

Céline Bonicco-Donato

collection eupalinos
série architecture et urbanisme

Se mouvoir et être ému

L'expérience
esthétique en
architecture

Parenthèses

En couverture :

Rolex Learning Center (Lausanne), photographie James Leng.

Remerciements

Ce livre est la version remaniée d'un mémoire présenté en 2021 à Sorbonne Université dans le cadre de mon Habilitation à diriger des recherches. Ma gratitude va tout spécialement à Marianne Massin qui accepta de le diriger et en accompagna l'écriture de son soutien amical, de ses conseils toujours éclairants et de sa gaieté communicative. Ma vive reconnaissance va également aux membres du jury : Catherine Grout, Patricia Luce Limido, Jacques-Olivier Bégot, Bernard Sève et Jean-Paul Thibaud pour leur lecture aussi attentive que généreuse et leurs remarques et suggestions qui ont permis d'enrichir le manuscrit original. Je remercie également chaleureusement l'équipe Cresson (UMR AAU) de l'Ensa Grenoble pour son hospitalité à l'égard de la philosophie et le rôle déclencheur qu'ont joué pour ma propre réflexion les recherches sur les ambiances qui y sont menées depuis plus de quarante ans. Enfin, une pensée toute particulière va à Fabien, Juliette et Camille auprès de qui j'éprouve chaque jour la joie d'être à ma place.

Aux dames et demoiselles de Rosemont.

Ouvrage publié avec le concours de l'Ensa Grenoble de l'Université Grenoble Alpes et de l'équipe Cresson (UMR AAU).

COPYRIGHT © 2024, ÉDITIONS PARENTHÈSES.

www.editionsparentheses.com

ISBN 978-2-86364-691-5 / ISSN 1279-7650

« *L'architecte doit — à la différence des artistes d'autres espèces — à chaque fois créer une œuvre d'art qui unit l'artistique à l'utile. Cependant, une telle conception succombe à la tentation de chercher à vouloir comprendre le caractère artistique de l'architecture en faisant des emprunts à d'autres arts. Cela en la comparant avec la sculpture, la peinture, la littérature, la musique. [...] De tels discours se veulent sans doute élogieux, et pourtant on ne peut s'empêcher de se demander s'ils ne visent pas uniquement à se tirer d'embarras, voire à rabaisser l'architecture. L'architecture ne possède-t-elle donc rien qui lui appartienne en propre ?¹ »*
Gernot Böhme

¹ Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, Munich, Wilhelm Fink, 2006, p. 106-107 [nous traduisons].

Introduction

Une expérience qui résiste à la philosophie

« Dans tous les lieux et dans tous les temps, on a construit une multitude de demeures particulières pour les individus, et d'édifices publics pour les différentes sociétés, la terre en est couverte, et malgré la multiplicité de ces édifices, malgré mille exemples plus ou moins effrayants [...], exemples bien faits pour déguster de l'architecture, chaque jour voit s'élever de nouveaux monuments de cet art : il faut donc qu'il soit d'une bien grande nécessité pour l'espèce humaine, et même qu'il soit pour elle une source de bien douces jouissances¹. »

Jean-Nicolas-Louis Durand

L'architecture embarrasse le philosophe : l'évidence avec laquelle il la vit chaque jour se trouble lorsqu'il y réfléchit. Puisque « le besoin humain de se loger est permanent² », l'architecture fait partie de son existence quotidienne. De toutes les productions à prétention artistique, elle est sans nul doute celle dont il est le plus familier : elle est partout (logements, écoles, églises, théâtres, opéras, sièges d'entreprises, musées, palais de justice, etc.) et il en a nécessairement fait l'expérience. Nul besoin de se rendre dans un lieu spécialisé pour la rencontrer, elle est au contraire un lieu qui accueille d'autres activités. On ne saurait lui échapper. Bien sûr, on peut distinguer entre l'architecture et la simple construction, en se souvenant de la définition normative qu'en donne Le Corbusier, comme « jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière³ ». Il n'empêche. On la côtoie chaque jour dans des réalisations plus ou moins heureuses, qui peuvent nous toucher et nous émouvoir. C'est ce plaisir pris à la percevoir qui nous pousse à emprunter tel trajet plutôt que tel autre, afin de longer une façade d'immeuble que l'on apprécie particulièrement, qui nous fait dédaigner la médiathèque la plus proche pour en fréquenter une autre plus éloignée dont le jeu d'ombre sur la verrière, dans la salle de lecture, nous plaît, ou qui nous incite à louer un appartement manquant cruellement d'espaces de

rangement parce que la perspective de la salle-à-manger sur le balcon est une invitation au voyage. Si les raisons de ces choix ne sont pas nécessairement pensées en tant que telles et restent parfois aux marges de la conscience, elles rapprochent certaines expériences architecturales d'autres perceptions que l'on n'hésite pas à qualifier d'esthétiques : elles consistent en une appréciation sensible de qualités elles-mêmes sensibles, suscitant plaisir et émotion. Omniprésente, l'expérience de l'architecture est donc à la fois discrète parce qu'elle s'accomplit à l'occasion d'activités qui n'ont pas d'emblée une finalité esthétique (elle survient « en passant ») et prégnante puisqu'elle peut contribuer à embellir notre quotidien.

Mais lorsque le philosophe ajoute à son humaine condition la casquette de sa discipline pour réfléchir à ce qu'il vit, les difficultés surgissent immédiatement. Au regard de l'esthétique, telle qu'elle se constitue comme champ autonome à partir du XVIII^e siècle, le statut de l'architecture et de ce qu'elle fait éprouver apparaît, en effet, extrêmement problématique. À la différence des autres arts, l'architecture ne prétend pas seulement être belle, elle est d'abord et avant tout utile. Au contraire du peintre, du musicien ou du poète, le concepteur n'ambitionne pas de construire un édifice pour exprimer une vision du monde ou révéler le sensible, mais pour répondre à des besoins. Cette nécessaire et indispensable destination du bâtiment conditionne son existence : il n'est pas d'architecture qui ne serve ou n'ait servi à rien. Cette finalité rejaillit inévitablement sur la manière de l'appréhender : nous ne la percevons pas de manière désintéressée, sans autre fin que le plaisir pris à cette perception elle-même, comme lorsque nous contemplons un tableau, goûtons un morceau de musique ou apprécions un texte littéraire, mais nous l'envisageons au regard de son utilité. Ainsi le corps usant des lieux est-il le médium de leur appréciation. Par là même, l'architecture questionne de manière frontale l'autonomie des domaines artistique et esthétique : l'utile peut-il être également artistique ? Une expérience esthétique peut-elle advenir à l'occasion de la satisfaction de certains besoins ?

S'il est bien sûr possible et même souhaitable de distinguer ces deux champs, en considérant que l'on peut adopter une posture esthétique devant des objets non artistiques et que le statut appliqué de l'architecture la rend irréductible aux beaux-arts, il n'empêche que l'expérience

¹ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, Paris, Firmin Didot, 1823, p. 4.

² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [dernière version, 1939], *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 311.

³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Crès & Cie, 1924, p. 79.

esthétique a pour condition, depuis le XVIII^e siècle (aussi bien chez Kant que chez Shaftesbury), l'indifférence à l'objet, à de rares exceptions près⁴ : elle est présentée comme une activité qui est à elle-même sa propre fin. Comme le résume avec vigueur le philosophe américain Jerome Stolnitz : « Nous ne pouvons pas comprendre la théorie esthétique moderne sans comprendre le concept de "désintéressement". Si une quelconque conviction est la propriété commune de la pensée moderne, c'est qu'un certain mode d'attention est inséparable et distinctif de la perception des belles choses⁵. » Or une telle attitude distanciée, « l'appréhension intransitive des significations et valeurs immanentes d'un objet dans leur pleine immédiateté représentationnelle⁶ » faisant signe vers « une pureté de perception⁷ », n'est pas de mise dans le cas de l'architecture : les plaisirs et les émotions qu'elle procure ne résultent pas de sa contemplation mais de son usage, sauf à la travestir en sculpture et à rater ce qu'elle nous fait vivre *en tant qu'architecture*. Les qualités formelles des édifices ne nous touchent pas pour leurs qualités intrinsèques mais fonctionnelles.

Lorsque l'on déploie les conséquences de cet intérêt porté à la forme architecturale, les obstacles conceptuels s'enchaînent. On se rapporte à l'architecture de manière distraite et tactile, dans le flux de nos activités quotidiennes, sans mettre en suspens nos préoccupations habituelles pour nous arrêter sur chacun de ses détails. L'attention, généralement considérée comme une condition de l'expérience esthétique⁸, sera d'autant plus flottante que l'on est rarement seul dans un bâtiment mais engagé avec d'autres dans des tâches communes. La perception de l'architecture est donc immersive, inclusive et collective. Et si ce n'était que cela... La dépendance de la forme architecturale à sa destination rejaillit inévitablement sur son expressivité et sa matérialité. Elle ne peut s'affranchir du sol raboteux des besoins humains, si bien que ses masses et ses volumes, loin de permettre à l'homme d'accéder à une réalité supérieure, renvoient à son ordinaire : ce qu'il accomplit dans le bâtiment. Ses dimensions sensibles ne sont donc pas un tremplin vers une

⁴ Voir par exemple George Dickie, « Le mythe de l'attitude esthétique », in Danielle Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Esthétique », 1988, p. 115-134.

⁵ Jerome Stolnitz, « On the Origins of "Aesthetics Disinterestedness" », *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, vol. XIX-XX, 1961, p. 131.

⁶ Eliseo Vivas, « A Definition of the Esthetic Experience », *The Journal of Philosophy*, vol. 34, n° 23, 1937, p. 631.

⁷ Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 120.

⁸ Voir Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 37 sq.

«signifiante⁹» plus ou moins transcendante qui les travaillerait de l'intérieur : elles manifestent sa destination immanente et ancrent l'homme dans sa condition terrestre. Ses matériaux sont plus proches de la nature, quand bien même ils n'en proviennent pas, que ceux des autres arts. Loin de vouloir s'affranchir des lois physiques, elle exhibe « charges et tensions, poussées et contre-poussées, gravité, légèreté, cohésion¹⁰ ». Comme l'écrit le grand architecte moderniste Auguste Perret, « l'architecture est, de toutes les expressions de l'art, celle qui est le plus soumise aux conditions matérielles¹¹ », et ce, dirons-nous, parce qu'elle participe des conditions matérielles de notre existence. Ainsi l'architecture pose-t-elle des difficultés à la philosophie esthétique tant sur le plan perceptif qu'ontologique.

Dans ces conditions, comment rendre compte de ces expériences que nous faisons quotidiennement d'édifices qui nous plaisent et nous touchent ? Faut-il les répudier sans autre forme de procès, en considérant que c'est seulement de manière abusive que nous rapprochons ce qui est alors ressenti d'autres perceptions dont le statut esthétique est moins problématique, et que nous employons à tort les catégories du beau, du joli, du gracieux ou encore du charmant ? Ou faut-il faire le pari que c'est une certaine compréhension philosophique de l'expérience esthétique et de ses objets qui est par trop réductrice, s'interdisant de capturer ce qui est alors en jeu ? Telle est l'hypothèse que je fais, tentant de concilier mon goût pour l'architecture avec mon intérêt pour la philosophie, ma discipline de formation, ne voulant renoncer ni à la force de mes expériences vécues ni à la possibilité de les justifier par une analyse spéculative.

Puisque la perception de l'architecture s'effectue d'abord d'une manière distraite, donnant rarement lieu à l'évaluation explicite des qualités du lieu, ce livre s'intéresse à l'expérience plutôt qu'au jugement. Il se propose de la clarifier, sans l'exclure d'emblée de la sphère esthétique ni la dénaturer.

Contre le premier écueil, il s'agit de comprendre comment une perception « troublée » par la considération de l'utilité du bâtiment, enracinée dans l'existence quotidienne et ses multiples besoins, peut faire naître en nous, malgré tout, un sentiment esthétique qui va au-delà de l'agréable au sens kantien. Mais pour cela, il convient de ne pas donner la

⁹ Voir Roland Barthes, « Écoute », *Œuvres complètes, V, Livres, entretiens, textes, 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 340.

¹⁰ John Dewey, *L'Art comme expérience* [1934], trad. Jean-Pierre Cometti, *et al.*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2012, p. 378.

¹¹ Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture* [1952], Paris, Éditions du Linteau, 2016, n. p.

préséance à des vécus spatiaux, relativement marginaux, où, faisant abstraction de l'usage des édifices pour ne nous attacher qu'à leur forme, nous les percevons comme des œuvres d'art, ce qui constituerait le deuxième obstacle à notre entreprise. Si une telle attitude peut exister, notamment face à un monument, ce n'est pas elle qui nous importe : nous entendons explorer ce qui se joue dans une expérience proprement *architecturale* de l'édifice, assumant son hétéronomie tant dans son essence que dans sa perception. Pour cette raison, cet ouvrage se référera aussi bien à des édifices publics (musées, campus universitaires, églises, etc.) qu'à des logements, et parfois même à des types d'édifices (la cathédrale, le temple grec, l'intérieur bourgeois du XIX^e siècle, le passage parisien, etc.), mais sans perdre de vue notre manière de les pratiquer.

Un premier chapitre convoquera des textes canoniques de la philosophie esthétique se confrontant à l'architecture, non pour les rejeter en bloc sous prétexte qu'ils manqueraient l'expérience proprement architecturale des édifices, mais pour les lire comme des révélateurs. Ils permettent, en effet, de saisir la manière dont l'architecture met en tension la philosophie, soit dans sa caractérisation des objets pouvant faire naître une expérience esthétique, soit dans son élucidation de cette dernière. Appartenant à des époques et des courants différents, ils ne seront pas situés de manière exhaustive dans le système de leurs auteurs, mais examinés à partir de l'angle par lequel chacun d'eux analyse les aspects dissonants de l'architecture : la relation intéressée que nous nouons avec elle tant d'un point de vue intellectuel que somatique pour Kant, sa matérialité et sa manière particulière de signifier pour Hegel et Schopenhauer, sa perception distraite et collective qui la prive d'aura pour Benjamin.

Le deuxième chapitre mettra en relief des expériences singulières d'architectures en s'appuyant sur des études de cas attentives à leur retentissement hédoniste et émotif. Puisque notre façon de vivre l'architecture déborde certains schèmes de la philosophie esthétique, il convient d'interroger celle-ci à partir de celle-là. La confrontation du récit que fait Jean-Jacques Rousseau de son séjour aux Charmettes sur les hauteurs de Chambéry à ma propre perception du lieu permettra de souligner certains invariants de l'expérience architecturale et d'envisager comment on peut penser sa dimension esthétique *depuis* ses caractéristiques mêmes, jusqu'alors perçues comme embarrassantes. En quoi son utilité, sa matérialité et sa perception tactile peuvent-elles non pas faire obstacle à sa jouissance sensible et émotive mais lui servir de levier ?

Nous serons dès lors en mesure de proposer une compréhension philosophique de cette expérience esthétique qui pouvait apparaître,

à bien des égards, comme limite. Loin d'être marginale, elle est au contraire principale. À partir de la notion de « corps ému », il sera possible d'une part de déployer l'articulation entre espace architectural, espace charnel et dynamiques affectives, en insistant sur le lien entre le rythme et les mouvements physiques et émotifs ; et d'autre part de souligner la possibilité d'un sentiment esthétique authentique bien qu'intéressé, propre à l'architecture : « la joie d'être à sa place », s'accordant avec la pluralité de ses atmosphères.

Si cet essai dialogue avec les traités d'architecture qui, depuis Vitruve, concilient la *venustas* et l'*utilitas* ou, dans les termes d'Alberti, la *voluptas* et la *commoditas*, il n'en adopte pas moins une démarche résolument philosophique, tant dans la clarification et la construction des concepts (notamment la joie d'être à sa place, le rythme et le corps ému) que dans un positionnement explicite dans le champ de l'esthétique contemporaine s'intéressant à l'architecture. Il partage notamment certaines prémisses de la théorie des atmosphères d'inspiration phénoménologique et du pragmatisme (l'importance accordée à l'expérience vécue, aux émotions et au préreflexif d'un côté, le refus des dualismes de l'autre), tout en s'en éloignant sur d'autres aspects. Conscient des difficultés soulevées par la philosophie esthétique face à l'architecture, il est ainsi amené à revisiter certaines notions classiques des traités d'architecture comme l'ornement ou la convenance, pour les approfondir en répondant à des objections fondées.

Rendre raison par la philosophie d'un type d'expérience qui vient la bousculer implique de revenir à la fois sur les limites qu'elle attribue à l'expérience esthétique pour les faire reculer, mais aussi sur la manière dont une autre discipline comme la théorie architecturale comprend ce type de vécu, pour l'enrichir en répondant aux arguments de l'analyse spéculative.

Cet ouvrage participe donc d'une philosophie de l'architecture¹² mais entendons-nous bien sur celle-ci. Affirmer la spécificité d'un objet posant des problèmes singuliers et nécessitant de forger des concepts pour y répondre ne signifie pas qu'il faille cloisonner la réflexion philosophique en champs spécialisés. Non, si l'expression « philosophie de l'architecture » a une quelconque pertinence, c'est à condition de la comprendre comme une réflexion philosophique *depuis* l'architecture, qui vient la

¹² Voir les anthologies de Michael H. Mitias (ed.), *Philosophy and Architecture*, Amsterdam, Rodopi, 2012 ; Christoph Baumberger, *Architekturphilosophie : Grundlagentexte*, Münster, Mentis Verlag, 2013 ; Jörg Gleiter et Ludger Schwartze, *Architektur und Philosophie : Grundlagen, Standpunkte, Perspektiven*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2015 ; Mickaël Labbé (dir.), *Philosophie de l'architecture, Formes, fonctions, significations*, Paris, Librairie philosophique Vrin, coll. « Textes clés », 2017, ainsi que les *Archives de philosophie*, vol. 83, n° 2, 2020, p. 101-176.

heurter en l'obligeant à réviser ou à élargir certains de ses schèmes. La philosophie n'existe pas sans objets à penser et c'est à partir de leurs singularités qu'elle peut se déployer pour les appréhender conceptuellement, complexifier des notions plus générales et problématiser plus finement certaines de ses grandes interrogations. Ils sont pour elles l'occasion — une chance et un risque — de penser du non pensé, du pas encore pensé, ou encore du difficilement pensable : en l'occurrence, la possibilité d'une appréciation esthétique intéressée, immergée dans les activités quotidiennes et engageant le corps somatique dans tous ses registres sensoriels. Ainsi l'architecture met-elle la philosophie esthétique à l'épreuve.

En nous confrontant aux particularités de l'expérience architecturale, nous dessinons certes une esthétique spécifique attentive à l'articulation entre certaines émotions et la vie ordinaire, mais nous engageons également une réflexion générale sur le caractère spatial de l'existence humaine et le rôle joué par le corps dans notre façon d'être au monde. La philosophie de l'architecture n'est pas seulement philosophique dans sa capacité à atteindre la signification générale de son objet, mais aussi, et peut-être plus encore, dans son aptitude à dépasser son domaine d'application *stricto sensu* en posant une question primordiale : pourquoi ne pouvons-nous sentir l'espace sans nous sentir nous-mêmes ? Ainsi s'agira-t-il ici moins de philosopher sur l'architecture qu'avec elle.

à ses représentations. C'est bien cette insuffisance que l'on retrouve dans les trois moments de l'architecture.

Dans l'architecture indépendante, l'usage indéterminé des bâtiments de l'Antiquité orientale n'est pas pensé comme l'affirmation de l'autonomie de la forme artistique qui pourrait s'émanciper de la vie prosaïque, mais comme une prise de conscience insuffisante de l'esprit par lui-même sous la forme de croyances et de besoins intellectuels vagues. La plupart des exemples hégéliens sont, en effet, des édifices religieux. L'esprit tente de se penser, par exemple, dans l'espace intérieur, vide et irrémédiablement clos des pyramides, mais leur enveloppe massive ne peut en donner qu'une idée purement externe. Dans l'architecture classique, la claire détermination de la finalité des bâtiments rejaillit sur l'expressivité plastique de la forme des villas et des temples gréco-romains en la limitant : elle est tout entière au service d'une exemplification. Dans l'architecture romantique, si la destination du bâtiment, animée d'une dimension infinie, est plus spirituelle, il n'empêche qu'elle pèse ici encore sur la forme de l'œuvre : c'est parce que la cathédrale doit accueillir un grand nombre de fidèles, que ses proportions doivent être vastes ; c'est parce qu'elle met l'âme humaine en contact avec le divin que ses voûtes sont élancées.

Peut-être Hegel aurait-il eu davantage d'indulgence ou du moins un intérêt certain pour la tendance actuelle de l'architecture à « se dématérialiser » : un certain nombre de projets récents exaltent en effet la transparence, la fluidité et l'apesanteur, en recourant notamment à l'outil numérique qui permet de créer des formes s'affranchissant, en apparence, des lois physiques. Laissons la parole à l'architecte japonais Junya Ishigami, précisant son intention dans le projet du Kait Workshop (2006-2009) de l'Institut de technologie de Kanagawa, bâtiment universitaire de plain-pied, entièrement vitré, rythmé par trois cents piliers d'un blanc immaculé, qui donnent à l'usager l'impression de plonger dans un lieu féerique à la luminosité extrêmement homogène : « Le but était de concevoir un bâtiment dans lequel les espaces apparaissent et disparaissent comme des bulles. La fonction, la forme et la dimension des espaces, la façon dont ils sont reliés, séparés, groupés, etc., se manifestent comme un assortiment indiscipliné d'espaces fluctuant de manière instable⁹⁷. » » Ishigami revendique ainsi de créer non pas un bâtiment ferme et définitif mais un milieu mouvant et labile, dont la perception est sans cesse reconfigurée par les activités qui s'y déroulent et troublée par la complexité des limites intérieures. Le Kait Workshop peut

⁹⁷ Junya Ishigami, *Another Scale of Architecture*, Kyoto, Seigensha Art Publishing, 2010, p. 87 [nous traduisons].



Kait Workshop, Junya Ishigami, Institut de technologie de Kanagawa (Japon), 2006-2009.

L'évanescence et la transparence de l'espace intérieur viennent contredire Hegel qui considère l'architecture comme l'art le plus matériel.



Maison Steiner, Adolf Loos, Vienne (Autriche), 1910.

Walter Benjamin n'admire pas l'architecture moderne pour ses qualités esthétiques mais pour ses vertus révolutionnaires. Avec ses matériaux lisses et froids, elle fait table rase du passé.

d'abord vertu aristocratique, s'est peu à peu transformée en affaire de petits-bourgeois parvenus¹²⁹. »

La force critique d'une expérience ne réside donc pas exclusivement dans sa reprise réflexive, comme le pense Shusterman¹³⁰. Elle peut naître au contraire de son caractère distrait. Ainsi Walter Benjamin tend-il dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » et dans « Expérience et pauvreté » à faire du statut marginal de l'architecture au sein de la galaxie des arts sa principale vertu. Dépourvue de valeur culturelle et d'aura, art de masse, objet d'une perception tactile et distraite, elle possède au moins virtuellement une dimension émancipatrice puisqu'elle bouscule les autorités en matière d'art. L'architecture moderne actualise cet irrespect.

Et c'est justement lorsqu'elle revendique un statut artistique et une valeur esthétique que sa capacité révolutionnaire s'émousse. Elle ne peut gagner d'un côté sans perdre de l'autre. Telle est l'analyse que fait Benjamin des passages dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*.

L'aura architecturale et son conservatisme

Benjamin considère les passages, ces rues couvertes éclairées au gaz qui prolifèrent sur la rive droite de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle, comme des « fantasmagories ». Il emprunte à Marx cette catégorie économique désignant, dans *Le Capital*, le mécanisme de séduction de la marchandise, faisant de la valeur que lui a conférée le travail une propriété intrinsèque, pour la « phénoménaliser » : sous sa plume, la fantasmagorie renvoie à la modalité vécue de la production culturelle du XIX^e siècle¹³¹.

Les passages semblent tout d'abord conforter ses analyses sur l'architecture comme art de masse, objet d'une perception distraite. En effet, en raison de leurs matériaux industriels — le verre et le fer qui permettent de construire les verrières également présentes dans les gares parisiennes, les halles, les pavillons d'exposition universelle, comme le Grand Palais, ou encore la galerie de paléontologie du Muséum d'histoire naturelle¹³² —, ils se ressemblent tous. On confond les passages des Panoramas, du Caire et de l'Opéra ; on ne distingue pas les galeries Vivienne,

¹²⁹ Walter Benjamin, « Le surréalisme, dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *Œuvres II*, op. cit., p. 118.

¹³⁰ Voir Richard Shusterman, *Conscience du corps, Pour une soma-esthétique*, trad. de Nicolas Vieillescazes, Paris / Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, 2007, p. 91.

¹³¹ Voir Karl Marx, *Le Capital, Critique de l'économie politique*, t. I, trad. de Joseph Roy, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 84-85.

¹³² Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., F 1a, 3, p. 174, qui parle « d'un véritable type ».

Colbert, Véro-Dodat et d'Orléans. Ces passages parisiens comptent parmi les premiers édifices architecturaux engendrés par les techniques de reproduction. Leur perception sera d'autant plus tactile et distraite qu'ils favorisent de nouveaux usages urbains de masse, telles la flânerie et la consommation. Ils abritent de nombreuses boutiques et préfigurent les Grands Magasins.

Pourtant, Walter Benjamin, loin de leur accorder le même pouvoir émancipateur qu'aux architectures de Scheerbart, Loos et Le Corbusier, considère que « la vie sous l'empire magique de l'éternel retour procure une existence qui ne quitte pas l'élément de l'aura ¹³³ ». Autrement dit, alors que les passages sembleraient plus que toute autre architecture du XIX^e siècle posséder une valeur d'exposition, ils imposent aux passants une relation culturelle. Benjamin n'hésite pas à citer Baudelaire et mentionne « l'ivresse religieuse des grandes villes ¹³⁴ ». Malgré leur absence d'unicité et d'authenticité, les passages possèdent donc de manière surprenante une tonalité onirique et enivrante qui captive les citadins. Deux questions se posent : comment comprendre l'aura des passages, si celle-ci se définit bien comme une « singulière trame d'espace et de temps ¹³⁵ » ? Et pourquoi ce caractère esthétique est-il analysé par Benjamin comme relevant d'une fantasmagorie, c'est-à-dire d'une illusion donnant l'expérience d'un vertige, d'un rêve éveillé dominé par une impression d'étrangeté ¹³⁶ ?

Étonnamment, Benjamin en vient à comparer l'ivresse qui s'empare du flâneur dans les passages à celle du fumeur de haschich :

L'irrésolution particulière au flâneur. De même que l'attente semble être l'état véritable du contemplatif immobile, le doute semble être celui du flâneur. On lit dans une élégie de Schiller : "L'aile dubitative du papillon". Cela renvoie à cette corrélation entre l'allégresse ailée et le sentiment de doute qui est si caractéristique de l'ivresse du haschisch ¹³⁷.

Quels sont les traits spécifiques de la perception sous l'emprise de cette drogue douce ? Il s'agit d'une expérience où dominent les « phénomènes de superposition, de coïncidence qui doivent être compris avec la notion de ressemblance ¹³⁸ ». Autrement dit, l'état paradoxal du fumeur de

¹³³ *Ibid.*, D 10a, 1, p. 144.

¹³⁴ *Ibid.*, A 13, p. 87.

¹³⁵ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [première version, 1935], *op. cit.*, p. 75.

¹³⁶ Voir notamment Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, K 1, 4, p. 406.

¹³⁷ *Ibid.*, M 4a, 1, p. 443.

¹³⁸ *Ibid.*, M 1a, 1, p. 436.



Galerie d'Orléans, Charles Percier et Pierre Fontaine, Paris, 1829-1931.

Walter Benjamin voit dans les passages parisiens l'expression architecturale du capitalisme du XIX^e siècle. Ils aliènent les flâneurs qui y déambulent, en les plongeant dans une atmosphère fantasmagorique.

Index des auteurs et des lieux

- Abbaye d'Alpirsbach (Bade-Wurtemberg) : 177.
 Abbaye de Paulinjella (Thuringe) : 177.
 Big Duck (Las Vegas) : 30.
 Galerie Colbert (Paris) : 64.
 Galerie d'Orléans (Paris) : 64-65.
 Galerie Véro-Dodat (Paris) : 64.
 Galerie Vivienne (Paris) : 63, 212.
 Grand Palais (Paris) : 63, 212.
 Grande Muraille de Chine : 144.
 Louvre (Paris) : 82, 144, 199, 208.
 Charmettes, maison des (Chambéry) : 11, 80, 82-84, 87-90, 94, 96-97, 100, 105-106, 108-112, 114, 116, 120, 124, 128-129, 131, 145, 151, 161-162, 174, 176, 184, 194, 206, 226.
 Mégalithes (Stonehenge) : 75.
 Muséum d'histoire naturelle (Paris) : 63.
 Panthéon (Paris) : 147.
 Parthénon (Athènes) : 115, 143, 146-148.
 Passage de l'Opéra (Paris) : 63.
 Passage du Caire (Paris) : 63, 212.
 Pyramides (Égypte) : 39.
 Saint-Pierre, basilique (Rome) : 139, 141, 145-146.
 Sainte-Chapelle (Paris) : 186.
 Sainte-Sophie, basilique (Istanbul) : 163-166, 168, 170.
 Temple d'Apollon (Delphes) : 32.
 Temple d'Héra (Sélinonte) : 147-149.
- AALTO, Alvar : 25.
 ADORNO, Theodor W. : 68, 211.
 ALAIN-FOURNIER : 185.
 ALBERTI, Leon Battista : 12, 16-18, 20, 30, 35, 55, 105, 110, 117, 138, 162-163, 227, 232.
 ANDŌ, Tadao : 145.
 Église de la Lumière (Osaka) : 145.
 ARAGON, Louis : 195.
 ARISTOTE : 55, 116.
 BACHELARD, Gaston : 88, 91, 102, 118, 145, 205.
 BARANI, Marc : 132, 134, 136-137.
 Cimetière Saint-Pancrace (Roquebrune-Cap Martin) : 132-133, 136-137.
 BATAILLE, Georges : 198.
 BATTEUX, Charles : 16.
 BAUDELAIRE, Charles : 64, 126, 159, 213.
 BENJAMIN, Walter : 11, 15, 19, 53-54, 56-61, 63-64, 66-70, 72, 75-76, 79-80, 84, 91, 112-114, 150-152, 157-158, 200-202, 206, 209-211, 213-215, 218-219, 231-233.
 BERGSON, Henri : 166, 195.
 BINSWANGER, Ludwig : 90, 111, 124-127, 169.
 BÖHME, Gernot : 5, 157, 175-179, 182, 200, 211, 214, 226, 228-230.
 BOISSIÈRE, Anne : 169.
 BOLLNOW, Otto Friedrich : 180.

BOSCO, Henri : 91.
 CANTORBÉRY, Anselme de : 47.
 CARLSON, Allen : 21.
 CAYE, Pierre : 18, 163.
 CHAPLIN, Charlie : 59.
 CHAR, René : 179.
 CHEMETOV, Paul : 32.
 Ministère des Finances (Paris) : 32.
 CHKLOVSKI, Victor : 149.
 CHRÉTIEN, Jean-Louis : 185.
 CICÉRON : 104.
 COLETTE : 121.
 CORBIN, Henri : 180.
 DALI, Salvador : 170.
 DE CERTEAU, Michel : 91.
 DENIS, Maurice : 190.
 DEWEY, John : 32, 74, 89-90, 160,
 166-167, 178, 184, 194, 198, 222, 229.
 DOISNEAU, Robert : 59.
 DUCHAMP, Marcel : 94, 205.
 DUFRENNE, Mikel : 185.
 DURAND, Jean-Nicolas-Louis : 7.
 ENDELL, August : 178.
 FICIN, Marcel : 117.
 FILARÈTE, Antonio : 117-118.
 FLAUBERT, Gustave : 167.
 FOSTER, Norman : 144.
 Viaduc de Millau : 144.
 FOUCAULT, Michel : 198.
 FRAMPTON, Kenneth : 131-132.
 FREUD, Sigmund : 59, 86, 122, 189.
 FRIEDRICH, Otto : 180.
 GADAMER, Hans-Georg : 112-113, 206.
 GAUDIN, Henri : 72.

GEHRY, Frank : 31, 70-71, 145.
 Fondation Louis Vuitton
 (Paris) : 70-71, 77.
 Musée Guggenheim (Bilbao) : 145.
 Walt Disney Concert Hall
 (Los Angeles) : 31.
 GIBSON, James : 56.
 GIEDION, Sigfried : 159.
 GIONO, Jean : 79.
 GOETHE, Johann Wolfgang von : 162.
 GONTCHAROV, Ivan : 123.
 GOODMAN, Nelson : 31-32, 42, 48.
 GROUT, Catherine : 170.
 HECKEL, Adolf : 177.
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : 11,
 15, 19, 28, 30-33, 35-38, 39-45, 47-50,
 52-53, 70, 72-74, 76, 79-80, 91, 112-113,
 122, 127, 129, 140-142, 144, 146, 149,
 151, 219, 227, 229, 231.
 HEIDEGGER, Martin : 106-108, 131,
 179-182, 192, 199.
 HÉRODOTE : 40.
 HORACE : 84.
 HUIDOBRO, Borja : 32.
 HURÉ, Marguerite : 190.
 HUSSERL, Edmund : 90.
 INGARDEN, Roman : 26.
 IOFANE, Boris : 118-119.
 Palais des Soviets
 (Moscou) : 118-119.
 ISHIGAMI, Junya : 50-51.
 Kait Workshop (Kanagawa) : 50-51.
 KAHN, Louis I. : 18.
 KANT, Emmanuel : 9, 11, 15, 19-26,
 28-31, 33, 47-48, 53, 70, 72-76, 79-80,
 91, 112-113, 128, 136, 139-142, 144-146,
 149, 151-152, 202, 207, 209, 217,
 219-220, 225, 229, 231.
 KIERKEGAARD, Søren : 122.
 KLEIN, Yves : 73.

KOOLHAAS, Rem : 77, 215.
 Casa da musica (Porto) : 77.
 Central China Television
 (Pékin) : 77.
 LA ROCHE, Raoul : 30.
 LAMARTINE, Alphonse de : 82.
 LAROCHE, Jean : 102.
 LAROQUE, Didier : 143, 144, 146.
 LE CORBUSIER : 7, 15, 19, 30, 32,
 43, 61, 64, 69, 74, 82, 115, 118, 136,
 143-147.
 Villa La Roche (Paris) : 30.
 Villa Savoye (Poissy) : 61.
 Unité d'habitation (Marseille) : 82,
 136.
 LIPPS, Theodor : 114.
 LOOS, Adolf : 18, 61-62, 64, 136.
 Maison Steiner (Vienne,
 Autriche) : 61-62.
 LUCAN, Jacques : 77.
 MALDINEY, Henri : 159, 162-164,
 166-167.
 MALLARMÉ, Stéphane : 212.
 MARTINEAU, Emmanuel : 179.
 MARX, Karl : 63, 217.
 MERLEAU-PONTY, Maurice : 60, 128.
 MICHAUX, Henri : 179.
 NAPOLÉON III : 199.
 NIETZSCHE, Friedrich : 140-143,
 144-146, 149, 208-209, 225-226.
 NORBERG-SCHULZ, Christian : 19, 77,
 131-132.
 NOUVEL, Jean : 123.
 Tour Agbar (Barcelone) : 123.
 OTT, Carlos : 77.
 Opéra Bastille (Paris) : 77.
 PALLADIO, Andrea : 143.
 Villa Rotonda (Vicence) : 143-144.
 PALLASMAA, Juhani : 130.
 PEREC, Georges : 125, 203, 221.

PERRAULT, Dominique : 25, 27, 31.
 Bibliothèque nationale de France –
 François Mitterrand (Paris) : 25,
 27, 31.
 PERRET, Auguste : 10, 117, 186-187,
 193.
 Église Notre-Dame du Raincy
 (Seine-Saint-Denis) : 184, 186-187,
 189, 193-194, 196-197, 205-207,
 219, 226.
 PIANO, Renzo : 24.
 Centre Pompidou (Paris) : 24, 25.
 PICON, Antoine : 135, 138.
 PINSON, Daniel : 92.
 PROUST, Marcel : 109, 118, 213.
 RICCIOTTI, Rudy : 82, 207.
 Mucem (Marseille) : 82, 94, 207.
 RIEGL, Aloïs : 56.
 RILKE, Rainer Maria : 168.
 RODIN : 146.
 ROGERS, Richard : 24.
 ROSSI, Aldo : 55, 118-119.
 ROUSSEAU, Jean-Jacques : 11, 82,
 84-85, 88-92, 94-96, 99, 103, 105-106,
 109-111, 113, 116, 120, 124, 128-129,
 131, 145, 152, 155, 161, 194, 203, 205.
 SANAA (agence) : 121, 170.
 Rolex Learning Center
 (Lausanne) : 121, 170-172, 183.
 SAND, George : 82, 96, 101.
 SCHAEFFER, Jean-Marie : 86, 156.
 SCHEERBART, Paul : 64.
 SCHELLING, Friedrich Wilhelm
 Joseph von : 36, 72, 162.
 SCHILLER, Friedrich von : 64.
 SCHMARSOW, August : 114, 127.
 SCHMITZ, Hermann : 175, 177, 179,
 182, 229.
 SCHOPENHAUER, Arthur : 11, 19, 28,
 30-35, 44, 48-49, 229.
 SCRUTON, Roger : 21.
 SEMPER, Gottfried : 135.

- SENGHOR, Léopold Sédar : 179.
- SENNETT, Richard : 203.
- SHAFTESBURY, Anthony
Ashley-Cooper : 9.
- SHUSTERMAN, Richard : 21, 57, 59,
63, 80, 86, 128-129, 153, 200-204, 206,
209-210, 214, 216-218, 220, 230.
- SIMMEL, Georg : 93, 204.
- SKIDMORE, OWINGS et MERRILL
(agence) : 203.
Lever House (New York) : 203.
- SPIRE, André : 178.
- STENDHAL : 82.
- STOLNITZ, Jerome : 9.
- STRAUS, Erwin : 169.
- STRÖKER, Elisabeth : 181.
- SUPERVIELLE, Jules : 108.
- VALÉRY, Paul : 162.
- VITRUVÉ : 12, 15-16, 20, 35, 104-105,
117-118, 163.
- WAGNER, Richard : 126.
- WARENS, Françoise-Louise de : 82,
84, 90, 103, 109.
- WOLFF, Christian : 20.
- WÖLFFLIN, Heinrich : 114, 121,
123-125, 132, 135, 155, 160, 174-175.
- ZOLA, Émile : 199.
- ZUMTHOR, Peter : 38-39, 56, 107, 109,
113, 118, 120.
Secular Retreat (Devon) : 38-39.

Table

<i>Introduction</i>	
Une expérience qui résiste à la philosophie	7
<i>Chapitre I</i>	
Objet esthétique impur, objet artistique imparfait	15
Penser avec Kant la beauté de l'architecture et ses marges	20
Le plaisir esthétique ou la jouissance indifférente	22
Beauté pure versus beauté adhérente	23
Un intérêt au carré	24
La leçon de Kant : le plaisir trouble pris à l'architecture	26
Penser avec Schopenhauer et Hegel l'expressivité architecturale et ses limites	28
Représentation, exemplification, expression	31
Un art matériel et pesant	33
L'architecture, le symbole et le sublime	35
La leçon de Hegel : l'architecture comme art humain, trop humain	48
Penser avec Benjamin le statut artistique de l'architecture et ses ambiguïtés	53
La perception distraite d'un art de masse	54
Du pouvoir émancipateur de la distraction	58
L'aura architecturale et son conservatisme	63
La leçon de Benjamin : la tension entre l'esthétique et le politique	68

*Chapitre II***L'architecture : un espace esthétique** 79

Les Charmettes	
ou le séjour « du bonheur et de l'innocence »	80
De l'attention flottante au sentiment de soi	84
Les deux visages de la convenance	95
Le sentiment d'être à sa place	114
Corps de l'édifice et espace intime : un air de famille	116
Éloge de l'ornement	130
Pour une esthétique de la joie	139

*Chapitre III***Vers une esthétique du corps (é)mu** 155

Des rythmes et des atmosphères	158
Un espace charnel rythmé par la forme architecturale	161
À la croisée de l'affectivité et de la spatialité	174
Pluralité des atmosphères et unité de l'expérience architecturale	182
La « Sainte-Chapelle du béton armé », côté rue...	186
... et côté nef	190
La durée du mouvement et la consonance joyeuse au rythme du monde	194
La perception distraite des atmosphères comme expérience libératrice	197
Une typologie des expériences spatiales	202
Lieu de vie et émancipation	216

*Conclusion***Vivre l'architecture** 225

Une expérience en mouvement des mouvements de l'espace	226
Entre le pragmatisme et l'esthétique des atmosphères : une voie originale	229
Un sentiment esthétique inédit et une typologie des espaces construits	230
Renouveler l'approche de la philosophie esthétique sur l'architecture	231

Index des auteurs et des lieux 235