennale de Lisbonne, 2010. © Sofia Saraiva, Ana Miguel, Pedro Rogado, Arquitectos. Tiré de : [coll.], *Falemos de Casas : entre o Norte e o Sul – Let's talk about houses : between North and South*, catalogue d'exposition, Athena, Lisbonne, 2010, p. 333.

1 Pour plus d'informations sur les différentes expositions et événements de la Triennale, se référer au site internet : <http://www.trienalade lisboa.com/>

2 Texte original portugais : *Falemos de casas*, en portugais.

3 « Falemos de casas » in Herberto Helder, *A colher na Boca*, Atica, Lisbonne, 1961, pp. 13-15.

4 Voir : *Falemos de Casas : entre o Norte e o Sul – Let's talk about houses : between North and South*, catalogue d'exposition : Lisbon Architecture Triennale 2010, Berardo Collection Museum, Athena, Lisbonne, 2010, p. 31.

5 *Ibid.*, p. 29.

6 *Ibid.*, p. 35.

7 *Serviço de Apoio Ambulatorio Local ; Service de Soutien Ambulatoire Local*, en français (traduction de l'auteur).

8 Congrès Internationaux d'Architecture Moderne.

9 *Falemos de Casas : entre o Norte e o Sul*, op. cit., p. 332.

Vue de l'exposition *Let's talk about houses : between the North and the South*, Museo Coleção Berardo, Triennale de Lisbonne, 2010.

© João Morgado.

# Espaces neuronaux

## L'architecture des émotions



NOS ACTIVITÉS QUOTIDIENNES se déroulent dans des espaces naturels et construits où nous évoluons constamment. Ceci implique que nous soyons capables de nous représenter l'espace et ses limites afin de pouvoir nous y mouvoir et d'interagir avec les éléments qui le composent. La perception de ces espaces, sous-tendue par la capacité de nos réseaux nerveux centraux, c'est-à-dire notre cerveau, permet de construire ces espaces afin que nous soyons capables d'y naviguer, de nous y orienter, et d'y réaliser des actions appropriées. À partir d'un espace naturel, l'humain a progressivement construit des édifices, des espaces architecturaux, qui lui ont permis non seulement d'organiser un habitat fonctionnel mais également d'élaborer de nouveaux espaces générateurs d'émotions. Nous exposerons ici quelques-uns des mécanismes cérébraux impliqués dans la perception visuelle de l'espace et nous montrerons que ces capacités ont un lien avec celles qui sont impliquées dans les processus émotionnels. En effet, interagir avec un environnement construit n'est pas uniquement une affaire de représentation factuelle du milieu mais est bien également une expérience subjective, liée au plaisir, ou déplaisir, d'une organisation spatiale potentiellement évocatrice d'émotions.

Les émotions sont souvent décrites dans un cadre incluant d'autres phénomènes affectifs tels les sentiments, la motivation, l'humeur, la passion, le style affectif, la réactivité affective, le désir ou encore les pulsions. Certains de ces phénomènes dépendent les uns des autres, et le fait même de cerner certains phénomènes affectifs, notamment les émotions, représente un défi scientifique. Dans les différentes définitions, on a souvent mis l'accent sur des aspects bien particuliers de l'émotion comme, par exemple, la dimension subjective du sentiment, les catégories de

Frank Gehry, « La maison qui danse », Prague, 1992-1996.

Tiré de Fernando Marques Cecilia, Richard Levene, *Frank Gehry 1987-2003*,

El Croquis (n° 45 + 74/75 + 111), Madrid, 2006, p. 94

stimuli déclencheurs, les mécanismes physiologiques impliqués, l'expression des comportements, les effets adaptatifs, ou encore les effets perturbateurs de l'émotion. La recherche actuelle considère souvent les processus émotionnels comme un ensemble d'élaborations cognitives qui vont provoquer des réactions dans différents sous-systèmes de l'organisme que sont le système moteur, sous tendant l'expressivité faciale et vocale par exemple; les tendances à l'action, par exemple l'approche ou l'évitement de certaines situations; le système périphérique autonome, comme la réaction cardiaque; et enfin le sentiment subjectif, la capacité des humains de se représenter de manière explicite et verbalisable l'état émotionnel à un moment donné<sup>1</sup>. Les activités cognitives qui déterminent les réactions émotionnelles sont souvent appelées évaluations cognitives (*appraisals*) et peuvent s'organiser en une évaluation de la *pertinence*, par exemple la détection de la nouveauté; l'évaluation des *implications*, par laquelle on se demande quelles sont les conséquences possibles d'un événement; les *capacités à faire face* aux conséquences d'un événement ainsi que des *normes personnelles ou sociétales*. Ainsi, lors d'un épisode émotionnel, l'idée centrale est qu'un individu réalise une série d'évaluations qui lui permettront d'adapter sa réaction à l'événement. Par une mobilisation corporelle, c'est-à-dire la réaction expressive (par exemple les yeux écarquillés), les tendances à l'action (par exemple la fuite ou l'approche), les modifications du système autonome (par exemple l'augmentation du rythme cardiaque) lors d'un événement, l'ensemble de l'organisme mobilise des ressources afin de s'adapter à la situation et, chez l'humain, permettre de se représenter consciemment l'expérience émotionnelle via un ensemble de mécanismes de synchronisation des différents sous-systèmes<sup>2</sup>. Sur cette base, il est possible de définir les émotions comme *des épisodes de changements synchronisés corporels et psychiques en réponse à des événements internes (par exemple, des pensées ou des souvenirs) ou externes (par exemple, le comportement d'autrui, un changement dans la situation, la rencontre d'un nouveau stimulus) qui sont d'une signification majeure pour l'organisme*<sup>3</sup>. Cette

définition capture les points jugés indissociables de l'émotion, notamment sa nature épisodique. L'émotion est un épisode marqué par un changement de fonctionnement de l'organisme en réponse à un événement externe ou interne. Ce changement dure un certain moment (typiquement quelques secondes ou minutes), diminue d'intensité au cours du temps et s'éteint plus ou moins rapidement. Cette définition implique l'idée que les émotions sont normalement générées par des événements qui ont une signification importante pour l'organisme; elles peuvent donc être conçues comme des « détecteurs de pertinence » qui évaluent les stimuli et l'environnement par rapport à leur signification pour le sujet. La plupart des théoriciens acceptent l'idée que la nature de cette évaluation détermine à la fois la réponse fonctionnelle de l'organisme et la nature des changements organiques et mentaux qui se produiront durant l'épisode émotionnel.

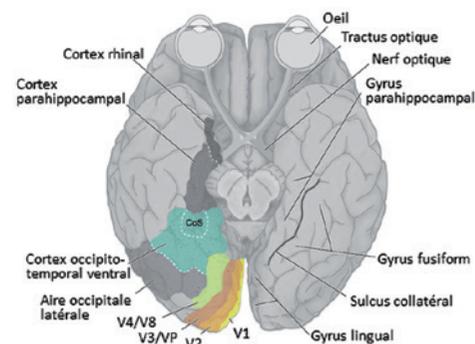
Cette vision des processus émotionnels a été développée dans une perspective adaptative ou, en d'autres termes, dans une vision d'*émotions utilitaires* s'intégrant très bien dans le cadre du darwinisme ou du néodarwinisme: il s'agit de la capacité des organismes à s'adapter aux contingences de l'environnement. Ces émotions utilitaires ne sont pas à même de rendre compte de l'ensemble des réactions émotionnelles, et notamment celles liées à des notions esthétiques<sup>4</sup>. Ces émotions esthétiques, qui sont spécifiques à notre expérience de l'art, sont également largement étudiées en sciences affectives<sup>5</sup>. Cette gamme d'émotions peut être déclenchée par l'art visuel, littéraire ou musical et pourrait par exemple provoquer le « Syndrome de Stendhal ». Ce syndrome fait référence à la réaction émotionnelle que Stendhal a ressentie devant la beauté sublime de l'art telle qu'il l'a décrit dans *Rome, Naples et Florence*: « J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux-Arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. »

La recherche concernant les émotions esthétiques ressenties, par exemple, lors de la confrontation avec des œuvres architecturales, s'oriente

dans deux directions. La première s'intéresse à établir ce qui, dans l'œuvre d'art, est susceptible de déclencher une émotion. Ainsi, par exemple, dans l'art visuel, l'on étudie les couleurs, les symétries, ou encore les proportions. Bien que la nouveauté ou les normes puissent avoir un impact important dans la genèse d'émotions esthétiques, il y a probablement d'autres phénomènes impliqués qui relèvent de l'organisation spatiale ou temporelle, par exemple la rythmicité de l'information. La seconde direction s'intéresse à établir ce qui, chez l'individu confronté à une œuvre d'art, peut favoriser l'émergence de telle ou telle émotion esthétique. En effet, on peut observer les normes culturelles que le passant ou l'habitant a intégrées, ses valeurs, à sa personnalité, ou encore son expertise dans l'architecture.

Nous allons nous centrer maintenant sur quelques mécanismes neuronaux impliqués dans l'expérience émotionnelle dans le contexte de l'architecture. Comme nous l'avons évoqué, l'espace et les relations entre les éléments qui composent cet espace sont une construction de l'esprit qui se base sur le substrat biologique qu'est le cerveau. La perception visuelle, et plus spécifiquement celle de l'espace et de sa structuration, peut être vue comme une construction, plus ou moins élaborée, d'éléments constitutifs. Grâce aux enregistrements unitaires de neurones dans le cortex visuel, situé à l'arrière de la tête, dans les régions occipitales, les chercheurs en neuroscience ont pu mettre en évidence que certains neurones vont décharger, c'est-à-dire s'activer, par exemple uniquement lorsqu'une droite verticale se situe dans une région précise de la rétine: nous parlons alors de champ récepteur d'un neurone ou groupe de neurones donné; ce type d'encodage se réalise à des degrés de traitement relativement basiques au niveau du cortex visuel primaire incluant les régions V1 et V2 (fig. 1)<sup>6</sup>.

D'autres recherches ont également mis en évidence l'implication d'autres régions cérébrales dans la perception de la couleur (V4), ou celle du mouvement par exemple (V5). Ainsi, la perception visuelle est une construction de notre cerveau et celui-ci ne fonctionne en aucun cas comme un appareil photographique: mais il ne s'agit



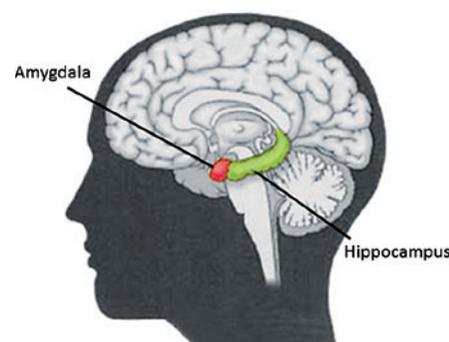
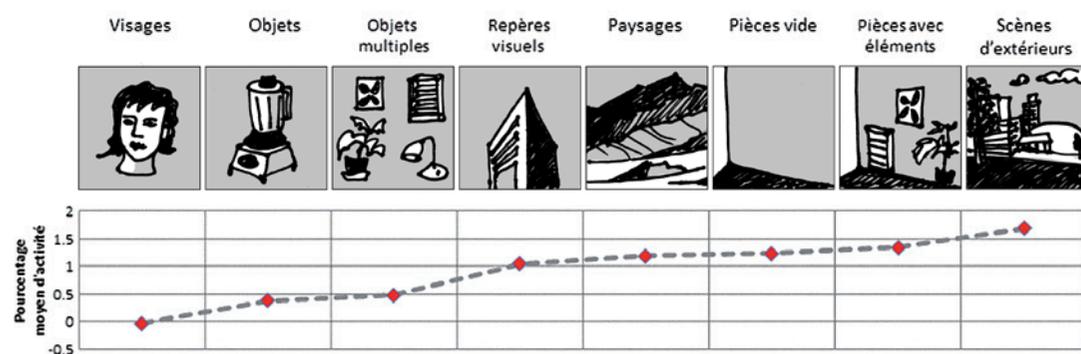
pas d'une caractéristique particulière de la modalité visuelle puisque cela est aussi vrai, par exemple, en modalité auditive. Certaines régions sont donc spécialisées fonctionnellement et ce sont les interactions entre ces régions, chacune occupée à un type de traitement spécifique, qui permettraient une perception intégrée de la scène visuelle face à nos yeux. Cette spécialisation, ou cette modularité de l'esprit pour reprendre les termes de Fodor<sup>7</sup>, est également valable pour la perception de l'espace et des espaces architecturaux. Ainsi, une région cérébrale spécifique a été décrite lorsque nous sommes en face d'espaces naturels ouverts et/ou architecturaux, par exemple un paysage de montagne, un édifice ou un pont. Cette région nommée PPA pour *Parahippocampal Place Area* est située dans les parties ventrales du cortex occipito-temporal (fig. 1 et 2). Dans différentes expériences en imagerie cérébrale fonctionnelle<sup>8</sup>, cette région a été démontrée comme étant importante pour la perception de scènes naturelles de type paysage ou de scènes architecturales (fig. 2).

Construire une représentation de tels espaces, et être capable de les reconnaître, impliqueraient respectivement de manière spécifique cette région PPA et des régions plus antérieures incluant le cortex parahippocampal médian et antérieur et l'hippocampe (fig. 1 et 3). Dans cette logique de spécialisation perceptuelle, d'autres régions ont été démontrées comme étant importantes, par exemple pour la reconnaissance des visages (la FFA ou *Fusiform Face Area*) ou même de corps. Cette spécialisation a été mise également en évidence grâce à des patients présentant des destructions de ces parties suite à un accident vasculaire cérébral ou à d'autres accidents. En conséquence, une destruction de la

fig. 1 Schéma général des voies visuelles ventrales principales sur un cerveau vu de dessous. Ces voies visuelles, dissociées en plusieurs types, partent de la rétine, puis via le nerf optique et le tractus optique se projettent sur les différentes régions visuelles primaires (V1 à V4) impliquées dans la détection des contours, des textures, et de la couleur par exemple. Avec la complexité visuelle progressive augmentant, les régions intermédiaires occipitale latérale et

occipito-temporale ventrale sont plus impliquées dans l'intégration des informations locales et les détections de surfaces, d'objets, de visages et d'espaces. Une partie spécifique de la région du sulcus collatéral (CoS) est particulièrement sensible aux édifices, maisons, places, vues de paysages. La PPA se situe dans cette région. Les régions parahippocampales antérieures et médiales ainsi que le cortex rhinal sont plus impliquées dans la mémorisation et la récupération

d'informations reliées à des contextes précis, comme par exemple la perception d'un bâtiment connu où vous auriez des souvenirs spécifiques. L'hippocampe est également une structure centrale dans ces aspects de contextualisations (fig. 3). Adapté et modifié de I. Biederman, E. A. Vessel, « Perceptual pleasure and the brain » in *American scientist*, n° 94, 2006, pp. 249-255



FFA provoque généralement une difficulté, voire une impossibilité, à reconnaître l'identité des visages alors que, par exemple, la reconnaissance de l'individu par sa voix reste possible (nous parlons alors de prosopagnosie). D'autres évidences chez l'animal montrent la nécessité d'avoir une région parahippocampale postérieure intacte afin d'encoder des régions spécifiques de l'espace et leur contexte de mémorisation, comme la localisation dans l'espace de lieux dans lesquels de la nourriture était dissimulée à des endroits précis<sup>9</sup>. D'autres recherches ont également mis en évidence que cette région PPA est particulièrement riche en récepteurs mu-opioïdes, récepteurs particulièrement impliqués dans le plaisir et pouvant être stimulés par des endorphines<sup>10</sup>. La densité de ces récepteurs est progressivement augmentée avec la complexification des traitements effectués dans les régions visuelles occipitales et occipito-ventrales<sup>11</sup>. Cette densité augmente donc avec la complexité visuelle et/ou la reconnaissance d'objets ou de sites naturels ou d'édifices. Ces récepteurs sont donc peu présents dans les régions visuelles primaires (V1 à V4 par exemple) impliquées dans la détection des contours, contrastes et couleurs à un niveau très local; en revanche leur densité augmente progressivement dans les régions latérales occipitales et temporo-occipitales impliquées dans l'intégration et la reconnaissance de structures locales telles que la détection de surface, d'objets et de scènes visuelles d'extérieures (fig. 1). Il a été démontré que la reconnaissance et la récupération en mémoire de scènes visuelles complexes (édifices, sites naturels) implique

des régions parahippocampales et rhinales qui présentent la densité la plus importante de ces récepteurs. Le plaisir de percevoir de telles scènes pourrait être lié à une densité importante de récepteurs opioïdes dans ces mêmes régions. Bien sûr, d'autres mécanismes sont en jeu et, par exemple, la détection de la nouveauté est également un facteur important de l'expérience esthétique.

Percevoir une construction architecturale telle que la *Tancidum* ou «Maison qui danse» située à Prague de Frank Gehry est une expérience esthétique sous-tendue, entre autres, par un effet de nouveauté important. La détection de la nouveauté et l'élaboration en mémoire de nouvelles représentations a fait l'objet de très nombreuses recherches en psychologie et neuroscience. Il a été démontré que des structures telles que l'amygdale cérébrale et les régions hippocampales sont centrales dans la capacité de notre cerveau à détecter des éléments nouveaux dans l'environnement et à les encoder de manière efficiente<sup>12</sup> (fig. 3). Ces structures cérébrales, et particulièrement l'amygdale, qui semble être particulièrement importante dans la détection de la pertinence<sup>13</sup>, sont importantes au niveau cérébral lors d'un épisode émotionnel. Comme mentionné plus haut, l'évaluation de la nouveauté est un élément critique dans la genèse de l'émotion et serait traitée de manière préférentielle et précoce par un ensemble neuronal impliquant également une réactivité périphérique et donc, *in fine* et via d'autres mécanismes, une émotion<sup>14</sup>.

Ainsi, avoir une expérience esthétique face à un bâtiment tel que la «Maison qui danse» est une

combinaison complexe entre des mécanismes neuronaux de construction de l'espace, notamment ceux reliés à la PPA et aux différentes étapes du traitement visuel, des mécanismes de détection de la nouveauté, impliquant un réseau amygdalo-hippocampique, et d'autres mécanismes, comme la rupture avec les attentes. Au-delà de ces mécanismes de perception, dont on peut dire qu'ils sont en partie indépendants du contexte social, même si celui-ci peut avoir des effets parfois marqués sur des mécanismes de bas niveau, le regard de l'autre et la narration qui est faite autour de l'objet esthétique sont des facteurs essentiels dans la genèse de l'expérience émotionnelle quotidienne. Ainsi le critique d'art, par exemple, organise un discours sur lequel se construiront des représentations plus ou moins complexes qui modifient l'expérience esthétique de la personne, par une influence sociale et largement narrative ou explicative. L'art contemporain est un exemple parlant de la nécessité, parfois, d'un discours éclairant sur les buts de l'artiste et sur sa démarche formelle.

L'expérience esthétique architecturale est, à l'instar d'autres phénomènes mentaux, d'une grande complexité et peut être étudiée systématiquement afin d'en définir, d'une part, les différents processus psychologiques, tels que nous les avons

évoqués – au niveau perceptif ou liés à des processus tels que la nouveauté, la rupture ou l'accord avec des normes personnelles ou sociétales. Comprendre la manière dont les mécanismes mentaux sont implémentés dans un substrat biologique est un moyen de contraindre les modèles psychologiques et de mieux expliciter les phénomènes que nous avons évoqués. Investiguer les bases cérébrales des liens entre la perception visuelle et l'expérience esthétique constitue un défi aux neurosciences cognitives et affectives actuelles. L'interaction avec les arts et les sciences humaines et sociales dans une perspective intégrative est nécessaire et nécessite pour chacun une interdisciplinarité et un intérêt pour les approches méthodologiques et théoriques de différents champs de la connaissance humaine. ➡

Didier Grandjean est professeur assistant à la faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation et au Centre Interfacultaire en Sciences Affectives à l'Université de Genève et dirige le laboratoire de Neuroscience of Emotion and Affective Dynamics (NEAD).

David Sander est professeur de psychologie à l'Université de Genève où il est le directeur du Laboratory for the study of Emotion Elicitation and Expression et le coordinateur scientifique du Pôle de recherche national Suisse en Sciences Affectives.

fig. 2 Activations cérébrales de la Parahippocampal Place Area (PPA). Les différents stimuli utilisés dans l'expérience pinceps ayant permis de mettre en évidence une augmentation marquée du signal BOLD (Blood Oxygen Level Dependent) mesuré grâce à l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) et marqueur de l'activité cérébrale pour les scènes de paysage ou d'édifices. Inspiré de R. Epstein, N. Kanwisher, «A cortical representation of the local visual environment» in *Nature*, n° 9, 1998, pp. 598-601

fig. 3 Schéma d'une coupe sagittale démontrant les régions amygdaliennes et hippocampales impliquées respectivement dans la détection de la pertinence et l'apprentissage ainsi que l'encodage contextuel. Ces deux régions sont enfouies au niveau des cortex temporaux. Adapté et modifié de <http://www.humanillnesses.com/Behavioral-Health-Fe-Mu/Memory.html>

1 Klaus R. Scherer, «Appraisal considered as a process of multilevel sequential checking» in Klaus R. Scherer, Angela Schorr, Tom Johnstone (sous la direction de), *Appraisal processes in emotion: Theory, methods, research*, Oxford University Press, New York, 2001, pp. 92-120; D. Sander, D. Grandjean, K.R. Scherer, «A systems approach to appraisal mechanisms in emotion» in *Neural Networks*, n°18, 2005, pp. 317-352; D. Sander, D. Grandjean, K.R. Scherer, «Conscious emotional experience emerges as a function of multilevel, appraisal-driven response synchronization.» in *Consciousness and Cognition*, n° 17, 2008, pp. 484-495.  
 2 D. Sander, D. Grandjean, K.R. Scherer, «Conscious emotional experience emerges as a function of multilevel, appraisal-driven response synchronization.» *op. cit.*  
 3 Voir par exemple Klaus R. Scherer, «Appraisal considered as a process of multilevel sequential checking», *op. cit.*  
 4 Klaus R. Scherer, «Which emotions can be induced by music? What are the underlying mechanisms? And how can we measure them?» in *Journal of New Music Research*, n° 33, 2004, pp. 239-251.  
 5 Jenefer Robinson, *Deeper than reason: emotion and its role in literature, music, and art*, Oxford University Press, USA, 2005.  
 6 Voir par exemple S. Grossberg, E. Mingolla, W. D. Ross, «Visual brain and visual perception: how does the cortex do perceptual grouping?» in *Trends in Neurosciences*, n° 20, 1997, pp. 106-111.  
 7 Jerry A. Fodor, *Modularity of Mind: An Essay on Faculty Psychology*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1983.  
 8 R. Epstein, N. Kanwisher, «A cortical representation of the local visual environment» in *Nature*, n° 9, 1998, pp. 598-601.  
 9 V.M. Okudzhava [et al.], «Spatial recognition in cats: effects of parahippocampal lesions» in *NeurosciBehav Physiol*, n° 39, 2009, pp. 613-618.  
 10 I. Biederman, E. A. Vessel, «Perceptual pleasure and the brain», in *American scientist*, n° 94, 2006, pp. 249-255.  
 11 M.E. Lewis, M. Mishkin, E. Bragin, R.M. Brown, C.B. Pert, A. Pert, «Opiate receptor gradients in monkey cerebral cortex: correspondence with sensory processing hierarchies», in *Science*, n° 13, 1981, pp. 1166-1169.  
 12 C. Ranganath, G. Rainer, «Neural mechanisms for detecting and remembering novel events» in *Nature Reviews Neuroscience*, n° 4, 2003, pp. 193-202.  
 13 D. Sander, J. Grafman, T. Zalla, «The human amygdala: an evolved system for relevance detection» in *Reviews in Neurosciences*, n° 14, 2003, pp. 303-316.  
 14 D. Grandjean, K. R. Scherer, «Unpacking the cognitive architecture of emotion processes» in *Emotion*, n° 8, 2008, pp. 341-351.



## Hommage à Tonet Sunyer i Vives (1954-2010)

« Les seves construccions, es reconeixen i són personals, sense excessives influències de les modes i formes i maneres actuals de fer arquitectures arbitràries i superficials. »  
Esteban Bonell

« Ses constructions, personnelles et identifiables, ne subissent pas les excessifs effets de mode et de formes qui caractérisent actuellement une architecture arbitraire et superficielle. »  
Esteban Bonell

L'architecte catalan Tonet Sunyer est décédé en novembre dernier à Barcelone, à l'âge de cinquante-six ans. C'est la disparition d'une figure importante d'une architecture catalane devenue référence pour toute une génération d'architectes. Une architecture empreinte d'émotions savantes que son auteur savait faire partager, et qui a su, par-delà les nombreux projets et réalisations, dé-

terminer un style, une marque de fabrique, celle du dessin, de la précision, du « souci du détail », celle aussi, d'une cohérence qui, au travers de l'œuvre produite créait la valeur d'ensemble de ce travail.

Son approche inquiète confèrait à son travail cette possibilité si rare d'être habité par le temps, celui du processus évolutif du projet, celui de sa matérialisation, celui, enfin, si important pour Sunyer, de son usage. Les investigations savantes de cet architecte faussement considéré comme un spécialiste de la domesticité, n'étaient en rien expérimentales au sens entendu d'un regard utopique, mais appartenaient au domaine de la recherche patiente dont la vocation première était d'être bâtie, investie, habitée. Rien ne pouvait se concevoir, selon lui, sans la finalité d'une réalisation, sans la possibilité de vivre une architecture dans la définition concrète de sa construction.

Tonet Sunyer était à l'image de son architecture : passionné. Une architecture élégante qui lui survivra puisque son atelier, sous l'impulsion de son épouse, la styliste Teresa Ramallal, a décidé de prolonger son œuvre.

Philippe Meyer



Giulia Marino, *Un monument historique controversé: la Caisse d'allocations familiales à Paris, 1953-2008*, Picard, Paris, 2009, 270 pages

## Anatomie d'une caisse

De quoi fait-on l'histoire lorsqu'on fait l'histoire de l'architecture? Comment construire la profondeur de champ théorique d'un objet d'étude donné? Dans quels réseaux de significations esthétiques et techniques, et sur quels points nodaux particuliers, situer la valeur patrimoniale complexe d'une oeuvre architecturale déterminée? Comment restituer dans la linéarité du discours, sans sacrifier aux mythes fondateurs de la discipline, l'épaisseur sémantique d'une expérience collective hors du commun? Telles pourraient être, parmi d'autres, les questions sous-jacentes à la recherche monographique de Giulia Marino sur l'un des édifices emblématiques des années 1950 en France: le siège de la Caisse d'allocations familiales construit par Raymond Lopez et Michel Holley dans le XV<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Réalisée entre 1953 et 1959, cette opération pionnière porte, à travers une modernité éclairée, l'image optimiste d'une institution sociale récemment réformée. « Le fonctionnalisme le plus strict, quasiment scientifique, écrit Giulia Marino, est déployé pour garantir le rendement de l'administration, dont l'efficacité est exposée comme un véritable emblème de la France

lorsque s'achève la Reconstruction ». Les enjeux architecturaux et urbains sont multiples: « C'est une des toutes premières interventions d'envergure dans le Paris *intra muros* de l'après-guerre. Le projet est l'occasion pour les architectes de tester leurs théories en matière de rénovation urbaine par un plan-masse résolument moderne, en rupture radicale avec la pratique courante d'implantation dans le tissu existant. Une fois dépassée l'idéologie de la *tabula rasa* prônée par les Modernes de l'entre-deux-guerres, les points de la *Charte d'Athènes* font en effet ici l'objet d'une réinterprétation critique; la proposition de *zoning* vertical, résultat de cette analyse rétrospective entre déférence et prise de distance, deviendra le véritable fer de lance de l'agence Lopez dans les années soixante ».

### Un édifice expérimental

C'est en 1946, avec la création, par arrêté ministériel, de la Caisse centrale d'allocations familiales de la Région parisienne, que se met en marche le processus programmatique qui va aboutir à la définition de cet ensemble administratif innovant. La commande de l'avant-projet est passée en 1949 à Marcel Réby, praticien qui a déjà à son actif différents travaux pour la CAF. Réby articule autour d'un système de cours fermées, au sein d'un îlot triangulaire formé par les rues Viala, Saint-Charles et du Docteur Finlay, des corps de bâtiment de huit niveaux respectant scrupuleusement l'alignement et les gabarits haussmanniens. Jugée « trop classique », cette composition urbaine ne satisfait pas le commanditaire qui décide de faire appel à un architecte de renom capable d'affronter de façon contemporaine les difficultés inhérentes au programme et à la parcelle. Le choix se porte en 1952 sur Raymond Lopez, qui dirige alors l'une des agences d'architecture et d'urbanisme les plus actives en France. Diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts en 1930, Lopez a construit avant la guerre, avec Raymond Gravereaux, l'hôpital de Brest. Il vient d'achever à Paris, avec le même architecte et Jean Prouvé, le siège de la Fédération nationale du bâtiment.

Son bureau comptera bientôt une cinquantaine d'employés. Entré dans cette puissante structure en 1950, Michel Holley va jouer un rôle primordial dans l'élaboration du siège de la CAF. Comme le précise Giulia Marino, le travail s'effectue à l'agence Lopez selon une forme d'organisation transversale, le patron déléguant systématiquement les tâches à ses collaborateurs, tout en supervisant attentivement chaque dossier. Michel Holley, qui n'est pas encore diplômé, se voit confier la responsabilité du projet de la rue Viala. « Les deux architectes fonctionnent selon une synergie nourrie de relations et stimulations mutuelles, d'échanges d'opinions et de références, de débats qu'on imagine avoir été très vifs ». Henri Longepierre, autre membre du bureau, est chargé des plans d'exécution et du suivi du chantier. La définition des solutions techniques constitue une étape décisive dans la genèse de l'édifice. « Souvent étudiés en concertation avec les entreprises, directement sur le chantier à l'aide de prototypes grandeur nature, certains détails vont acquérir une importance déterminante dans la lecture tectonique de l'architecture ». Jean Schwartz, directeur de l'entreprise Schwartz-Haumont, ses ingénieurs Bellet et Zin, ainsi que les ingénieurs Robert Janniaux (façades Alumex-Chamebel) et Jean Laval (plastiques Vitrex) apporteront leurs savoir-faire à l'œuvre collective. « Champ d'expérimentation à

part entière, le projet est saisi, selon Giulia Marino, pour mettre en œuvre des solutions constructives et plus généralement techniques avec une intention novatrice déclarée et militante. Ossature en acier spectaculaire, façades suspendues en profils tubulaires d'aluminium, panneaux translucides de remplissage en polyester armé, joints en Thiokol, un caoutchouc synthétique emprunté à l'industrie aéronavale: l'innovation technique devient un nouveau et véritable paradigme de la modernité architecturale, clairement exposé dans l'ensemble de la CAF. La portée novatrice du projet s'exprime également dans son processus de conception: matériaux capables de garantir performances inédites, techniques de pointe et procédés largement industrialisés, sont sélectionnés par les architectes, étudiés avec les entreprises, testés et agréments par les organes de contrôle, brevetés et commercialisés ensuite sur le marché international ». Les artistes – Simone Lopez-Pillet et Joël Decas – contribueront par leurs interventions spécifiques à la qualité plastique de l'ensemble. L'étude de Giulia Marino retrace, avec une grande précision historique, le cheminement de ce formidable travail d'équipe.

#### Une recherche exemplaire

Publié aux éditions Picard, dans la collection *Architectures Contemporaines* dirigée par Gérard Monnier, collection qui comporte déjà plusieurs ouvrages de référence, le livre de Giulia Marino résulte d'un travail d'investigation minutieux mené, sous la direction de Franz Graf et Bruno Reichlin, dans le cadre de l'enseignement post-grade de Sauvegarde du patrimoine bâti moderne et contemporain à l'Institut d'architecture de l'Université de Genève. L'exploitation systématique des fonds d'archives disponibles, le croisement des diverses sources écrites, graphiques, orales, publiées ou inédites, l'analyse des procédés de construction, des publications techniques, des brevets d'invention, des matériaux et de leur mise en œuvre, des procès-verbaux de chantier, mais aussi l'observation *in situ* et le relevé détaillé de l'état de conservation de l'existant, ont permis d'établir une connaissance très complète des bâtiments réalisés. L'ouvrage comporte

trois grandes parties remarquablement documentées. La première retrace la formulation du programme et la genèse du plan-masse à travers les deux avant-projets de l'équipe Lopez, respectivement datés du 7 mai 1952 et du 27 octobre 1953. Sont ainsi mis en lumière les choix concernant l'implantation des volumes sur la parcelle, la répartition des services, l'aménagement de la barre des bureaux, le traitement des façades et l'élaboration du système constructif. Une maquette en plexiglas, datée de 1953, exprime la volonté de transparence du projet: deux files de poteaux centraux, formant onze portiques en cantilever, portent des grands plateaux en large débord. Cette ossature métallique se justifie, selon les architectes, par un souci d'économie de la construction, l'absence de supports périphériques permettant d'alléger sensiblement la structure et de réduire d'autant les fondations. On trouve également, dans cette première partie du livre, une analyse pertinente des conceptions urbaines de Raymond Lopez et de Michel Holley (libération du sol, zoning vertical, recomposition de l'îlot) et de leur impact expérimental sur l'opération de la rue Viala. Haute de 31 m, la barre de bureaux est disposée à l'intérieur de la parcelle. Son orientation nord-sud dicte la composition de l'ensemble. Les volumes bas s'y imbriquent et définissent des relations subtiles à l'espace urbain. Dans la seconde partie de l'ouvrage, Giulia Marino nous conduit dans une sorte de voyage virtuel à travers la substance matérielle de l'objet construit. Sont explorés ici, en référence à des séries comparatives de précédents architecturaux, nationaux ou internationaux, les univers problématiques que traversent le projet de l'équipe Lopez, de sa conception à sa réalisation: flexibilité de l'espace de travail, ossature métallique avec porte-à-faux, légèreté des murs-rideaux, façades en plastique... Ce qui rend l'expérience de la CAF exceptionnelle, explique Giulia Marino, outre le caractère d'avant-garde des choix techniques, ce n'est pas seulement la dimension novatrice et l'originalité des composants, mais également leur rôle de déclencheur, « l'expérimentation donnant ensuite l'impulsion au développement d'une filière de production, qui ne reproduit pas le modèle, mais qui en reprend certaines caractéristiques

tout en exploitant le progrès accompli dans le procédé de fabrication ». Inauguré en juin 1959, le bâtiment va révéler d'importantes carences thermiques, résultant, en particulier, de l'effet de serre généré par l'enveloppe en polyester. Ces difficultés d'usage, imputables à la conception, conduiront les architectes à imaginer différentes solutions techniques pour en réduire les inconvénients.

#### Le patrimoine en échec

Dans la troisième partie de l'ouvrage, Giulia Marino aborde la fortune critique de l'édifice, sa réception architecturale, technique et industrielle, et les innombrables péripéties de sa protection juridique, c'est-à-dire les circonstances de son classement au titre des Monuments historiques, puis de son « déclassement ». « Édifice pionnier », « premier mur-rideau intégralement suspendu », « premier immeuble tout plastique », le siège de la CAF fut, en son temps, « le bâtiment de tous les records », largement médiatisé dans les revues professionnelles de l'époque. Tombé dans l'oubli au cours des années 1970, il apparaît aujourd'hui dans la plupart des ouvrages généraux consacrés à l'histoire de l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle. Cette notoriété ne suffira pas, cependant, à garantir sa protection. La politique de déconcentration menée par la CAF au cours des années 1980 rendra obsolète ce siège administratif centralisé. Vingt bâtiments nouveaux seront construits en Région parisienne afin de rapprocher les services des usagers. En juin 1997, la CAF dépose une demande de permis de démolir concernant le complexe de la rue Viala. Pour éviter cette issue désastreuse, le ministère de la Culture ouvre une instance de classement, chargeant parallèlement l'agence Reichen et Robert d'étudier les potentialités de réutilisation de l'existant. Le dossier de protection, assorti de cette étude de faisabilité, est présenté en commission le 20 septembre 1998. Après débat, seule la barre de bureaux est inscrite à l'Inventaire supplémentaire des Monuments historiques, à l'exclusion des autres bâtiments qui contribuaient pourtant à la qualité urbaine de l'ensemble. Informée de cette décision, la CAF engage un recours auprès du tribunal administratif de Paris, qui annule la



mesure de protection le 30 juin 1999, considérant que « l'intérêt historique et artistique de la construction justifiant son inscription ne ressort pas des pièces versées au dossier ». Fait surprenant, le jugement ne porte pas sur la forme, mais sur le fond, le tribunal s'estimant compétent pour statuer sur la valeur patrimoniale de l'œuvre. Il s'ensuit une bataille juridique acharnée. La cour d'appel administrative rétablit l'inscription le 9 avril 2000. La CAF porte alors l'affaire devant le Conseil d'État qui opte, le 29 juillet 2002, pour le déclassement, événement sans précédent dans l'histoire du patrimoine en France. Délestée des contraintes juridiques, la CAF peut vendre sa propriété en toute quiétude. Les acquéreurs (deux groupes immobiliers associés) présentent publiquement leur projet le 22 mai 2006. Les bâtiments qui accompagnaient la barre sont supprimés, remplacés par des immeubles d'habitation « en style Mallet-Stevens ». Quant à la barre elle-même, seule son ossature est conservée, comme si l'on pouvait la dissocier du choix des matériaux et des détails constructifs des façades, « la synergie de la structure porteuse et des enveloppes étant probablement unique au monde ». Comme le déplorent Franz Graf et Bruno Reichlin, le patrimoine moderne a perdu, dans cette affaire, un ensemble architectural de premier ordre. La mesure de cette perte nous est rendue sensible par le travail remarquable de Giulia Marino. Son investigation historique s'est nourrie d'un projet de sauvegarde. « Si l'enquête monographique et le tamis de l'histoire matérielle du bâti sont le substrat du projet de sauvegarde et en déterminent fortement conception et matérialisation, le projet lui n'est pas purement déductif, il est critique, prospectif et inventif. Être au plus près des choses n'a jamais voulu dire manquer d'imagination, mais ouvrir des champs objectivement possibles. Donc si l'œil projecteur est imprégné de la matérialité de l'objet architectural, le regard critique et interrogateur la scrute, la décompose, lui confère qualité et sens. En somme, c'est par le projet que passe la compréhension de l'objet et c'est toute la spécificité du regard de l'architecte qui investit l'histoire ».

Joseph Abram



**Bruno Marchand, Martin Steinmann, Jean-Claude Girard, Renato Salvi, architecte, Infolio, Gollion, 2011, 160 pages [édition française]. Birkhäuser, Bâle, 2011, 144 pages [édition anglaise / allemande]**

## De l'ancrage à l'audace de l'architecte

La collection Archigraphy Lémaniques – une série de livres consacrée à la publication de l'œuvre construite d'architectes contemporains suisses romands et dirigée par Bruno Marchand – vient de s'enrichir d'une nouvelle parution sur Renato Salvi, qui a essentiellement œuvré dans le canton du Jura. L'ambition première de ces publications est de documenter la production locale de qualité et de proposer ainsi un regard renouvelé et une réflexion critique sur la pratique architecturale de la région. Avec ce nouvel opus, Bruno Marchand signe cette fois un bel hommage à une part de l'œuvre construite jurassienne. À classer dans la catégorie des « beaux livres », l'ouvrage est conçu comme un « coup de projecteur » sur l'œuvre de Salvi, venant ainsi compléter une documentation utile à l'histoire et l'analyse des réalisations architecturales et paysagères suisses. Des plans et des photos en pleines pages jalonnent le volume et le caractérisent.

La fraction analytique de l'ouvrage, scandée en trois parties – un entretien avec l'architecte (Bruno Marchand), une brève sur l'autoroute de la Transjurane (Martin Steinmann) et une réflexion sur son architecture (Jean-

Claude Girard) – se concentre dans le premier tiers du volume. Les réalisations architecturales de Salvi se voient décrites ensuite par leur créateur même, projet après projet, en passant des bâtiments publics aux transformations et aux villas individuelles. Le centre professionnel de Porrentruy, la gare de Delémont, ou encore le panel des villas y sont notamment présentés. Cette revue sélective est complétée par un catalogue de l'œuvre, illustré de manière originale par les plans des réalisations.

« Avoir l'audace de vivre pour avoir l'audace de la pensée singulière »<sup>1</sup>. Cette phrase de José Gil, philosophe, souligne bien l'état d'esprit de Renato Salvi. « L'audace réside dans une attitude personnelle, en réaction souvent aux conditions de travail. (...) L'audace, c'est aussi de se faire contrecarrer, de ne pas être complètement sûr de ce que l'on propose ou encore de croire à un projet à long terme (...). L'audace, c'est enfin savoir dire non, je ne suis pas d'accord avec vous (...) »<sup>2</sup>. Renato Salvi, dans son entretien avec Bruno Marchand, évoque son parcours, les différents contextes qu'il a traversés, ses travaux, ses références et ses inspirations, mais aussi les doutes et interrogations qu'il a rencontrés. Ses dessins, croquis et aquarelles, produits au cours de ses voyages et qui balisent ce dialogue, évoquent la sensibilité avec laquelle il regarde le monde qui l'entoure et comment il se l'approprie dans son travail.

Cette « bulle familière » de l'entretien tempère le monde plus « brut » de l'autoroute de la Transjurane, qui marque de manière atypique la pratique de l'architecte depuis plus de vingt ans et se voit développé par Martin Steinmann. Finement décrite segment par segment, l'auto-oute dessinée et réalisée par Renato Salvi et Flora Ruchat-Roncati, suite à un concours gagné en 1987, prend presque ici des allures poétiques. Le lecteur découvre ou porte un regard neuf sur un projet territorial qui marque dorénavant le paysage jurassien – un ouvrage technique gigantesque qui pourrait sembler difficile à aborder pour le « non-averti ». Et pourtant, « avec une série de règles en soi très simples, Salvi est parvenu à conférer aux portails [de l'auto-oute], dans des sites très différents, une intime parenté formelle »<sup>3</sup> avec cohérence et intelligence.

Jean-Claude Girard décrit ensuite les différents « ancrages » sur lesquels le constructeur s'appuie pour concevoir son architecture, c'est-à-dire ses différentes inspirations, qui sont en premier lieu le contexte, les références de voyages et la mémoire du lieu. « Glaner, grappiller, récolter patiemment certaines émotions dans son quotidien pour se mettre en route vers son imaginaire », le titre d'une conférence que le concepteur d'origine italienne a donnée en 2008 au Forum d'Architecture de Lausanne illustre bien le caractère de son œuvre, qui, pour se développer, s'appuie sur différentes sources d'inspiration et mêle de multiples pistes de réflexions qui parfois n'ont a priori rien à voir entre elles.

Influencé par le contexte de sa jeunesse, l'architecte a côtoyé la dure réalité des chantiers – son père était maçon – ainsi que le monde précis et constant de l'horlogerie – aux côtés de sa mère qui assemblait des montres. Ces deux sphères, opposées et complémentaires, l'ont façonné dans son parcours et se retrouvent dans son œuvre, caractérisée par la construction dans des contextes ruraux et paysagers. De l'austérité de l'ingénierie au dessin paysager pour l'auto-oute ou du souci du détail technique à l'intégration dans des contextes parfois inhospitaliers pour son architecture, l'on retrouve partout cette double influence. Pour la Transjurane, le travail de Salvi et Ruchat-Roncati a été salué par plusieurs prix qui ont relevé le caractère atypique de l'opération : c'était la première fois en Suisse romande qu'un projet d'auto-oute était confié à une équipe d'architectes ; un acte à souligner dans un contexte helvétique a priori conservateur. Au début de l'année 2011, après avoir longuement composé avec le paysage jurassien, l'italien d'origine quitte le Jura pour opérer dans le Valais en tant qu'architecte de la Ville de Sion.

C'est finalement sur la vie elle-même – sur les différents contextes qu'il expérimente – que le constructeur puise la force et la cohérence de son architecture, en concentrant son œuvre sur l'émotion. Le lecteur referme le livre avec la sensation d'avoir approché la fragilité de l'architecte – sa force.

Marielle Savoyat

<sup>1</sup> Phrase que Renato Salvi aime citer et que Bruno Marchand évoque dans son entretien avec Renato Salvi in Bruno Marchand, Martin Steinmann, Jean-Claude Girard, Renato Salvi, architecte, Infolio, Gollion, 2011, p. 15.

<sup>2</sup> Ibid., p. 15.

<sup>3</sup> Ibid., p. 25.

rond  
rouge



rondrouge  
by tuena.ch  
& y's design

rue ancienne, 46  
1227 carouge  
022 823 26 80

Index interactif et sommaires complets sur

[www.unige.ch/ia/faces](http://www.unige.ch/ia/faces)

#### Points de vente

##### SUISSE

###### Bâle

- Bau Literatur Nische, Nadelberg 32
- Domushaus Buchhandlung, Pfluggässlein 3
- Stampa Buchhandlung, Spalenberg 2

###### Genève

- Librairie Archigraphy, place de l'Île 1
- Librairie Art et histoire, rue Charles-Galland 2
- Librairie du Boulevard, rue de Carouge 34
- Nouvelle librairie Descombes, rue du Vieux-Collège 6
- Librairie Jullien, place du Bourg-de-Four 32

###### Lausanne

- Librairie Payot, Place Pépinet 4
- La Fontaine - Librairie polytechnique, EPFL Centre Midi

###### Mendrisio

- Libreria Capelli, Via Nobili Bostia 4

###### Zurich

- ETH Polybuchhandlung, Höggerberg, HPI E 16.1
- Orell Füssli Krauthammer, Marktgasse 12

##### ESPAGNE

###### Barcelone

- Cooperativa d'Arquitectes Jordi Capell, Plaça Nova 5

###### Séville

- Cooperativa de Arquitectos Gualdalquivir, Plaza Cristo de Burgos 35

##### FRANCE

###### Grenoble

- Le Magasin, Centre d'art contemporain, 155, cours Berriat
- Librairie La Dérive, 10, place Sainte-Claire L'Arbresle
- Couvent de la Tourette, Centre culturel, Éveux

###### Lyon

- Librairie Le Moniteur, 125, rue Vendôme

###### Marseille

- Librairie L'Odeur du Temps, rue Pavillon 35

###### Nancy

- Hall du Livre, Agence de la Presse, 38, rue Saint-Dizier

##### Paris

- Librairie Le Moniteur, 7, place de l'Odéon

##### Villeneuve d'Ascq

- Librairie du Musée d'art moderne, 1, allée du Musée

##### Vente en librairie pour la Suisse

Office du Livre Fribourg (OLF)  
[www.olf.ch](http://www.olf.ch)

##### Vente en librairie pour

##### la France

##### et la Belgique :

Volumen / diffusion Seuil  
25 Bd Romain Rolland  
CS21418  
75993 Paris Cedex 14  
T +33 (0)1 41 48 84 60

##### FACES

Remercie les souscripteurs annuels suivants

Peter Böcklin, architecte, Genève  
Michel Buri, architecte, Troinex  
Jacques Gubler, historien de l'art, Bâle

##### FACES

Directeur de la publication  
Philippe Meyer

Rédacteur en chef  
Paolo Amaldi

##### Comité de rédaction

Paolo Amaldi, Adrien Besson,  
Philippe Meyer, Federico Neder,  
Marielle Savoyat, Cyrille Simonnet,  
Cornelia Tapparelli,  
Daniel Zamarbide

##### Coordination éditoriale

Marielle Savoyat

##### Relecture

Géraldine Veyrat

##### Correspondants

Amelia Brandao Costa, Porto  
Julie Dalgier, Barcelone  
Matthieu Jaccard, Zurich  
Frédéric Mialet, Paris  
Martino Pedrozzi, Mendrisio  
Philippe Potié, Grenoble

##### Production

##### Infolio éditions

En Crausaz, CH - 1124 Gollion  
T +41 (0)21 863 22 47  
F +41 (0)21 863 22 49  
[www.infolio.ch](http://www.infolio.ch)  
[info@infolio.ch](mailto:info@infolio.ch)

##### Graphisme

Anne-Catherine Boehi El Khodary

##### Photolithographie

Karim Sauterel

Rédaction, administration  
et abonnements

##### FACES

C/° Meyer architecte

Rue de Veyrier 19, CH - 1227  
Carouge/Genève  
[faces-archi@unige.ch](mailto:faces-archi@unige.ch)

##### Service publicité

Philippe Meyer

[philippemeyer@meyer-architecte.ch](mailto:philippemeyer@meyer-architecte.ch)

##### Prix du numéro

CHF 29 + port / EUR 20 + port

##### FACES

bénéficie du soutien de :

Ville de Genève, Département  
des constructions et de  
l'aménagement.

République et Canton de Genève,

Département du territoire.

Université de Genève, Centre

Interfacultaire en Sciences

Affectives (CISA).

en partenariat avec :

HEAD, Haute École d'Art et de  
Design de Genève.

HEPIA, Haute École du Paysage,  
d'Ingénierie et d'Architecture de  
Genève.

— HEAD  
HAUTE ÉCOLE D'ART ET  
DE DESIGN GENÈVE  
GENEVA UNIVERSITY  
OF ART AND DESIGN

Hes·SO//GENÈVE  
Haute Ecole Spécialisée  
de Suisse occidentale

h e p i a

Haute école du paysage, d'ingénierie  
et d'architecture de Genève

© Faces, 2011

ISSN 0258-6800

F

A

C