



HAL
open science

Construire et éprouver, dans l'espace et dans la pensée. Points de rencontre entre l'architecture et la philosophie

Mildred Galland-Szymkowiak, Petra Lohmann

► To cite this version:

Mildred Galland-Szymkowiak, Petra Lohmann. Construire et éprouver, dans l'espace et dans la pensée. Points de rencontre entre l'architecture et la philosophie. Mildred Galland-Szymkowiak; Petra Lohmann. Architektur und Philosophie / Architecture et philosophie, 2012, Siegen, Allemagne. 2017. halshs-01502022

HAL Id: halshs-01502022

<https://shs.hal.science/halshs-01502022>

Submitted on 29 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Construire et éprouver,
dans l'espace et dans la pensée.
Points de rencontre entre
l'architecture et la philosophie**

///

***Konstruieren und erfahren
– im Raum und in der Idee.
Schnittpunkte zwischen
Architektur und Philosophie***

édité par /// Hg. von Mildred Galland-Szymkowiak & Petra Lohmann

 Internationale Gesellschaft für
Architektur und Philosophie e.V.

 UNIVERSITÄT
SIEGEN

 Université
franco-allemande
Deutsch-Französische
Hochschule

 thalim

UNITÉ MIXTE DE RECHERCHE
théorie et histoire
des arts et des littératures
de la modernité
XIX^e-XXI^e siècles

 SORBONNE
NOUVELLE

 CNRS

 ENS

REMERCIEMENTS

Les éditrices du volume remercient très chaleureusement Christelle Chevallier (CNRS/THALIM) pour le travail rédactionnel et la mise en page du volume.

SOMMAIRE

INHALTSVERZEICHNIS

INTRODUCTION / EINLEITUNG

Mildred Galland-Szymkowiak & Petra Lohmann.....p. 7

A. SUR LE LIEN ENTRE SYSTÉMATICITÉ PHILOSOPHIQUE ET ARCHITECTURE / ZUR VERBINDUNG ZWISCHEN PHILOSOPHISCHER SYSTEMATIK UND ARCHITEKTUR

/ Michael Lee

Kant's Landscapes: The Function
of the Topographical Imagery in the Critical Enterprise.....p. 35

/ Petra Lohmann

Zur Bedeutung des Systembegriffs
für Architekturtheorie und Philosophie in Deutschland um 1800.....p. 47

/ Christian Bourrand

Architecture, philosophie et composition musicale.....p. 57

B. L'ARCHITECTURE COMME CRÉATION ET EXPÉRIENCE DE L'ESPACE. APPROCHES PHILOSOPHIQUES, PSYCHOLOGIQUES, PSYCHANALYTIQUES / ARCHITEKTUR ALS RAUMSCHÖPFUNG UND RAUMERLEBEN. PHILOSOPHISCHE, PSYCHOLOGISCHE, PSYCHOANALYTISCHE KONZEPTE

// Heike Neumann

Miszellen zu Dynamik und Raum.....p. 63

- // **Ulrich Exner**
 Der perspektivische Blick der Renaissance.....p. 83
- // **Mildred Galland-Szymkowiak**
 L'engendrement de l'espace architectural :
 trois modèles (Wölfflin, Schmarsow, Lipps).....p. 85
- // **Raphaëlle Cazal**
 Rythme et commotion : les vecteurs d'un habiter véritable
 dans l'esthétique d'Henri Maldiney.....p. 103
- // **Baldine Saint Girons**
 Architecture et psychanalyse.....p. 113
- // **Dorothée Muraro**
 Lacan et l'architecture : un certain mode d'organisation autour du vide.....p. 123

**C. IMPLICATIONS PHILOSOPHIQUES
 DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE /
 PHILOSOPHISCHE IMPLIKATIONEN
 DER ARCHITEKTURGESCHICHTE**

- /// **Benjamin Couchot**
Concordia discors. La contradiction dans l'œuvre
 architecturale de Pierre Puget (1620-1694).....p. 135
- /// **Didier Laroque**
 Sur l'architecture néoclassique :
 lecture des œuvres de Potain, Trouard et Chalgrin.....p. 151
- /// **Ulf Jonak**
 Andrea Palladio und die Postmoderne.....p. 157

**D. DEUX PROJETS ARCHITECTURAUX
 ET LEURS COMMENTAIRES PHILOSOPHIQUES /
 ZWEI PHILOSOPHISCH
 KOMMENTIERTE ENTWÜRFE**

- /// **Katharina Göb**
 Sarah Weßeling : Feuerglut und Wasserflut,
 eine Reise durch (zweier) Gegensätzlichkeiten.....p. 163
- /// **Mickaël Labbé**
 Tobias Wittke : „Wurzelwerk“.....p. 171

I NTRODUCTION

Mildred Galland-Szymkowiak et Petra Lohmann

Le présent volume rassemble une sélection d'exposés pour la plupart tenus à l'occasion du premier colloque de la « Société internationale pour l'Architecture et la Philosophie (Internationale Gesellschaft für Architektur und Philosophie) » (IGAP/SIAP), du 1^{er} au 3 juillet 2012 à l'Université de Siegen. Cette association scientifique a été fondée en décembre 2010 pour constituer un forum de discussion international et favoriser le dialogue entre philosophie, architecture et théorie de l'architecture, dans une pluralité d'approches historiques et systématiques¹.

Si le groupe ainsi constitué est d'ores et déjà animé par un mouvement d'élargissement en direction des collègues européens et extra-européens, son cœur est franco-allemand ; l'un de ses traits originaux consiste à promouvoir les échanges entre tradition allemande et tradition française de réflexion sur les liens entre architecture et philosophie, et à identifier les transferts, existants et possibles, entre les deux traditions. L'une des tâches que se donne l'IGAP/SIAP est ainsi une meilleure connaissance des points de perméabilité et d'échanges entre les deux traditions, mais aussi de leurs différences de perspectives, issues d'histoires des disciplines et de cultures académiques différentes. Une telle confrontation, d'ores et déjà instructive (comme en témoignera, nous l'espérons, le présent volume), doit permettre sur le long terme d'arriver à un état de la recherche complété et plus englobant sur le thème « architecture et philosophie », mais aussi à un renouvellement des perspectives ainsi mutuellement mises à l'épreuve.

Recherches récentes sur « architecture et philosophie » en France et dans l'espace germanophone : un aperçu non exhaustif

Sans nullement prétendre, dans cette introduction, à l'exhaustivité quant à l'étude des relations entre philosophie et architecture dans la recherche francophone d'une part, germanophone de l'autre, nous pouvons simplement relever ici quelques points saillants des dernières décennies. Un état de la recherche complet, qui engloberait en outre les publications anglophones sur ce thème, est à réserver pour une autre occasion. Il s'agit dans ce premier moment non pas de lister les philosophes qui se sont préoccupés d'architecture, ni inversement les architectes inspirés par la philosophie à des titres divers, mais de signaler quelques lieux de pensée où a été thématisée comme telle l'interaction des deux, la relation entre philosophie et architecture.

En France, après une réflexion lancée sur des bases hégéliennes (Denis Hollier², Daniel Payot³), un accent important a été mis dans les quarante dernières années⁴ sur l'apport de la phénoménologie et de la réflexion

¹ Voir le site web : <http://www.archiphil.org/index.php/fr/>.

² Denis Hollier, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974.

³ Daniel Payot, *Le Philosophe et l'architecte. Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Paris, Aubier, 1982.

⁴ Il faut mentionner le colloque « Mesure pour mesure. Architecture et philosophie », tenu à Paris en 1985, qui a marqué une étape

heideggerienne et postmoderne (avec Benoît Goetz⁵ et Jean-Luc Nancy⁶ notamment)⁷. Les nombreux travaux du réseau GERPHAU sous la direction de Chris Younès (dont les travaux personnels mettent notamment en avant l'apport phénoménologique de Henri Maldiney pour la réflexion esthétique et philosophique sur l'architecture) ont quant à eux développé un champ de recherche à la croisée des réflexions contemporaines sur l'espace, l'architecture et la ville dans la perspective de l'habiter⁸, champ dans lequel prend également place une réflexion sur la relation entre architecture et philosophie. De manière bien différente, le volume collectif édité par Antonia Soulez, *L'Architecte et le philosophe*, avait posé la question, commune à la philosophie et à l'architecture, de la « construction des formes », en se situant dans une perspective orientée par la philosophie du langage du Cercle de Vienne et en convoquant également la musique comme troisième terme⁹. Pierre Caye de son côté a fait ressortir les relations entre architecture, politique et philosophie dans ses études portant sur la tradition vitruvienne et la constitution de l'architecture comme « science »¹⁰.

D'autres types de travaux, bien qu'ils ne relèvent pas explicitement, ou pas uniquement, d'une réflexion sur le rapport entre architecture et philosophie, ont contribué à construire une articulation plus fine des deux disciplines ou à la renouveler. On peut évoquer les recherches de Philippe Boudon qui, fondant un discours théorique spécifique, l'architecturologie, ont renouvelé le rapport de la théorie de l'architecture à ses propres présupposés épistémologiques¹¹. Dans une tout autre direction, issue d'une réflexion géographique et anthropologique, marquée par une analyse existentielle de l'être-au-monde, les réflexions d'Augustin Berque croisent des perspectives philosophiques, géographiques, architecturales, ethnologiques et élaborent une terminologie nouvelle pour penser les modalités de l'habiter¹². Dans une perspective d'esthétique et de philosophie de l'art, les travaux de Baldine Saint Girons et ceux de Didier Laroque ont contribué à poser la question du rapport entre philosophie et architecture sous l'angle de l'expérience et de l'élucidation du sublime¹³.

Dans le domaine germanophone – et pour se limiter ici aux tout derniers travaux sur le thème « Architecture et Philosophie » –, la recherche récente sur cette question a vu se constituer (autour de la Technische Universität de Berlin et de l'ETH de Zurich) un courant de réflexion qui relève d'une épistémologie de l'architecture et table sur l'existence d'une sous-discipline de la philosophie dont l'objet serait l'architecture.

Cette perspective est visible notamment dans deux volumes collectifs parus après notre colloque de Siegen. Jörg Gleiter et Ludger Schwarte¹⁴, dans l'introduction à leur volume récent *Architektur und Philosophie. Grundlagen, Standpunkte, Perspektiven (Architecture et Philosophie. Fondements, points de vue, perspectives)*¹⁵, partent de l'idée « que fait défaut, jusqu'à maintenant, une forme intégrale de réflexion relevant de la philosophie de l'architecture [...], qui rende justice au rôle de l'architecture comme technique culturelle centrale, par laquelle l'être humain se crée un monde adéquat, un monde de la vie différent de la nature »¹⁶.

importante dans la réflexion sur la relation entre philosophie et architecture (*Mesure pour mesure. Architecture et philosophie*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, numéro spécial des *Cahiers du CCI*, 1987). Il comptait entre autres parmi ses contributeurs Sylviane Agacinski, Daniel Payot, Anthony Vidler, Antoine Picon, Bernard Tschumi et Jacques Derrida.

⁵ Benoît Goetz, *La Dislocation. Architecture et philosophie* (préface de Jean-Luc Nancy), Paris, les éditions de la passion, 2001, ²2002 ; et plus récemment *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Lagrasse, Verdier, 2011.

⁶ Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, Paris, Mille et une nuits, 1999, puis La Phocide, 2011.

⁷ Une esquisse de synthèse sur la situation, concernant la question « architecture et philosophie » en contexte post-derridien, est donnée dans un article de Christian Girard : <http://www.theorytag.com/pour-un-soupcon-de-philosophie-en-architecture/> (consulté le 23.06.2016).

⁸ La plupart des publications de ce réseau sont référencées ici : <http://www.gerphau.archi.fr/spip.php?rubrique40>

⁹ Antonia Soulez (dir.), *L'Architecte et le philosophe*, Liège, Mardaga, 1993.

¹⁰ Pierre Caye, *Le Savoir de Palladio. Architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, Paris, Klincksieck, 1995.

¹¹ Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural*, Paris, Dunod, 1971 ; Marseille, Parenthèses, 2003.

¹² Voir par ex. Augustin Berque, *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, Belin/Reclus, 2000 (¹1990).

¹³ Voir en particulier Didier Laroque, *Sublime et architecture*, Paris, Hermann, 2010.

¹⁴ Dont il faut mentionner aussi l'ouvrage : *Philosophie der Architektur*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2009.

¹⁵ Jörg Gleiter, Ludger Schwarte (éd.), *Architektur und Philosophie. Grundlagen, Standpunkte, Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 2015.

¹⁶ J. Gleiter, L. Schwarte (éd.), *Architektur und Philosophie*, p. 11.

Selon eux, la tâche de cette « jeune discipline, la philosophie de l'architecture »¹⁷ consiste à remédier à ce manque, en accueillant également des « interrogations relevant de la sociologie, des sciences de la culture, de l'art et de la littérature »¹⁸, et en partant de la « première modernité »¹⁹. De son côté, Christoph Baumberger, dans son anthologie de « positions exemplaires [...] d'une philosophie contemporaine de l'architecture »²⁰, pose avec les auteurs précédents le constat d'existence d'une discipline « philosophie de l'architecture » qui, selon lui, ne saurait se limiter à une « partie d'une esthétique philosophique »²¹, mais doit être complétée par des considérations éthiques et épistémologiques que la « philosophie de l'architecture issue de la philosophie analytique anglo-saxonne »²² est susceptible de fournir.

Enfin, une autre contribution importante est actuellement fournie par le « Réseau Science de l'architecture (*Netzwerk Architekturwissenschaft*) », dirigé entre autres par Sabine Ammon : dans le cadre d'une enquête sur la « transdisciplinarité immanente à l'architecture »²³, ses membres s'intéressent, selon des perspectives qui comprennent également une approche philosophique, à des thèmes comme la construction, le monde de la vie, l'enseignement de l'architecture, la « médialité » et la « science architecturale »²⁴.

Les travaux de l'IGAP/SIAP veulent œuvrer à une meilleure connaissance mutuelle des différentes perspectives de recherche francophone et germanophone, les confrontant pour les élargir et développer un travail de recherche commun. Nous souhaitons ainsi : a) croiser la parole des architectes, théoriciens et historiens de l'architecture et celle des philosophes ; b) étudier les relations entre architecture et philosophie sur une base historique large et solide, s'étendant en-deçà des XX^e et XXI^e siècles ; c) utiliser des outils issus de l'esthétique, de la philosophie et de la théorie de l'architecture, là aussi sans nous limiter à l'approche contemporaine ; d) favoriser une réflexion anthropologique large sur l'architecture et l'espace humain, plutôt qu'une réflexion simplement intra-disciplinaire et intra-académique.

Philosophie et architecture, architecture et philosophie : une relation à double sens

Sans vouloir faire, ici non plus, le tour de la question, nous pouvons relever différentes modalités de la rencontre entre architecture et philosophie.

La philosophie a pu s'appuyer sur l'architecture dans le but de se comprendre elle-même comme savoir et de s'assurer l'accès à la vérité. L'entreprise philosophique – particulièrement de Descartes à Kant et aux idéalistes allemands – a reconnu comme siennes les exigences formelles, posées par ailleurs comme essentielles par l'architecture, de fondation, d'articulation réfléchie du tout et des parties, d'unité d'ensemble (harmonie dans les rapports), enfin du rapport du tout à une unité fondatrice ou *arkhè*²⁵. En ce sens l'architecture a pu fournir à la philosophie un paradigme d'autocompréhension – mais aussi de ce fait même a couru le risque de devenir tout simplement intérieure à la philosophie, se trouvant ainsi peu ou prou réduite, en sa prise en compte par la philosophie, à une figure de pensée sans rapport à la construction réelle.

Architecture et philosophie cependant ont certainement partagé l'interrogation qui émerge historique-

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Christoph Baumberger, *Architekturphilosophie. Grundlagentexte* [Philosophie de l'architecture. Textes fondateurs], Münster, Mentis-Verlag, 2013, p. 7.

²¹ *Ibid.*, p. 8.

²² *Ibid.*

²³ <http://www.architekturwissenschaft.net/netzwerk.htm> (consulté le 02.08.2016). Le réseau se consacre à l'élucidation de la dimension interdisciplinaire propre à l'architecture, eu égard aux sciences physiques, aux sciences humaines et sociales et aux arts qui lui sont adjacents, et ce dans une perspective socio-culturelle.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Voir Daniel Payot, *Le Philosophe et l'architecte* (voir ci-dessus note 3), qui réfléchit notamment à partir de Hegel et table aussi sur la réflexion de Denis Hollier.

ment, après la crise de l'idéalisme allemand, avec ce que l'on pourrait caractériser comme un retrait de l'*arkhè* : comment construire, comment penser quand le principe se dérobe ? La postmodernité a ainsi fortement contribué, en contexte francophone²⁶, à reposer la question des relations essentielles entre philosophie et architecture, appelées à saisir désormais, *via* leurs dynamiques constructives respectives, une relation de l'homme avec le monde plutôt que le rapport au principe (que cette relation soit, d'ailleurs, saisie comme une connivence originaire²⁷ ou comme une étrangéisation). Il faut mentionner aussi que la possible fécondité architecturale de la pensée de Foucault d'une part, de celle de Deleuze de l'autre, a été soulignée, même si cela semble avoir été davantage le fait d'études en langue anglaise²⁸.

La prise en compte attentive, par les divers courants de la phénoménologie francophone et germanophone, du rapport concret et vivant de l'être humain avec les formes spatiales et les édifices, va dans le sens d'une mise en cause de modèles philosophiques dualistes. L'expérience de l'architecture incite les philosophes à penser la centralité de la spatialité pour le sujet humain, mais aussi à relativiser la prédominance du visuel. L'architecture réelle sert en outre de pierre de touche pour évaluer la pertinence concrète des conceptions philosophiques du progrès de la civilisation, ou des utopies – pertinence qui ne peut elle-même devenir un thème de réflexion qu'une fois que l'habitant est devenu, comme tel, un axe central de la réflexion philosophique sur l'architecture.

L'architecture quant à elle a pu s'appuyer sur la philosophie pour y trouver un fondement et une garantie de sa propre spécificité épistémologique. Elle a pu trouver dans les réflexions des philosophes, spécialement sur le rapport de l'être humain au monde mais aussi sur le langage, des inspirations pour construire (p. ex. Schinkel/Fichte, Tschumi/Derrida)²⁹. Il y a ici une forme de transfert culturel d'une discipline à l'autre, dont la spécificité reste à étudier. Mais il est également intéressant de constater comment et pour quelles raisons les architectes ont « resémantisé » des philosophèmes issus non seulement de la philosophie de la connaissance (qui elle-même a pu user de schèmes architectoniques) mais aussi d'une histoire de l'art orientée vers la philosophie, ou encore de l'histoire en général, de la psychologie, de la sociologie. Les motifs qui en résultent servent, du côté des architectes, à penser la connexion de la construction architecturale à un contexte historique culturel et social, mais aussi sa fonction dans la société³⁰. Des conceptions philosophiques de l'humanité (relatives par exemple à la politique, à l'histoire, à l'interpersonnalité)³¹, des conceptions de l'espace et du

²⁶ Voir notamment les travaux de Jean-Luc Nancy et de Benoît Goetz cités plus haut.

²⁷ Cf. Bruno Queysanne, « Penser l'architecture, c'est penser autrement », in *Mesure pour Mesure*, pp. 95-98 (voir ci-dessus note 4).

²⁸ Citons (en outrepassant le cadre d'un état de la recherche franco-allemand que nous nous sommes ici fixé) : Hélène Frichot and Stephen Loo (ed.), *Deleuze and architecture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013 ; Andrew Ballantyne, *Deleuze and Guattari for Architects*, London/New York, Routledge, 2007 ; Gordana Fontana-Giusti, *Foucault for Architects*, London/New York, Routledge, 2013.

²⁹ On pourra également consulter les échanges entre Christian de Portzamparc et Philippe Sollers (Voir. *Écrire*, Paris, Calmann-Lévy, 2003) et entre Jean Nouvel et Jean Baudrillard (*Les Objets singuliers. Architecture et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2000).

³⁰ On peut aussi penser à la manière dont les réflexions d'Henri Lefebvre sur l'espace social sont récemment devenues paradigmatiques pour certains théoriciens de l'architecture dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler le *spatial turn*. Cf. p. ex. Jörg Döring et Tristan Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, transcript, 2008, „Einleitung“. De Henri Lefebvre, on peut consulter en ligne « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, 31-32 (1974), pp. 15-32 (http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1974_num_31_1_1855).

³¹ Sur la politique, voir p. ex. Claus Dreyer, « Politische Architektur als Bedeutungsträger: Ästhetik und Repräsentation », *Wolkenkuckucksheim*, sept. 2002 (cahier 1) (<http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/011/Dreyer/dreyer.htm>, consulté le 22.12.2016). Sur l'histoire, voir en particulier les publications de la Society of Architectural Historians (<http://www.sah.org/publications-and-research/jsah>, consulté le 22.12.2016). Sur l'intersubjectivité voir, par exemple, Francis Strauven, « Aldo van Eyck – Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number », Study Centre Mellon Lectures, CCA, 24. May 2007 (http://taak.me/wp-content/uploads/2013/05/in-betweenness_Aldo-van-Eyck.pdf, consulté le 22.12.2016).

lieu³² (voire de la région), de la conscience et de l'inconscient (psychanalyse)³³, du corps (anthropologie)³⁴ ou de l'utopie (l'architecture comme image d'un monde idéal)³⁵ ont pu être mises à contribution par les architectes. Remarquons aussi, surtout dans le champ germanophone actuel, l'importance de la réflexion sur la manière dont l'architecture peut elle-même se définir comme un savoir ; ce thème rejoint la question du système des arts, le rapport entre architecture et complexité, entre architecture et « science universelle »³⁶. La philosophie représente ici pour l'architecture une sorte d'instrument de légitimation, en particulier dans les formulations de projets.

Plus récemment, lorsqu'il s'agit de penser le rapport de la construction architecturale et de l'expérience de l'architecture avec la réflexion sur l'homme et son rapport au monde, les connexions sont devenues multiples entre la philosophie, spécialement l'esthétique philosophique, et la théorie de l'architecture (pensée de l'esthétique comme aïsthétique avec Gernot Böhme notamment, qui est progressivement traduit en français ; réflexion sur les atmosphères ou ambiances³⁷).

Ce bref parcours non exhaustif des modalités récentes de la rencontre entre architecture et philosophie esquisse une constellation historique et contemporaine qu'il faudrait compléter. Il nous faut maintenant en venir plus précisément au contenu du présent volume.

Pour ce premier colloque de l'IGAP/SIAP, le spectre thématique avait été très largement ouvert. Il s'agissait d'une rencontre exploratoire entre les différentes disciplines (architecture, théorie et histoire de l'architecture, philosophie) qui devait permettre de lancer le travail en commun. La diversité des textes ici réunis est à la mesure de cette ouverture : certains relèvent d'une approche philosophique ou d'histoire de la philosophie, d'autres offrent des réflexions de praticiens, certains enfin s'essaient à des rapprochements inédits entre architecture et théorie philosophique. Cette différence dans les approches détermine aussi une pluralité de formes rédactionnelles. Quant aux auteurs, leurs profils reflètent un choix essentiel à la Société internationale pour l'Architecture et la Philosophie : encourager et impliquer autant que possible les jeunes chercheurs. Le volume contient donc des contributions de chercheurs reconnus, qui pour certains ont été également publiés ailleurs (textes de Baldine Saint Girons et Ulf Jonak), mais aussi des articles de jeunes philosophes, théoriciens ou historiens de l'architecture. Nous souhaitons que ce recueil puisse ainsi refléter les activités et orientations de l'IGAP/SIAP, dans leur contenu interdisciplinaire comme dans leur visée de formation.

Partie A : Sur le lien entre systématicité philosophique et architecture

La parenté entre déploiement de la pensée rationnelle et construction architecturale a souvent été soulignée. Les philosophes se servent de métaphores architecturales pour réfléchir l'organisation de la pensée ; or

³² Voir Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et conférences*, trad. fr. par André Préau, Paris, Gallimard, 1958 ; et sur le régionalisme critique : Kenneth Frampton, « Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance », dans Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983.

³³ Voir Eduard Führ, « Architektonik, in: Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild », *Internationales Bauhaus-Kolloquium Weimar 2007* (http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Lehrstuhl/deu/fuehr/Ikonik%20und%20Architektonik_2.pdf), consulté le 22.12.2016).

³⁴ Voir Susanne Hauser, « Architektur, Körper, Sprache Anmerkungen zu einer Selbstbeobachtung der Coop Himmelblau », Wolkenkuckucksheim, nov. 1997 (http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/972/Hauser/hauser_t.html), consulté le 22.12.2016).

³⁵ Voir Hanno-Walter Kruft, *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*, München, C. H. Beck, 1989 ; Gerd de Bruyn, *Die Diktatur der Philanthropen. Entwicklung der Stadtplanung aus dem utopischen Denken*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg+teubner Verlag, 1996 ; Simon Sadler, *Archigram. Architecture Without Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2005.

³⁶ Voir Rudolf Adamy, « Das Kunsthandwerk und die Architektur im System der Künste », *Deutsche Bauzeitung*, 23 (1889), pp. 545-551 ; Jörg Rainer Nönnig, *Architektur, Sprache, Komplexität : Acht Essays zur Architekturepistemologie* (thèse, Weimar 2006), disponible sur <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/files/931/Noennig.pdf>, consulté le 22.12.2016 ; Gerd de Bruyn, *Die enzyklopädische Architektur*, Bielefeld, transcript, 2008.

³⁷ Voir <http://www.ambiances.net/home.html>

non seulement cette comparaison n'est pas simplement extérieure, mais elle va jusqu'à engager une restructuration en profondeur de la pensée elle-même. L'analogie avec l'architecture a servi d'instrument de réforme de la pensée philosophique – ainsi, chez Descartes, l'idée de détruire ce qui a été mal construit pour rebâtir sur un fondement solide. Cette analogie se fonde sur un symbolisme présent dans le langage, qui, comme Kant l'a remarqué au § 59 de la *Critique de la faculté de juger*, désigne des fonctions logiques ou cognitives par des termes symboliques (Kant prend pour exemple *Grund*, fondement/base, appui, *abhängen*, dépendre de, et même *Substanz*, substance, ce qui se tient sous les accidents etc.). Ces termes tirent leur caractère symbolique de leur enracinement dans l'expérience spatiale de l'être humain. L'analogie avec la construction architecturale a également fourni à la philosophie un modèle d'intelligibilité du monde : ainsi la philosophie allemande classique avec Fichte, Schelling et Hegel a cherché à « construire » un système de la totalité de nos représentations, en articulant une base ou fondement avec des parties – tirant leur solidité de ce fondement – qui reposent les unes sur les autres selon des lois bien déterminées. Il s'agissait, dans ce contexte, de s'assurer de la véracité du savoir et d'atteindre dans la pensée les lois de constitution de l'univers humain. Mais il n'est alors plus possible de comprendre l'utilisation philosophique de schèmes architectoniques comme renvoyant la philosophie à une réalité (l'architecture) qui lui serait extérieure. Si la philosophie se structure architectoniquement, est-ce aux dépens d'un lien avec l'architecture réellement existante ? Ou bien ne pourrait-on pas poser une hypothèse différente, qui consisterait à concevoir l'analogie entre l'architecturer et le philosopher comme enracinée dans un mouvement qui leur est commun, une dynamique productive ou *poiétique*, qui extériorise, crée et organise ?

Ce premier ensemble de contributions met en évidence non pas tant une « influence » de la philosophie sur l'architecture, que, à travers le concept central de système, ce qu'il y a pu y avoir de *commun* dans les dynamiques constructives qui les animent respectivement. L'originalité des contributions de Michael Lee et Petra Lohmann, sur ce thème – souvent traité de manière simplement intraphilosophique – des schèmes architectoniques ou topographiques de la philosophie, consiste à mettre en évidence des liens effectifs entre les philosophies idéalistes systématiques de Kant et de Fichte, et certains architectes qui furent leurs contemporains.

Dans sa contribution sur « Le paysage de Kant : fonction des images topographiques dans l'entreprise critique », **Michael Lee** reprend le topos consistant à comprendre la philosophie kantienne comme exercice de construction architectonique d'un « édifice systématique » philosophique. Il rappelle que Kant, dans la *Critique de la raison pure* (1781) et dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), utilise de manière particulièrement fréquente des métaphores architecturales pour exposer la méthode et la structure de sa philosophie. La thèse développée ici par Lee est la suivante : au cours du temps, cette métaphore d'abord architecturale se déplace de manière significative vers le domaine de la topographie. Alors que, dans un premier temps, ces métaphores se rapportent essentiellement à la construction logique du système, dans un deuxième moment elles servent plutôt à articuler dynamiquement les tensions inhérentes au dualisme philosophique kantien. Dans sa démonstration, Michael Lee se rapporte à une forme bien déterminée de la théorie des jardins, qui fut développée par des philosophes de l'Université de Leipzig s'appuyant sur Kant – tout spécialement Karl Heinrich Heydenreich – dans les années 1780 à 1790, sous le concept de « *Mittelweg* » ou « voie moyenne », par référence à une voie moyenne entre le jardin à la française et le jardin à l'anglaise. En se rapportant à la fois à cette théorie, et aux indications – minimales – que Kant donne quant à une théorie des jardins, Lee caractérise la « philosophie de la topographie » de ce dernier comme manifestation de l'unité du statut naturel et du statut artificiel du système.

La contribution de **Petra Lohmann** : « La signification du concept de système pour la relation mutuelle de l'architecture et de la philosophie vers 1800 », présente le « moment 1800 » comme celui d'une discussion

très animée entre architecture et philosophie. Le cœur de cette discussion se situe d'après Peter Burke dans une réorganisation du rapport entre art et science³⁸. Dans ce contexte, Petra Lohmann se réfère à deux aspects du concept de système. Le premier concerne la question de la légitimation de l'architecture comme art et, corrélativement, celle de sa place dans le système des arts et de la mise en évidence d'analogies et de différences entre l'architecture et les autres arts. Le second aspect du concept de système a trait à la définition de l'architecture comme mode spécifique du savoir, qui doit donc recevoir de la philosophie, dans la construction d'ensemble du savoir comme système, la place qui lui convient. L'architecture de cette construction d'ensemble joue dans cette perspective un rôle important, dans la mesure où certains architectes s'en servent comme d'un modèle pour déduire une théorie architecturale susceptible de répondre à des exigences scientifiques. Petra Lohmann développe deux exemples illustrant ces différents aspects : celui de Friedrich Gilly, qui a recours à l'intégration de l'architecture au canon de la science proposée par Karl Heinrich Heydenreich dans son *Système de l'esthétique* (1790) ; et celui de Louis Catel, qui veut, en dialogue avec Johann Gottlieb Fichte, développer la forme d'une science de la théorie architecturale.

Ainsi, d'une part, le discours philosophique assigne une place à l'architecture dans le système des beaux-arts, et d'autre part, l'architecture conçoit son propre discours sur elle-même à partir des exigences systématiques du savoir philosophique – dans une émancipation pour ainsi dire paradoxale, puisqu'elle conquiert son autonomie à partir du modèle philosophique (qui a, quant à lui, utilisé une structure constructive de type architectural).

C'est la relation entre la philosophie, l'architecture, et un autre art – la musique – qui est le thème des réflexions présentées par **Christian Bourrand**. Ce dernier reprend la thèse de E. Panofsky sur le lien entre architecture gothique et pensée scolastique, en proposant d'étendre à l'histoire de la musique, tout spécialement à l'apparition de la composition musicale, les concordances historiques et géographiques repérées par l'historien d'art entre pensée philosophique et art de la construction. Dans les trois cas, un plan précède une construction d'ensemble ; une multiplicité de parties est dégagée et articulée systématiquement, c'est-à-dire organisée en une unité supérieure. Certaines parties soutiennent les autres, d'autres ne s'élèvent que sur cette base. À partir du XVI^e siècle, le modèle architectural est beaucoup moins prégnant pour l'art musical, qui n'est plus conçu comme un art du nombre mais plutôt comme un « discours musical » expressif. C'est ici la rhétorique plus que la philosophie qui joue, sans doute, le rôle d'intermédiaire. Le rapport entre architecture, musique et philosophie s'est historiquement configuré selon des conjonctions diverses, s'étendant jusqu'au XX^e siècle par exemple dans la collaboration, à résonance pythagoricienne, de Xenakis et de Le Corbusier – pensons entre autres aux fenêtres de la façade principale du Couvent de la Tourette et à leur alternance rythmique.

Nous retrouverons dans la partie suivante le concept de rythme, crucial pour comprendre l'expérience sensible, affective et existentielle de l'architecture.

Partie B : L'architecture comme création et expérience de l'espace : approches philosophiques, psychologiques, psychanalytiques

Habiter la pensée³⁹, habiter l'espace : dans les deux cas il y va du rapport de l'être humain à lui-même et à l'autrui en lui – de la manière dont s'articulent intimement, dans les pensées et les édifices qu'il produit, le rapport de l'intelligible et du sensible, celui de l'objectivité et de l'affectivité, celui du moi et de ce qui le met en danger ou au défi d'être lui-même. C'est que l'espace n'est pas pour nous la simple extériorité tridimen-

³⁸ Voir Peter Burke, *Circa 1808 : Restructuring Knowledges/Um 1808 : Neuordnung der Wissensarten*, hg. von María Isabel Peña Aguado, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2008.

³⁹ Cf. B. Goetz, *Théorie des maisons* (voir ci-dessus note 5).

sionnelle, mais bien le lieu de déploiement de forces à la fois intérieures et extérieures, et par là le lieu d'une confrontation de l'être humain à lui-même au moyen de lignes et de volumes rythmiques. Si l'un des enjeux de cette partie est la teneur possible d'une esthétique de l'architecture qui intègre la dimension existentielle de cette dernière, les réflexions présentées ici pointent tout autant vers la nécessité d'une réarticulation de l'esthétique en général à partir de notre expérience de l'architecture. Le rôle potentiellement fructueux de l'architecture pour une telle redéfinition tient entre autres au fait que le bâti architectural n'est pas une image. L'expérience que nous en avons nous engage tout entier : corps, affects, sentiments ou émotions, esprit. Des outils précieux sont ici fournis par la *Kunstwissenschaft* et les théories de l'*Einfühlung*, par la phénoménologie et par la psychanalyse, pour comprendre l'espace architectural comme lieu d'une interaction entre le sujet et l'objet.

Heike Neumann, dans sa contribution intitulée « Espace et dynamique », part de l'hypothèse que la dynamique est une composante de toute vie. Elle montre, en s'appuyant sur Philip Johnson, El Lissitzky, Luigi Nervi, Borromini et bien d'autres, ainsi que sur Theodor W. Adorno, que la « bonne » architecture prend cette composante en compte. Dans son explication, elle fait appel à des analogies constructives et chorégraphiques entre musique et danse d'une part, architecture de l'autre. Dans un cas idéal, même un espace immobile statique comme celui de l'architecture est investi de forces dynamiques (rythme, structure de tension et détente, force, repos, équilibre, augmentation et affaiblissement de la pression). D'après l'auteur, une architecture de ce type reflète une liaison synesthésique des sens, qui codétermine toujours déjà la perception humaine et s'exprime de manière préconsciente dans toute relation entre émotion et mobilité corporelle. C'est dans cette perspective que H. Neumann s'interroge, dans une confrontation avec Justus Dahinden, sur la signification de l'expérience corporelle dans le procès dynamique, au moment où la pensée se transforme en son expression – c'est-à-dire entre la première impulsion en vue d'un faire, et le moment corporel du faire. Elle se demande également si ce moment du « faire en soi-même et à partir de soi-même », pourrait être saisi plus précisément au moyen d'une compréhension approfondie de la manière dont on peut transformer des qualités structurelles, dynamiques, émotionnelles du mouvement en qualités de l'espace.

Dans cet article, comme dans ceux de Raphaëlle Cazal et de Mildred Galland-Szymkowiak, il s'agit, en comprenant la perception de l'architecture comme perception de mouvement, de saisir le lien entre expérience corporelle et expérience émotionnelle de l'architecture. Mais alors que ces deux articles partent de plutôt de l'expérience du spectateur, du promeneur d'architecture ou de l'habitant, la contribution de Heike Neumann pose ce problème du côté de l'architecte.

L'exkursus de **Ulrich Exner** intitulé « Le regard de la perspective à la Renaissance » part, en s'appuyant sur Erwin Panofsky, d'un rappel historique sur la découverte du point de fuite comme composante du concept moderne de l'espace. L'idée que l'on pourrait saisir intégralement ou presque un volume spatial à l'aide de la perspective linéaire donne ici lieu au questionnement suivant : qu'en est-il du rapport entre, d'une part, des impressions spatiales qui sont représentées en une image au moyen de codes mathématiques universalisables, et d'autre part, une vie spatiale qui se compose du concours complexe d'expériences visuelles, acoustiques, haptiques, et qui, à l'opposé de la constructibilité de l'espace mathématique, ne se fonde pas sur des règles logiques mais sur des expériences sensibles ? Ulrich Exner voit dans l'art des cubistes une médiation entre ces deux pôles : tout en créant un espace graphique, ils ont en effet renoncé à la perspective centrée sur un point et ont de ce fait ouvert le regard à une dimension non rationnelle. Ulrich Exner souhaite pour notre époque des modèles architecturaux qui ne comprennent pas l'espace de manière exclusivement visuelle.

L'interaction du sujet et de l'objet est pensée par **Mildred Galland-Szymkowiak** à partir des reformulations du modèle esthétique de l'*Einfühlung* (empathie) chez les historiens d'art Heinrich Wölfflin et August Schmarsow et le philosophe et psychologue Theodor Lipps. Il s'agit ici de comprendre l'expérience esthétique de l'espace architectural comme expérience d'un entre-deux du sujet et de l'objet. Dans la conjonction entre

une forme et la perception toujours déjà chargée d'affect qu'en a le sujet, l'espace architectural n'est pas donné mais s'engendre. En s'appuyant sur les trois auteurs mentionnés, Mildred Galland-Szymkowiak montre trois manières de penser cet engendrement, selon la dimension corporelle et/ou psychique qui est mise en avant comme lieu de l'entre-deux. La naissance de l'espace architectural est, à un premier niveau (Wölfflin), un corps à corps, la rencontre du sujet corporel avec des formes massives, rencontre qui engage immédiatement des valences indissociablement physiques et affectives, comme le sentiment d'expansion et celui de resserrement, de fragilité ou de solidité, d'élan ou d'écrasement. Cette naissance est cependant aussi à penser comme l'émanation du sujet lui-même (Schmarsow) : corps organisé et mobile, il structure spontanément la spatialité en directions essentielles, directions qui organisent et articulent l'ici et le là-bas à partir de nos mouvements. Cette structuration est toutefois en même temps celle-là même que repère la géométrie. L'espace architectural s'engendre ainsi dans la confrontation du corps-esprit avec le monde. Mais la conscience peut-elle comprendre le sens des *forces* à l'œuvre dans la constitution esthétique de l'espace à partir d'autre chose que sa *propre* vie ? C'est alors à partir de l'activité psychique du sujet comme sujet, répondant néanmoins à l'exigence posée par la forme, qu'il faut comprendre l'architecture comme art de la configuration de l'espace vécu (Lipps). L'engendrement de l'espace architectural comme espace esthétique est à chaque fois en même temps un certain type d'émergence du sujet à lui-même.

Les réflexions des théoriciens de l'empathie esthétique ont influencé l'esthétique de Henri Maldiney, sur laquelle se penche l'article de **Raphaëlle Cazal**. Cette contribution s'intéresse à la manière dont Maldiney conçoit le rythme architectural ; elle a pour but d'éclairer la double dimension, esthétique et éthique-existentielle, de l'espace architectural. R. Cazal ressaisit le propos de Maldiney en décrivant la rencontre avec l'architecture comme une « commotion », c'est-à-dire à la fois un saisissement et une co-émotion, et indissociablement comme une « co-motion » ou « synchronisation motrice ». Les formes architecturales nous présentent des « directions de sens » (L. Binswanger) à la fois spatiales, affectives et motrices, à la dynamique desquelles nous nous accordons intérieurement. Notre état intérieur est alors celui d'une « immobilité tendue » (Maldiney) qui se règle sur le *tempo* spécifique des formes. Mais nous ne nous ouvrons ainsi aux formes architecturales qu'au prix d'une dés-orientation, d'un vertige premier. À partir de cette analyse de l'épreuve esthétique de l'espace, Maldiney développe une conception « critique » de l'habiter. Ce dernier est compris non comme familiarité mais comme équilibre entre les deux tonalités affectives fondamentales de l'angoisse et de la confiance. Raphaëlle Cazal en tire quelques conclusions sur les traits d'une architecture qui permettrait aux personnes atteintes de troubles psychotiques d'apprendre à réhabiter l'espace. Comme la précédente, cette contribution apporte donc un éclairage philosophique sur le rôle essentiel de l'architecture pour l'existence humaine et pour la constitution du sujet vivant en interaction avec les formes spatiales.

Cette ligne de réflexion se poursuit avec la contribution de **Baldine Saint Girons** sur « Architecture et psychanalyse », issue de la réécriture d'un article paru en 2006. Si l'architecture peut prendre un rôle premier dans une « refondation de l'esthétique », c'est parce qu'elle nous incite à poser de manière radicale la question de la « réalité » de l'espace. Ce dernier n'est ni un réceptacle ni un cadre *a priori* de la perception : il est à la fois conditionnant et conditionné, constituant et constitué. Baldine Saint Girons propose de comprendre les espaces comme des créations communes du sujet et de l'Autre. Le point crucial est cependant ici l'idée, appuyée sur la psychanalyse lacanienne, que cette altérité n'est pas *hors* du sujet. L'espace se forge dans le jeu entre moi et une altérité que je rencontre comme ma propre étrangèreté, qui n'est pas tant une pure extériorité que *mon* ailleurs. L'expérience de la *peur* est ici mise en avant par Baldine Saint Girons, à la suite de Pierre Kaufmann⁴⁰, comme un mode privilégié de contact avec cet Autre, dans laquelle je fais l'expérience de moi-même comme étranger à moi-même. En quoi cette expérience a-t-elle à voir avec l'expérience de l'espace que nous vivons

⁴⁰ Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 71999 (avec une préface de Baldine Saint Girons).

dans l'architecture ? C'est que les architectures matérialisent ou condensent des espaces que nous reconnaissons comme étrangers à nous-mêmes et *en même temps* comme procédant de notre propre intériorité et l'influençant. Elles nous renvoient, sous la figure d'un dehors, l'extériorité qui nous est intérieure.

C'est également sur des outils psychanalytiques autant que philosophiques que s'appuie **Dorothee Muraro** pour analyser le rôle du vide dans la création artistique. Dans sa contribution qui est centrée sur la définition de l'art par Lacan comme un « certain mode d'organisation autour du vide », Dorothee Muraro souligne la position centrale qu'une telle définition accorde en particulier à l'architecture comme art de l'entourage, de la délimitation et construction autour du vide. L'architecture est de ce fait susceptible de matérialiser pour le sujet le vide qui est selon Lacan au centre du « réel ». L'article explore d'abord le moment originaire du vase comme élaboration d'une « forme engendrée par un vide et contenant ce vide ». L'édifice architectural, qui pose un intérieur et un extérieur, peut être compris selon ce modèle (entre autres) lacanien du vase : Dorothee Muraro illustre cette idée avec l'exemple du temple de Vesta à Tivoli (I^{er} siècle av. J.-C.). Plus largement c'est la création artistique, mais aussi le rapport du sujet à lui-même lorsqu'il se confronte au vide sans l'effacer, qui sont ici évoqués. Dans un deuxième moment, Dorothee Muraro se penche sur l'*anamorphose* comme second modèle central de ce qui est en jeu dans la création artistique : par la déformation de l'image, faire surgir dans l'image (picturale ou littéraire) le point aveugle ou le rien autour duquel elle se constitue. L'architecture, comme « construction autour du vide du sujet », est donc abordée ici comme l'art qui nous fait éprouver une dynamique constitutive de toute création artistique. En ce sens, l'architecture revêt une signification existentielle : elle devient pour le sujet incitation à penser sa propre interaction avec le monde, et la manière dont celle-ci peut s'instaurer à partir de l'acceptation d'un vide central.

Partie C : Implications philosophiques de l'histoire de l'architecture

Dans cette partie, des configurations architecturales historiques déterminées (l'œuvre de Puget, l'architecture néoclassique de quelques églises) sont mises à l'épreuve d'outils philosophiques. Ce qu'il s'agit ainsi de tester, c'est la possibilité d'expliquer que ces œuvres nous dés-orientent en même temps qu'elles nous orientent ; que l'expérience sensible de ces édifices soit en même temps une expérience du sensible comme manque. Les deux premiers articles s'appuient ainsi sur des théories philosophiques, théologiques, esthétiques pour faire comprendre cette emprise paradoxale. Quant au dernier article, celui d'Ulf Jonak, il présente une image de l'histoire de l'architecture comme un tissage de références qui sont autant de réutilisations – invitant à s'interroger sur le rapport de la théorie architecturale à l'histoire.

La contribution de **Benjamin Couchot** aborde l'œuvre de Pierre Puget (1620-1694) sous l'angle de l'unité paradoxale des contraires. L'analyse relève ici de l'histoire de l'art et de l'architecture, en même temps que de la philosophie et plus largement de l'histoire des concepts. B. Couchot commence par décrire, à partir de l'analyse de diverses œuvres de Puget, la manière dont elles rendent sensible une coexistence des contraires. Il propose de comprendre cette dernière sous quatre perspectives essentielles : brouillage de l'architecture par la sculpture, mise en suspens de la stabilité architectonique, confrontation d'échelles différentes, rapport entre mouvement et pesanteur. Une peinture (*L'Éducation d'Achille*), un ensemble architectural où la sculpture vient s'approprier un rôle troublant (les *Atlantes* de l'Hôtel de Ville de Toulon), le dessin projet d'un tabernacle pour une église de Gênes où éléments architecturaux et sculpturaux conjuguent immobilité de l'ensemble et intense mouvement du détail, enfin le projet de place royale pour la ville de Marseille (1687) où la tension entre édifices de la place et arc de triomphe colossal fascine – tels sont les exemples de *concordia discors* décrits et analysés ici. Dans un deuxième temps, Benjamin Couchot suggère quelques pistes conceptuelles pour élucider la relation d'opposition et d'harmonie des contraires. Il ne peut s'agir ici d'une démarche philologique, Puget n'ayant pas commenté son œuvre et les sources manquant pour reconstituer ses éventuels appuis théo-

riques. S'appuyant sur la philosophie de Giordano Bruno mais aussi sur les écrits mystiques du théologien François Malaval (contemporain de Puget, sans doute connu de lui), Benjamin Couchot apporte des éléments de théorisation qui éclairent l'œuvre de Puget et en propose ainsi une interprétation. Plaisir et souffrance, effet de solidité architectonique et légèreté presque ironique des sculptures, mouvement et immobilité, nous renvoient à la saisie d'un espace de transition entre les contraires, mais aussi à une incertitude quant à notre propre situation devant ces œuvres.

L'un des résultats de l'étude de Benjamin Couchot est donc de souligner l'effet d'indétermination et d'indécision produit par l'alliance des contraires chez Puget : devant une telle affirmation simultanée des contraires, le sentir et le jugement sont comme mis en suspens. Dans l'interprétation que **Didier Laroque** donne, dans sa contribution, de l'architecture néo-classique de Potain, Trouard et Chalgrin, cette même idée d'indétermination, là encore entendue non pas comme un défaut, une absence de détermination, mais bien comme une qualité positive de l'édifice dessiné ou construit, joue également un rôle central. Didier Laroque souligne le lien du néoclassicisme avec une compréhension des ruines comme dépouillement, simplification qui rend apparent le principe même de l'édifice. Le temple ruiné est reconduit à son essence. Ce goût du néoclassicisme pour une simplicité qui ramène à l'essentiel peut s'appuyer sur Winckelmann caractérisant la beauté suprême par l'indétermination (*Unbezeichnung*) dont l'autre nom est *Stille*. Didier Laroque propose de comprendre indétermination et calme comme des effets de la neutralisation mutuelle du fini et de l'infini, du temps et de l'éternité. La manifestation sensible pour le spectateur en est une « sensation de l'absence de sensation ». La sobriété que l'on attribue traditionnellement à l'architecture néoclassique est interprétée par Didier Laroque comme « douceur », c'est-à-dire non pas comme un refus du sensible mais comme la paradoxale manifestation, dans une harmonie sensible, de l'incomplétude du sensible.

Ulf Jonak, dans son article « Andrea Palladio et le postmodernisme », illustre le fait que l'histoire de l'architecture est loin de se composer uniquement de nouvelles découvertes. L'architecte assemble souvent des éléments différents, issus de périodes distinctes. Ulf Jonak le montre en rappelant que Palladio a produit des dessins à partir des explications de Vitruve, s'est en même temps servi du vocabulaire d'Alberti, et a ainsi créé une combinaison d'images, de textes et d'édifices qui était restée impossible pour ses deux maîtres leur vie durant. Pour l'auteur de l'article, Robert Venturi a repris le principe palladien d'accumulation et l'a banalisé. Le principe postmoderne du hangar décoré (*decorated shed*) était, selon Jonak, déjà présent chez Palladio. On reconnaît clairement, dans l'ouvrage de Venturi intitulé *Complexity and contradiction in architecture* (1966, fr. : *De l'ambiguïté en architecture*, 1976), l'influence des *Quatre livres de l'architecture* de Palladio (1570) qui constituent un modèle. La différence entre les deux textes tient à la situation économique ainsi qu'à la manière dont elle trouve une interprétation dans la construction. Ainsi, l'accumulation de couches spatiales constituait à l'époque de Palladio un élément de représentation sociale, alors qu'à celle de Venturi elle représente plutôt un aspect de sécurité.

D'après Ulf Jonak, Robert Venturi et ses acolytes postmodernistes se sont certes plus tard détournés d'un tel éclectisme. Mais il est possible de s'interroger (au-delà de cette contribution) sur le rapport à l'histoire qu'ils ont légué à la génération suivante et sur ce qui en a résulté ; pensons par exemple à Baudrillard et à sa distinction entre le simulé et le simulacre⁴¹, selon laquelle la façade se dissocie complètement de l'édifice, cessant de s'y référer.

⁴¹ Voir Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

Partie D : Deux projets architecturaux et leurs commentaires philosophiques

Dans cette dernière partie, deux jeunes chercheurs en philosophie ont commenté deux projets architecturaux, illustrant en acte l'interdisciplinarité de l'IGAP/SIAP. Pendant le colloque, cinq étudiants ou groupes d'étudiants en architecture de l'université de Siegen avaient présenté des projets, qui avaient donné lieu à des échanges fructueux. Pour le présent volume, nous avons demandé à une étudiante en master, Katharina Göb, et à un jeune docteur, Mickaël Labbé, qui n'étaient pas présents en 2012, de commenter deux projets. Les illustrations décrivant le projet de Sarah Weßeling ont été incluses dans le commentaire de Katharina Göb ; le projet de Tobias Wittke, conçu avec Simon Prinz, Dorothea Hohmann et Karla Yildirim est quant à lui donné sous forme de document séparé, juste avant le commentaire de Mickaël Labbé.

Le feu et l'eau sont les protagonistes du décor conçu par **Sarah Weßeling** (étudiante en architecture à l'Université de Siegen en 2012-2013) pour la scène 28 du deuxième acte de la *Flûte Enchantée* de Mozart. Avec ce projet d'architecture de scène, Sarah Weßeling veut illustrer un moment clef de cet opéra, tout comme Karl Friedrich Schinkel l'avait fait au Théâtre de Berlin en 1815/16 avec ses décors restés célèbres. **Katharina Göb** (actuellement étudiante en master à l'Université technique de Braunschweig, en contrat avec le Séminaire de Philosophie), dans sa contribution intitulée « Ardeur du feu et torrents d'eau – un voyage à travers deux jeux d'oppositions », donne une interprétation de l'architecture de scène conçue par Sarah Weßeling ; elle s'appuie à cet effet sur des théories philosophiques de la *Goethezeit*. Elle met en rapport ce décor à la fois avec l'autonomie de l'être humain, son univers affectif et le caractère non rationnel de son inconscient, et avec son aspiration à des lois et structures fixes. Les oppositions qui sont illustrées dans cette image de scène (autonomie/soumission à la loi ; structures fixes/vie fluente en constante métamorphose ; conscient/inconscient ; affect/pensée) sont des oppositions qui déterminent entièrement l'être humain. Il ne peut s'y dérober, mais il peut les configurer, leur donner forme, et recevoir de l'intuition esthétique l'impression que ces oppositions pourraient être résolues. Katharina Göb s'appuie également, dans cette interprétation du décor qui le rapporte à la question de l'éducation esthétique de l'être humain, sur Friedrich Schiller.

Avec le projet « *Wurzelwerk* », **Tobias Wittke**, Simon Prinz, Dorothea Hohmann et Karla Yildirim (étudiants au département d'architecture de l'université de Siegen en 2012-2013) ont conçu une plate-forme panoramique qui se trouve dans une réserve naturelle et s'élève vers le ciel sous la forme d'une racine inversée. Ce projet est ici commenté par **Mickaël Labbé**, professeur agrégé de philosophie. Il montre comment cet édifice articule deux régimes métaphoriques utilisés dans la construction et la compréhension de l'architecture : l'un insistant sur l'analogie du construire avec les productions naturelles, l'autre mettant plutôt en avant la dimension techniciste de l'architecture. À cause de la situation à la croisée des chemins, et de l'élévation permettant une prise de vue panoramique sur le parc naturel, mais aussi du fait de l'utilisation des éléments (terre, air, lumière) et de la résille en bois, la construction apparaît ici comme une seconde nature qui instaure et révèle la première, en même temps qu'elle permet une appropriation respectueuse du site par l'homme.

Les réflexions relatives au rapport entre philosophie et architecture qui sont réunies au fil de ces quatre parties mettent l'accent sur les dimensions métaphorique, esthétique, culturelle et épistémologique de ce rapport. Il y a là un simple échantillon des riches possibilités d'explicitation qu'il offre, et de la diversité méthodologique des voies qui permettent de l'explorer. Il s'agit d'un point de départ pour des recherches qui, depuis le colloque de Siegen, ont été poursuivies avec un second colloque international de l'IGAP/SIAP, tenu à Paris (INHA) en décembre 2013, et portant de manière plus ciblée sur le thème « Architecture et *Aisthesis* » (<http://www.archiphil.org/index.php/de/44-architektur-und-aisthesis>). Un numéro spécial de la revue en ligne *Phantasia*, composé de contributions à ce colloque mais aussi d'articles supplémentaires inédits, paraîtra en 2017.

EINLEITUNG

Mildred Galland-Szymkowiak und Petra Lohmann

Die in diesem Sammelband publizierten Beiträge präsentieren einen Querschnitt ausgewählter Vorträge, von denen der größte Teil anlässlich der ersten Tagung der „Internationalen Gesellschaft für Architektur und Philosophie (Société Internationale pour l'architecture et la philosophie)“ (IGAP/SIAP) vom 01.-03. Juli 2012 an der Universität Siegen gehalten wurde. Die Gesellschaft ist im Dezember 2010 als internationales Diskussionsforum gegründet worden, das dem Dialog zwischen Philosophie, Architektur und Architekturtheorie in seiner historischen und systematischen Vielgestaltigkeit dient.¹

Obgleich die Gesellschaft europäisch und außereuropäisch orientiert ist, ist ihr Zentrum der wechselseitige Austausch zwischen deutschen und französischen Traditionen der Bestimmungen der Beziehung zwischen Architektur und Philosophie. Die IGAP/SIAP zielt also unter anderen darauf ab, Übergangs- und Transferpunkte zwischen beiden Traditionen, sowie die Differenz zwischen disziplinengeschichtlich und kulturakademisch unterschiedlichen Perspektiven zu identifizieren. Eine solche, langfristige und wie der vorliegende Band zeigt, bereits jetzt schon aufschlussreiche Auseinandersetzung soll es nicht nur ermöglichen, den Forschungsstand zum Thema ‚Architektur und Philosophie‘ überhaupt zu erhellen, sondern auch in diesem Horizont dieses Thema in der jeweils eigenen Tradition unter erweiterten Vorzeichen neu zu bedenken.

Neuere Forschungen zum Thema „Architektur und Philosophie“ in Frankreich und im deutschsprachigen Bereich: ein nicht erschöpfender Überblick

Ohne den Anspruch zu erheben, in der Einleitung zu diesem Band die Frage nach der Beziehung zwischen Philosophie und Architektur in Deutschland und in Frankreich erschöpfend behandeln zu können, lassen sich dennoch einige relevante Angaben dazu aus den letzten Jahrzehnten machen. Ein erschöpfender Forschungsstand, der auch die englischsprachigen Publikationen zu diesem Thema miteinbeziehen würde, soll einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Dieser Abschnitt zielt nicht darauf ab, die Philosophen, die sich mit Architektur befasst haben, zu benennen oder umgekehrt auf die von der Philosophie inspirierten Architekten einzugehen, sondern es geht hier vielmehr darum, einige ‚Denkorte‘ anzugeben, an denen die Beziehung zwischen Philosophie und Architektur, bzw. ihre Interaktion, in der jüngeren Vergangenheit thematisiert wurde.

¹ Siehe <http://www.archiphil.org/index.php/de/>.

So haben sich in Frankreich, nach einer Phase der Diskussion von hegelianischen Voraussetzungen (Denis Hollier², Daniel Payot³) in den letzten vierzig Jahren⁴ Schwerpunkte zum Beitrag der Phänomenologie, der Philosophie Heideggers sowie der Postmoderne (Benoît Goetz⁵, Jean-Luc Nancy⁶) herausgebildet.⁷ Die Arbeiten des Netzwerkes GERPHAU unter der Leitung von Chris Younès (die u.a. den Beitrag des Phänomenologen Henri Maldiney zum ästhetischen und philosophischen Denken über Architektur hervorgehoben hat) markieren ein Forschungsfeld an der Schnittstelle von Reflexionen über den Raum, über den Städtebau und über Perspektiven des Wohnens;⁸ zu diesem Forschungsfeld gehört auch das Nachdenken über die Beziehungen zwischen Architektur und Philosophie. In einer davon ganz unterschiedlichen Denkrichtung hatte Antonia Soulez als Herausgeberin des Bandes *L'architecte et le philosophe* die der Philosophie und der Architektur gemeinsame Frage nach der „Konstruktion von Formen (construction des formes)“ aufgestellt. Es ging insbesondere darum, die Fruchtbarkeit der Sprachphilosophie des Wiener Kreises für dieses Thema nachzuweisen; dabei wurde auch die Musik als mögliches Mittelglied in der Architektur-Philosophie-Beziehung genannt.⁹ „Pierre Caye seinerseits hat in seinen Studien zur vitruvianischen Tradition und zur Konstitution der Architektur als ‚Wissenschaft‘ die Beziehungen zwischen Architektur, Politik und Philosophie hervorgehoben.“¹⁰

Andere Studien, obwohl sie nicht explizit oder nicht nur einer Richtung des Nachdenkens über die Beziehung zwischen Architektur und Philosophie zuzuordnen sind, haben dennoch dazu beigetragen, eine nuancierte Artikulation von Architektur und Philosophie zu erreichen. Dazu zählen u.a. die Arbeiten von Philippe Boudon.¹¹ Seine „architecturologie“ hat einen theoretischen Diskurs eröffnet, der die Frage nach den epistemologischen Voraussetzungen der Architekturtheorie neu gestellt hat. Eine ganz anders orientierte Denkrichtung schlägt Augustin Berque ein, wenn er in philosophisch-existentialer, geographischer und anthropologischer Hinsicht eine neue Terminologie schafft, um die Modalitäten des Wohnens zu reflektieren.¹² Die Arbeiten von Baldine Saint Girons und Didier Laroque tragen aus Perspektiven der Ästhetik und der Philosophie der Kunst dazu bei, die Frage nach der Beziehung zwischen Philosophie und Architektur unter dem Gesichtspunkt der Erfahrung und der Explikation des Erhabenen zu vertiefen.¹³

Im deutschsprachigen Raum – und hier wird sich auf die jüngst erschienenen Arbeiten zum Thema „Architektur und Philosophie“ begrenzt – hat sich in der neueren Forschung zum Bereich Architektur und Philosophie im Umfeld der TU Berlin und der ETH Zürich innerhalb des epistemologisch orientierten Reflektierens über Architektur eine Strömung herausgebildet, die eine eigene Disziplin der Philosophie konstatiert, deren Gegenstand die Architektur ist.

² Denis Hollier, *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Paris, 1974.

³ Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte. Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Paris, 1982.

⁴ Die Tagung „Mesure pour Mesure. Architecture et philosophie (Maß für Maß. Architektur und Philosophie)“, die im Jahr 1985 in Paris stattfand, war ein Meilenstein für die Reflexion über die Beziehung zwischen Architektur und Philosophie (*Mesure pour mesure. Architecture et philosophie*, Paris, Sonderheft der *Cahiers du CCI*, 1987). Zu den Beiträgern gehörten u. A. Sylviane Agacinski, Daniel Payot, Anthony Vidler, Antoine Picon, Bernard Tschumi und Jacques Derrida.

⁵ Benoît Goetz, *La dislocation. Architecture et philosophie* (mit einer Vorrede von Jean-Luc Nancy), Paris, 2001, ²2002; und in jüngster Zeit *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Lagrasse, 2011.

⁶ Jean-Luc Nancy, *La ville au loin*, Paris, 1999, dann: Paris, 2011.

⁷ Die Skizze einer Synthesis zum Thema „Architektur und Philosophie“ im post-Derrida Zusammenhang kann man in einem Aufsatz von Christian Girard finden: <http://www.theorytag.com/pour-un-soupcon-de-philosophie-en-architecture/>

⁸ Auf die meisten dieser Publikationen weist die Webseite hin: <http://www.gerphau.archi.fr/spip.php?rubrique40>

⁹ Antonia Soulez (Hg.), *L'architecte et le philosophe*, Liège, 1993.

¹⁰ Pierre Caye, *Le Savoir de Palladio. Architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, Paris, 1995.

¹¹ Philippe Boudon: *Sur l'espace architectural*, Paris, 1971; Marseille 2003.

¹² Vgl. Augustin Berque: *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, 2000 (1990).

¹³ Vgl. insbesondere Didier Laroque, *Sublime et architecture*, Paris, 2010.

Diese Sichtweise auf die Verbindung der beiden Disziplinen spiegeln vor allem zwei Sammelbände, die nach der Siegener Tagung der IGAP/SIAP erschienen sind. Jörg Gleiter und Ludger Schwarte¹⁴ gehen in der Einleitung zu ihrem Sammelband „Architektur und Philosophie Grundlagen. Standpunkte, Perspektiven“ davon aus „dass bisher eine integrale Form der architekturphilosophischen Reflexion [...] fehlt, die der Rolle der Architektur als jener zentralen Kulturtechnik gerecht würde, mit der sich der Mensch eine ihm angemessene, von der Natur verschiedene Lebenswelt schafft“¹⁵. Sie erkennen die Aufgabe der „jungen Disziplin Architekturphilosophie“¹⁶ darin, dieses Desiderat u.a. in Rücksicht auf „soziologische [...], kultur-, kunst- und literaturwissenschaftliche [...] Fragestellungen“¹⁷ im Ausgang von der „frühen Moderne“¹⁸ anzugehen. Eine ähnliche Position hinsichtlich der Tatsache einer Disziplin der Architekturphilosophie vertritt auch Christoph Baumberger mit seiner Zusammenstellung von „exemplarischen Positionen [...] zeitgenössischer Architekturphilosophie“¹⁹, die für ihn nicht nur „Teil der philosophischen Ästhetik“²⁰ ist, sondern einer Ergänzung um ethische und epistemologische Betrachtungsweisen bedarf, die die „angelsächsisch geprägte [...] analytische Architekturphilosophie“²¹ liefert.

Einen weiteren wichtigen Beitrag zur ideellen Durchdringung von Architektur bietet das von Sabine Ammon u.a. geleitete „Netzwerk Architekturwissenschaft“²², dessen Mitglieder sich im Rahmen der Erforschung der der „Architektur [...] immanenten Transdisziplinarität“²³ u.a. auch aus philosophischer Perspektive mit Themen wie z. B. dem „Bauen“, der „Lebenswelt“, der „Lehre“, der „Medialität und der „Architekturwissenschaft“²⁴ auseinandersetzen.

Die Forschungen der IGAP/SIAP hingegen haben – wie oben bereits angeführt – den Zweck, tiefere Einsicht in die Forschungsperspektiven des jeweils anderen (d.h. des deutschsprachigen und französischsprachigen Diskurses) zu ermöglichen, um sie schließlich an ihren Schnittpunkten in eine gemeinsame Forschungsarbeit münden zu lassen. In diesem Sinne beabsichtigen wir : a) Architekten, Theoretiker und Historiker der Architektur und Philosophen zusammenzuführen ; b) die Untersuchungen zur Beziehung zwischen Architektur und Philosophie auf eine breite und solide historische Basis zu stellen und mit den Forschungen dazu deshalb vor dem 20. Jahrhundert und d.h. vor dem Beginn der modernen Architektur zu beginnen ; c) sich der Methoden, Lehrsätze u.a.m. der nicht nur gegenwärtigen Ästhetik, Philosophie und Architekturtheorie zu bedienen; d) anthropologische Reflexionen über Architektur und den Raum menschlichen Daseins anzugehen, die über die bloße Intra-Disziplinarität und das rein Innerakademische transdisziplinär hinausgehen.

Philosophie und Architektur, Architektur und Philosophie: eine Beziehung in beide Richtungen

Ohne hier das Thema im Ganzen entwickeln zu können, möchten wir hier dennoch einige wichtige Modalitäten der Wechselbeziehung zwischen Architektur und Philosophie angeben.

¹⁴ Von Ludger Schwarte ist auch erschienen: *Philosophie der Architektur*, Paderborn, 2009.

¹⁵ Jörg Gleiter/Ludger Schwarte, *Architektur und Philosophie Grundlagen. Standpunkte, Perspektiven*, Bielefeld, 2015, S. 11.

¹⁶ Ebd., S. 18.

¹⁷ Ebd., S. 10.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Christoph Baumberger, *Architekturphilosophie. Grundagentexte*, Münster, 2013, S. 7.

²⁰ Ebd., S. 8.

²¹ Ebd.

²² <http://www.architekturwissenschaft.net/netzwerk.htm> (zuletzt abgerufen am 02.08.2016). Das Anliegen des Netzwerkes besteht darin, das der Architektur eigentümliche Transdisziplinare in Rücksicht auf angrenzende Geistes- und Naturwissenschaften sowie Künste in soziokulturellen Perspektiven zu erörtern.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

Die Philosophie hat sich auf die Architektur bezogen, um sich selbst als Wissen zu verstehen; dies gilt insbesondere von der systematischen Philosophie, bei Descartes, Kant und den Deutschen Idealisten. Dafür bezog sie sich auf Voraussetzungen, die für die Architektur wesentlich sind. Dazu zählten die Fundierung durch einen Grund, die Artikulation von Teilen und Ganzem sowie die Einheit, bzw. Harmonie des Ganzen, die Gründung durch ein Prinzip bzw. Einheitsgrund oder *arkhè*²⁵. Diese Aspekte wurden von der Philosophie als für sie selbst bestimmend aufgenommen. In diesem Sinn ließ sich zwar die Architektur als Vorbild für das Selbstverständnis der Philosophie in Rücksicht auf ihre Form verstehen, aber damit bestand auch die Gefahr, dass für die Philosophie die Architektur auf die Konstitution der Philosophie reduziert wird bzw. als eine Denkfigur innerhalb der Philosophie erscheint, und dann keinerlei praktische Bedeutung mehr hat.

Abgesehen von dieser zu vermeidenden Reduzierung der Architektur, haben jedoch Architektur und Philosophie einen Zweifel geteilt, der nach dem Umbruch des Deutschen Idealismus besonders akut geworden ist: Wie sollte man denken, wie sollte man bauen, wenn sich einem die *arkhé* entzieht? Im frankophonen Kontext hat in dieser Hinsicht die Postmoderne stark dazu beigetragen, die Frage nach der wesentlichen Beziehung von Architektur und Philosophie neu zu bestimmen.²⁶ Es ging nun für beide darum, durch ihre jeweilige konstruktive Dynamik nicht mehr die Anordnung zum Prinzip sondern die Beziehung zwischen Mensch und Welt aufzufassen (wobei diese Verbindung zwar als originäres Einverständnis²⁷, aber auch als Entfremdung erscheinen konnte). In diesem Zusammenhang wurde auch die Fruchtbarkeit einerseits von Foucaults und andererseits von Deleuzes Denken für die Architektur herausgestellt, dies allerdings mehr in der englischsprachigen Sekundärliteratur.²⁸

Die Konzentration auf die konkrete und lebendige Beziehung des Menschen zu Räumen und Gebäuden, so wie sie sich innerhalb der verschiedenen Strömungen der französischen und deutschen Phänomenologie manifestiert, geht einher mit einer Opposition gegen dualistische philosophische Modelle. Die Erfahrung der Architektur fordert dem Philosophen nicht nur ab, die zentrale Rolle der Räumlichkeit für das menschliche Subjekt zu bedenken, sondern sie auch mit einem kritischen Blick auf die bloße Vorherrschaft des Visuellen anzugehen. Die wirkliche Architektur dient daher zudem als Instanz der praktischen Bedeutung der philosophischen Theorien über den Fortschritt der Zivilisation oder der Utopien – eine Instanz, die sich so lange nicht selbst zum Gegenstand der Reflexion machen kann, bis einmal 'der Bewohner als solcher' die zentrale Achse der Reflexion über Architektur markieren wird.

Die Architektur bezieht sich ihrerseits auf die Philosophie, um Begründungen und Evidenz ihrer spezifischen Epistemologie zu gewinnen. Sie konnte in der Philosophie Inspirationen für das Bauen finden (z. B. Schinkel/Fichte, Tschumi/Derrida)²⁹, die sie nicht nur aus den Reflexionen über die Stellung des Menschen in der Welt, sondern auch der Sprache entnahm. Daraus resultierten nicht nur vielfältige Formen des Kulturtransfers zwischen den beiden Disziplinen, sondern es ist auch von großem Erkenntnisgewinn, wie und aus welchen Motiven Architekten und Architekturtheoretiker Philosopheme nicht nur der Epistemologie, deren Hauptgewicht einer der Bezugspunkte der Philosophie auf die Architektur ausmacht, sondern auch aus der philosophisch orientierten Kunstgeschichte, der Geschichte im Allgemeinen, der Psychologie und der Soziologie entlehnen. Die daraus hervorgehenden Motive drehen sich häufig um die Verbindung zwischen architektonischer Konstruktion und kulturellem, historischen und sozialem Kontext und

²⁵ Vgl. Daniel Payot, *Le Philosophe et l'architecte* (wie Fussnote 3), der auf hegelianischer Basis arbeitet und darüber hinaus auch die Arbeiten von Denis Hollier in Betracht nimmt.

²⁶ Vgl. u.a. die hier oben erwähnten Schriften von Jean-Luc Nancy und Benoît Goetz.

²⁷ Vgl. Bruno Queysanne: „Penser l'architecture, c'est penser autrement“, in: *Mesure pour Mesure*, S. 95-98 (wie Fussnote 4).

²⁸ Den deutsch-französischen Rahmen überschreitend, den wir uns hier gesetzt haben, können wir folgende Bücher erwähnen: Hélène Frichot and Stephen Loo (ed.), *Deleuze and architecture*, Edinburgh, 2013; Andrew Ballantyne, *Deleuze and Guattari for Architects*, London/New York, 2007; Gordana Fontana-Giusti, *Foucault for Architects*, London/New York, 2013.

²⁹ S. auch die Austausch zwischen Christian de Portzamparc und Philippe Sollers (*Voir. Écrire*, Paris, 2003) sowie zwischen Jean Nouvel und Jean Baudrillard (*Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, Paris, 2000).

damit darum, die Funktion der Architektur innerhalb der Gesellschaft zu bedenken.³⁰ Philosophische Konzepte der Menschheit (Politik, Geschichte, Interpersonalität)³¹ sowie Konzepte zum Raum und zum Ort³² (Region), zum Bewusstsein (Psychoanalyse)³³ sowie zum Körper (Anthropologie)³⁴ und schließlich zur Utopie (Architektur als Bild einer idealen Welt)³⁵ haben hierbei eine große Bedeutung. Darüber hinaus spielen auch gegenwärtig Fragen nach einer wissenschaftlichen Selbstbestimmung der Architektur im Wissenschaftsdiskurs eine wichtige Rolle (System der Künste, Architektur und Komplexität, Architektur und Universalwissenschaft).³⁶ Die Philosophie stellt hierin für die Architektur eine Art Legitimationsinstrument der Aussagerichtung ihrer Entwürfe dar.

In der Gegenwart haben sich schließlich vielfältige Verbindungen zwischen Philosophie und philosophischer Ästhetik einerseits und Architekturtheorie andererseits herausgebildet, wenn es darum geht, architektonische Konstruktion und Erfahrung der Architektur mit einem Denken über den Menschen und über den menschlichen Weltbezug zu reflektieren (vgl. u.a. Gernot Böhmes ‚aisthetisch‘ motivierte Gedanken über die Ästhetik, die zunehmend ins Französische übersetzt werden, sowie Theorien der Atmosphären³⁷).

Diese nicht erschöpfende Beschreibung der genannten Perspektiven auf die wechselseitige Beziehung zwischen Architektur und Philosophie impliziert weitere geschichtliche sowie zeitgenössische Dimensionen, die jedoch nachfolgenden Untersuchungen vorbehalten sind. In den folgenden Abschnitten ist daher nun der Inhalt des vorliegenden Bandes zu schildern.

Für die erste Tagung der IGAG/SIAP wurde noch kein spezielles Thema gewählt. Die Tagung bildete vielmehr den offenen Auftakt für die beginnende Zusammenarbeit zwischen den genannten Disziplinen (Architektur, Architekturtheorie und -Geschichte, Philosophie). Dementsprechend groß ist die thematische Bandbreite der Beiträge. Sie sind einerseits theoretisch spekulativ und andererseits praktisch entwurfsbezogen ausgerichtet. Der Unterschied zwischen den disziplinären Perspektiven von Architektur und Philosophie führt u.a. zu einer Vielfalt hinsichtlich der rhetorischen Form der Beiträge.

Zudem spiegeln ihre Verfasser ein wichtiges Anliegen der Gesellschaft, d.i. die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses. Der Sammelband enthält neben Beiträgen etablierter Forscher, die im Fall

³⁰ Man denke auch daran, wie die Überlegungen von Henri Lefebvre zum sozialen Raum in der jüngeren Vergangenheit für einige Theoretiker der Architektur im Rahmen des sogenannten *spatial turn* ein paradigmatisches Wert wurden. Siehe z. B. Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, 2008, „Einleitung“. Von Henri Lefebvre kann man online lesen: « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, 31-32 (1974), S. 15-32. (http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1974_num_31_1_1855).

³¹ Zur Politik vgl. Claus Dreyer: „Politische Architektur als Bedeutungsträger: Ästhetik und Repräsentation“, in: *Wolkenkuckucksheim*, 6. Jg., Heft 1 (September 2002) (<http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/011/Dreyer/dreyer.htm>, abgerufen am 22.12.2016). Zur Geschichte vgl. u.a. die Publikationen der Society of Architectural Historians (<http://www.sah.org/publications-and-research/jsah>, abgerufen am 22.12.2016). Zur Interpersonalität vgl. u.a. Francis Strauven: „Aldo van Eyck – Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number“, in: *study centre mellon lectures*, CCA, 24. May 2007 (http://taak.me/wp-content/uploads/2013/05/in-betweenness_Aldo-van-Eyck.pdf, abgerufen am 22.12.2016).

³² Vgl. Martin Heidegger: „Bauen, Wohnen, Denken“, in: Ulrich Conrads/Peter Nitzke (Hg.): *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951* (Bauwelt Fundamente Bd. 94), Braunschweig 1991. Kenneth Frampton: „Kritischer Regionalismus: Thesen zu einer Architektur des Widerstands“, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe: *Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hamburg 1986.

³³ Eduard Führt: „Architektonik“, in: *Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild*. Internationales Bauhaus-Kolloquium Weimar 2007 (http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Lehrstuhl/deu/fuehr/Ikonik%20und%20Architektonik_2.pdf, abgerufen am 22.12.2016).

³⁴ Susanne Hauser: „Architektur, Körper, Sprache Anmerkungen zu einer Selbstbeobachtung der Coop Himmelblau“, in: *Wolkenkuckucksheim* 2. Jg., Heft 2, November 1997 (http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/972/Hauser/hauser_t.html, abgerufen am 22.12.2016).

³⁵ Hanno-Walter Kruft: *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*. München 1989. Gerd de Bruyn: *Die Diktatur der Philanthropen. Entwicklung der Stadtplanung aus dem utopischen Denken*. Braunschweig, Wiesbaden 1996. Simon Sadler: *Archigram. Architecture Without Architecture*, MIT Press 2005.

³⁶ Rudolf Adamy, „Das Kunsthandwerk und die Architektur im System der Künste“, in: *Deutsche Bauzeitung* Bd. 23 (1889), S. 545-551. Jörg Rainer Nönnig, *Architektur, Sprache, Komplexität: Acht Essays zur Architekturepistemologie* (Diss. Weimar 2006) (<https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/files/931/Noennig.pdf>, abgerufen am 22.12.2016). Gerd de Bruyn, *Die enzyklopädische Architektur*, Bielefeld, 2008.

³⁷ Vgl. <http://www.ambiances.net/home.html>.

von Baldine Saint-Girons und Ulf Jonak schon an anderer Stelle publiziert wurden, auch Beiträge junger Philosophen, Architekturtheoretiker und Architekten. Er hat damit die Funktion, die Aktivitäten der Gesellschaft sowohl in ideeller Hinsicht als Konvergenz verschiedener Disziplinen mit ihren jeweiligen Traditionen und akademischen Kulturen anzugeben als auch in praktischer Hinsicht ihre bildungsbezogenen Absichten herauszustellen.

Teil A. Zur Verbindung zwischen philosophischer Systematik und Architektur

Die Beziehung zwischen der Entwicklung von rationellem Denken und der architektonischen Konstruktion ist oft betont worden. Philosophen verwenden architektonische Metaphern, um über die Organisation von Ideen nachzudenken, und das in einer Weise, die nicht nur äußerlich analogisch ist, sondern die vielmehr ganz grundsätzlich darauf abzielt, das Denken selbst zu restrukturieren. Die Analogie mit der Architektur diente ihnen als Instrument der Reform des philosophischen Denkens (vgl. bei Descartes, das Projekt, das systematisch in Zweifel zu ziehen, was schlecht konstruiert wurde, um es danach auf einem soliden Fundament wieder aufzubauen). Diese Analogie basiert auf einem schon in der Sprache vorhandenen Symbolismus, der (wie aus dem § 59 der *Kritik der Urteilskraft* zu verstehen ist) logisch-kognitive Verfahren mittels Begriffen bezeichnet, deren Sinn im Raumerlebnis des Menschen verwurzelt ist (z. B. „Grund“, „abhängen“ oder sogar „Substanz“). Die Architektur ist für die Philosophie auch ein Modell, um die Gesetzmäßigkeiten des Selbst- und Weltbewusstseins zu verstehen: So haben die Protagonisten der klassischen deutschen Philosophie, vor allem Fichte, Schelling und Hegel versucht, ein System der Totalität all unserer Vorstellungen aufzustellen und dafür spekulativ eine Basis oder ein Fundament zu „bauen“, um auf dieser Grundlage, die ihrerseits Quelle aller Teilbereiche des menschlichen Wissens ist, Teilsätze nach logischen Gesetzmäßigkeiten abzuleiten. Ziel war dabei, die Totalität und die Evidenz des menschlichen Wissens zu gewährleisten. Ist hier die wirkliche Architektur von der Philosophie absorbiert worden? Bezeichnen die philosophische „Architektonik“, das philosophische „System“ etwas, dass dem Bauen nur äußerlich analogisch ist? Oder könnte man eine andere Hypothese aufstellen – und zwar die Hypothese einer der Philosophie und der Architektur gemeinsamen schaffenden Bewegung, einer gemeinsamen hervorbringenden oder *poïetischen* Dynamik, die eine veräusserlichende, gestaltende, organisierende Funktion einerseits im Denken, andererseits in der Konstruktion miteinbezieht?

Mittels des zentralen Begriffs des Systems zielt dieser erste Teil darauf ab, nicht so sehr einen „Einfluss“ der Philosophie auf die Architektur hervorzuheben, sondern das Gemeinsame in deren jeweils konstruktiver Dynamik. Die Beiträge von Michael Lee und Petra Lohmann beziehen sich auf das häufig rein innerphilosophisch behandelte Thema von architektonischen oder topographischen Schemata in der Philosophie zurück und erneuern es in dem Maße, als dass sie wirkliche, geschichtliche Verbindungen zwischen den idealistischen, systematischen Philosophien von Kant und Fichte einerseits und einigen zeitgenössischen Architekten andererseits hervorheben.

Michael Lee greift in seinem Beitrag „Kant’s Landscape: The Function of the Topographical Imagery in the Critical Enterprise“ den Topos vom Verständnis der Kantischen Philosophie als Einübung in den architektonischen Aufbau eines philosophischen ‚Systemgebäudes‘ auf und stellt dabei heraus, dass Kant besonders häufig in der „Kritik der reinen Vernunft“ (1781) und in der „Kritik der Urteilskraft“ (1790) architektonische Metaphern benutzt, um Ziele, Methoden und Struktur seiner Philosophie anzugeben. Dabei entwickelt er die These, dass bei Kant im Laufe der Zeit eine höchst bedeutende Verschiebung der architektonischen Metaphern aus dem Bereich der Architektonik zu dem der Topographie erfolgt. Während sich Ersterer vornehmlich auf den logischen Aufbau des Systems beziehen, lassen sich mit Letzteren die

Spannungen seiner dualistisch angelegten Philosophie dynamisch bewältigen. Michael Lee bezieht sich für den Nachweis seiner These auf eine bestimmte Form der Gartentheorie, die von Philosophen an der Leipziger Universität – so u.a. maßgeblich von Karl Heinrich Heydenreich – in den 1780er bis 90er Jahren unter dem Begriff „Mittelweg“ (Vermittlung zwischen dem formalen französischen Garten und dem unregelmäßigen englischen Garten) in Anlehnung an Kant entwickelt wurde. Mit ihr sollte sich im Umkehrschluss zusammen mit Kants eigenen minimalen Grundzügen einer Gartentheorie seine ‚Philosophie der Topographie‘ als Manifestation der Einheit von natürlichem und artifiziellem Status des Systems bestimmen lassen.

Petra Lohmann geht es in ihrem Beitrag „Zur Bedeutung des Systembegriffs für die wechselseitige Verbindung zwischen Architektur und Philosophie um 1800“ darum, die Zeit ‚um 1800‘ als Zeit eines sehr lebendigen Diskurses zwischen Architektur und Philosophie herauszustellen. Dessen zentraler Gedanke ist Peter Burke zufolge die Neuordnung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft.³⁸ Petra Lohmann bezieht sich in diesem Zusammenhang auf zwei Aspekte des Systembegriffs. Der erste betrifft die Frage nach der Legitimation der Architektur als Kunst und der damit einhergehenden Verortung der Architektur im System der Künste sowie der Herausstellung von Analogien und Differenzen der Architektur zu den anderen Künsten. Der zweite Aspekt des Systembegriffs richtet sich auf die Bestimmung der Architektur als eine spezielle Weise des Wissens, der von der Philosophie im Gesamtbau des Wissens überhaupt ein ihr eigentümlicher Ort beigemessen werden soll. Hierbei spielt die Architektonik des Gesamtbaus insofern eine wichtige Rolle, als dass er Architekten als Vorbild für eine daraus abzuleitende wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Architekturtheorie dient. Beispielhaft werden diese beiden Aspekte einerseits mit Friedrich Gillys Rekurs auf Karl Heinrich Heydenreichs Einordnung der Architektur in den Kanon des Wissens im „System der Ästhetik“ (1790) sowie andererseits mit Louis Catels Motiv, in Auseinandersetzung mit Johann Gottlieb Fichte, die Form einer Wissenschaft der Architekturtheorie zu entwickeln, dargestellt.

Damit wird auf der einen Seite durch den philosophischen Diskurs der Architektur im System der schönen Künste ihr Platz zugewiesen und auf der anderen Seite entwirft die Architektur, inspiriert durch die systematischen Anforderungen der Philosophie, eine Theorie ihrer eigenen Disziplin – und emanzipiert sich bzw. gewinnt ihre Autonomie damit paradoxerweise in Anlehnung an die Philosophie, die sich vorher ihrerseits den konstruktiven Strukturen der Architektur bedient hat.

Die Verbindung zwischen der Architektur und der Philosophie und einer weiteren Kunst, d.i. die der Musik, ist Gegenstand des Beitrags von **Christian Bourrand**. Christian Bourrand nimmt die These von Erwin Panofsky zum Zusammenhang zwischen gotischer Architektur und scholastischem Denken auf und erweitert in Rücksicht der Geschichte der Musik die historischen und geographischen Entsprechungen, die der Kunsthistoriker zwischen philosophischen Theorien und Kunst der Konstruktion betont hat. Dies macht er insbesondere für die historische Entstehung der musikalischen Komposition geltend. In allen drei Fällen geht ein Plan der Konstruktion voraus; eine Vielzahl von Teilen wird entworfen und systematisch artikuliert, d.h. unter einer obersten Einheitsidee geordnet. Einige Teile unterstützen andere, weitere Teile entwickeln sich auf dieser Basis. Ab dem 16. Jahrhundert ist das Modell der Architektur viel weniger prägnant für die Kunst der Musik, die nicht mehr vor allem als Kunst der Zahl, sondern eher als ausdrucksvoller „Musikdiskurs“ verstanden wird. Hier spielte Rhetorik mehr als Philosophie die Rolle des Vermittlers. Die Beziehung zwischen Architektur, Musik und Philosophie wurde in der Vergangenheit in verschiedenen Verbindungen konfiguriert, und dehnt sich – dann wieder zunehmend – bis ins zwanzigste Jahrhundert aus, so z. B. hinsichtlich der Pythagoreischen Resonanz, die sich in der Zusammenarbeit von Xenakis und

³⁸ Peter Burke, *Circa 1808: Restructuring Knowledges/Um 1808: Neuordnung der Wissensarten*, hg. von María Isabel Peña Aguado, München/Berlin, 2008.

Le Corbusier an den Fensterteilungen der Hauptfassade vom Kloster Sainte-Marie de La Tourette und dem rhythmischen Wechsel ihrer Kompositionselemente zeigt.

Im nächsten Abschnitt ist der Begriff des Rhythmus ebenfalls von entscheidender Bedeutung. Hierbei geht es um das Verständnis der sinnlichen Erfahrung der Architektur in gefühlsmässiger und existentieller Hinsicht.

Teil B. Architektur als Raumschöpfung und Raumerleben: philosophische, psychologische und psychoanalytische Konzepte

Wohnen-Denken³⁹, Wohnen-Raum: In beiden Fällen geht es um die Beziehung des Menschen zu sich selbst und zum Anderen in ihm; oder anders formuliert, es geht auch um die enge Verbindung, innerhalb der Gedanken und innerhalb der Gebäuden, zwischen Rationalität und Sinnlichkeit, Objektivität und Affektivität, zwischen dem Selbst und dem, was es herausfordert, es selbst zu sein. Diese Verhältnisse sind dadurch bewirkt, dass der Raum für uns nicht nur dreidimensionale Äußerlichkeit ist, sondern auch der Ort des Einsatzes von sowohl inneren als auch äusseren Kräften. Damit avanciert der Raum zu einer Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst mittels Richtungswerten und rhythmischen Volumen. Eine der Herausforderungen dieses Teils, ist die Entwicklung einer Ästhetik der Architektur, die deren existentieller Dimension gerecht ist. Eine weitere Herausforderung könnte auch die sich darin abzeichnende Notwendigkeit einer allgemeinen Neuformulierung der Ästhetik sein, die von unserer Erfahrung der Architektur ausgehen würde. Dieser Ansatz ist potenziell fruchtbar, weil sich Architektur nicht auf Bildhaftigkeit reduzieren läßt. In der Erfahrung, die wir von der Architektur haben, geht es um den ganzen Menschen: Körper, Gefühle und Geist. In diesem Zusammenhang haben Theorien der Kunstwissenschaft und Einfühlungsästhetiken, sowie Phänomenologie und Psychoanalyse bereits wertvolle Werkzeuge zur Verfügung gestellt, wie der architektonische Raum als Ort der Interaktion zwischen Subjekt und Objekt zu verstehen ist.

Heike Neumann geht in ihrem Beitrag „Raum und Dynamik“ von der Grundannahme aus, dass Dynamik ein Konstituens allen Lebens ist. Gute Architektur, das zeigt sie im Rückgriff auf Philip Johnson, El Lissitzky, Luigi Nervi, Borromini u.v.a.m. einerseits und Theodor W. Adorno andererseits, weiß das zu berücksichtigen. Zur Erläuterung führt sie konstruktive und choreographische Analogien der Dynamik aus Musik und Tanzkunst zur Architektur an. Im Idealfall herrschen auch in einem statisch-unbewegten Raum wie dem der Architektur dynamische Kräfte (Rhythmus, Struktur von Spannung und Entspannung, Kraft, Ruhe, Gleichgewicht, Druckminderung und -steigerung). Eine solchermaßen geprägte Architektur spiegelt ihrer Auffassung nach eine synästhetische Verknüpfung der menschlichen Sinne, die intuitiv schon immer die menschliche Wahrnehmung mitbestimmt und die sich präbewusst in jeder Verbindung von emotionaler und körperlicher Bewegtheit äußert. In diesem Horizont fragt sie in Auseinandersetzung mit Justus Dahinden danach, welche Bedeutung die körperliche Erfahrung im dynamischen Prozess im Umschlagmoment vom Gedanken zu seinem Ausdruck, bzw. zwischen dem ersten Entwurfsimpuls und dem körperlichen Moment des Tuns hat. Daran anschließend fragt sie weiter, ob dieser Moment des „Tun aus und in sich selbst“ durch ein vertieftes Verständnis davon, wie man emotionale, strukturelle und dynamische Bewegungsqualitäten in Raumqualitäten umsetzen kann, näher erfasst und geschult werden kann.

In diesem Aufsatz, wie auch in den Beiträgen von Raphaele Casal und Mildred Galland-Szymkowiak, wird die Wahrnehmung von Architektur als Wahrnehmung von Bewegung verstanden, und zwar insbesondere als Verbindung zwischen körperlicher Erfahrung und emotionaler Erfahrung von Architektur.

³⁹ Vgl. Benoît Goetz, *Théorie des maisons* (wie Fussnote 5).

Doch während diese beiden Artikel eher von der Erfahrung des Betrachters oder des Benutzers von Architektur ausgehen, behandelt der Beitrag von Heike Neumann dieses Problem aus der Sicht des Architekten.

Der ergänzende Exkurs von **Ulrich Exner** mit dem Titel „Der perspektivische Blick der Renaissance“ setzt in Anlehnung an Erwin Panofsky mit einem historischen Rekurs auf die Entdeckung des Fluchtpunktes als Konstituens des modernen Raumbegriffs ein. Den Gedanken, dass man mit der sogenannten Linear-perspektive ein räumliches Volumen nahezu vollständig erfassen kann, diskutiert Ulrich Exner unter folgenden Aspekten. Wie steht es mit dem Verhältnis von Raumeindrücken, die mittels mathematisch verallgemeinerbarer Codes in einem Bild dargestellt werden zu einem Raumerleben, das sich aus einem komplexen Zusammenspiel von visuellen, akustischen und haptischen Erfahrungen zusammensetzt und im Gegensatz zur Konstruierbarkeit des mathematischen Raums keine logischen Regeln sondern vielmehr sinnliche Erfahrungen zugrunde liegen hat? Eine Vermittlung zwischen diesen beiden Polen erkennt Ulrich Exner in der Kunst der Kubisten, die einen grafischen Raum schufen, dabei aber auf die Ein-Punkt-Perspektive verzichteten und damit den Blick auf das Irrationale eröffneten. Für unsere Zeit fordert Ulrich Exner Architekturmodelle, deren Raumverständnisse nicht ausschließlich dem rein visuellen Zugang untergeordnet sind.

Die Subjekt-Objekt Interaktion wird von **Mildred Galland-Szymkowiak** im Ausgang von Umdeutungen der Einfühlungsästhetik bei den Kunsthistorikern Heinrich Wölfflin und August Schmarsow sowie bei dem Philosophen und Psychologen Theodor Lipps erörtert. Dazu gehört wesentlich die ästhetische Erfahrung des architektonischen Raumes verstanden als Erlebnis des Dazwischen von Subjekt und Objekt. In der Verbindung zwischen einer Form und einer Wahrnehmung ist immer schon präbewusst enthalten, dass der architektonische Raum nicht gegeben ist, sondern erzeugt ist. Auf der Grundlage der genannten drei Autoren zeigt Mildred Galland-Szymkowiak drei Weisen auf, wie dieser Standpunkt entsprechend körperlichen und/oder psychischen Dimensionen gedacht werden kann, die ihrerseits jeweils Orte des Zwischen ermöglichen. Die Entstehung des architektonischen Raumes wird auf einer ersten Ebene (Wölfflin) als Treffen zwischen einem Leib und „Massenformen“ charakterisiert. Bei diesem Treffen wird ein untrennbar körperlicher und gefühlsmässiger Zustand erlebt, wie er sich im Gefühl der Ausdehnung und der Zuspitzung, der Zerbrechlichkeit und der Stärke, des Schwunges oder des Erdrücktwerdens manifestiert. Diese Entstehung des architektonischen Raumes ist jedoch auch als Projektion aus dem Subjekt selbst zu denken (Schmarsow) – aus einem bewegten Leib, der spontan den Raum in Richtungen strukturiert, die aus unseren Bewegungen hervorgebracht werden. Aus derselben Quelle kommt aber, nach Schmarsow, der Raum der Geometrie. Der architektonische Raum wird hier als in der Konfrontation des Menschen als Körper-und-Geist mit der Welt erzeugt angesehen. Aber kann das Bewusstsein die Bedeutung der Kräfte in der Aktivität der ästhetischen Verfassung des Raumes von etwas anderem her als seinem eigenen Leben verstehen? Es ist von der psychischen Tätigkeit des Subjekts als Subjekt auszugehen, die sich als Antwort zur „Forderung“ des Objektes entwickelt, wir haben die Architektur als Konfiguration des erlebten Raumes zu verstehen (Lipps). Die Entstehung des architektonischen Raumes als ästhetischer Raum ist jedes Mal in der gleichen Zeit eine Art von Entstehung des Subjekts für sich selbst.

Die Einfühlungsästhetiker haben die Ästhetik von Henri Maldiney, die im Zentrum des Aufsatzes von **Raphaëlle Cazal** steht, beeinflusst. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Weise, wie Maldiney den architektonischen Rhythmus bestimmt. Sein Ziel ist es, die doppelte Dimension des architektonischen Raums zu beleuchten, d.h. die ästhetische und die ethisch-existenzielle Dimension. Raphaëlle Cazal fasst die Vorschläge von Maldiney zusammen, indem sie die Begegnung mit der Architektur als „commotion“ (Erschütterung, Schock) beschreibt, d.h. sowohl Ergriffensein als auch Mitfühlen, und unabtrennbar davon als eine „co-motion“ (Mitbewegung) oder „motorische Synchronisation“ des Raumes. Die architektonischen

Formen zeigen uns „Bedeutungsrichtungen“ (L. Binswanger) und zwar sowohl räumliche, emotionale als auch motorische, durch deren Dynamik wir innerlich gestimmt sind. Unser innerer Zustand ist dann von der Art einer „angespannten Ruhe“ (H. Maldiney), die sich dem Tempo der spezifischen Formen anpasst oder, anders formuliert, wir sind offen für die architektonischen Formen auf Kosten einer Disorientierung, eines Schwindels. Aus dieser Analyse des ästhetischen Raumerlebens, entwickelt Maldiney ein „kritisches“ Konzept des Wohnens. Letzteres versteht sich nicht als Vertrautheit, sondern als Gleichgewicht zwischen den beiden grundlegenden Stimmungen der Angst und der Zuversicht. Raphaëlle Cazal zieht einige Rückschlüsse auf die Züge einer Architektur, die Menschen mit psychotischen Störungen erlauben würde, Raum zurück zu erobern und ihn zu bewohnen. Wie der vorhergehende Beitrag, so bringt auch dieser damit eine philosophische Sicht auf die wesentliche Rolle der Architektur für das menschliche Leben und für die Konstitution des lebendigen Subjekts in der Interaktion mit Raumformen zum Ausdruck.

Diese Reflexionslinie setzt sich mit dem Beitrag **Baldine Saint Girons** zu „Architektur und Psychoanalyse“ fort. Dabei handelt es sich um eine Überarbeitung eines Artikels, der im Jahr 2006 veröffentlicht wurde. Sofern Architektur fähig ist, eine führende Rolle in der „Neubegründung der Ästhetik“ einzunehmen, ist das dadurch begründet, dass sie uns auffordert, die Frage nach der „Realität“ von Raum in einer radikalen Weise zu stellen. Der Raum kann nicht als Gefäß oder als Form a priori begriffen werden: Er ist sowohl das Bedingte und das Bedingende, das Vorausgesetzte und das Voraussetzende. B. Saint Girons Thesen beziehen sich auf Räume als gemeinsame Schöpfungen des Subjekt und des Anderen. Der entscheidende Punkt ist hier jedoch die Idee, die von Lacans Psychoanalyse unterstützt wird, dass „das Andere“ nicht ausserhalb des Subjekts liegt. Der Raum ist vielmehr dem Zusammenspiel zwischen mir und dem Anderen geschuldet, ein Anderssein, das ich wie meine eigene Fremdheit erfahre. Die Erfahrung der Angst wird hier von Baldine Saint Girons nach Pierre Kaufmann⁴⁰ als bevorzugter Ausdruck bzw. Erscheinung der Konfrontation mit dem Anderen vorgetragen; in dieser Erfahrung erlebe ich mich als Fremder zu mir selbst. Was hat diese Erfahrung mit der Erfahrung des Raumes, die wir in der Architektur erleben, zu tun? Architekturen materialisieren oder kondensieren Räume, die wir zugleich als fremd und als aus unserer eigenen Innerlichkeit herausgehend erkennen, sowie als auf diese Innerlichkeit Einfluss nehmend. Sie erinnern uns durch die Gestalt eines Außen, an die Äußerlichkeit, die in uns ist.

Auf psychoanalytische wie auch philosophische Instrumente stützt sich ebenfalls Dorothée Muraro um die Bedeutung der Leere für die ästhetische Schöpfung zu bestimmen. In ihrem Beitrag, der sich auf die Lacansche Definition von Kunst konzentriert – entsprechend „einer bestimmten Weise der ‚Organisation um die Leere““ – betont Dorothée Muraro die zentrale Rolle, die eine solche Definition der Architektur als Kunst der Umschliessung, der Abgrenzung und des Bauens um die Leere herum gewährt. Als eine solche Kunst ist die Architektur imstande, für das Subjekt die von Lacan als Zentrum des „Realen“ begriffene Leere zu verwirklichen. Der Beitrag untersucht zunächst das ursprüngliche Moment des „Gefässes“ als Entwicklung einer „Form, die durch Leere erzeugt wurde und selbst leer ist.“ Das architektonische Gebäude, das den Unterschied zwischen einem Innen und einem Außen ermöglicht, kann nach Lacans Modell des Gefässes interpretiert werden: **Dorothée Muraro** veranschaulicht dies am Beispiel des Tempels der Vesta in Tivoli (ersten Jahrhundert vor Christus). Im weiteren Sinne ist hier nicht nur das künstlerische Schaffen erläutert, sondern auch die Beziehung des Subjekts auf sich selbst, wenn es sich mit der Leere auseinandersetzt, ohne diese zu negieren. In einem weiteren Schritt untersucht Dorothée Muraro die Anamorphose als zweites zentrales Modell von dem, was im künstlerischen Schaffen auf dem Spiel steht. Durch die Verzerrung des Bildes, ergibt sich im Bild (malerisch oder auch literarisch) der blinde Fleck oder das Nichts, aus dem dieses Bild sich konstituiert. Architektur als „Bauen um die Leere des Subjekts herum“ wird hier als jene Kunst

⁴⁰ Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, 1999 (mit einer Vorrede von Baldine Saint Girons).

thematisiert, die uns eine konstitutive Dynamik jedes künstlerischen Schaffens erleben lässt. In diesem Sinne ist die Architektur von existenzieller Bedeutung: Sie ist Anreiz für das Subjekt, seine Wechselwirkung mit der Welt zu reflektieren, und das im Hinblick auf die Art und Weise, wie diese Wechselwirkung aus der Annahme einer zentralen Leere entwickelt werden kann.

Teil C. Philosophische Implikationen der Architekturgeschichte

In diesem Abschnitt wird mittels theoretisch-philosophischen Perspektiven ein neues Licht auf ausgewählte historische architektonische Werke geworfen. Die ersten beiden Aufsätze handeln vom Werk Pierre Pugets und der neoklassischen Architektur einiger französischer Kirchen (der Architekten Potain, Trouard, Chalgrin). Mit Hilfe philosophischer Begriffe und Theorien soll hier versuchsweise erörtert werden, wie solche Werke uns zugleich orientieren aber auch dis-orientieren; und wie die Erfahrung solcher Werke, die im Sinlichen stattfindet, trotzdem in eins auch eine Erfahrung des Sinlichen als Defizienz sein kann. Im letzten Aufsatz (von Ulf Jonak) wird die Architekturgeschichte als ein Gewebe von wiederverwendeten Bezügen vorgestellt – ein Anlass, sich über den Stellenwert der Geschichte in der Architekturtheorie Fragen zu stellen.

Der Beitrag von **Benjamin Couchot** diskutiert das Werk von Pierre Puget (1620-1694) in Bezug auf die paradoxe Einheit von Gegensätzen. Die Analyse erfolgt hier im Sinne einer kunst- und architekturgeschichtlichen Untersuchung, die sich zudem auf die Philosophie und die Begriffsgeschichte stützt. Benjamin Couchot beginnt mit der Beschreibung verschiedener Werke von Puget, hinsichtlich der Frage danach, wie sie eine Koexistenz der Gegensätze veranschaulichen. Diese Koexistenz fasst er unter vier wesentliche Perspektiven: Störung der Architektur durch die Skulptur, Deaktivierung der architektonischen Stabilität, Konfrontation unterschiedlicher Maßstäbe, Verhältnis zwischen Bewegung und Schwere. Ein Gemälde (Die Erziehung des Achilles), eine architektonische Ganzheit, in der die Skulptur eine beunruhigende Rolle spielt (die Atlantes des Rathauses von Toulon), die Entwurfszeichnung eines Tabernakels für eine Kirche in Genua, in der architektonische und skulpturale Elemente die Ruhe des Ganzen mit Detailbewegungen binden, und schließlich der Entwurf eines königlichen Platzes für die Stadt Marseille (1687), in dem die Spannung zwischen den Gebäuden des Platzes und dem kolossalen Triumphbogen faszinierend kombiniert ist – dies sind Beispiele für den *concordia discors*, der hier beschrieben und analysiert wird. Im Anschluss an diese Darlegungen unterbreitet Benjamin Couchot einige Konzepte, die die Beziehung von Opposition und Harmonie der Gegensätze bei Puget erläutern. Er kann dafür jedoch keine direkten philologischen Quellen angeben, denn Puget hat sein eigenes Bauen nicht kommentiert und es fehlen in seinem Werk eindeutige Nachweise, um diese Mängel theoretisch beheben zu können. Basierend auf der Philosophie von Giordano Bruno und den mystischen Schriften des Theologen François Malaval (zeitgenössischer Autor, der Puget wohl bekannt gewesen sein dürfte), weist Benjamin Couchot Theorieelemente nach, die die Arbeit von Puget erklären und Mittel der Interpretation darstellen: Freude und Schmerz, Wirkung der architektonischen Solidität und fast ironische Leichtigkeit der Skulpturen, Bewegung und Ruhe, verweisen uns angesichts dieses Werks nicht nur auf den Eindruck eines Übergangsraums zwischen den Gegensätzen, sondern auch auf die Unsicherheit unserer eigenen Situation.

Durch Benjamin Couchots Aufsatz wird betont, dass die Einheit der Gegensätze bei Puget eine Wirkung der Unbestimmtheit oder Unentschlossenheit hervorruft. Sofern im Bewusstsein des Rezipienten eine solche Einheit der Gegensätze gegeben ist, wirkt diese Einheit so, als ob die Tätigkeiten des Empfindens und Beurteilens ausser Kraft wären. In der Deutung der Neoklassik, die **Didier Laroque** in seinem Beitrag vorschlägt, versteht sich dieser Gedanke der Unbestimmtheit nicht als Versagen, oder als ein Mangel an Entschlossenheit, sondern vielmehr als eine positive Eigenschaft des entworfenen oder tatsächlich gebauten architektonischen Werkes. Didier Laroque verbindet die Neoklassik mit einem Konzept der Ruinen als

Einfachheit oder Nüchternheit, die das Prinzip des Gebäudes deutlich macht. Der zerstörte Tempel ist auf das Wesentliche reduziert worden. Diese Vorliebe für die Einfachheit, die dem Neoklassizismus eigentümlich ist, und die sozusagen zu den Wurzeln selbst zurückgeht, kann sich auf Winckelmanns Bestimmung der höchsten Schönheit als Unbestimmtheit („Unbezeichnung“), deren anderer Name Stille ist, stützen. Didier Laroque schlägt vor, Unbestimmtheit und Stille als Auswirkungen der gegenseitigen Neutralisierung des Endlichen und dem Unendlichen, der Zeit und der Ewigkeit, zu verstehen. Die sinnliche Manifestation dieser Neutralisierung für den Betrachter liegt in einem „Gefühl der Gefühllosigkeit“. Die Nüchternheit, die traditionell der neoklassischen Architektur zugeschrieben wird, wird von Didier Laroque als „Sanftheit“ gedeutet. Damit ist keinesfalls eine Leugnung des Sinnlichen gemeint, sondern eine paradoxe Erscheinung der Unvollständigkeit des Sinnlichen in einer sinnlich wahrnehmbaren Harmonie.

Ulf Jonak verdeutlicht in seinem Beitrag „Andrea Palladio und die Postmoderne“, dass es in der Architekturgeschichte nicht immer zwangsläufig um völlige Neuentwicklungen geht. Oft ist es vielmehr so, dass letztendlich nur eine Zusammentragung verschiedenster Aspekte aus unterschiedlichen Zeitabschnitten erfolgt. Dies veranschaulicht Ulf Jonak, indem er darlegt, dass Andrea Palladio beispielsweise Zeichnungen auf vitruvischer Grundlage (verbale Ausführungen) erstellte, sich gleichzeitig Albertis Vokabular bediente und somit eine Kombination aus Bild und Text und Bauwerken erschuf, was seinen beiden Lehrmeistern zeitlebens versagt bleibt. Robert Venturi wiederum nahm das Staffelprinzip Palladios auf und trivialisierte es Ulf Jonak zufolge. Seiner Auffassung nach war demnach das postmoderne Prinzip des „decorated shed“ schon bei Palladio vorhanden. In Robert Venturis Traktat „Komplexität und Widerspruch“ (1966, dt. 1978) erkennt man eindeutig den Einfluss von Andrea Palladios „Vier Bücher zur Architektur“ (1570) als Vorbild. Das sich die jeweiligen Ausführungen letztlich unterscheiden, liegt an der ökonomischen Situation der Gesellschaft sowie an ihrer in den Bau gelegten Interpretation. So galt beispielsweise die Staffelung von Raumschichten zu Palladios Zeiten noch als Repräsentationsmerkmal, während sie zu Zeiten Venturis eher den Aspekt von Sicherheit darstellt. Nach Ulf Jonak haben sich Robert Venturi und seine postmodernen Mitstreiter zwar später von einem solchem Eklektizismus abgewandt, aber – so könnte man weiter fragen – welches Geschichtsverständnis haben sie der nachfolgenden Generation aufgegeben und welche Konsequenzen folgen daraus, wenn man z.B. an das von Jean Baudrillard formulierte Verhältnis von Simuliertem und Simulakrum denkt,⁴¹ demzufolge sich die Fassade vom Bau an sich völlig löst und damit nahezu referenzlos wird?

Teil D. Zwei philosophisch kommentierte Entwürfe

In diesem letzten Teil kommentieren jeweils zwei Nachwuchsforscher aus der Philosophie zwei Architekturprojekte. Dieses Zusammenspiel spiegelt in ausgezeichneter Weise die von der IGAP/SIAP angestrebte Interdisziplinarität. Auf dem Symposium hatten fünf Architekturstudenten der Universität Siegen – z.T. einzeln oder in Gruppen – Entwurfsprojekte vorgestellt, die zu einem fruchtbaren Austausch zwischen den Tagungsteilnehmern geführt haben. Für diesen Band baten wir die Masterstudierende Katharina Göb und den Post-doc Mickaël Labbé, die beide 2012 nicht am Symposium teilgenommen hatten, darum, zwei dieser Entwurfsprojekte zu kommentieren. Den von Sarah Weßeling entworfenen Bühnenbildern ist der Kommentar von Katharina Göb gewidmet. Text und Entwurf bilden eine Einheit. Die Präsentation des Entwurfs von Tobias Wittke – in Zusammenarbeit mit Simon Prinz, Dorothea Hohmann und Karla Yildirim – hingegen wird von einem separaten Kommentar von Mickaël Labbé interpretiert.

Die Elemente Feuer und Wasser sind die beiden Protagonisten des Bühnenbildes von **Sarah Weßeling**

⁴¹ Vgl. Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin 1978.

(ehem. Studierende an der Universität Siegen, Department Architektur, Entwurf aus dem SoSe 2012), dass sie für den 28. Auftritt des zweiten Aufzuges der Oper „Die Zauberflöte“ von Wolfgang Amadeus Mozart entworfen hat. Ähnlich wie Karl Friedrich Schinkel, dessen berühmte Bühnenbilder zu Mozarts Zauberflöte 1815/1816 für das Berliner Theater entstanden sind, versucht auch Sarah Weßeling einer Schlüsselszene dieser Oper mit ihrem Entwurf zur Architektur des Bühnenbildes eine bildliche Untermalung zu verleihen. **Katharina Göb** (z. Z. Masterstudierende der TU Braunschweig und wissenschaftliche Hilfskraft des Philosophischen Seminars) interpretiert in ihrem Beitrag „Feuerglut und Wasserflut – eine Reise durch (zweier) Gegensätzlichkeiten“ den Bühnenarchitekturentwurf Sarah Weßelings im Rekurs auf philosophische Theorien der Goethezeit. Dabei bezieht sie sich sowohl auf die Autonomie des Menschen, seine Gefühlswelt und Irrationalität des Unbewussten, als auch auf dessen Streben nach festen Strukturen und Gesetzen. Durch jene Dualismen (Autonomie/Gesetz; feste Strukturen/fließendes, sich stetig wandelndes Leben; Bewusstes/Unbewusstes; Gefühl/Gedanke), die hier im Bühnenbild veranschaulicht worden sind, ist der Mensch durchgängig bestimmt. Ihnen kann er sich zwar nicht entziehen, aber er kann sie bilden und mittels der ästhetischen Anschauung den Eindruck bekommen, als ob diese Dualismen auflösbar wären. Diesem bildungstheoretischen Ansatz des Bühnenbildes geht Katharina Göb im Rekurs auf Friedrich Schiller ebenfalls nach.

Bei **Tobias Wittkes** Entwurf „Wurzelwerk“ handelt es sich um eine in einem Naturschutzgebiet gelegene Aussichtsplattform, die sich unter der Form einer invertierten Wurzel zum Himmel erhebt. Simon Prinz, Dorothea Hohmann und Karla Yildirim, alle ehem. Studierende an der Universität Siegen, Department Architektur, haben sich ebenfalls an dem Entwurf aus dem SoSe 2012 beteiligt. Der Entwurf wird hier von **Mickaël Labbé**, „professeur agrégé“ der Philosophie, kommentiert. Er zeigt, wie dieses Gebäude zwei metaphorische Systeme in der Konstruktion verwendet und für das Verständnis der Architektur artikuliert: Man kann einerseits die Analogie des Gebäudes zu natürlichen Produktionen betonen, und andererseits die technische und künstliche Dimension der Architektur hervorheben. Aufgrund der Position an dieser Schnittstelle und der Panoramasicht auf das Naturschutzgebiet, aber auch wegen der Verwendung der Elemente (Erde, Luft, Licht) und der hölzernen Gitter erscheint das Gebäude als zweite Natur, die die erste ineins birgt und enthüllt, und zugleich eine respektvolle Aneignung des Standorts durch den Menschen ermöglicht.

Die unter diesen vier Leitlinien zusammengestellten Denkansätze zum Verhältnis von Philosophie und Architektur sollen mit ihren metaphorischen, ästhetischen, kulturellen, und wissenschaftstheoretischen Gewichtungen dieses Verhältnisses einen kleinen Ausschnitt des Ideenreichtums seiner Explikation und der Mannigfaltigkeit der verschiedenen methodischen Zugangsweisen dazu andeuten. Damit sollen weitere Forschungen motiviert werden, wie sie seitens der „Internationalen Gesellschaft für Architektur und Philosophie“ mit einer weiteren Tagung zum Thema „Architektur und Aisthesis“ (Paris, 2013) bereits angegangen wurden (<http://www.archiphil.org/index.php/de/44-architektur-und-aisthesis>). Aus Beiträgen dieser letzten Tagung sowie aus zusätzlichen Aufsätzen wurde ein Sonderheft der online Zeitschrift *Phantasia* zusammengestellt (erscheint 2017).

SUR LE LIEN ENTRE SYSTÉMATI-
CITÉ
PHILOSOPHIQUE ET ARCHITECTURE

*Z*UR VERBINDUNG ZWISCHEN
PHILOSOPHISCHER SYSTEMATIK
UND ARCHITEKTUR

KANT'S LANDSCAPES: THE FUNCTION OF TOPOGRAPHICAL IMAGERY IN THE CRITICAL ENTERPRISE

Michael G. Lee

Kant's philosophy has traditionally been interpreted as an exercise in architectonic system-building, inevitably inviting comparisons to both the discipline of architecture and the physical buildings it constructs.¹ There are good reasons why this has been the case, not the least of which is that Kant himself consistently identifies architectonics as the generating principle of his system and often uses architectural metaphors to describe his aims and methods. In the *Critique of Pure Reason* (1781), for example, he writes: "By an architectonic I understand the art of constructing systems."² And in the *Critique of Judgment* (1790) he speaks of criticism as securing the foundations for the edifice of metaphysics "in order that it may sink in no part."³ Alongside these images, however, is another set of metaphors in Kant's writings that also refers to the structural design of philosophy. Only rarely remarked upon in the secondary literature, these 'topographical' devices present a complementary framework for comprehending the critical enterprise.⁴ Although present

¹ See, for example, Claudia Brodsky, *The Imposition of Form: Studies in Narrative Representation and Knowledge*, Princeton, Princeton Legacy Library, 1987, pp. 210-287; C. Brodsky, "Architecture and Architectonics: 'The Art of Reason' in Kant's Critique," *The Princeton Journal: Thematic Studies in Architecture*, 1988 (3), pp. 103-117; C. Brodsky, "Architecture in the Discourse of Modern Philosophy: Descartes to Nietzsche," in *Nietzsche and 'An Architecture of Our Minds'*, Alexandre Kostka and Irving Wohlfarth (ed.), Los Angeles, Getty Research Institute, 1999, pp. 19-34; Willi Goetschel, "Architektur und Wohnlichkeit: Das alternative Moment in Kants Vernunftbegriff," in *Randfiguren: Spinoza-Inspirationen; Festgabe für Manfred Walther*, Felicitas Englisch, Manfred Lauermann, and Maria-Brigitta Schröder (ed.), Hannover, Wehrhahn Verlag, 2005, pp. 40-53; Daniel L. Purdy, *On the Ruins of Babel: Architectural Metaphor in German Thought*, Ithaca, Cornell University Press, 2011, pp. 53-145; and Diane Morgan, *Kant Trouble: The Obscurities of the Enlightened*, London/New York, Routledge, 2000.

² Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft (KrV)*, A832/B860, 1781.

³ I. Kant, *Kritik der Urteilkraft (KU)*, pref., 1790.

⁴ To my knowledge, the only sustained analysis of this theme is Jeff Malpas and Karsten Thiel, "Kant's Geography of Reason," in *Reading Kant's Geography*, Stuart Elden and Eduardo Mendieta (ed.), Albany, State University of New York Press, 2011, pp. 195-214. Young Ahn Kang, in his *Schema and Symbol: A Study in Kant's Doctrine of Schematism* (Amsterdam, Free University Press, 1985, pp. 28-31, 121-126), discusses Kant's use of the terms "horizon," "island of truth," and "geographical orientation," but does not thematize the notion of the topographic as such. C. Brodsky, in *The Imposition of Form*, *op. cit.*, p. 55) and "Architecture and Architectonics" (*op. cit.*, p. 109), introduces Kant's notion of the 'great chasm' (*grosse Kluft*) between the first two *Critiques*, but then focuses primarily on either the 'overpass' (*Übergang*) that Kant must construct to traverse it or on his notion of freedom as a 'keystone' (*Schlufstein*). She is careful to demonstrate, however, that neither of these notions is truly 'architectural' in the sense of denoting a fixed structure or object. Dieter Henrich has described the structure of Kant's philosophy as an 'ascent' among 'relatively independent domains of discourse,' implying a topographical arrangement, but he emphasizes Kant's architectural terminology, such

from the inception of Kant's critical work, their importance is not really attested to until Kant's decision in the final *Critique* to cast his retrospective look at the system in almost exclusively topographical terms.⁵ In fact, by the time Kant reaches this point, one could reasonably argue that topographics essentially supplants architectonics as the dominant conception of the system.

To demonstrate this progression in Kant's thought, the first part of the paper will trace Kant's use of topographical language, in a more or less chronological fashion, from the "isle of truth" in the first *Critique* to the "realms" and "territories" of philosophy in the third *Critique*. A close look at these metaphors will reveal that Kant's 'architecture' had always presupposed a geographical setting with its own structural properties and modes of navigation. After presenting the most significant examples of Kant's topographical language, I will briefly sketch some of the consequences that this shift in imagery holds for the interpretation of his system.

In developing these themes, I will be drawing upon what may seem at first to be an unlikely source: a form of garden theory termed the *Mittelweg*, or 'middle path' that was developed in Germany during the 1780s and 90s. This theory, which attempted to define a new, uniquely German garden type that would mediate between the French formal garden and the English irregular garden, was articulated by a small group of philosophers centered at Leipzig University.⁶ Working within a Kantian framework, these thinkers brought an existing garden theory vocabulary into the institutional and disciplinary structures of the university, in effect translating this body of knowledge into a 'philosophy of topography'. That is, by theorizing the garden according to the categories and methods of Kant's philosophy, these thinkers foregrounded as subject matter what had been only barely visible as structural background in Kant's system: its geographical setting. As these are the only contemporary texts that explicitly combine topographical themes with Kant's philosophy — not to mention that Kant describes his own philosophy as a *Mittelweg* between dogmatism and skepticism⁷ — it is fitting that we make use of their insights, together with Kant's own minimal garden theory, in interpreting the emergence of topographical thought in the Critical Philosophy.

Kant's Topographical Imagery and Terminology

The most striking example of topographical language in the first *Critique* is the "isle of truth", which occurs toward the end of the "Transcendental Analytic." The passage is rather lengthy, but it is worth quoting in full.

We have now not merely explored the territory (*Land*) of pure understanding, and carefully surveyed (*sorgfältig in Augenschein genommen*) every part of it, but have also measured its extent, and assigned to everything in it its rightful place. This domain (*Land*) is an island, enclosed by nature itself within unalterable limits. It is the land of truth - enchanting name! - surrounded by a wide and stormy ocean, the native home of illusion, where many a fog bank and many a swiftly melting iceberg give the deceptive appearance of farther shores, deluding the adventurous seafarer ever anew with empty hopes, and engaging him in enterprises which he can never abandon and yet is unable to carry to completion. Before we venture on this sea, to explore it in all directions and to obtain assurance whether there be any ground for such hopes, it will be well to begin by casting a glance upon the map of the land which we are about to leave, and to enquire, first, whether we cannot in any

as 'keystone.' Dieter Henrich, *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World: Studies in Kant*, Stanford, Stanford University Press, 1992, pp. viii, 7-8, 18, 23-24.

⁵ This emphasis is most apparent in the introduction to the *Critique of Judgment*, where Kant frequently uses the terms 'domain' (*Gebiet*) and 'territory' (*Boden*) as well as introducing the notion of a great chasm (*grosse Kluft*).

⁶ These philosophers include Karl Heinrich Heydenreich (1764-1801), Friedrich Schiller (1759-1805), Johann Christian August Grohmann (1769-1847), Johann Gottfried Grohmann (1764-1805), and Christian August Semler (1767-1825). See Michael G. Lee, *The German Mittelweg: Garden Theory and Philosophy in the Time of Kant*, New York, Routledge, 2007.

⁷ I. Kant, *KrV*, Prol., p. 360.

case be satisfied with what it contains – are not, indeed, under compulsion to be satisfied, inasmuch as there may be no other territory (*Boden*) upon which we can settle (*anbauen*); and, secondly, by what title we possess (*besitzen*) even this domain (*Land*), and can consider ourselves as secured against all opposing claims.⁸

At this juncture of his argument Kant is concerned primarily with emphasizing the limits of reason in that aspect of its usage as the understanding (*Verstand*), which is directed solely toward the cognition of experience. Kant uses this illustration to introduce several themes: (1) the portrayal of the supersensible domain lying outside experience as an undifferentiated surface with no landmarks, in this case an ocean, (2) the determination of the border separating these two domains, (3) the contrast between land and sea as the difference between truth and illusion, and (4) the contrast between the sedentary administration of land through mapping, settlement, and possession, and the navigation of the sea through as yet unidentified forms of orientation.

Within the context of the first *Critique*, the supersensible is viewed from the secure shores of empirical experience only as a distant prospect. The second phase of Kant's critical work, however, consists in the exploration of this region. In particular, reason is given the task of rendering a positive account of freedom, which it was able to define only negatively in the first *Critique*. Kant's first major statement on this problem came in an essay entitled *What is Orientation in Thinking?*, published in 1786 at the height of the so-called "pantheism controversy."⁹ In this essay Kant offers an argument intended to settle a growing public dispute between Moses Mendelssohn and Friedrich Heinrich Jacobi over reason's authority to establish the reality of supersensible ideas, such as God and freedom. Kant's theme of orientation, by which he believes that reason can justify these ideas in their practical rather than their theoretical use, is taken directly from a passage in Mendelssohn's *Morgenstunden*.¹⁰ But it is also just as clearly a development of his own image of the ocean surrounding the "isle of truth," as well as earlier geographical analogies in his pre-critical essay, *On the First Principles of the Differentiation of Regions in Space* (1768).¹¹ In making this argument, Kant begins with a familiar situation in experience whereby we coordinate two forms of orientation, one outer and one inner, to establish our bearings.

To orient one's self in the strict sense of the word means to find, from one given direction in the world (one of the four into which we divide the horizon), the others [...] But for this I certainly need the feeling of a distinction in my own person, that between my right and left hand. [...] Thus I orient myself geographically by all the objective data of the sky only by virtue of a subjective ground of distinction.

After establishing distinctive roles for exterior cognition and interior "feeling," Kant then asks us to apply these forms of orientation to more abstract situations:

This geographical concept of the procedure of orientation can be broadened to purely mathematical orientation so as to include orientation in any given space. [...] Finally I can broaden this concept even more, since it consists in the ability to orient myself not merely in space (i.e., mathematically) but in thought as such (i.e., logically). One can easily guess by analogy that this kind of orientation will be the business of pure reason in

⁸ I. Kant, *KrV*, B294-95.

⁹ I. Kant, "Was heißt: sich im Denken orientieren?" in Immanuel Kant: *Werke in zehn Bänden*, Wilhelm Weischedel (Hg.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1975, vol. 5, pp. 267-283. Translated by Lewis White Beck as "What is Orientation in Thinking?" in his *Critique of Practical Reason and Other Writings in Moral Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1949, pp. 293-305.

¹⁰ Moses Mendelssohn, "Vorlesung X" and "Allegorischer Traum", in *Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe*, Alexander Altman et al. (ed.), Stuttgart: Bad Cannstatt, 1971 (III/2), 81 ff. For a succinct discussion, see Frederick C. Beiser, *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987, pp. 98-102.

¹¹ "Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume", in *Kant's gesammelte Schriften*, Berlin, G. Reimer, Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt.1, Bd. 2, 1912, pp. 377-383.

directing its use when, starting from known objects of experience, it tries to extend itself beyond all boundaries of experience, finding no object of intuition but merely space for it.

Kant is arguing, then, that when exploring the supersensible region, it is insufficient for reason to rely only upon the sort of map that one uses in empirical experience. We also need an internal directional device, and this Kant believes he finds in the form of ‘rational faith’: “A pure rational belief is, therefore, the signpost (*Wegweiser*) or compass by which the speculative thinker can orient himself in his rational excursions in the field of supersensuous objects.” This compass is necessary in the realm of the supersensible because, like the ocean, it is a surface with no differentiating landmarks. Just as if we were naval captains triangulating with sextants, we have no recourse but to gain our bearings from “the starry heavens above [us] and the moral law within [us].”¹² In fact, it is precisely for failing to navigate in this manner that Kant faults the British philosopher, David Hume. Kant writes:

Yet even he [Hume] did not suspect such a formal science, but ran his ship ashore, for safety’s sake, landing on skepticism, there to let it lie and rot; whereas my object is rather to give it a pilot who, by means of safe navigational principles drawn from a knowledge of the globe and provided with a complete chart and compass, may steer the ship safely whither he listeth.¹³

The chart Kant has in mind, of course, is the map of experience elaborated in the first *Critique*; the compass is the directional ‘need of reason’ that would be posited in the second. Had Hume been in possession of these tools, Kant suggests, he could have avoided shipwreck because the map and the compass would have given him the means to determine the exact location of the shoreline. Similarly, when Kant elsewhere refers to Hume as a “geographer of human reason,” it is primarily to accuse him of drawing an inaccurate map.¹⁴ If, as Kant insists, “all the questions raised by our pure reason are as to what may be outside the horizon, or, it may be, on its boundary line,”¹⁵ then the central task of the ‘geographer’ must be to survey and to plot this line.

Although Kant determined the location of reason’s “shoreline” to his satisfaction in the first *Critique*, he tended to present it in that work as having no dimensions. It merely denoted the edge of experience. By the time Kant wrote the *Prolegomena*, however, he had developed a more subtle understanding of this boundary. The first new characteristic he describes is its thickness:

For in all bounds (*Grenzen*) there is something positive (e.g., a surface is the boundary of corporeal space, and is therefore itself a space; a line is a space, which is the boundary of the surface, a point the boundary of the line, but yet always a place in space).¹⁶

Kant’s second insight was that a boundary communicates with, and even annexes itself to, the realms on either side:

But as a boundary is itself something positive, which belongs to what lies within as well as to the space that lies without the given complex, it is still an actual positive cognition which reason only acquires by enlarging itself to this boundary, yet without attempting to pass it because it there finds itself in the presence of an empty space in which it can think forms of things but not things themselves.¹⁷

¹²I. Kant, *KrV*, p. 161.

¹³*Ibid.*, *ProL.*, p. 262.

¹⁴*Ibid.*, A760/B788.

¹⁵*Ibid.*

¹⁶*Ibid.*, *ProL.*, p. 354.

¹⁷*Ibid.*, *ProL.*, p. 361.

Both of these principles lent a greater urgency to Kant's scrutiny of the line (even if now more frame than line) that he had drawn around experience. And although not the sole reason for his eventual investigation of the faculty of judgment, this expansion of the borderline into a borderland opened up a space for — as well as showed the need for — a third Critique.

It is in the second 'Introduction' to the *Critique of Judgment* that Kant gives his most complex account of the design of the system as a terrain, where he identifies the border region as the third and final site of his critical investigations. In doing so, Kant also carefully distinguishes three categories of topography — fields, territories, and realms — that differ according to the relation they have to our concepts.

Concepts, so far as they are referred to objects, independently of the possibility or impossibility of the cognition of these objects, have their field (*Feld*), which is determined merely according to the relation that their object has to our cognitive faculty in general. The part of this field in which knowledge is possible for us is a ground or territory (*Boden*)(*territorium*) for these concepts and the requisite cognitive faculty. The part of this territory, where they are legislative, is the domain (*Gebiet*) (*ditio*) of these concepts and of the corresponding cognitive faculties.¹⁸

Kant is most concerned with the third category, "domains," for it is the one that, through the authority of legislation, determines the shape of the system. In his estimation, there are two, and only two, such legislative authorities — cognitive understanding and moral reason — and these have served as the subject matter of the first two Critiques. Although they determine separate realms, these domains together constitute the single territory of experience: "Understanding and reason exercise, therefore, two distinct legislations on one and the same territory of experience, without prejudice to each other"¹⁹.

Because of their complete separation, the relation between the two domains comprising experience presents a special problem for Kant, one that now causes the 'borderland' to appear as an "immeasurable chasm" (*unübersehbare Kluft*) in the heart of his system. If understanding and reason legislate through exclusive a priori principles, how can Kant hope to negotiate a transition, to "throw a bridge from one realm to the other"²⁰? Kant's answer, the subject of the third *Critique*, is to deduce an a priori principle unique to the faculty of judgment, which in the first two *Critiques* had merely been annexed to the other faculties as needed. Now Kant looks to judgment, the "middle term" (*Mittelglied*) between understanding and reason, to provide the transition over the chasm. The solution, however, comes with a caveat. Judgment indeed contains an a priori principle of its own, identified by Kant as the "purposiveness of nature," but it turns out that it has no domain: "This principle, even if it have no field of objects as its domain, yet may have somewhere a territory with a certain character for which no other principle can be valid"²¹. This "territory" is reason itself, made into its own "object" through reflective judgment. The overall result for Kant's system is that the notion of "designed nature" [*Zweckmäßigkeit in der Natur, Anordnung der Natur*]²² comes to occupy the very center of his philosophy. Figuratively filling the space of the chasm as its territory, yet possessing no domain because it is regulative rather than constitutive, this image of a purposive nature guides reason in its self-directed activity of system building. Only now, because of its topographical ambitions, reason appears more landscape gardener than architect.

¹⁸ I. Kant, *KU*, p. ii.

¹⁹ *Ibid.*, p. ii.

²⁰ *Ibid.*, p. ix.

²¹ *Ibid.*, p. iii.

²² *Ibid.*, § 68.

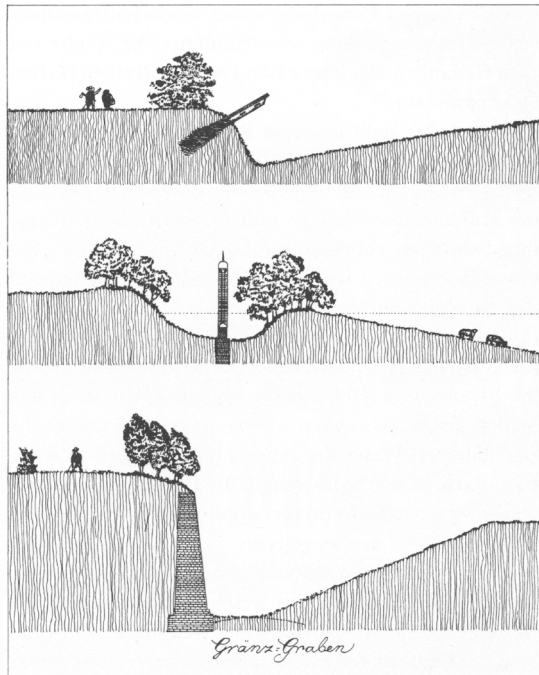


Fig. 1. 'Diagram of ha-ha's' in *Magazin für Freunde des guten Geschmacks* (1796).



Fig. 2. *Plan of Leipzig*, J. E. Lange (1796).

Kant's Topography and Garden Art

Having now presented an overview of Kant's topographical analogies, I would like to suggest several areas of inquiry for assessing their significance.

1. **Landscape gardening**, which appears in Kant's system of the arts in paragraph 51 of the third *Critique* as a 'truthful illusion,' uses a number of techniques that bear upon his topographical treatment of philosophy. For example, contemporary garden designers shared Kant's fascination with boundary conditions, often using shallow ditches known as "ha-ha's" to visually expropriate neighboring fields and thus create the illusion of a seamless extent of property.

When Kant 'stands' on the edge of experience, looking over the chasm toward the supersensible, he essentially treats it as a giant ha-ha, visually occupying the supersensible realm by projecting onto it the "truthful illusions" of regulative ideas (Fig. 1).²³ Further, Kant's classification of garden art with painting not only reflects a contemporary understanding of the landscape garden as "picturesque,"²⁴ but it also recalls passages²⁵ that depict the projection technique of regulative ideas in terms of a similar visual play of depth and flatness.²⁶

2. In **presenting judgment** as a middle term between understanding and reason, Kant implicitly suggests that its form of legislation will mediate between the surveying and mapping activities of the first *Critique* and the compass-directed movement of the second. Because it is a self-directed movement of reason, judgment in effect places these activities in the creative service of the imagination. In this respect, judgment's regulative 'play' has a double affinity to garden art. First, its reflexive activity bears a strong

²³ For example: "There is, then, an unbounded but also inaccessible field for our whole cognitive faculty—the field of the supersensible—wherein we find no territory and therefore can have in it, for theoretical cognition, no realm either for concepts of understanding or reason. This field we must indeed occupy with ideas on behalf of the theoretical as well as the practical use of reason [...]" (I. Kant, *KU*, p. ii).

²⁴ Standard references include John Dixon Hunt, *The Picturesque Garden in Europe* (London, Thames & Hudson, 2002); John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture* (Cambridge, MIT Press, 1994); and Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten: Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik* (Köln, Du Mont, 1989).

²⁵ I. Kant, *KrV*, A644/B672-A645/B673.

²⁶ M. Lee, *The German Mittelweg*, op. cit., pp. 181-194, 207-212.

structural resemblance to the garden's semiotic character, which both Kant and the Mittelweg theorists define as the representation of nature through itself.²⁷ Second, the specific techniques of garden art can be interpreted as analogs to the new functions assumed by surveying and navigation under judgment's jurisdiction. In surveying, the theodolite, a rotating instrument that measures horizontal and vertical angles, is detached from its administrative usage to assume a creative function, i.e., reshaping land-form according to a design. Similarly, directional navigation is detached from its goal-orientation and comes to resemble



Fig. 3. View of villa gardens and promenades around Leipzig. Title page of *Sperontes Singende Muse an der Pleiße* (1736).

the Mittelweg theorists' conception of strolling. In both cases — surveying and strolling — architectonics must be coordinated with topographics in a novel way. This conclusion is stated most clearly by the Mittelweg theorist Karl Heinrich Heydenreich when he maintains that a garden is constructed as a “succession of scenes.”²⁸

Because the individual scenes must be experienced sequentially, any unity that governs the composition as a whole is not available in an actual intuition. That is, the “*Hauptbild*” must be constructed synthetically within the imagination of both designer and stroller. If we picture Kant's “realms” in this way, then we may similarly conclude that the synoptic vision of architectonics has been displaced across a topography. Because criticism does not give us a ‘God's-eye view’, the unity of the system can be ‘seen’ only by drawing a synthetic line, as it were, that connects the individual, perspectively apprehended scenes along the “critical path.”²⁹



Fig. 4. Concert in the Großbösischer Kaffeegarten in Leipzig (ca. 1810).

For context on the culture of strolling in late 18th-century Germany, let me show one example: the city of Leipzig, where the Mittelweg garden theorists received their philosophical education. It was here that they developed the middle path garden, also referred to as a “nature garden,” which aimed to exceed the beauty of unassisted nature yet efface all traces of human intervention.

²⁷ I. Kant, *KU*, §51.

²⁸ Karl Heinrich Heydenreich, “Philosophische Grundsätze über die Nachahmung der landschaftlichen Natur in Gärten”, in his *Originalideen über die interessantesten Gegenstände der Philosophie*, 1793-1796, 3 Bde., Leipzig, Baumgartner, I, pp. 207-209. For additional analysis, see Lee, *The German Mittelweg*, op. cit., pp. 92-112.

²⁹ I. Kant, *KrV*, B884.

During the 18th century, Leipzig enjoyed a thriving garden culture. The city core was ringed with villa estates, some of which had opened coffee gardens (Fig. 2 & 3). These were the outdoor equivalent of coffee-houses, famously analyzed by Jürgen Habermas as central to the formation of the public sphere.³⁰ In these shaded settings, patrons could enjoy food and beverages along with amusements such as billiards and music. (Fig. 4) The western edge of the fortifications had been turned into a public promenade. (Fig. 5) Its social life is beautifully described in the novel *Herrmann und Ulrike* (1780) by Johann Karl Wezel:

[Herrmann] strode the length of the Promenade outside the city gate during those days and hours when it was most crowded. There he saw well-dressed ladies and gentlemen milling about and circling one another within a rather small area, appearing to be looking for, and occasionally finding, something. Yawning countenances of ladies, escorted on both sides by boredom, sought to while away the time; calculating mathematicians sought to ascertain the mediating proportion between their hats and their feet, or looked at their embroidered garments to discover parallelograms, trapezoids, cubes and spheres; beautiful young women sought admirers of their charms, and fifty-year-old magistrates, admirers of their baseness. Girls sought their first lovers, and young docents their first pupils. Hypocrites sought out sins and offenses in order to spread them; moralists sought out vice and folly in order to rail against them; and style mavens sought out the sins of fashion in order to ridicule them. Each sought the face of the other, and each sought diversion in the others' faces. The greater part of the rail fences was adorned with living persons (mostly students, who habitually sit there and look the women over) who vacantly stare at all the pomp and expensive finery in order to laugh and make fun of it. Herrmann pressed his way out of this searching society into the more expansive, but less frequented, section of the Promenade.

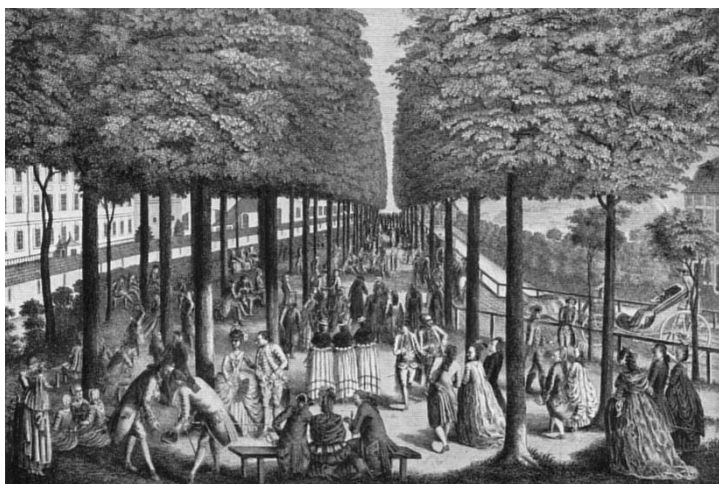


Fig. 5. *Leipzig Promenade*, engraving by J. A. Roßmäßler (1777).

Here a philosopher, with tottering steps and head bowed deep in thought, sought monads in the sand with his cane; a shrewd merchant sought profit in dropped change; an almanac poet sought thoughts for his rhymes; and a pale hypochondriac, refreshment in the open air; and all sought in vain [...].³¹

Its ever-changing parade of city officials, fashion mavens, absent-minded professors, mocking students, and other social types guaranteed that it would also be a primary site for making visible, and in a sense

³⁰ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, MIT Press, 1991, pp. 31-43.

³¹ Johann Karl Wezel, *Herrmann und Ulrike, ein komischer Roman*, 4 Bde., Frankfurt/Leipzig, Dyck, 1780(3), pp. 294-295. The original German text: “[Herrmann] durchstrich an den volkreichsten Tagen und Stunden den Spatziergang ums Thor, sahe geputzte Damen und Herren, die in einem kleinen Bezirke drängend durcheinander herumkrabbelten, alle et was suchten, und zum Theil zu finden schienen. Gähnende Damengesichter, von der Langeweile auf beyden Seiten begleitet, suchten den Zeitvertreib, und rechnende Mathematicker suchten zu der Größe ihres Kopfputzes und ihrer Füße die mittlere Proportionalzahl, oder suchten in den Garnirungen ihrer Kleider Parallelopipeda, Trapezia, Würfel und Kegel: schöne Mädchen suchten Bewunderer ihrer Reitze, und funfzigjährige Magistri Bewunderer ihres Schmutzes; Doctores Juris à quatre epingles suchten die Jurisprudenz, und veraltete Koketten die Jugend: junge Anfängerinnen suchten die ersten Liebhaber, und junge Docenten die ersten Zuhörer: Scheinheilige suchten Sünden und Aergernisse, um sie auszubreiten; Moralisten suchten Laster und Thorheiten, um dawider zu eifern, und Kennerinnen des Putzes suchten Sünden des Anzugs, um darüber zu spotten: ein Jedes suchte die Gesichter der Andern, ein Jedes in den Gesichtern der Andern Zeitvertreib, und in großer Theil des Geländers war mit lebendigen Personen (Studenten, die gemeiniglich auf dem Geländer sitzen, und die Anwesenden, vorzüglich Frauenzimmer, in Augenschein nehmen) verziert, die mit stieren Augen die übrigen Alle suchten, um sich auf ihrer Unkosten zu belustigen. Aus dieser suchenden Gesellschaft drängte sich Herrmann in den größeren, verachteten Theil der Promenade: Hier suchte ein tief sinniger Philosoph mit gesenktem Haupte und wackelndem Schritte die Monaden mit dem Stock im Sande, ein denkender Kaufmann suchte Geld für verfallene Wechsel, ein Almanachsdichter Gedanken für seine Reime, und ein bleicher Hypochondrist das Vergnügen in der Luft; und alle suchten vergebens [...].”

constructing, the emerging notion of a ‘public.’ Beginning in 1785 the eastern fortification lands were converted into a different kind of promenade, modeled after English gardens and called the “Englische Anlage” (Fig. 6, 7 & 8). Not coincidentally, all of the garden philosophers were either educated at Leipzig University or in residence in the city during the 1780s and 90s. Thus, they participated in this garden culture on a daily basis, and were among the first to walk the paths of the Englische Anlage, which — to my knowledge — was the first public landscape garden built in an urban setting in Germany.

In contrast to the crowds on the Promenade, the winding paths, lawns, and irregular plantings of the Anlage were intended to invite a different form of sociability, with strollers wandering about either in small groups or individually. The two dominant forms of walking for pleasure — promenading on crowded allées and wandering in the countryside — were already accommodated in Leipzig’s most popular destinations. The proposal for the Englische Anlage, with its small groups moving about in shifting scenery, akin to stage sets, articulated a form of polite strolling that mediated between the other two.

Karl Gottlob Schelle’s *Promenades, or The Art of Strolling*³² developed a taxonomy of the practice that includes a detailed theory of its proper settings. Of the various forms of strolling Schelle examines, the one that most closely resembles the situation envisioned by the designers of the Anlage is found in the chapter on “pleasure gardens”. Significantly, Schelle states that these gardens must be of the ‘English’ variety in order to accommodate this specific class of strolling. A public English garden would bring into balance the two dominant ideas associated with the promenade and the country walk: the former’s foregrounding of society and the latter’s emphasis on nature. Because neither society nor nature dominates the view, and because this mediation is doubled through the traversing of a middle ground lying between city and country, the Anlage presents what Schelle would have considered the ideal setting for the “social enjoyment of nature.”

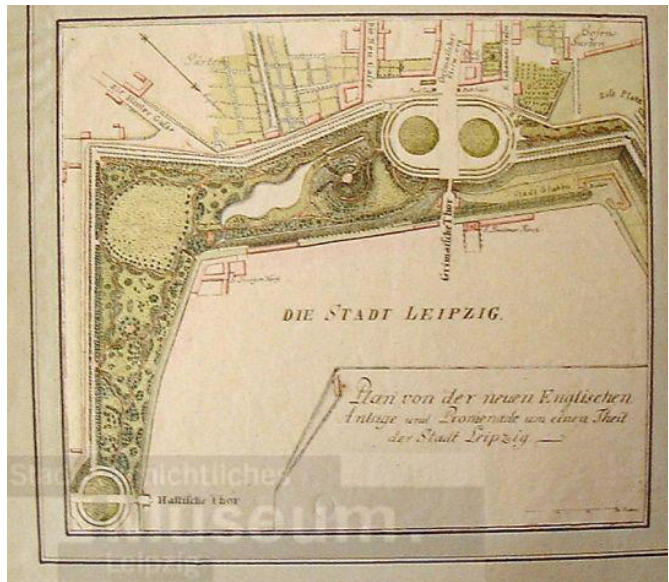


Fig. 6. Plan of the Englische Anlage in Leipzig (1810).



Fig. 7. View of the Englische Anlage in Leipzig (ca. 1800).

³² Karl Gottlob Schelle, *Die Spatziergänge, oder die Kunst spazieren zu gehen*, Leipzig, 1802; reprint Hildesheim, 1990.



Fig. 8. View of the Englische Anlage in Leipzig (ca. 1800).

Thus, strolling became a way of instantiating a whole range of mediations, not simply the binary opposition of regular and irregular forms. It was this mode of garden strolling that Kant also experienced in some of the new English-style gardens around Königsberg, and to which his image of topographical movement was indebted.

3. A third and final area addresses this interest in mediation at the level of the system. For Kant's visualization of his system as alternately architectonic and topographic is closely related to his treatment of art and nature in the *Critique of Judgment*. If as Kant believes, “nature is beautiful because it looks like art, and art can only be called beautiful if we are conscious of it as art while yet it looks like nature,”³³ then the Naturgarten of the Mittelweg theorists must certainly be judged as one of the most fully realized moments of their conflation. Kant seems to be aiming for a similar naturalization of the ‘art’ of system-building when he describes architectonics as an organic unity³⁴ and when he contrasts the “artificer of reason” (*Vernunftkünstler*) with its “lawgiver,” i.e., one who discovers reason's natural laws.³⁵ The same appeal to nature is at work when Kant assures us that the “territory” of experience is “enclosed by nature itself within unalterable limits.”³⁶ But perhaps his most striking attempt to depict the design of the system as ‘natural’ comes in his treatment of the relation between criticism as ‘topography’ and metaphysics as ‘edifice’. Although Kant clearly separates these analogies in the preface to the third Critique, he suggests in the first Critique that we may also think of metaphysics in a second, broader sense that is inclusive of both criticism and metaphysics proper.³⁷ In doing so, he performs an operation that is the inverse of the Naturgarten, though no less a conflation of art with nature. Whereas the Naturgarten deliberately conceals its artifice in order to appear natural, Kant's broader

³³ I. Kant, *KU*, §45.

³⁴ I. Kant, *KrV*, Bxxxvii, A833/B861.

³⁵ I. Kant, *KrV*, A839/B867.

³⁶ I. Kant, *KrV*, A235-236/B294-295.

³⁷ I. Kant, *KrV*, A841/B869.

sense of metaphysics effaces the 'natural', i.e. topographical, basis of its critical component in order to present the whole as a pure architectonics. However, by 'covering his tracks' in this manner, Kant also paradoxically appropriates for his edifice a 'naturalness' that he could not otherwise claim.

This tension between the 'natural' and the 'artificial' status of the system's design forms the third antinomy of the *Critique of Judgment*, and arguably the central antinomy of the entire critical project, even though the conflict is not formally stated as such by Kant. It finds expression in his dual use of architectural and topographic metaphors to describe his system, but as the Mittelweg garden theories have shown, the division does not admit of a simple overlay of artifice and nature. Instead, topographics allows Kant to sketch a more compelling, and dynamic, image of philosophical structure that has yet to be fully explored.

ZUR BEDEUTUNG DES SYSTEMBEGRIFFS FÜR ARCHITEKTURTHEORIE UND PHILOSOPHIE IN DEUTSCHLAND UM 1800

Petra Lohmann

I. Der theoretische Diskurs zur Architektur ist laut Hanno-Walter Kruft im 19. Jahrhundert besonders perspektivenreich.¹

Dasselbe gilt insbesondere für den Einfluss der Philosophie auf die Architektur. Letzterer ist in Deutschland am Zeitgeist der Aufklärung gemäß der Kantischen Rede vom „Ausgang des Menschen aus seiner selbst-verschuldeten Unmündigkeit“² ausgerichtet. In diesem Sinne kommt der Philosophie eine ganz besondere Bedeutung für das Selbstverständnis der Architektur als Wissenschaft zu. Dieses Selbstverständnis bildet sich Peter Burke zufolge im Zuge der Neuordnung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft aus. Dazu gehört auch, dass sich Architektur als Teilbereich der Kunst nicht mehr länger als das Andere des Wissens versteht, sondern dass sie zunehmend den Status einer Wissenschaft beansprucht.³ Das ist insofern für die Architektur von Bedeutung, weil sie mehr als alle anderen Künste eine Vermittlung zwischen schöner Kunst und Ingenieurkunst ist. Mit dieser Doppelfunktion verbindet sich die Intention unter den Architekten, gleich den Vertretern anderer wissenschaftlicher Professionen eine konstitutive Rolle für die zukünftige Entwicklung der Gesellschaft einzunehmen. Mit diesem Ansinnen geht das Verständnis von Architektur als Kultivierungsinstrument einher. In der Baupraxis entwickeln die Architekten um 1800 teils bekannte, teils neue Bautypen mit neuen Techniken weiter, wie z.B. Eisenkonstruktionen (Brücken, Industriehallen) und Bauten der Bildung (Museen). In der französischen Architekturtheorie werden Schriften publiziert, die vom Impuls der Selbstaufklärung der eigenen Disziplin getragen sind, wie z.B. der „Essai sur l'architecture“⁴ (1753) von Marc-Antoine Laugier (1713-1769), in dem er die Architektur auf die „Urhütte“ zurückführt oder in denen Auffassungen, wie die des Revolutionsarchitekten Etienne-Louis Boullée (1728-1799) („Essai sur l'art“,

¹ Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln, 2004, S. 331.

² Immanuel Kant, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ in *Berlinische Monatsschrift*. 1784, H. 12, S. 481-494, hier S. 481.

³ Peter Burke, *Um 1800: Die Neuordnung der Wissensarten*, hg. v. Maria Isabel Peña Aguado, Bd. 1 Schellingiana, Berlin/München, 2008, S. 29. Vgl. auch Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, 2001.

⁴ Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753.

1792)⁵ vertreten werden, denen zufolge Architektur eine, von der bisherigen Hierarchisierung der Bautypen eines, z.B. Arbeiterwohnhauses bis hin zum Schloss völlig unabhängige jeweils individuell bestimmte Bedeutung, bzw. einen bestimmten aussagekräftigen Charakter hat, was er unter ‚architecture parlante‘ fasst.⁶

Vor diesem Hintergrund der von Frankreich prominent angestoßenen Selbstaufklärung und Selbstbestimmung der Architektur auf einen Bedeutungsgehalt hin vollzieht sich auf deutschsprachigem Gebiet der Architekturtheorie um 1800,⁷ um das es in den Ausführungen dieses Beitrags des weiteren geht, eine bedeutende Entwicklung, für die der philosophische Systembegriff maßgeblich ist. Die personellen Konstellationen dieses Diskurses sind: Friedrich Gilly (1772-1800) und Karl Heinrich Heydenreich (1764-1801) sowie Friedrich Louis Catel (1776-1819), Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) und Johann Gottlieb Fichte (1761-1814). Für diese Architekten und Philosophen fungiert der Systembegriff als Begründungsinstrument für die Form einer Wissenschaft überhaupt und damit auch für den Ausweis einer konkreten Disziplin als Wissenschaft. Für die Architekten lässt sich mit dem Rückgriff auf den Systembegriff die Architektur als eine bestimmte Weise des Wissens, die in ihrer ästhetisch-technischen Sonderform besteht, legitimieren, der im Gesamtbau des Wissens ein ihr eigentümlicher Ort zukommt. Die Anerkennung der Philosophie überhaupt als Leitdisziplin war für die genannten Architekten einerseits eine historische Tatsache. Mit Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) war in Bayern ein Philosoph Generalsekretär der Akademie der Bildenden Künste (1808). In Preußen erhoffte sich Friedrich Gilly, der Sohn des Gründers der an dem Vorbild der Pariser École Polytechnique orientierten Berliner Bauakademie als erster, von den Akademien unabhängiger Ausbildungsstätte für Architekten in Preußen, nicht von Vertretern der eigenen Disziplin, sondern von Philosophen Aufschlüsse über die Ausrichtung der Architektur seiner Zeit. Philosophie schien dafür besonders gut geeignet, weil sie einerseits zweckfrei, d.h. nicht bevorzugt auf einen konkreten Einzelaspekt hin gerichtet ist und damit die vielfältigen und z.T. divergierenden zeitgenössischen Einzelthemen der Architektur (z.B. Industrie, Technik, Stil, Organismus, psycho-physische Voraussetzungen, Versachlichung des Entwurfs, Romantik, Poesie, Sozialutopie u.v.a.m.) gar nicht betraf, denn den Philosophie-rezipierenden Architekten ging es vielmehr um die wissenschaftliche Form der Architekturtheorie. Andererseits war der philosophische Systembegriff deswegen dafür besonders gut geeignet, weil damit eine ganz ursprüngliche Nähe zwischen Architektur und Philosophie zum Tragen kommt die sich über die Analogie zwischen System (Philosophie)⁸ und Tektonik (Architektur)⁹ entwickeln lässt. Beides meint das Verhältnis von Teil und Ganzem bzw. von Grund und Folgen, das sich sowohl in gedanklicher Form (System) als auch in baulicher Konstruktion (Tektonik) darstellen lässt.

Daraus resultieren folgende Zielsetzungen für diesen Beitrag: Erstens geht es darum, die Wechselseitigkeit der Beziehung zwischen Architektur und Philosophie in den Theorien der oben genannten Protagonisten herauszustellen, um damit die Sicherheit der Ausgangsbasis zu belegen, von der aus sich Architekten wie Friedrich Gilly, Friedrich Louis Catel und Karl Friedrich Schinkel in ihrer Anlehnung an die zeitgenössische Philosophie bewegten. Zweitens sollen in Rücksicht auf ein Einzelbeispiel, d.h. Friedrich Louis Catels Impuls, sich an Johann Gottlieb Fichte als dem Systemphilosophen par excellence auszurichten, die Beweggründe der Architekten, sich auf Philosophen zu beziehen konkretisiert werden. Drittens soll aber auch mit der von

⁵ Beat Wys (Hg.), *Etienne-Louis Boullée. Architektur. Abhandlung über die Kunst*, Zürich/München, 1987.

⁶ Nikolaus Pevsner, *Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München, 1963, S. 255-361. Bernd Evers/Christof Thoenes (Hg.), *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart 89 Beiträge zu 117 Traktaten*, Köln, 2003, S. 310ff, S. 594-611.

⁷ Reinhard Wegner (Hg.), *Deutsche Baukunst um 1800*, Köln/Weimar/Wien, 2000. Eric Forssmann, *Goethezeit Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses*, Berlin, 1999, S. 35-127. Fritz Neumeyer, *Quellentexte zur Architekturtheorie*, München/Berlin/London/New York 2002. Darin ders: *Nachdenken über Architektur. Eine kurze Geschichte ihrer Theorie*, S. 9-79, insb. S. 37-52.

⁸ Zum Begriff des Systems vgl. den Artikel „System“ von Christian Strub in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.), Bd. 10. Darmstadt, 1998, Sp. 824-856.

⁹ Zum Begriff Tektonik vgl. Kenneth Frampton, *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*, München, 1993.

Karl Friedrich Schinkel vorgenommenen Bestimmung des Verhältnisses zwischen Kunst und Philosophie deutlich werden, dass es sich bei der Orientierung der Architekten an den Philosophen aus der Zeit um 1800 um kein bedingungsloses Übernehmen von Ideen handelt, sondern durchaus um eine auf die der eigenen Profession eigentümlichen Selbständigkeit und Werthhaftigkeit bezogene Kritik an der Systemphilosophie.

II. Die über den Systembegriff vermittelte Beziehung zwischen Philosophie und Architektur konzentriert sich im Folgenden auf diese Bestimmungsstücke: bei der Darstellung des Bezugs der Philosophie auf die Architektur geht es um das systematische Gebäude der Philosophie und um die entsprechende Form des Denkens.

Der Systembegriff fungiert als Begründungsmoment sowohl für die Form einer Wissenschaft als auch für das Selbstverständnis einer Disziplin als Wissenschaft. Relevant ist hierfür das Verständnis der Architektur als Metapher, das sich der Tektonik entlehnen lässt. Bei der Darstellung des Bezugs der Architektur auf Philosophie geht es um disziplinisch motivierte Ambitionen, die von der Etablierung einer eigenständigen Disziplin der Architekturtheorie bis zur Evidenzsicherung der Architektur als Kultivierungsinstrument reichen.¹⁰

II.1 Der am Systembegriff ausgerichtete Bezug der Philosophie auf die Architektur: René Descartes (1596-1650), Immanuel Kant (1724-1804), Karl Leonhard Reinhold (1757-1823) und Johann Gottlieb Fichte (1764-1814).

Das Textmaterial, das von den genannten Philosophen für die Darstellung dieses Bezugs in diesem Beitrag herangezogen wird, stammt aus diversen Positionen der Wegbereitung der Aufklärungsphilosophie sowie dieser philosophischen Strömung selbst, der Transzendentalphilosophie und des Deutschen Idealismus. Mit dieser chronologischen Reihenfolge verbindet sich zwar eine Kritik an der jeweils vorhergehenden Position, aber diese philosophieimmanenten Auseinandersetzungen werden hier nicht berücksichtigt, sondern hier geht es vielmehr um die diesen Theorien trotz aller Unterschiede innewohnenden Gemeinsamkeiten ihrer Bezüge auf die Tektonik der Architektur.

Die oben genannten Philosophen verstehen die Tektonik der Architektur als Metapher und entlehnen ihr den für ihr philosophisches System logischen Aufbau in Grund- und Folgesätze oder einfacher in Fundament und Aufbau. Die Idee ein „Mannigfaltige[s] zu einem einheitlichen und wohlgegliederten Ganzen“ zusammen zu schließen, in dem „das Einzelne im Verhältnis zum Ganzen“ und „zu den übrigen Teilen die ihm angemessene Stellung einnimmt“ ist die „Grundlage des Systemgedankens“¹¹. Tektonik liefert damit einerseits die formale Konsistenz des systematischen Lehrgebäudes und andererseits dient sie als methodisches Instrument der Wissenschaft. Als Wissenschaft bedarf die Philosophie eines soliden Fundaments, bzw. festen Baugrundes für das Gebäude ihrer Lehre. Dementsprechend bestimmt René Descartes in „Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung“ (1637) „richtiges Denken“ als ein solches, „das auf festem Grund als Ursache ein in sich stimmiges Ganzes baut“ – eben „so als würde man sich ein Haus bauen“¹². Ganz ähnlich bestimmt Karl Leonhard Reinhold in „Ueber das Fundament des philosophischen Wissens“ (1791) den „Geist der Untersuchung“ als einen solchen, der auf ein ideelles „Gebäude“ gerichtet ist, dessen „feststehendes [...] Fundament“ die logische und moralische Stabilität der spekulativen

¹⁰ Einen guten Überblick über das mögliche Spektrum von Verbindungsstücken zwischen Architektur und Philosophie in der Gegenwart – allerdings eher in ethischer und nicht wie hier in disziplinärer Rücksicht - gibt der Essay von Christan Illies, „Architektur als Philosophie – Philosophie der Architektur“ in *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APUZ 25/2009). Vgl. <http://www.bpb.de/apuz/31932/architektur-als-philosophie-philosophie-der-architektur-essay?p=all> (zuletzt abgerufen am 15.06.2016).

¹¹ Fritz Neumeyer, *Quellentexte zur Architekturtheorie*, München, 2002, S. 9.

¹² René Descartes, *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*, übers. u. hg. v. Lüder Gäbe, Hamburg, 1997, S. 3f.

„Konstruktion des Gebäude[s]“¹³ garantiert. Das Bauen der Philosophie vollzieht sich in Ableitungen, Analysen, Schlussfolgerungen u.a.m. Diese Analogie zwischen Philosophie und Architektur kommt bei Immanuel Kant deutlich zur Sprache. Seiner „Kritik der Urteilskraft“ (1790) zufolge hat man mit der Philosophie „als einem für sich bestehenden Gebäude, [...] architektonisch zu Werke zu gehen, und [d.h.] es nicht wie einen Anbau und Teil eines anderen Gebäudes, sondern als ein Ganzes für sich zu behandeln“¹⁴. Für die Rede vom „Ganzen“ des Gebäudes ist die von ihm in der „Kritik der reinen Vernunft“ (1781) geleistete Bestimmung der „Architektonik“ als „Kunst der Systeme“ relevant. Damit geht bei ihm ein Verständnis von „Wissenschaft“ als „Systembau der Vernunft“ einher, dass die wohlgeordnete Einheit der Erkenntnis „unter einer Idee“ impliziert, die ihrerseits als Unterscheidungsmerkmal zwischen der Erkenntnis des gesunden Menschenverstandes und der Erkenntnis der analytischen Vernunft der Philosophie fungiert.¹⁵ Was Letzteres angeht, so dient die Architekturmetapher jedoch nicht nur als Ordnungselement und Kriterium von Wissenschaftlichkeit indem sie für Einheit, Vollständigkeit und Evidenz des Wissens steht, sondern Tektonik ist auch methodisches Medium des philosophischen Systembaus und die Instanz von dessen Schema. Auskunft gibt dazu Kants Unterscheidung zwischen architektonisch und technisch:

Die Idee bedarf zur Ausführung ein Schema, d.i. eine apriori aus dem Prinzip des Zwecks bestimmte wesentliche Mannigfaltigkeit und Ordnung der Teile. Das Schema, welches nicht nach der Idee, d.i. aus dem Hauptzwecke der Vernunft, sondern empirisch, nach zufällig sich darbietenden Absichten (deren Menge man nicht voraus wissen kann), entworfen wird, gibt technische, dasjenige aber, was nur zu Folge einer Idee entspringt (wo die Vernunft die Zwecke apriori aufgibt, und nicht empirisch erwartet), gründet architektonische Einheit.¹⁶

Immanuel Kants Leistung, d.i. die Überwindung eines technischen Schemas im Sinne von „aufgesammelte[n]“ „rhapsodistisch“ sich aufeinander beziehendem „Bauzeug“ der „Ruine“¹⁷ eines entsprechenden Theoriegebäudes zugunsten eines architektonischen Schemas, motiviert eine Reflexion „der Philosophiegeschichte“, in der die Suche nach der „philosophische[n] Letztgültigkeit“¹⁸ nicht nur in Rücksicht der Einheit des Wissens innerhalb des Systems, sondern nunmehr auch in Rücksicht auf ein System, durch das die Einheit von Wissen und Realität plausibel wird. Das „vollkommene S.[ystem]“ ist schon Christian Strub zufolge für Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1718) „keine Hypothese und keine zu didaktischen Zwecken vorgelegte ‚artistische‘ Ordnung von Lehrsätzen“ mehr. Es ist vielmehr „die abschließende Gestalt der Wahrheit“¹⁹. Damit wird die Philosophie nach Karl Steinbacher mit „dem Problem der Begründung der Einheitsform des Wissens von der Einheit der Realität her“²⁰ konfrontiert. Das heißt, „Systematizität“ bedeutet nunmehr keineswegs nur „Geordnetheit“, sondern vor allem ‚Begründetheit‘ aus evidenten Prinzipien“, die die logische Richtigkeit als Selbstzweck des philosophischen Systems übersteigen und lebenspraktisch werden lassen. Der entsprechende Denkvollzug schlägt sich in einem „Habitus“ nieder, von dem „selbst Systematizität gefordert wird“²¹. Johann Gottlieb Fichte ist mit seinem Verständnis der „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre“ (1794) als Rekonstruktion der Bedingung der Möglichkeit des Zustandekommens von Wissens, die sich in eins als Darstellung des Systems des menschlichen Geistes versteht, ein einschlägiges Beispiel für diese Entwicklung, denn sein philosophisches System

¹³ Karl Leonhard Reinhold, *Ueber das Fundament des philosophischen Wissens*, Jena, 1791, S. XIV.

¹⁴ Immanuel Kant, *Werke in zehn Bänden*, Wilhelm Weischedel (Hg.), Bd. 8. Darmstadt, 1975, S. 494ff.

¹⁵ Ebd., Bd. 4, S. 695f./KrV A 832-33/B 860-61.

¹⁶ Ebd., Bd. 4, S. 696/KrV A 833/B 861.

¹⁷ Ebd., Bd. 4, S. 607/KrV A 834f./B 862f.

¹⁸ Strub 1998, Sp. 830.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Karl Steinbacher, Artikel „Systemtheorie“, in *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Hans Jörg Sandkühler (Hg.), 1990, Bd. 3, S. 2668-9, hier S. 2669.

²¹ Strub Sp. 830.

ist nicht bloß ein linear fortlaufendes Gebilde, sondern ein in sich geschlossener Organismus.²² „Das Ich, als philosophisches Subjekt“ und „das Ich als Objekt des Philosophierens“²³ fallen in der Vollendung der „Wissenschaftslehre“, d.h. in der Einheit von Denken und Leben zusammen. Das Ich ist das „Princip des Lebens, und Bewußtseyns“²⁴ und damit Quelle allen Realitätsbewusstseins. Das ist vorblickend gesagt, für Karl Friedrich Schinkel der Punkt, der für ihn bei Johann Gottlieb Fichte in eins die größte Anziehung als aber auch die größte Schwierigkeit in sich birgt. Darüber hinaus liefert die „Wissenschaftslehre“ nicht nur die Grundform des Wissens überhaupt, sondern sie stellt – wie Johann Gottlieb Fichte in „Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre“ (1794)²⁵ erläutert – auch die Grundsätze für die angewandten materialen Teildisziplinen des Wissens bereit, aus denen sich mittelbar Grundsätze und Teilsätze der angewandten materialen Wissenschaften und damit auch die der Architekturtheorie ableiten lassen müssten.²⁶ Die „Wissenschaftslehre“ ist „die Wissenschaft der Wissenschaft überhaupt“²⁷.

II.2 Der am Systembegriff ausgerichtete Bezug der Architektur auf die Philosophie: Friedrich Gilly und Karl Heinrich Heydenreich sowie Friedrich Louis Catel und Johann Gottlieb Fichte.

Die „wichtigsten Impulse“ seitens der deutschsprachigen Architekten gingen in Rücksicht auf Anlehnungen der Architekten an die Philosophie, von der sie sich Aufschluss über die Stellung der Architektur im System der Künste sowie im System des Wissens überhaupt erhofften, „von der Berliner Bauakademie“ aus. Die „Schlüsselfigur“²⁸ war Friedrich Gilly. Er gründete gemeinsam mit seinem Freund Heinrich Gentz (1766-1811) im Januar 1799 die „Privatgesellschaft junger Architekten“.²⁹ Diese Gesellschaft dient u.a. als Ergänzung der offiziellen Architekturausbildung, deren funktional-technische Einseitigkeit Friedrich Gilly in einem Aufsatz aus dem gleichen Jahr kritisierte. In „Einige Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Theile der Baukunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinigen“³⁰ (1799) forderte er einen ästhetisch-ideellen „Abriß des [...] Bildungsgeschäfts“³¹ des angehenden Architekten. Darin reflektierte er die Voraussetzungen der Architektur als Instrument der Kultivierung selbst sowie die Ausbildung des angehenden Architekten hinsichtlich einer anvisierten Einheit von Kunst und Wissenschaft. Er forderte für den Künstler „wissenschaftliche Leitung“ und für den Gelehrten „Kunstgefühl“³². Die Zusammenführung des solchermaßen bestimmten Wissens in einem Standardwerk, in dem der „Abriss des ganzen Bildungsgeschäftes eines Baumeisters“ geleistet wird, ist Friedrich Gilly zufolge „ohnstreitig wichtig und interessant“³³. Darin sieht er die künftige Arbeit des theoretisch sich äußernden Architekten. Das Fehlen der genannten Zusammenführung in zeitgenössischen Nachschlagewerken zur Architektur, wie z.B. der „Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst“ (1792-98) von Christian Ludwig Stieglitz (1756-1836), lässt sich Fritz Neumeyer zufolge als Motiv der Auseinandersetzung Friedrich Gillys mit Karl Heinrich Heydenreichs

²² Wolfgang H. Schrader, „Systemphilosophie als Aufklärung. Zum Philosophiebegriff K. L. Reinholds“ in *Studia Leibniziana*, 15, 1983, S. 72-81.

²³ Johann Gottlieb Fichte, „Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre“, in *J. G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Reinhard Lauth (Hg.), u.a. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1962-2005 (abg. GA), hier GA I/2,149.

²⁴ GA I/2,406.

²⁵ GA I/2,142.

²⁶ Vgl. GA I/2,135.

²⁷ GA I/2,117.

²⁸ Kruft 2004, S. 331.

²⁹ Rolf Bothe (Bearb.), *Friedrich Gilly 1772-1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten. Eine Ausstellung im Rahmen der Internationalen Bauausstellung*, Berlin, 1987. Berichtsjahr 1984. Berlin-Museum 21. September bis 4. November 1984 (Ausstellungskatalog), Berlin, 1984.

³⁰ In *Friedrich Gilly. Essays zur Architektur 1796-1799*, Fritz Neumeyer (Hg.), Berlin, 1997, S. 178-187. (EA= Sammlung nützlicher Aufsätze, die Baukunst betreffen, 3. Jg. 1799. 2. Bd., S. 3-12).

³¹ Ebd., S. 80.

³² Ebd., S. 79.

³³ Ebd., S. 80.

Schrift „Neuer Begriff der Baukunst als schöner Kunst“ (1798) verstehen.³⁴ Es gibt zwar seit Vitruv (ca. 1. Jh. v. Chr.) schriftlich fixierte Architekturtheorien, das waren aber in aller Regel Lehrbücher, die mit wenigen Ausnahmen, wie u.a. bei Leon Battista Alberti (1401-1472), als Baulehren mit ihren praktischen Anweisungen oder als Werkkommentare und damit nicht als ideeller Entwurf der Bestimmung des Architektenberufs angelegt waren.

Im „System der Ästhetik“³⁵ stellt Karl Heinrich Heydenreich die These auf, dass es eine bestimmte Form der Ästhetik geben muss und dass diese vom Begründer der Ästhetik, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), nicht hinreichend angegangen wurde, weil sie z.B. für die bildenden Künste keinen Platz hatte.³⁶ Die neue Ästhetik hingegen muss Karl Heinrich Heydenreich zufolge „allgemeingültige Principien“³⁷ haben, sie muss „Wissenschaft“³⁸ sein und es muss überhaupt jede Kunst – insofern sie „eine Reihe allgemeiner Wahrheiten, auf welche sich die Möglichkeit ihrer Ausübungssätze gründet, [...] ihre Wissenschaft haben“³⁹. Mit diesen Forderungen zeigt für Friedrich Gilly ein „Philosoph [...] unter einem ganz neuen Begriffe“⁴⁰, dass Architektur eine Wissenschaft sein kann und dass sie innerhalb des Systems der Ästhetik einen Platz in Rücksicht ihrer Relation zu den übrigen Künsten enthält, der ihr im Zuge ihrer als Gebrauchskunst auch innewohnenden Funktionstüchtigkeit, Physik und Mechanik gemeinhin abgesprochen wurde.

Was die Dopplung der Architektur von Schönheit und Nützlichkeit angeht, entwickelt Karl Heinrich Heydenreich in seiner Schrift „Neuer Begriff der Baukunst als schöner Kunst“⁴¹ (1798) eine Beziehung von Zweck und Idee, die – was den Zweckbegriff anging – zwischen einem sogenannten höheren (ästhetisch-moralisch) und niederen (nützlich-funktional) Zweck der Architektur unterschied und es dadurch ermöglichte, dass Architektur nicht mehr länger im Widerspruch zu den schönen, freien Künsten stehen musste. Sofern der Architekt vermag,

seinem Gebäude solche Formen zu geben, dass der Gedanke des physischen Zweckes ganz verschwindet und der Betrachter sogleich durch den Anblick zu dem höheren Zweck erhoben, und zu einem freyern Spiele unter Bildern, die mit ihm zusammenhängen, begeistert wird, dann ist sein Werk ein Werk der schönen Kunst.

Selbstverständlich genügt dieses Werk einerseits „allen Gesetzen eines zweckmäßigen und verhältnismäßigen Gebäudes“; andererseits kann man es

ansehen, als eine dichterische Darstellung des höhern Zweckes des Gebäudes in schönern architektonischen Formen, bey deren Empfindung alle bloß physische Rücksichten gänzlich verschwinden.

Solche Werke sind Werke der Geniekunst und der geniale „Architekt befindet sich mit dem erfindenden Dichter und Bildner“ die in ihrer Kunst von mechanisch-konstruktiven Notwendigkeiten frei sind, „in ziemlich gleicher Stimmung“. Denn der „Plan“ des genialen Architekten

wird nicht etwa vom physischen Zwecke herbeygezwungen, sondern durch die dichterische Vorstellung des höhern Zweckes des Werkes erzeugt.⁴²

³⁴ Vgl. Neumeyer 1997 wie Anm. 30, S. 80.

³⁵ Karl Heinrich Heydenreich, *System der Ästhetik*, Leipzig, 1790.

³⁶ Dagmar Mirbach (Hg.), *Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik*, Lateinisch-deutsch, Hamburg, 2007.

³⁷ Heydenreich 1790, S. 74.

³⁸ Ebd., S. 84.

³⁹ Ebd., S. 216.

⁴⁰ Fr. Gilly in Neumeyer 1997, S. 84.

⁴¹ In *Deutsche Monatsschrift*, Oktober, Leipzig, 1798, S. 160-164.

⁴² Ebd., S. 162f. Vgl. Petra Lohmann, *Architektur als Symbol des Lebens Zur Wirkung der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes auf die Architekturtheorie Karl Friedrich Schinkels von 1803-1815*, Berlin/München, 2010, S. 32.

Mit architektonischen Werken, wie sie in dem oben aufgeführten Zitat von Karl Heinrich Heydenreich zur Sprache kommen, verband sich die Vorstellung von Architektur als Instrument der Kultivierung, das wissenschaftlich begründet und im System der Ästhetik verortet ist. In diesem speziellen Sinn wendet sich auch Friedrich Louis Catel an Johann Gottlieb Fichte und damit an den Systemphilosophen der Zeit um 1800 schlechthin. Denn Johann Gottlieb Fichte hat sich kaum zur Kunst und abgesehen davon nur an einer Stelle in seinen Werken zur Architektur geäußert und so liegt die Vermutung nahe, dass es Friedrich Louis Catel bei seiner Hinwendung zu Johann Gottlieb Fichte nicht um spezifisch ästhetische Aspekte, sondern vielmehr um disziplinarisch-systematische Aspekte geht, mit denen er seine Auffassung von der Bestimmung der Architektur als Kultivierungsinstrument begründen möchte. Davon zeugen seine Reden vom „System der Baukunst“ und der „systematischen Anordnung ihrer Grundsätze“⁴³. In den Johann Gottlieb Fichte vorgelegten Textstücken zur Bestimmung von Sakralarchitektur führt er in formaler Hinsicht ein „System der Grundsätze“ an, mittels denen das bauliche „Ideal der Kirche“ im Ausgang von einem „Prinzip der Baukunst“ formuliert wird, das seinerseits als Instanz für „Normalkirchen“⁴⁴ fungiert. Über dieses Thema tauscht sich Friedrich Louis Catel mit Johann Gottlieb Fichte in einem Briefwechsel aus. Von dieser Korrespondenz ist ein undatierter, mit der Überschrift „An C. über Baukunst“ versehener Brief Johann Gottlieb Fichtes an Friedrich Louis Catel erhalten, in dem sich Johann Gottlieb Fichte zu dem architekturtheoretischen Projekt zur Sakralarchitektur äußert, das ihm Friedrich Louis Catel vorgestellt hat. Ernst Bergmann zufolge handelt es sich bei dem „Werk über die [Sakral]aukunst“, das Friedrich Louis Catel „Fichte zur Beurteilung vorgelegt“ hatte, um ein solches, „in welchem sie nach den allgemeinen Principien der Kunstphilosophie abgehandelt wurde“⁴⁵. Sehr wahrscheinlich handelt es sich dabei um Vorarbeiten zu den „Grundzügen einer Theorie der Bauart protestantischer Kirchen“ (1815), die ein Jahr nach dem Tod des Philosophen erschienen sind. Johann Gottlieb Fichtes Antwort an Friedrich Louis Catel ist in acht Paragraphen gegliedert, in denen er „Grundsätze[...]“ formuliert, nach denen „die vorliegenden Ansichten [Friedrich Louis Catels] geordnet werden“⁴⁶ müssten. Zentral ist dabei Johann Gottlieb Fichtes Rekurs auf „eine Kunst der Begriffe, die selbst durch den Begriff bestimmt“ wird, wie z.B. die der „Redekunst“ nahestehende Vernunftkunst der Philosophie, deren „Gegenbild [...] im Raume [...] die Baukunst“ ist. Die Redekunst nimmt bei Johann Gottlieb Fichte von jeher einen hohen Stellenwert ein. Das beginnt mit der Valediktionsrede (1780) und zieht sich bis zu seinem späterem Vorhaben hin, Rhetorikschulen für Philosophen zu etablieren, weil erst Redekunst die plausible Vermittlung der Philosophie garantiert. Dafür muss sie nicht nur ähnliche formale Voraussetzungen wie die Philosophie, d.h. die Vernunftkunst, haben, sondern sie stimmt in ihren formalen Voraussetzungen auch mit der Architektur überein. Johann Gottlieb Fichte zufolge gründen Redekunst und Architektur ihrer Struktur nach auf systematischen Vorgaben, „allgemeinen Regeln [...] Ordnung und Klarheit“. Durch Gesetzmäßigkeit und Zweck „sind nun alle Theile eines Bauwerks“⁴⁷ inwiefern sie „den Raum absondern, die Größe desselben, die Verhältnisse der Theile“ angeben so bestimmt, „wie der menschliche Körper, oder eine vollkommene Rede“⁴⁸. Johann Gottlieb Fichte bietet Friedrich Louis Catel mit seinem Hinweis auf die Analogie zwischen Redekunst und Architektur den Ansatz, Architektur in einem, am oben geschilderten Begriff des Systems des Wissens ausgerichteten transzendentalen Horizont der Philosophie als Einzelwissenschaft zu verorten, wobei ihr Teilhabe und in eine Eigenständigkeit und Offenheit ihrer konkreten disziplinischen Entfaltung gegeben werden.

⁴³ Friedrich Louis Catel, *Grundzüge einer Bauart protestantischer Kirchen*, Berlin, 1815, S. 3ff.

⁴⁴ Rolf H. Johannsen, „Ludwig Friedrich (Louis) Catel“, in www.berliner-klassik.de/publikationen/werkvertraege/johannsen_catel/catel.html, S. 6 (abgerufen am 9.4.2009).

⁴⁵ *Fichtes Briefe*. Ausgewählt und herausgegeben von Ernst Bergmann, Leipzig, 1913, S. 460.

⁴⁶ Ebd., S. 464.

⁴⁷ Ebd., S. 461.

⁴⁸ Ebd., S. 462.

III. Der philosophische Systembegriff im Spiegel der Kritik eines Architekten: Johann Gottlieb Fichte und Karl Friedrich Schinkel.

Die von Karl Heinrich Heydenreich angeführte Gleichrangigkeit von Dichter und bildendem Künstler sowie die von Johann Gottlieb Fichte in seinem Briefwechsel mit Friedrich Louis Catel angeführte Analogie zwischen Redekunst und Architektur, bzw. zwischen Begriff und Werk, die aber nur Ähnlichkeiten und keine Gleichrangigkeit meint, denn das Erste ist bei ihm immer die Philosophie bzw. der Begriff — kurzum die Frage nach einer Gleichrangigkeit oder Hierarchie zwischen der Manifestation der Idee der Kultivierung des Menschen durch einen philosophischen Begriff oder einem bildnerischen Werk der Architektur, veranlasste Karl Friedrich Schinkel ungeachtet seines, für seine Architekturauffassung als „Symbol des Lebens“⁴⁹ konstitutiven Bezugs auf die Systemphilosophie Johann Gottlieb Fichtes, zu einigen kritischen Gedanken. Darin geht er tiefgründig der Vereinbarkeit von Architektur und Philosophie nach und befragt jeweils das spezifische Objekt dieser beiden Disziplinen, d.h. bei dem Architekten die Anschauung des Ideals und bei dem Philosophen den Begriff dieses Ideals, hinsichtlich ihre Möglichkeiten und Grenzen für die Kultivierung des Individuums. Darin folgt er Johann Gottlieb Fichte nicht absolut, sondern er betont die Eigenständigkeit der Architektur und verkehrt die von Johann Gottlieb Fichte formulierte Hierarchie von Begriff und Anschauung des Ideals in ihr Gegenteil, indem er der Anschauung des Ideals den Vorzug vor dem Begriff des Ideals gibt.⁵⁰

Karl Friedrich Schinkel hat in dem Sinn in Johann Gottlieb Fichtes Systemphilosophie ein Vorbild gesehen, als dass sie ihm eine Metatheorie bot, die es ihm erlaubte, auf deren Basis eine wissenschaftlichen Kriterien genügende Architekturtheorie anzugehen, mit der sich das Ansinnen der Kultivierung des Individuums durch Architektur begründen ließ. Mit diesen Anforderungen an die Systemphilosophie im Allgemeinen stimmt er ganz mit Friedrich Gilly und Friedrich Louis Catel überein. Darüber hinaus hat er sich aber auch an der inhaltlichen Ausrichtung des Fichteschen Systems orientiert, indem er ihm die Idee des seligen Lebens entlehnt. Auch die methodischen Vorgaben, mit denen Johann Gottlieb Fichte innerhalb seines Systems diese Idee deduziert, übernimmt Karl Friedrich Schinkel. Das sind die Modifikation der Natur nach Vernunftgesetzen sowie die Gradation der Selbstobjektivierung des Subjekts, die beide mittels limitativer Dialektik entwickelt werden. Das führt z.T. so weit, dass sich – was hier allerdings nicht ausgeführt werden kann – beispielsweise Karl Friedrich Schinkels Architekturstudien zum „Landhaus eines Engländers“ (1804/5) und der „Allegorie auf die Freiheitskriege“ (um 1814) als bildhafte Umsetzungen des Fichteschen Selbstbewusstseinsbegriffs und seiner Zeitalterlehre deuten lassen.⁵¹ Die Explikation dieser inhaltlichen und methodischen Ansinnen und die Absicherung ihrer Evidenz im philosophischen System sind für Karl Friedrich Schinkel zweifellos ein enormer Gewinn, aber sie sind für ihn kein Selbstzweck, sondern letztlich nur hilfreiche Mittel für die Ausbildung seines eigenen Unterfangens.

Entsprechend den Objekten der Philosophie und der Architektur nennt er zwei Möglichkeiten, um die Idee des seligen Lebens zu verwirklichen. Dafür führt er im „Werkchen“ über das Ideal und die Prinzipien der Baukunst „zwei verschiedene Richtungen der geistigen kraft [an], um die Natur unter ihre Herrschaft zu bringen: einmal durch sehn, einmal durch thun. Das erste geschieht nach und nach durch Schlußfolgern, — der Weg der Wissenschaft [und der der Philosophie]. — Das andere wo das Leben der Natur in

⁴⁹ Hans Mackowsky, *Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Berlin, 1922, S. 192.

⁵⁰ Vgl. Lohmann 2010, S. 141.

⁵¹ Vgl. Petra Lohmann, „Architektur und Transzendentalphilosophie, der Naturbegriff Karl Friedrich Schinkels und seine Kunst- und Architekturtheorie“ in *Natur in der Transzendentalphilosophie. Eine Tagung zum Gedenken an Reinhard Lauth*, in Helmut Girndt (Hg.), Berlin, 2015, S. 301-318. Siehe dazu auch Lohmann 2010.

seinem höchsten u vollendeten Daseyn, in einem Schlag aufgefasst wird⁵² vollzieht sich mit dem Weg der Kunst. Ihr schreibt er ein unmittelbares Bewusstsein von der Idee des seligen Lebens zu. Dieser Bewusstseinsmodus dient ihm als Begründungsmoment für den Vorrang der Kunst vor dem Begriff für die Kultivierung des Subjekts gemäß dem Vernunftgesetz. In der „Hirt-Polemik“ vertritt er sogar die Auffassung, dass die Philosophie es nicht vermag, bis zur Idee selbst vorzudringen. Was er damit meint, lässt sich wie folgt erklären: Es geht ihm um das Erleben der Idee und genau daran wird die Philosophie auf Grund der ihr eigentümlichen Abstraktheit und Diskursivität ihrer Begriffe gehindert. Sie vermag die Idee nicht zu leben, sondern nur zu denken und selbst darin kann sie unter Umständen zu Irrtümern führen, weil die „Worte des Raisonnements“⁵³ nicht nur „in der Regel unbestimmt“ sondern auch schlichtweg „falsch“⁵⁴ sein können. Der Begriff kann seinerseits selbst nicht wieder Korrektiv des Begriffs sein. Das würde zu einem unendlichen Regress führen. Insofern steht für Karl Friedrich Schinkel der Begriff immer an zweiter Stelle. Das untrügliche Bewusstsein von der Idee kann daher für ihn nur durch das Gegenteil des Begriffs, d.h. durch die Anschauung möglich sein. Der Begriff ist kein Ersatz für die Anschauung, sondern lediglich ihre Ergänzung. Er erkennt durchaus an, dass „viel Geist im Denken nach Begriffen“⁵⁵ liegt und das macht er sich auch in seinem Bezug auf Johann Gottlieb Fichte für die Ausbildung seiner eigenen Weltanschauung zu eigen. Isoliert betrachtet, ist für ihn jedoch die Philosophie immer schon gefährdet, von der natürlichen Lebenswelt weg „ins Manierierte, ins Unnatürliche“⁵⁶ überzugehen und das mit der negativen Folge, dass „am Ende“ das ursprüngliche „Vorbild zu dem Begriff gar nicht mehr aus demselben heraus [zu finden ...]“⁵⁷ ist. Der unendliche Regress ist die Konsequenz. Dagegen setzt er auf einen unmittelbaren, unverstellten oder wie es bei ihm heißt, „in einem Schlage“⁵⁸ möglichen Zugang zur Idee. In einem solchem Zugang erkennt er ein Korrektiv des Begriffs, der dem unendlichen Regress des Begriffs ein Ende setzt. Damit begründet er den Vorrang des Bildes vor dem Begriff.⁵⁹ Das Bild setzt er gleich mit Eindeutigkeit und Wahrheit auf Grund von Unmittelbarkeit und Wissenschaft verbindet er mit Vieldeutigkeit auf Grund von Diskursivität.

Der Gegenstand [, der in der Kunst] dargestellt wird, ist durchaus er selbst und keiner anderen Ausdeutung fähig, wie es wohl derselbe Gegenstand in Worten ausgesprochen [nicht] fähig ist⁶⁰.

Die „Kunst [ist] das einzig sicher belehrende [... der Begriff kann nur] Zugabe“ sein.⁶¹ Die Philosophie „erforscht“ seiner Auffassung nach lediglich die Anwendung des Vernunftgesetzes, Mannigfaltiges auf Einheit zu bringen, indem sie nur auf

den Weg der Steigerung, die verschieden große Teilhabe der gegebenen Phänomene an der Idee sieht und mit Hilfe des Verstandes registriert⁶².

⁵² Goerd Peschken, „Das Architektonische Lehrbuch“ in *Karl Friedrich Schinkel*, Helmut Börsch-Supan u. Gottfried Riemann (Hg.), München/Berlin, 1979/2001, (=Schinkel-Lebenswerk, Bd. 14), S. 26.

⁵³ Ebd., S. 57.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 114.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 26.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 114.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 57.

⁶² Karl Gotthilf Kachler, *Schinkels Kunstauffassung*, Basel, 1940, S. 42.

Damit verlässt sie die Ebene der Verstandestätigkeit nicht.⁶³ Sie gelangt für ihn „nicht zu einem konkreten Darle[g]en des notwendigen Zusammenhangs von Einheit und Mannigfaltigkeit“⁶⁴. Ihr größter Mangel besteht im Fehlen des Erlebens dieser Einheit.

Daher gilt für Karl Friedrich Schinkel, dass sich bei Johann Gottlieb Fichte die Frage stellt, wie er, nachdem er das System expliziert hat, sich die gewonnenen Einsichten in das Leben zurückführen lassen. Denn seiner Auffassung gilt für die

reine Wissenschaft, wenn sie gebraucht und das Vorhandene nach ihr bestimmt werden soll, [dann] passt [sie] nicht: [denn] jenes schließt sich an ihre theoretischen Sätze nicht an; sie erscheint unpraktisch⁶⁵.

Karl Friedrich Schinkel erkennt zwar an, dass Philosophie „Letzterkenntnis aus Prinzipien“ und damit „Totalerkenntnis“ ist, aber das ist sie eben nur als „Denkbild des geistigen Lebens“ und nicht als Leben selbst. Für ihn kann daher die „Wissenschaftslehre“ das Leben „nicht ersetzen oder stellvertreten“⁶⁶.

Nicht zuletzt mit diesem Standpunkt manifestiert Karl Friedrich Schinkels Kritik – und das lässt sich abschließend zusammenfassen – einen hochintellektuell geführten spekulativen Diskurs der zeitgenössischen Architekten zur Selbstvergewisserung ihres eigenen Handelns und ihrer Profession sowie zur Nützlichkeit des philosophischen Systembegriffs dafür, der durchaus, wie es bei ihm der Fall war, mit kritischen Punkten innerhalb der philosophischen Auseinandersetzung selbst mit dem Systembegriff übereinstimmt. So vertritt er die Auffassung, dass ein System zwar ein durch absolute Stringenz geprägtes Gedankengebäude ist und damit die gewünschte Evidenz der Explikation einer Idee gegeben ist. Er insistiert aber auch darauf, dass mit dem Systembegriff in eins ein festes Schema der Ordnung alles Mannigfaltigen verbunden ist. Dies geschieht zudem zwingend innerhalb einer Form, die Universalgültigkeit, Vollständigkeit und Widerspruchsfreiheit des Denkens garantieren soll. Dadurch ist ein System autonom und autark aber auch invariant und wie einer der Hauptvertreter der zeitgenössischen Gegner des Systembegriffs, Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) sagen würde, vor allem lebensfern⁶⁷ und damit für eine Architekturauffassung, wie von Karl Friedrich Schinkel entwickelte Bestimmung der Architektur als „Symbol des Lebens“⁶⁸ immer nur das Zweite.

⁶³ Vgl. ebd., S. 33.

⁶⁴ Kachler 1940, S. 42.

⁶⁵ GA II/5,59.

⁶⁶ Reinhard Lauth, „Johann Gottlieb Fichtes Gesamtidee der Philosophie“ in *Philosophisches Jahrbuch*, 71. Jg., 1964, S. 253-285, hier S. 272. Zum Problem der Diskrepanz zwischen Begriff u. Leben in Fichtes Wissenschaftslehre vgl. die Kritik Friedrich Schlegels an Johann Gottlieb Fichte GA I/8,165f. Vgl. ferner Lohmann 2010, S. 242f.

⁶⁷ Christan Danz/Jürgen Stolzenberg (Hg.), *System und Systemkritik um 1800*, Hamburg, 2011, S. 69, 81 und 85.

⁶⁸ Mackowsky 1922, S. 192.

ARCHITECTURE, PHILOSOPHIE ET COMPOSITION MUSICALE

Christian Bourrand

L'architecture et la musique ont, au cours de leur histoire, entretenu des rapports plus ou moins étroits selon les âges. Mais il est remarquable que les plus étroits s'établirent généralement par la philosophie. Ainsi dans l'Antiquité, le temple grec - dont la beauté repose essentiellement sur la symétrie, la mesure et l'équilibre des proportions - répondait à la philosophie pythagoricienne, où le nombre est le principe de toute chose. Or, selon Pythagore : « Le son est le nombre rendu sensible ». Les justes accords correspondent aux justes proportions mathématiques des longueurs des cordes vibrantes, de même que l'architecture sacrée doit respecter les lois de l'harmonie, par ses justes proportions.

Le Moyen Âge avait hérité, par l'intermédiaire de Boèce, de l'antique conception pythagoricienne, à travers l'idée d'Harmonia Mundi. Le monde exprimait l'harmonie divine, de même que l'édifice sacré était conçu comme un microcosme, reflet du Macrocosme. Il y eut cependant, durant ce millénaire médiéval (du Ve au XVe siècle environ), bien des évolutions correspondant à des réinterprétations de cette vision. Or celles-ci furent alors concomitantes en musique et en architecture, mais aussi en philosophie. Ainsi, après les quatre siècles mérovingiens, où la pensée philosophique avait quasiment disparu, et où l'architecture et la musique végétaient, un véritable tournant apparut en même temps dans ces trois domaines avec les temps carolingiens. En architecture par une multiplication considérable des formes et volumes des édifices, dans un agencement recherché. En musique avec trois inventions décisives pour son devenir ultérieur : la polyphonie, l'écriture musicale (avec les neumes), et les tropes. En philosophie avec Alcuin et, surtout, Jean Scot Érigène : dans une nouvelle interprétation de la pensée néoplatonicienne de Denys l'Aréopagite, où l'accent était mis, plus encore que sur la descente de la Lumière divine, sur une remontée de celle-ci, où l'homme pouvait briller à son tour à travers ses propres œuvres.

Lorsque – après d’autres temps obscurs – l’Abbé Suger (1080/81-1151) reprit, trois siècles plus tard, une telle pensée et voulut la mettre en œuvre, il fut à l’origine du Gothique. Au même moment, vers le milieu du XIIe siècle, on invente la nouvelle architecture gothique des cathédrales et la polyphonie à trois, puis quatre voix, tandis que la pensée scolastique prend son essor. Erwin Panofsky a montré, dans son essai *Architecture gothique et pensée scolastique*, que celles-ci mettent en œuvre les deux mêmes principes fondamentaux : de clarification et de conciliation des contraires. Cette architecture, cette pensée et ces principes prolongent bien la théologie de la lumière de Scot Érigène (réinterprétée par Suger) : la lumière issue de l’Un divin irradie les créatures qui doivent alors, en retour, briller chacune de leur propre éclat pour, ainsi, dans leur diversité (voire contradiction), glorifier ensemble l’unité cosmique. La musique polyphonique, comme la cathédrale gothique et ses vitraux, suivent également cette voie, une et multiple à la fois.

Panofsky observe entre l’art gothique et la pensée scolastique un développement extraordinairement synchrone, et l’explique par la diffusion d’un habitus, de mêmes habitudes mentales, depuis les clercs universitaires jusqu’aux constructeurs de cathédrales qui les côtoyaient. Nous ajouterons : jusqu’aux musiciens. Une composition à trois voix superposées suppose en effet la mise en œuvre d’une pensée constructive digne de celle d’un véritable architecte. L’invention simultanée de la composition polyphonique et de l’architecture gothique répondent ensemble au même habitus, qui anime également alors la pensée scolastique.

Panofsky montre que le principe de clarification se manifeste dans l’expression artistique des nouvelles cathédrales par la structuration et l’ordonnement de l’iconographie, des sculptures, et des structures architecturales elles-mêmes, organisées et exposées en systèmes de systèmes. Ceci au moment même où les scolastiques commencent à appliquer les mêmes principes à la pensée, en exposant l’ordre du raisonnement et sa logique de progression dans des livres divisés en chapitres, sections, paragraphes – toutes choses nouvelles à l’époque –, opposant et conciliant les arguments. Or, la nouvelle polyphonie de l’École de Notre-Dame (à trois, puis quatre voix) nous semble en être la parfaite transposition musicale : ce ne sont plus des idées, arguments et contre-arguments, mais des voix multiples qui – comme autant de structures porteuses – surgissent ensemble en s’équilibrant, s’éclairant et s’enrichissant réciproquement. Ses voix s’élèvent ensemble, dans une unité supérieure, comme dans la disputatio scolastique, par un mouvement d’ascension dialectique (principe de conciliation des contraires).

Panofsky ne parle que très peu de musique dans son livre¹, mais montre bien en quoi la polyphonie est reliée au « principe de clarification » par sa nouvelle notation, avec division du temps² qui, toutefois, selon lui, ne débiterait qu’à partir du XIII^e siècle. Or celle-ci débute en réalité bien avant, et précisément *avec* le Gothique, dont les liens avec la polyphonie sont encore plus profonds que Panofsky ne semblait le penser³. Ainsi, les concordances chronologiques et géographiques qu’il souligne entre la pensée scolastique et l’architecture gothique s’étendirent aussi, dès les commencements, à l’évolution de l’art musical. C’est dans la même région de l’Île-de-France (où il ne s’était rien produit de notable en matière de musique jusqu’alors) qu’est écrite la première composition à trois voix⁴, vers 1140 ; c’est-à-dire exactement à la même époque que

¹ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 75. Il évoque « la musique qui depuis 1170 environ avait été dominée par l’École de Notre-Dame de Paris », où le lien de cette musique avec le Gothique apparaît implicite mais sans que soit précisé qu’il s’agit alors justement de l’invention, absolument capitale, de la polyphonie à 3 puis 4 voix.

² *Ibid.*, p. 100. « De même que la musique tend à s’articuler selon une division du temps exacte et systématique – c’est l’école de Paris qui, au XIII^e siècle, introduit la notation “proportionnelle” [...] – de même, les arts visuels tendent à s’articuler selon une division stricte et exacte de l’espace, au prix d’une « clarification pour la clarification » des contextes narratifs dans les arts figuratifs et des contextes fonctionnels en architectures. »

³ Panofsky semble mal connaître la musique du XII^e siècle (sans doute parce que les études musicologiques concernant le Moyen Âge étaient à son époque moins développées qu’elles ne le sont aujourd’hui), car il ne cite ni Léonin, ni Pérotin. Alors que ce dernier, pourtant, « invente » la composition (vers 1190-1200 environ).

⁴ Cf. Jacques Chailley, *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1950, p. 151 : « Avant de produire les noms prestigieux de Léonin et Pérotin, Paris avait dû essayer ses forces. Déjà, vers 1140, un office [...] nous révèle en appendice le nom d’un certain “maître Albert

les premiers commencements du Gothique, avec les travaux de Suger à Saint-Denis, à partir de 1137 (choeur consacré en 1144). De même, l'École de Notre-Dame débute ensuite sa première phase créatrice, sous le patronage de Léonin, aux alentours des années 1170, précisément au moment où débute également le chantier de Notre-Dame de Paris. Or, c'est dès cette période-là que l'École de Notre-Dame, comme le remarque Luca Ricossa, « introduit une nouveauté de taille : la mesure du temps ».⁵

C'est en effet selon un même processus qui, en exposant sa structure constituante, nous entraîne dans la dynamique de son mouvement, que la musique, passant à trois puis quatre voix, construit alors l'édifice de sa polyphonie comme une architecture, et qu'il devient nécessaire d'inventer la mesure du temps sur la base de durées « objectives » (le temps musical était resté jusqu'alors un temps purement subjectif et non mesuré). Mesure indispensable pour que les voix soient rigoureusement proportionnées et ajustées, comme dans la superposition des parties d'une cathédrale. C'est alors que la musique appelle une écriture qui n'est plus, comme auparavant, la simple transcription *a posteriori* d'une exécution orale, mais une véritable *composition* musicale. C'est-à-dire une conception préalable à l'exécution, selon le plan entièrement dessiné et mesuré d'une construction d'ensemble. À ce titre, Pérotin (vers 1190-1220) est bien le premier véritable compositeur au sens qu'a pris ce terme dans la musique occidentale.⁶ Nous pouvons légitimement élargir la thèse de Panofsky en affirmant une solidarité intrinsèque entre la naissance de la composition musicale (avec l'École de Notre-Dame), la pensée scolastique et l'architecture gothique.

L'idéal de l'*Harmonia Mundi* perdurera jusqu'à la Renaissance où l'on trouvera, en même temps qu'un développement de la polyphonie, une architecture héritière de l'antique et explicitement pensée, selon Alberti, comme une musique visible. La fusion musique-architecture a trouvé un véritable accomplissement lors de l'inauguration de la cérémonie du dôme de Brunelleschi à Florence, avec la création d'un motet de Guillaume Dufay dont les proportions reproduisaient celles de la cathédrale.

La rupture avec le paradigme de l'*Harmonia Mundi*, correspondant à l'apparition de l'« âge de la représentation » selon Michel Foucault, est aussi le moment, au début du XVII^e siècle, de l'invention de l'opéra, accompagnant une conception et une expression musicale fondamentalement nouvelles, qui ne sont plus celles de l'*Harmonia Mundi* divine et cosmique mais d'une harmonie « matérielle », terrestre. Comme l'explique Denis Morrier : « Les préoccupations du contrepoint rigoureux s'estompent alors peu à peu dans les esprits, au profit d'une nouvelle conception de l'harmonie [...] désormais envisagée comme un assemblage de sons rendu agréable (« susceptible d'être agréé ») par sa convenance avec l'expression désirée plus qu'avec les règles canoniques. »⁷ L'écriture musicale devient alors plus verticale et moins horizontale (usage de la basse continue), et commence à être perçue comme succession d'accords alors que, comme l'explique Philippe Beaussant : « Ce n'est pas ainsi qu'on écoutait la musique à la Renaissance et encore moins au Moyen Âge. Si nous voulons entendre cette musique dans sa justesse [...], il faut déshabituer notre oreille, puis notre esprit, de construire ces masses sonores que nous nommons "accord avec les sons qu'elle nous propose. La

de Paris" – *magister Albertus Parisiensis* – comme l'auteur d'un "conduit" à 3 voix [...] liant ainsi le nom de la capitale à un enrichissement de la polyphonie, comme plus tard le nom de Pérotin sera lié à l'inauguration de l'écriture à 4 voix ».

⁵ Luca Ricossa, « Organum », in *Guide de la musique du Moyen Âge*, p. 228. « C'est à Paris que l'*organum* connaît son apogée, grâce aux maîtres de l'école dite de Notre-Dame [...] l'*organum* parisien introduit une nouveauté de taille : la mesure du temps. [...] Avec le XII^e siècle, une nouvelle conception du temps se fait jour, qui le considère comme une entité objective, donc mesurable de manière exacte. [...] La mesure du temps va permettre désormais de créer des œuvres plus complexes, comportant non seulement deux voix, comme cela se faisait à l'ordinaire jusque-là, mais normalement trois, voire quatre [...]. »

⁶ L. Ricossa, « Pérotin », in *Guide de la musique du Moyen Âge*, F. Ferrand (dir.), Paris, Fayard, 1999, pp. 232-234. « Pérotin est le premier à composer pour quatre voix, et ses œuvres sont les premières à se distancer de la mise sur papier de pratiques improvisées, pour nous donner de vastes compositions conçues comme de véritable création de l'esprit. [...] « À la lumière de ces faits, l'affirmation désormais banalisée selon laquelle Pérotin serait le premier compositeur au sens moderne du terme est tout à fait justifiée, car ces œuvres témoignent d'une recherche de structures musicales perceptibles et même cachées, fruit d'un travail médité en vue de la production de véritables ouvrages d'architecture musicale, qui dépassent de loin la simple élaboration écrite de pratiques traditionnelles de polyphonie improvisée. »

⁷ Denis Morrier, *Chroniques musicales d'une Europe baroque*, Paris, Fayard/Mirare, 2006, p. 91.

musique ne nous présente pas des masses mais des lignes. »⁸ Or c'est précisément cette « [...] architecture musicale qu'était la polyphonie, cette savante construction indépendante des mots qui la portaient »⁹, qui va être, comme « minée » de l'intérieur par ces mots¹⁰. Car, remarque P. Beussant, « [...] au cours du XVI^e siècle se produit un changement capital dans la conception que l'on a de la musique et de ce qu'elle propose : c'est l'assujettissement du langage musical au détail de l'expression poétique ». ¹¹ La musique baroque (c'est-à-dire, en gros, de la période 1600-1750) sera donc moins directement associée à l'architecture qu'auparavant. Elle ne sera plus conçue comme un art du nombre¹², relevant du quadrivium, mais comme un « discours musical », relevant de la rhétorique.

Monteverdi prépare ainsi l'invention de l'opéra (au début des années 1600) par le passage, dans l'art du madrigal, de la « prima pratica », encore très polyphonique et où l'on discerne mal le sens des paroles, à la « secunda pratica », où la monodie permet de les comprendre, avec un accompagnement de plus en plus expressif par un usage nouveau des instruments, qui permet ainsi de dramatiser la musique comme jamais auparavant.

Si la musique baroque n'est plus (ou beaucoup moins) architecturale en elle-même, elle présente néanmoins des similitudes avec l'architecture baroque, par la nouvelle place accordée à la courbe, à l'ornement, au « théâtral ». Ceci, non seulement dans le domaine profane, avec l'opéra, mais aussi sacré, avec l'Église de la Contre-Réforme. Le concile de Trente (1545-1563) avait préparé l'art de la Contre-Réforme, chargé à la fois d'édifier et de séduire le fidèle, comme l'explique D. Morrier : « L'édification et la séduction sont les deux maîtres mots de l'art emblématique de la Contre-Réforme : le "baroque" »¹³.

L'apparition de l'art baroque (notamment en musique et en architecture), correspond aussi à un grand tournant du point de vue de la philosophie, avec l'avènement de « l'âge de la représentation » et le commencement de son « âge classique », au moment de la dissociation cartésienne sujet-objet.

Ces exemples renvoient à des liens très forts, à différentes époques, entre l'architecture et la musique, au travers de la pensée philosophique. Toutefois, de tels liens sont moins évidents en d'autres périodes. Ainsi, par exemple, si le classicisme musical du XVIII^e siècle, jusqu'au début du XIX^e, traduit bien encore un même souci de construction, par exemple à travers l'équilibre de la forme sonate, analogue à celui d'une architecture, cela est moins vrai à partir du Romantisme (période qui correspond, toujours selon M. Foucault, à l'« âge de la volonté » qui succède à celui de la représentation). La musique romantique apparaît alors moins comme une architecture que comme une expression de la nature ou de la subjectivité individuelle. Cependant, nous pourrions à nouveau donner l'exemple d'un lien particulièrement fort entre architecture et musique, à travers le *Festpielhaus* de Bayreuth. Et la musique de Richard Wagner est elle-même très liée à la philosophie de Schopenhauer, l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation*.

D'autres exemples de liens entre architecture, musique et philosophie pourraient être donnés jusqu'à nos jours. Le plus grand, dans la musique « contemporaine », est sans doute celui de Iannis Xenakis (assistant de Le Corbusier, et véritable concepteur du Pavillon Phillips de l'Exposition Universelle de Bruxelles), compositeur et architecte, disciple lui aussi de Pythagore et de Platon, mais alors en un sens fondamentalement différent de celui de l'*Harmonia Mundi* médiévale ou renaissante : dans le sens, au contraire, d'une harmonie brisée, où tout est à reconstruire.

⁸ Philippe Beussant, *Passages – De la Renaissance au Baroque*, Paris, Fayard, 2006, p. 40.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 46. P. Beussant va jusqu'à parler, à propos du madrigal, de « démolition de l'architecture ».

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹² Cf. D. Morrier, *Chroniques musicales d'une Europe baroque*, pp. 80-81 : « Le verbe se substitue au nombre ».

¹³ *Ibid.*, pp. 19-20.

**L'ARCHITECTURE COMME CRÉATION
ET EXPÉRIENCE DE L'ESPACE.
APPROCHES PHILOSOPHIQUES,
PSYCHOLOGIQUES, PSYCHANALYTIQUES**

***ARCHITEKTUR ALS RAUMSCHÖPFUNG
UND RAUMERLEBEN. PHILOSOPHISCHE,
PSYCHOLOGISCHE,
PSYCHOANALYTISCHE KONZEPTE***

MISZELLEN ZU DYNAMIK UND RAUM

Heike Neumann

Die Ausführungen zur Dynamik in der Architektur beruhen auf folgendem Leitgedanken: In einem statisch-unbewegten Raum herrschen dynamische Kräfte. Die Entwicklung des Leitgedankens bezieht sich auf folgende Aspekte: Grundlagen der Wahrnehmung des Raumes, Vergleich der räumlichen Konstitution von Architektur mit entsprechenden Techniken der Angewandten Ästhetik, synästhetische Verknüpfung der menschlichen Sinne im intuitiven Raumerleben sowie Erhellung des Bewusstseins der verschiedenen sinnlichen Qualitäten mittels Analyse des unterschiedlichen Zusammenwirkens der Teilbereiche der menschlichen Wahrnehmung und schlussendlich das Verständnis von Dynamik als Verbindung von Zeit und Bewegung im Raum, welches an Hand von Querverweisen zu anderen Disziplinen der Angewandten Ästhetik verdeutlicht wird. Die Suche nach geistigen und strukturellen Berührungspunkten zu anderen Künsten ist von besonderem Interesse, da die einzelnen Künste sich dem Dynamikbegriff auf höchst unterschiedliche Art und Weise nähern, damit auseinandersetzen und interpretieren. Während Architektur als Raumkunst zu bezeichnen ist, kann Musik als Zeitkunst und Tanz als Bewegungskunst bestimmt werden, wobei Musik und Tanz der zeitliche Aspekt des Schaffens, somit der dynamische Moment, bereits inhärent ist. Worin liegt dann in der Architektur die dynamische Wechselbeziehung zwischen Mensch und Raum? Worin besteht in der Architektur die Verbindung von emotionaler und körperlicher Bewegtheit? Welche Bedeutung hat die körperliche Erfahrung für die Architektur im dynamischen Prozess während des Umschlagmomentes zwischen dem ersten Gedanken, dem Impuls des Schaffens und dem körperlichen Moment des Tuns und wie kann dieser Moment erfasst und geschult werden?



Fig. 1. Richard Serra, „The Matter of Time“ © Guggenheim I Bilbao.
Ausschnitt aus der Fotografie von Urheber Zarateman.

Was bedeutet Dynamik?

Bewegung gründet auf Kraft, die auf ein Objekt, einen Organismus, ein Geschehen einwirkt und damit immer einen zeitlichen Moment voraussetzt. Bewegung schließt den Begriff der Zeit ein. Die Begriffe von Zeit, Dynamik und Kinetik haben eine lange Tradition, die bis in die Antike zurückreicht. Schon bei Heraklit wurde der Mensch als ein Wesen angesehen, der in einer kontinuierlichen Strömung unaufhaltbarer einander folgender Momente gefangen ist, die seine Existenz und seine Weltanschauung bedingen.¹ Dynamik setzt sich aus der Verbindung von Zeit und Bewegung im Raum zusammen und lässt sich von eben diesen Parametern Bewegung – Zeit – Raum aus erklären. Wachstum und Altern, Gravitation und Bewegung im Raum – wir leben unweigerlich in einer Welt der ständigen Bewegung und Veränderung.



Fig. 2. Wachstum © ast-eye-462660_1920.jpg, CC0 Public Domain by www.pixabay.com.



Fig. 3. Gravitation. Urheber Alvesgaspar © Porto_Covo_January_2016-7a.jpg auf https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porto_Covo_January_2016-7a.jpg?uselang=de (zuletzt abgerufen am 06.07.2016).



Fig. 4. Bewegungsraum © oberallgau-1263927_1920.jpg, CC0 Public Domain by www.pixabay.com.



Fig. 5. Zeit. Bearbeiteter Fotoausschnitt von Victor Keppler: Schauspielerin Martha Scott, Werbung für Nescafe, 1946 in „Geschichte der Fotografie von 1839 bis Heute“ von The George Eastman House Collection, hg. v. Therese Mulligan/ David Wooters. Köln 2015, S. 560.

¹ Vgl. zur Formel „panta rhei“ bei Heraklit die Fragmente 12, 49a und 91, in *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch von Hermann Diels*, Walter Kranz, Frankfurt a. Main, 1952, S. 132.

Bewegung und Zeit sind damit Bestandteile unseres Lebens. Hegel konkretisiert die Verbindung von Raum und Zeit im Materiellen nach Günther Grötter in der Aussage: „Ein Ziegelstein für sich erschlägt einen Menschen nicht, sondern bringt diese Wirkung nur durch die erlangte Geschwindigkeit hervor; d.h. der Mensch wird durch Raum und Zeit totgeschlagen.“² Ohne Zeitlichkeit und Bewegung ist damit eine Raumanschauung unmöglich. Rhythmik und Metrik stellen dabei ein Grundbedürfnis unseres menschlichen Organismus dar und machen die Bewegung konträr zur erstarrten Ruhe und somit zur geformten Bewegung. Für diesen Bewegungssinn bedeutet Zeit nicht nur die messbare Zeit der Physik. Die Zeit wird erfahrbare Wirklichkeit nur in dem Maße, wie der Mensch sich sinnlich wahrnehmend bewegt oder seelisch bewegt wird. Hieraus lässt sich schließen, dass der Bewegungssinn in einer Zeitgestalt lebt.

„Im Anfang war der Rhythmus“³, heißt es nach Hans von Bülow. Bewegung findet immer rhythmisch statt. Beim Laufen wechseln wir den Schwerpunkt von rechts nach links, unser Pulsschlag passt sich rhythmisch der Bewegung an, wir leben in einem rhythmischen Tag-Nachwechsel, den vier Jahreszeiten u.v.a.m. um nur ein paar Beispiele zu nennen. Dies bedeutet einerseits, dass sich in allem Rhythmischen Zeit- und Bewegungsformen äußern, aber andererseits auch, dass Dynamik nicht willkürlich ist, sondern einem Strukturgesetz unterliegt. Jede Bewegung besteht damit aus dem Wechselspiel von Spannung und Entspannung. Einatmen bedeutet Spannungsaufbau. Der Brustkorb hebt sich. Ausatmen bedeutet Entspannung. Der Brustkorb senkt sich wieder. Unser Herz schlägt gleichmäßig rhythmisch.

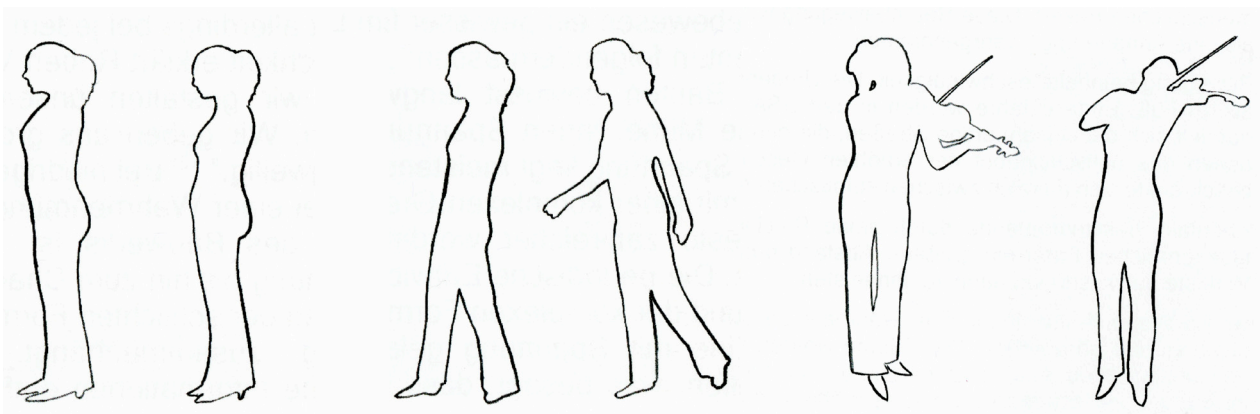


Fig. 6. Spannungsverlauf bei der Ein- und Ausatmung. Gewichtsverlagerung beim Laufen I Körperimage „Tiefer ton – hoher Ton“. Abbildung Heike Neumann.

Obwohl immer eine Auflösung der Spannung angestrebt wird, was in letzter Konsequenz bedeuten würde, dass sich alles ins Nichts zurückbilden würde besteht trotz diesem Wunsch nach Spannungsabbau bei jedem Lebewesen ein gewisser Drang Spannung zu erleben.

² Günther Grötter, *Hegel zitiert „Ästhetik der Architektur“*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1987, S. 11.

³ Hans von Bülow zit. nach Hans-Joachim Hinrichsen: „Musikalische Rhythmustheorien um 1900“, in *Rhythmus – Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, Barbara Naumann (Hg.), Würzburg, 2005, S. 141.



Von der Physik her betrachtet, beschreibt Dynamik die Lehre von der Bewegung der Körper unter dem Einfluss wirkender Kräfte. Kraft ist im Sinne der Dynamik als eine beschleunigte Masse zu verstehen. Dabei ist jedes Molekül in ständiger Schwingung. Dynamik ist also physikalisch gesehen Bewegung.⁴

Im motorischen Fluss der Handschrift wird die Beschleunigung einer Masse unter Kraft in anschaulicher Form deutlich sichtbar.

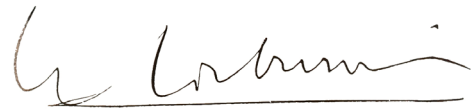


Fig. 7. Spannung und Entspannung, Tragen und getragen werden.
Abbildung Heike Neumann.

Fig. 8. Unterschrift von Le Corbusier. Le Corbusier & P. Jeanneret, *Œuvre complète, 1934–1938*, publiée par Max Bill architecte Zurich, Textes par Le Corbusier Les Editions d'architecture, Zurich ©1964, S. 5.

Des Weiteren bestimmen wechselseitige Einflüsse materieller Dinge den Raum, so beispielweise die Entfernung durch Lichtenergie oder die herrschende Schwerkraft, welche anzieht, an - und abstößt und Zeit, die etwas braucht, um von A nach B zu kommen. Trifft Kraft auf Fläche wird ein Widerstand oder ein Impuls erzeugt, welcher den Kraftverlauf verändert – es entsteht ein dynamisch-rhythmisches Muster.



Fig. 9. Kraftfluss © sand-dunes-1081824_1920.jpg, CC0 Public Domain by www.pixabay.com.



Fig. 10. Kraft trifft auf Fläche I © wave-545128_1920.jpg, CC0 Public Domain by www.pixabay.com.

Konstruktive und choreografische Dynamik

Zunächst scheint die Architektur als starrer Körper mit Bewegung nichts gemein zu haben. Um diese Auffassung zu widerlegen, wird zwischen der Dynamik der Konstruktion und der Dynamik der Choreografie unterschieden.

⁴ Vgl. Johannes Rybach, *PHYSIK für Bachelors*, Leipzig, 2013, S. 30 ff.



Fig. 11. Poseidontempel. Abbildung Heike Neumann.

Dynamik der Konstruktion

Bei Philip Johnson heißt es:

„Einen Architekten nenne ich jenen, der es mit sicherer und wunderbarer Vernunft versteht, sich all jene Dinge in Geist und Seele vorzunehmen oder auch im Werk zu vollenden, die sich mittels der Bewegung von verbundenen Lasten und Anhäufung von Körpern mit großem Wert zum besten Nutzen des Menschen anlassen.“⁵

Im Sinne der Tragwerkslehre umfasst diese Definition das statische Problem von Ruhe- und Gleichgewichtszuständen sowie

den Kraftfluss innerhalb einer Form, bzw. seiner optimalen Ausformung und den daraus abzuleitenden Gestaltungsmöglichkeiten. Philip Johnson konstatiert: „Architektur existiert nur in der Zeit.“⁶ Die Bewegung eines starren Körpers lässt sich in die Bewegung des Schwerpunktes und Drehbewegungen des Körpers um seine Achsen, die durch seinen Schwerpunkt gehen, zerlegen. Es geht dabei um die Ausrichtung von Vertikalität und Horizontalität, Druckminderung und -steigerung innerhalb einer Konstruktion und innerhalb der Bauteile. Somit besitzen alle

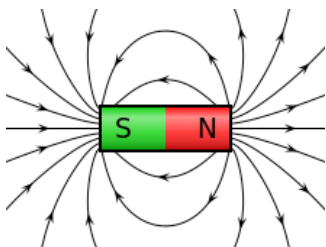


Fig. 12. Feldlinien und Gravitationskräfte I Magnet. Urheber: Geek3 © VFPT cylindrical magnet thumb. svg auf https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VFPT_cylindrical_magnet_thumb.svg?uselang=de (zuletzt abgerufen am 07.07.2016).



Fig. 13. Dynamik der Choreographie © Gert Weigelt, Cloud Gate Dance.

architektonischen Formen, auch die einfachen, eine je eigene Dynamik.

Während in der Architektur konstruktiv materielle Massen und Felder bestimmt werden, die aneinander grenzen (z.B. Feld-Meer-Strand) und messbar sind, wird im Tanz choreografisch der Verlauf sinnlich erlebt.

In Anlehnung an den Tanz heißt es bei El Lissitzky: „Die statische Architektur der Pyramide ist überwunden. Unsere Architektur rollt, schwimmt, fliegt. Es kommt das Schweben, Schwingen.“⁷ Mit Hilfe des dynamischen Momentes in der Musik, der impulsgebend für eine künstlerische Bewegungsform sein kann, lässt sich der choreografische Ansatz näher veranschaulichen. Dynamik ist in der Musik als die Lehre

⁵ Philip Johnson, *Perspecta*, 9/10, 1965, S. 167-78; reprinted in *Writings*, Philip Johnson, S. 150-55. [Details according to Franz Schulze [page 434 note 221] 1965, S. 167-178.

⁶ Philip Johnson, *Die sieben Krücken der modernen Architektur*, 1954, zitiert nach http://www.medienarchitektur.at/architekturtheorie/philip_johnson/2011_philip_johnson_crutches_de.shtml#fu_procession (zuletzt abgerufen am 30.05.2016).

⁷ El Lissitzky, „Der Lebensfilm von El bis 1926“, in *El Lissitzky - Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Sophie Lissitzky-Küppers (Hg.), Dresden, 1967, S. 325f, 326.

von der Tonstärke und Lautstärkeveränderung definiert. Hierbei unterscheidet die Musik zwischen der einheitlichen Lautstärkeveränderung als Stufendynamik, einer gleitenden Veränderung als Übergang und einer abrupten Veränderung der Lautstärke in Form eines Akzentes. Die Erzeugung von Lautstärke- und Klangfüllungsveränderung führt zu einer Spannungsminderung und –steigerung. Dynamische Bezeichnungen können auch substantivisch gebraucht werden. So nutzt der Musiker beispielsweise innerhalb der bestehenden musikalisch-rhythmischen Strukturen zeitliche Bewegung in Form von Geschwindigkeitsvariiierung und rhythmischer Verzögerung als choreografisch-dynamisches Mittel. Das dynamische Prinzip in der technischen Ausführung steht dazu in folgendem Verhältnis: bei Streichinstrumenten wird der Druck und die Geschwindigkeit des Bogenstrichs verändert. Bläser variieren den Druck und die Menge des Luftstroms. Die Dynamik der Zupf- und Schlaginstrumente wird, wie auch bei Klavier und Cembalo, durch die Härte und Geschwindigkeit des Anschlags bestimmt.



Fig.14. Tropfen trifft Fläche – Akzent
© drop-of-water-545377_1920.jpg, CC0
Public Domain by www.pixabay.com.

Interessant sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten des Prozesskünstlers Klaus Rinke, der am eigenen Körper und in strengen Choreographien das Verhältnis von Zeit, Raum und menschlichem Körper auslotet. Monika Baumgartel dokumentierte fotografisch in den frühen 70iger Jahren diese Primärstu-

Fig. 16. Darstellung
© Klaus Rinke.

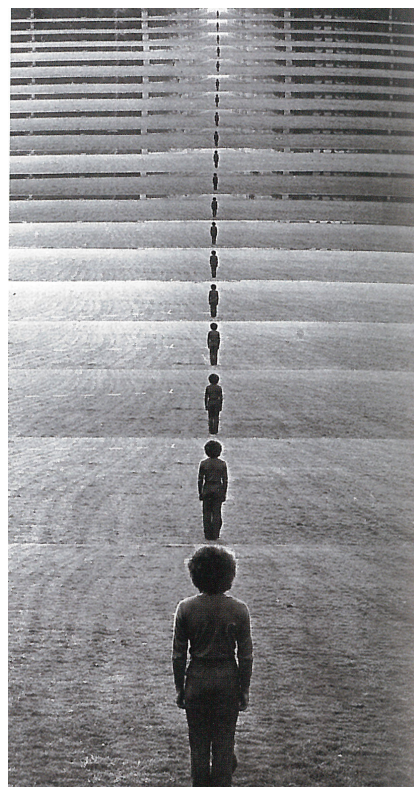


Fig. 15. Klaus Rinke: „horizontal“ I „Zeitpunktueller Standortwechsel“
© Dr. Sonja Lechner: Ausstellungskatalog für Stefan Vogdt-Galerie der Moderne,
„Klaus Rinke- Stiller Ozean“, einsehbar auf http://dr-sonja-lechner.de/assets/rz_katalog-rinke_klein.pdf (zuletzt abgerufen am 20.05.2016)

dien. In architektonischer Betrachtungsweise veranschaulichen die beiden Bauwerke von Luigi Nervi als Beispiel für die Dynamik der Konstruktion und Francesco Borrominis Werk stellvertretend für die Dynamik der Choreografie diesen Denkansatz. Luigi Nervis Pallazetto dello Sport in Rom, fertiggestellt 1957, erschließt sich als formal- rhythmische Konzeption. Die Struktur und Konstruktion sind visuell ablesbar. Charakteristisch für den Hallenbau sind seine geschwungenen Betonpfeiler, welche in Form von langen Y-Trägern die Dachkonstruktion stützen. Auch im Innenraum bleibt der Kraftfluss der Konstruktion ablesbar.

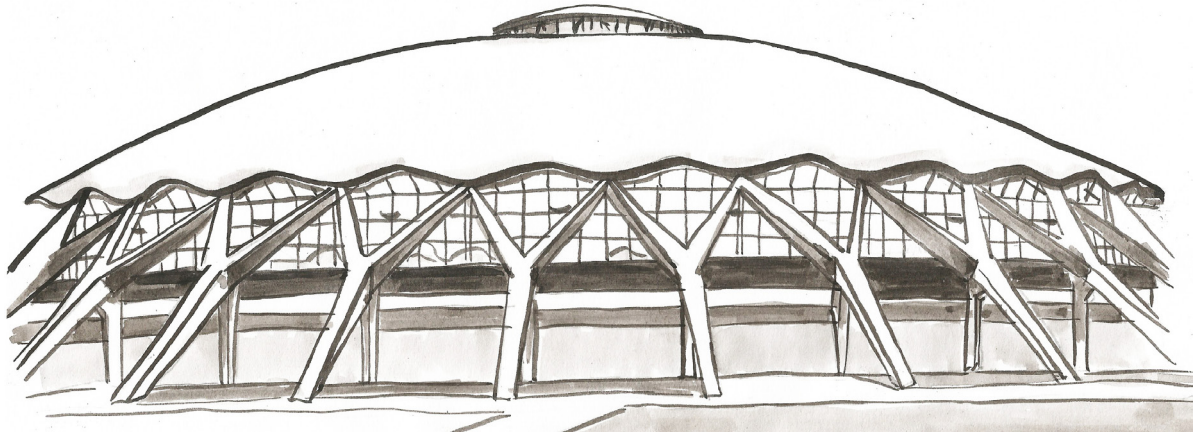


Fig. 17. Nervi I Palazzetto dello Sport, Rom, 1958. Abbildung Heike Neumann.

Luigi Nervi möchte den Eindruck schaffen, dass die Pfeiler aus der Erde in die Decke wachsen und somit direkter Bestandteil des Organismus werden. Es ist ein Streben nach eher gewichtslosen Spannungszuständen und dynamisch plastischem Ausdruck und nicht nach optischer Statik und klassizistischer Ausgewo-



Fig. 18. Nervi I Palazzetto dello Sport, NN. Abbildung Heike Neumann.



Fig. 19. Kraftfluss und Spannung der Konstruktion. Abbildung Heike Neumann.

genheit. Dabei halten die Y-förmigen Stützen die Kuppel wie 36 menschliche Körper. Francesco „Borrominis fundamentales Konzept hingegen ist der Rhythmus“⁸, welcher einen Gegenpol zu der klassischen Proportionslehre der Renaissance darstellt. Die Anwendung der gebogenen Linie stellt für ihn den lebendigen Körper dar. Er entwickelt dadurch eine Art bewegte Architektur, bei der jegliche Statik überwunden scheint. Die Fassade und den Innenraum der San Carlo alle quattro fontane ‘komponiert’ er, indem er mit den Elementen der Verzierung und Dekoration spielt.

⁸ Gabriele Pasch, *Borromini's Konzept: „Am Anfang war der Rhythmus“* (2003-2014), auf <http://ars.messala.de/borromini.htm> (zuletzt abgerufen am 06.06.2016).



Fig. 21. Urheber: LivioAndronico, Datei: San Carlo alle Quattro Fontane (Rome) - Dome. HDR.jpg auf [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane_\(Rome\)_-_Dome_HDR.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane_(Rome)_-_Dome_HDR.jpg?uselang=de) (zuletzt abgerufen am 07.07.2016).

Fig. 20. Borromini I San Carlino alla Quattro Fontane, Rom. I Kuppel © Paolo Monti, Institut: Bibliotheca europaea di informazione e cultura, Inventarnummer: SER-s5010-0009574, Datei: Paolo Monti - Servizio fotografico - BEIC 6346853.jpg auf https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_-_BEIC_6346853.jpg?uselang=de (zuletzt abgerufen am 07.07.2016).

Dabei wird die Grundstruktur bis hin zur absoluten Verschleierung der konstruktiven Prinzipien umspielt. Die Fassadenfläche wird dicht ausformuliert mit einem engen Wechsel von Säulenordnung und Skulptur. Im Innenraum gibt es eine Formenvielfalt und Formenüberlagerung. Die indirekte Lichtführung im Innenraum erweckt eine schon fast mystifizierende Anmutung.

Dynamik und Wahrnehmung

Die dynamische Wahrnehmung ist zwar nicht absolut objektiv, aber es gibt dennoch allgemeingültige Parameter. Das lässt sich exemplarisch an folgenden Studien belegen: Wie wichtig menschliche Sinne sind, zeigen Berichte von Versuchspersonen der amerikanischen Studie „Sensory Deprivation“, die sich zur „Beraubung aller Sinnesreize“⁹ zur Verfügung gestellt hatten. Die Testpersonen berichteten: „Alles Leben schien sich in bodenlose Schwärze aufzulösen, stumme Leere umgab mich und meine Haut war dumpfer Teig, der mich zu ersticken drohte.“¹⁰ Nach etwa 10 bis 15 Minuten musste der Versuch auf Grund lebensgefährlicher Störungen des hormonalen Gleichgewichts abgebrochen werden.

Manfred Clynes fand in einer anderen Studie Anfang der 80er Jahre heraus, dass Gefühlszustände, die an Hand der Druckbewegung eines Fingers kommuniziert werden sollen, interkulturell durch einen gleichen

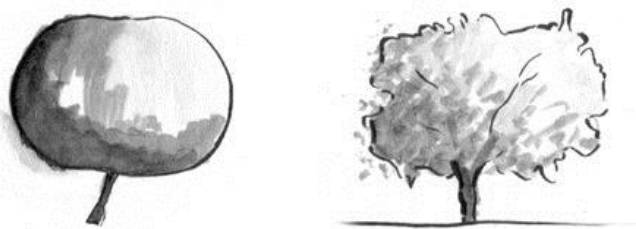


Fig. 22. Strukturen der Zugehörigkeit – bewusst oder unbewusst? Abbildung Heike Neumann.

⁹ Vgl. Johnson Hebb/Donald Olding, *Essay on Mind*, Psychological Press, Hillsdale, 1980.

¹⁰ Wulf Schneider, *Sinn und Un-Sinn*, Leinfelden-Echterdingen, 1995, S. 42.

zeitlich-rhythmischen und dynamischen Verlauf dargestellt werden können. Daraus schloss er auf eine Verbindung von Gefühlen und räumlicher Ausdehnung.¹¹ Menschliche Verhältnisse werden daraus resultierend generell immer im Verhältnis zum Körper erlebt und erhalten damit ein „virtuelles Körperimage“. Sorgen scheinen schwer, Freude wird mit Leichtigkeit in Verbindung gesetzt. Diese Assoziationen verbinden die physikalisch-akustische Erscheinung mit einem konkreten emotionalen Charakter.¹² „Fast alle Theorien des Gefühls bauen auf zwei Faktoren auf. Ohne geistige Interpretation, so wird angenommen, fehlen die spezifischen Qualitäten eines Gefühls; ohne physische Erregung mangelt es an Intensität und Wärme.“¹³ Auch Theodor W. Adorno „bestätigt [...] die Aktivitätsbezogenheit des Ausdrucks als ein Handeln [...] in passiver Transformation [... Die] Kräfte, welche das Körperverhalten bestimmen, [sind] dem Charakter der entsprechenden Seelenzustände strukturell ähnlich.“¹⁴ Es besteht also auch ein Zusammenhang von emotionaler Bewegtheit und dem Gestus.



Fig. 23. Virtuelles Körperimage: Gestus - Erwartung - Sorge - Schutz. Abbildung Heike Neumann.

Bewegung und Geschwindigkeit sind ebenfalls relativ. Unsere menschlich-physiologische Natur folgt dem kosmischen Rhythmus (z. B. die Atmung, der Tag/Nacht-Rhythmus). Dies kann zu einem Konflikt durch Konfrontation mit dem mechanischen Rhythmus führen, beispielsweise liegt der Geräuschrhythmus eines Zuges über dem unseres Herzschlages und eine Anpassung scheitert. Die Geschwindigkeit als Reisender in einem Zug ist nicht nachvollziehbar, weil sie sich der eigenen Verhältnismäßigkeit entzieht. So kommt es unweigerlich zu einer Konzentration auf den fast unbeweglichen Mittelgrund und auf vorbeiziehende statisch-fixe Elemente, welche eine gewisse Geschwindigkeit nicht überschreiten. Die Folge ist eine Wirkungsminderung. Daraus ist der Schluss zu ziehen, dass für das Erleben der Tiefe das Element der Zeit, und damit das Element der Bewegung, notwendig ist. Die frontale Ansicht wirkt zunächst zweidimensional. Um die Tiefe zu erkennen, muss sich das Objekt oder das Auge und in großem Maßstab der Standpunkt des Betrachters bewegen.¹⁵ Dabei bewegt sich das Auge nicht in einer symmetrisch gleichmäßigen Ausdehnung sondern tastet sich kulturell unabhängig ausnahmslos von links nach rechts in eine Richtung ab. Ohne diese Bewegung würde sich unser Sehfeld auf 20 Grad beschränken. Dabei wird in einem Rechteck betrachtet

¹¹ Vgl. Manfred Clynes, „The Living Quality of Music Neobiologic Patterns of Communicating Feeling“, in *Music, Mind and Brain (The Neuropsychology of Music)*, Manfred Clynes (Hg.), 1982. Vgl. http://microsoundmusic.com/home/microsound/.blogs/post8887/Clynes_LivingQuality.pdf (zuletzt abgerufen am 30.05.2016).

¹² Helga de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber, 2002, S. 45.

¹³ De la Motte-Haber, 2002, S. 71.

¹⁴ Margarete Fujii-Zelenak, *Strukturen in den modernen Architekturen: Pier Luigi Nervi-Kenzo Tange: ein Vergleich europäischer und japanischer Architekturstilarten*, Frankfurt a. Main, 1992, S. 101.

¹⁵ Vgl. Gillo Dorfles, „Die Bedeutung der Bewegung in unserer Sehgewohnheit und im künstlerischen Schaffen in ‚Sehen+werten, Wesen und Kunst der Bewegung‘“, in *La Connaissance*. Gyorgy Kepes (Hg.), Brüssel/Paris, 1969, S. 45 ff.

die Diagonale von links unten nach rechts oben (SW-NO) vom Auge als Aufwärtsrichtung interpretiert das Spiegelbild dieser Diagonale jedoch von rechts unten nach links oben (SO-NW) als Abwärtsrichtung. Auch die Bewegung selbst wird nicht immer gleichempfunden: Entweder verfolgen wir einen bewegenden Gegenstand oder bewegen uns selbst. Bewegungen von links nach rechts scheinen müheloser als umgekehrt. Die Abwärtsbewegung wird auf Grund der Schwerkraft als leicht empfunden. Die Vorwärtsbewegung ist zielgerichtet in die Zukunft und erscheint dadurch einfacher.

Dynamische, architektonische Formen haben die Aufgabe, Kräfte sichtbar zu machen, Wege zu weisen und Bezüge zu schaffen. Diese Spannungen sind dem Wahrnehmungsgegenstand immer inhärent und haben eine Stärke und Richtung. Rudolf Arnheim beschreibt diese Spannung als „psychologische[es] Kräfte[verhältnis]“.¹⁶ Nach Jörg Kurt Grütter wird die eigene, bezeichnende Dynamik aller Formen, auch der Einfachen, in der sogenannten Gamma-Bewegung sichtbar. (Wie Zeichnung)

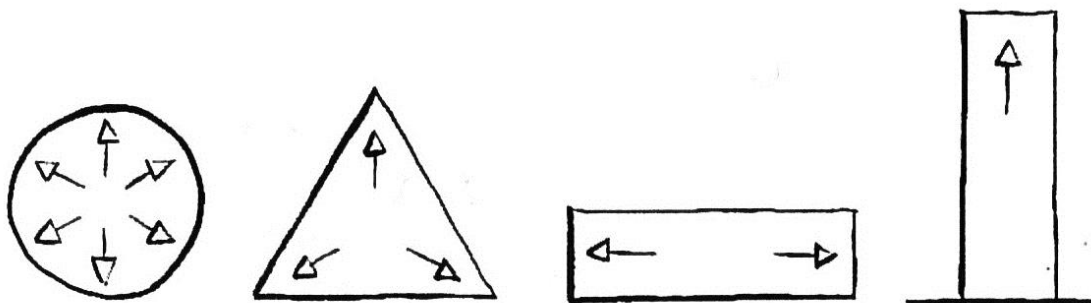
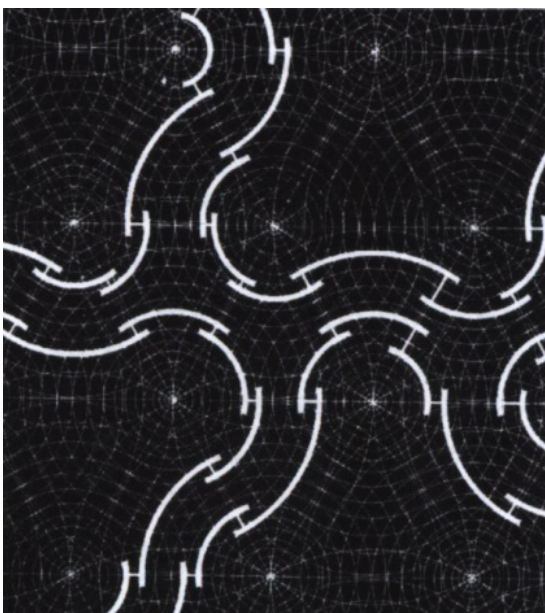


Fig. 24. Gamma Bewegung in einfachen Formen nach Jörg Kurt Grütter
Abbildung Autorin nach Jörg Kurt Grütter: Ästhetik des Architektur – Grundlagen der Architekturwahrnehmung. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1987, S. 153.

Die Beziehung zwischen zwei Objekten beinhaltet immer einen Zwischenraum. Der Zwischenraum wird belebt durch die gegenseitigen Kräfte der Anziehung und der Abstoßung. Die Zeichnung von Paolo Portoghesi verdeutlicht, dass Räume von Anschauungskräften belebt werden, die von architektonischen Strukturen erzeugt werden. Der Zwischenraum sorgt für ein bestimmtes Verhältnis von Ferne und Verbundenheit. Im Kontext der Dynamik wird klar dass



dieser Zwischenraum nicht leer, sondern spannungsgeladen ist. Diese Spannungsintensität steht in Abhängigkeit zur Abstandsgröße. Daraus ergibt sich die benannte Abhängigkeit von Kräften der gegenseitigen Anziehung und Abstoßung. Größe, Proportion und Form der Teile bestimmen damit die Qualität des Zwischenraumes.

Dynamik bedeutet also Spannungsabbau und Spannungsaufbau. Jede Form hat ihre eigene Anschauungsdynamik. Das Verhältnis von Form und Richtung spielt dabei eine bedeutsame Rolle. Architektur lebt in erster Linie von ihrer Bezogenheit zur Erdbasis. Trotzdem wird die dynamische Richtung in den tragenden-aktiven und

Fig. 25. Paolo Portoghesi I Anschauungskräfte.
Rudolf Arnheim: Die Dynamik der architektonischen Form. Köln 1980, Seite 58.

¹⁶ Vgl. Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*. Berlin, 1978, S. 14.

den getragenen-passiven Elementen deutlich. Visuell hebt sich das Kräfteverhältnis zwischen tragendem aktivem Bauteil und getragenen passivem Bauteil auf. Eine Unterbrechung des optischen Spannungsverlaufes durch Sockel und Kapitelle unterbricht die Ausdehnung nach oben oder unten. Eine Verjüngung der Säule nach oben kommt einer Aufwärtsbewegung nahe, bei einer Verjüngung des Schaftes nach unten hin, wird Dynamik von oben nach unten abgelesen. Es kommt zu einem schweren Anschauungsgewicht, man vergleiche nur die eigene Kopfbewegung von unten nach oben und umgekehrt. Ein dynamisches Gleichgewicht ist bei den Säulen Minoischer Palastbauten zu sehen: die Säule wächst „wie ein Bein aus dem Boden und entwickelt sich aus der Masse heraus“.¹⁷

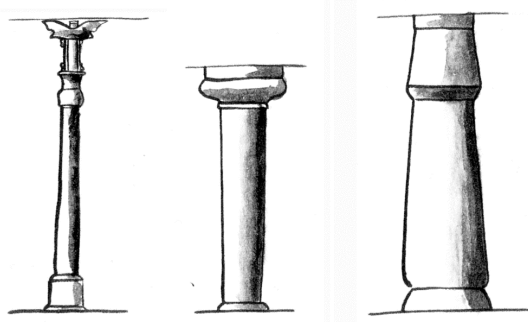


Fig. 26. *Dynamik einer Säule*. Abbildung Heike Neumann. vgl. Rudolf Arnheim: *Die Dynamik der architektonischen Form*. Köln. 1980, S. 58.

Unser Gesichtssinn orientiert sich immer an der Vertikalen. Die Schräge als weiteres dynamisches Mittel erzeugt zunächst eine Verschiebung aus diesem uns innewohnenden Gleichgewicht. Ein Beispiel: Der Glockenturm in Pisa weicht von der Vertikalen ab. Dies wird einerseits im Vergleich mit den anderen Gebäuden deutlich und andererseits durch den kinetischen Gleichgewichtssinn im menschlichen Körper selbst welcher „der eingebauten Norm der Senkrechten“¹⁸ entspricht. Die Schräge erzeugt aber gleichermaßen Spannung und den Wunsch in dem vertikal-horizontalen Achsmaß einen Ausgleich zu

finden. Fängt das Gebäude die Abweichung visuell nicht auf erzeugt dies Unsicherheit. Wird hingegen der Verlauf der Gegenkräfte und damit der Ausgleich in der Vertikalen visuell nachvollziehbar gestaltet, fühlt sich der Mensch sicher und es entsteht eine dynamisch nach vorne gerichtete Bewegung.



Fig. 27. *Form und Gleichgewicht I Pisa*.
© Bearbeitete Foto, leaning-tower-1066505_1920.jpg, Original CC0 Public Domain by www.pixabay.com.

Fig. 28. *Thema Schräge Campo Volantin Footbridge I Calatrava*
© Mario Gutiérrez Vázquez, Zubi_Zuri_bridge_and_Isozaki_Atea.jpg auf https://en.wikipedia.org/wiki/File:Zubi_Zuri_bridge_and_Isozaki_Atea.jpg (zuletzt abgerufen 01.07.2016).



¹⁷ Rudolf Arnheim, *Die Dynamik der architektonischen Form*, Köln, 1980, S. 58.

¹⁸ Jörg Kurt Grütter, *Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architekturwahrnehmung*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1987, S. 37.

Dynamik in der Angewandten Ästhetik und ihre Entsprechung in der Architektur

Dynamik zählt unter die noch am wenigsten erforschten Bereiche der Sinneswahrnehmung.¹⁹ Worin liegt die Bedeutsamkeit von Dynamik als eine Kombination aus Bewegung und Zeit für die in sich starre Architektur? Architekten, Musiker und Philosophen haben im Laufe der Geschichte nicht nur immer wieder Verbindungen zwischen den Künsten gesucht und auch geschaffen, sondern sich auch wechselseitig neue Impulse gegeben. Deswegen ist es für die Architektur sinnvoll geistige und strukturelle Berührungspunkte zu diesen anderen Disziplinen zu suchen, die sich ihrerseits auf je eigene Weise mit dynamischen Prinzipien auseinander gesetzt haben. In der Wahrnehmung und im künstlerischen Schaffen sollte sich dabei die Aufmerksamkeit vor allem auf die Kunstformen richten, welche durch Bewegung bedingt und von ihr untrennbar sind, und nicht auf jene, die nur oberflächlich von ihr beeinflusst werden. In diesem Rahmen soll eine Auswahl von Werken anderer Kunstdisziplinen in ihrer Parallelität zu architektonischen Formen aufgezeigt werden. Die getroffene Auswahl kann nur als Übersicht verstanden werden und dient lediglich zur Veranschaulichung. Historisch betrachtet betonte die archaische Menschendarstellung in ihrer Frontalität zunächst den Typus und erzeugte Bewegungslosigkeit. Beim Kontrapost in der Klassik wurde das Becken erstmals aus der senkrechten Körperachse geschoben. Es entstand ein Spiel aus Gegensatzpaaren wie Ruhe und Bewegung, das letzten Endes zu einem homogenen Ausgleich führte. Erst in der Renaissance wurde dieses Motiv von den Künstlern wieder aufgegriffen. Die harmonische Gewichtsverlagerung der Renaissance ist großzügiger in Ihrer Auswirkung und soll zugleich Ruhe und Bewegung sowie Gebundenheit und Freiheit des menschlichen Körpers ausdrücken.

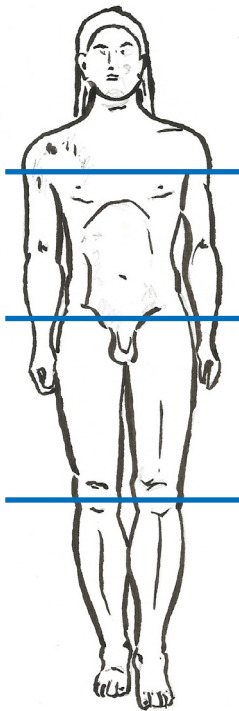


Fig. 29. Grabstatue eines Jünglings aus Anavyssos, um 530/520 v. Chr., Marmor. Abbildung Heike Neumann.

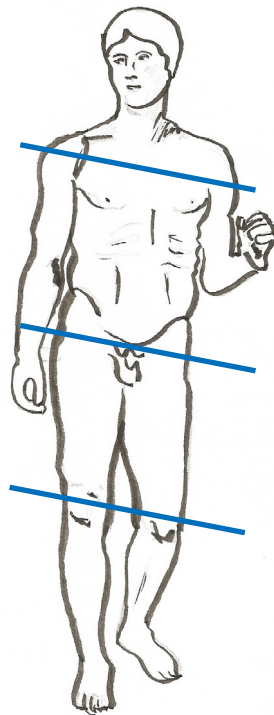


Fig. 30. *Doryphoros* um 440 v. Chr., Marmor. Abbildung Heike Neumann.

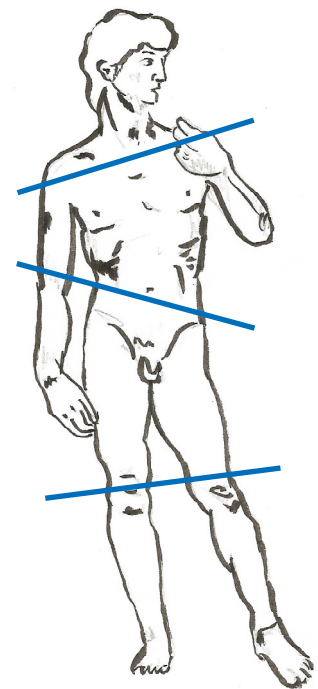


Fig. 31. *David*, Michelangelo, 1501-1504, Marmor. Abbildung Heike Neumann.

¹⁹ Arnheim 1980, S. 15.

Eine Weiterführung dieses Gedankens zeigt Umberto Boccionis Skulptur „Urformen der Bewegung im Raum“ (1913). Sie zeigt die kontinuierliche, ununterbrochene Bewegung in ihrer dynamischen Sinneserfahrung.



Fig. 32. Umberto Boccioni «Urformen der Bewegung im Raum», 1913 © Wmpearl, Unique Forms of Continuity in Space, 1913 bronze by Umberto Boccioni.jpg https://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Boccioni#/media/File:%27Unique_Forms_of_Continuity_in_Space%27,_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg (zuletzt abgerufen am 05.07.2016).

Die Dimension der Zeit kann als optisches Phänomen deutlich werden, sowohl 2-dimensional als auch 3-dimensional. Pablo Picassos „Mädchen vor dem Spiegel“ stellt eine Frau in mehreren Ansichten von unterschiedlichen Standpunkten in einem Bild dar. Mit dieser Methode gelingt es, Bewegung und damit Zeit in die 2-dimensionale Malerei einfließen zu lassen. Marcel Duchamp und Brigdet Riley erzeugen in einer 2-dimensionalen unbewegten Fläche den Eindruck von Rotation und Bewegungsfluss, Alexander Calders Skulpturen sind Bewegung in sich selbst.

Fig. 33. Marcel Duchamp – Rotorelief.
© Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani, Milan 1993, Seite 88.

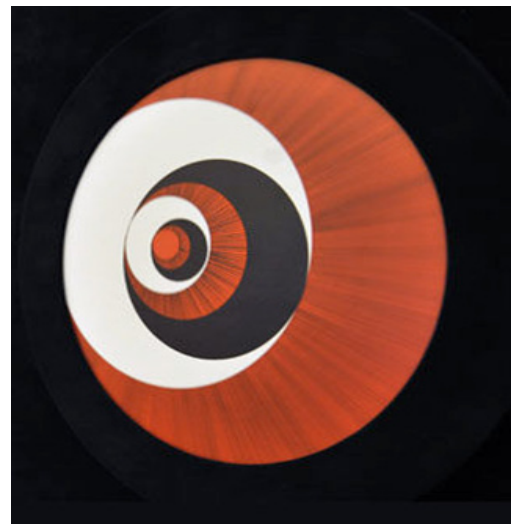
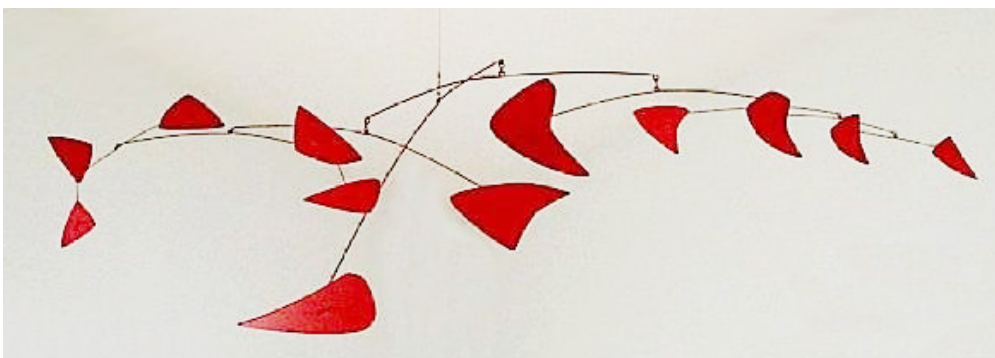


Fig. 34. Alexander Calder - Red Mobile, 1956 © Montrealasi at en.wikipedia, Calder-redmobile.jpg auf <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Calder-redmobile.jpg?uselang=de> (zuletzt abgerufen am 07.07.2016).

Beim
P a l -



lazzo Spado plant der Architekt Francesco Borromini eine optische Täuschung baulich ein in dem er die Säulenabstände mathematisch verkürzt als auch den Weg verjüngt. Der Weg wird durch diese perspektivische Verzerrung optisch verlängert.

Dynamik kann auch durch eine reale Bewegung des Objektes selbst verdeutlicht werden, wie bei den Mobiles von Kenneth Martin und Alexander Calder als auch in der kinetischen Architektur Santiago Calatravas mit seinen beweglichen Fassadensegeln die man mit dem Flügelschlag eines Vogels assoziieren kann.

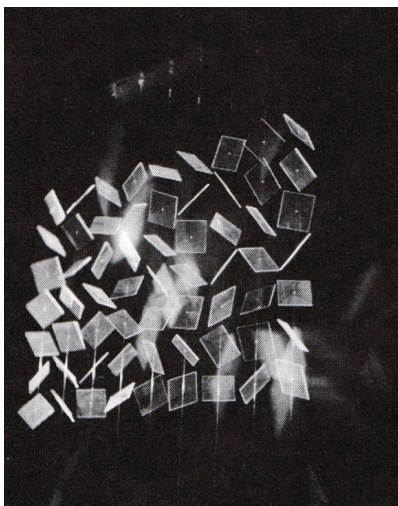
Fig. 35. Borromini I Palazzo Spada © Miguel Hermoso Cuesta, Datei: Borromini Spada 06.JPG auf https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borromini_Spada_06.JPG?uselang=de (zuletzt abgerufen am 07.07.2016).



Fig. 36. Calatrava Milwaukee Art Museum © Fotograf Michael Hicks (Mulad).



Fig. 37. Statische Assoziation. Abbildung Heike Neumann.



Licht und Schatten intensivieren die Ausdruckskraft der räumlichen Situation, verstärken Effekte der Bewegung, von Kontrast und Tiefe und erzeugen unterschiedliche Oberflächencharaktere. Es entsteht ein Lichtspiel durch Bewegung.

Auch die Änderung des Blickwinkels und des Standpunktes erzeugt Dynamik wie beispielsweise bei der polyphonen Malerei von Yaacov Agam oder beim Vorbeifahren und Abschreiten eines Bauwerkes.

Fig. 38. Julio Le Parc I *continuel-lumière*. Statische Assoziation. Abbildung Heike Neumann.

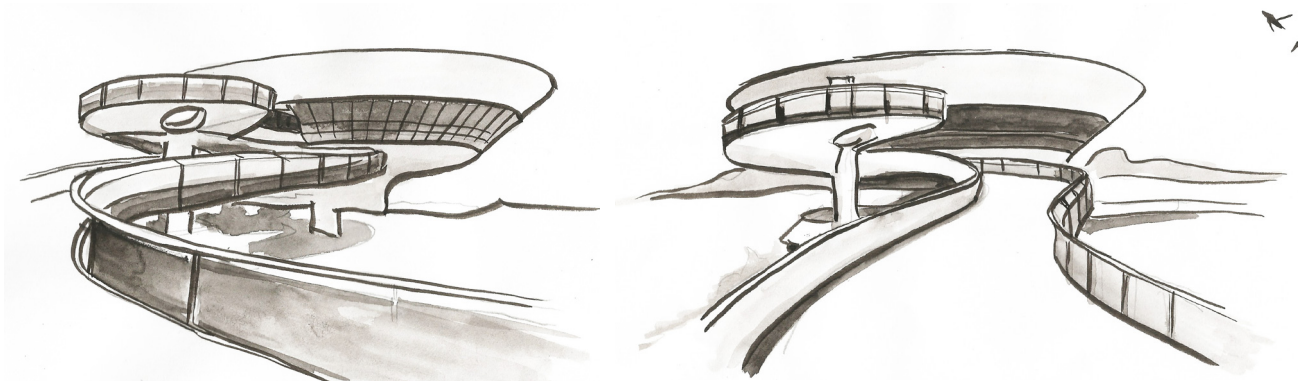


Fig. 39 & 40. Oscar Niemeyer, *Niteroi Contemporary Art Museum*, Weg und Blickrichtung
Abbildung Heike Neumann.

Hans Richter, der Erfinder des Kunstfilms, kam während der Suche nach Bewegung in der Malerei zu der Schlussfolgerung, dass der Film am Ende einziges Mittel ist dynamische Energien in Bewegung auszudrücken. Seine Filmfragmente sind Studien über sich bewegende abstrakte, geradlinige Formen. Auch der Architekt plant diese Bewegungssequenzen mit ein, beispielsweise in Form eines Weges welcher die Annäherung an ein Bauwerk gestaltet und lenkt.

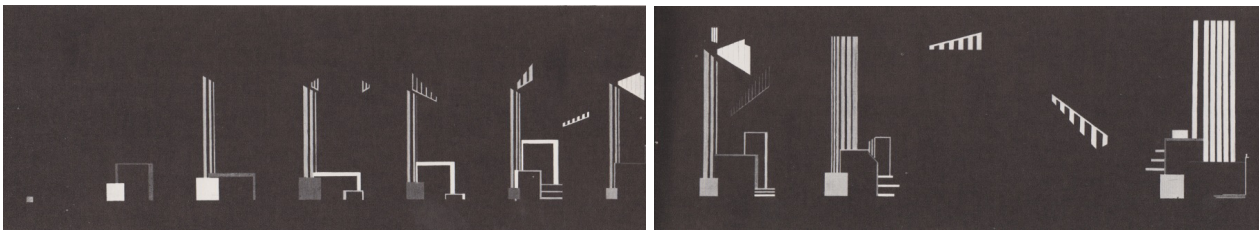


Fig. 41. Bewegung - Erschließung im Intervall - Transformation - Kompositionsfolge: Hans Richter, Filmfragmente. Hans Richter: Filmfragmente in: Sehen+werten - Wesen und Kunst der Bewegung, hg. v. Gyorgy Kepes, La Connaissance. Brüssel/ Paris, 1969, S. 146-147.

Dynamische, architektonische Formen haben die Aufgabe, Kräfte sichtbar zu machen, Wege zu weisen und Bezüge zu schaffen. Dies ist Grundlage aller Seh- und Bewegungserlebnisse. Enge und Weite beispielsweise werden durch das Wechselspiel von Dehnung und Pressung verdeutlicht. Dieses entstehende Gegensatzpaar von Spannung und Entspannung kann als architektonische Geste Erwartungen wecken und dadurch aktiv mit dem Nutzer in Beziehung treten. Kurven und gebogene Formen erzeugen Dynamik und damit Spannung. Auch das Rechteck ist unbestimmter als das Quadrat und damit spannungsreicher. Spannung wird nicht nur durch Form und Proportion erzeugt. Auch ungewohnte, gegensätzliche Anordnung wirkt spannungssteigernd und spannungsmindernd.



Fig. 42. Abgeleitete Assoziation
Abbildung Heike Neumann.

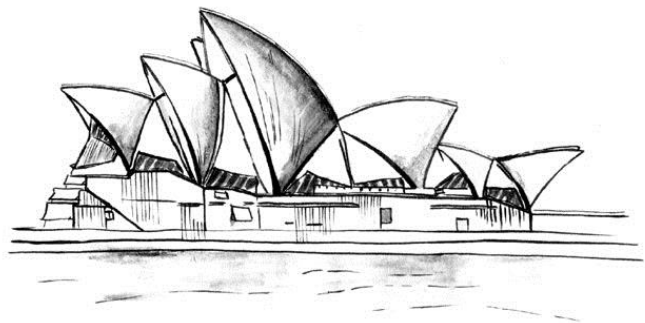


Fig. 43. Jørn Utzon | Oper von Sydney
Abbildung Heike Neumann.

Treppen, Rampen, Bodenbeläge beeinflussen zusätzlich und direkt die Bewegungsqualität und Bewegungsgeschwindigkeit in der Zeit. Ein anschauliches Beispiel für einen direkten Zusammenhang von architektonischer Komposition und dem direkten Einfluss auf die körperliche Bewegungsgestalt findet sich beim Begehen von Treppenanlagen. Die Spanische Treppe in Rom, welche durch unterschiedliche rhythmische Impulse den Gang lenkt, beschleunigt und verlangsamt die Schrittgeschwindigkeit. Diese Treppenzugform entspricht der zeremoniellen Tanzform einer barocken Pastorale. Man könnte sagen, der Benutzer tanzt sozusagen eine Pastorale den Weg hinauf und hinab. Parallel dazu war es in der barocken

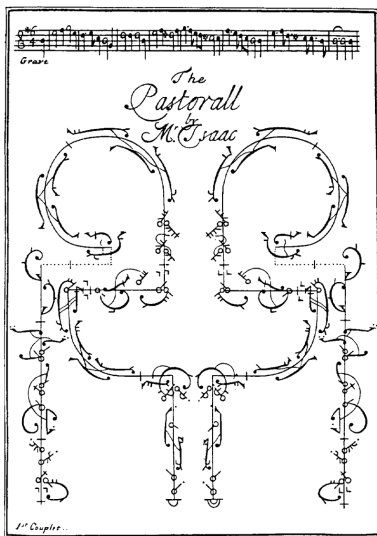


Fig. 44. Tanzschrift Pastorale. R.A.: Feuillet: *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris 1700. Tanzschrift-Notation von Pierre Beauchamp.



Fig. 45. Scalinata di Trinità dei Monti I Rom. Abbildung Heike Neumann.

Spielweise üblich die notierte Melodie musikalisch zu Interpretieren. Die Grundstruktur der Pastorale wurde in diesem Fall weiter durch Verzierungen und Triller umspielt und erweitert. Trotz dieser ausschmückenden Affekte wird die Einfachheit des Themas und der Melodie nicht überdeckt. Dieses Element findet sich übersetzt ebenfalls in dem Treppennmotiv wieder.²⁰

Größere Gebäudekompositionen müssen mit Zeitaufwand durchschritten werden aber ihre ganzheitliche Erfassung erfolgt räumlich auf einen Schlag. Dies wurde früher als Gestaltungsmittel mit eingeplant. Meist wurde dieses über eine gemeinsame Achse oder zentralen Punkt geregelt. Beim Erleben von Architektur dringt trotz ruhiger

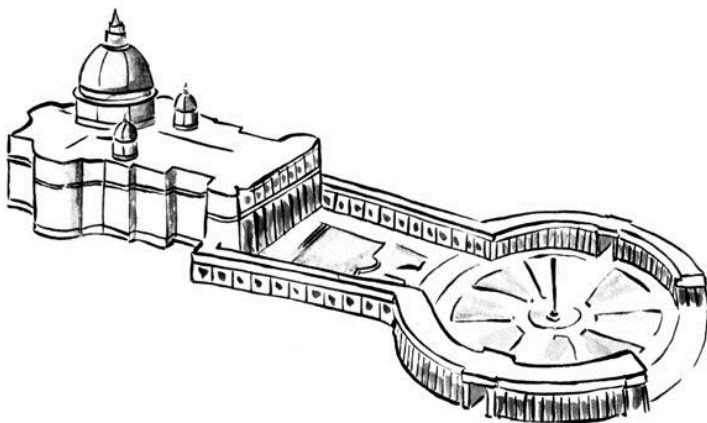


Fig. 46. Bernini Petersdom und Petersplatz. Abbildung Heike Neumann.

Umstände die Umgebung auf den Besucher ein. Der Petersplatz ist ein an sich statisch ruhender Raum. Der Säulengang ist aber so konzipiert, als würde er wie eine Empfangsparade, welche sich versammelt hat, den Gast erwarten. Diese Bewegung weist eine rhythmische Einteilung auf. Rhythmik setzt die Bewegung konträr zur erstarrten Ruhe und somit zur geformten Bewegung.

²⁰ Arnheim 1980, S. 123.

In der Moderne entwickelt sich der Ansatz, dass der Raum und sein Bezug zu ihm erst durch Bewegung erlebbar werden. Ein Verstehen des Raumes ist damit erst durch Begehen und Bewegung möglich. Jörg Grütter zufolge ist daher „nun nicht mehr ausschließlich die Konstruktion von Körpern, sondern auch die Konstruktion der Aktion von Körpern“²¹ interessant. Das Ideal der Pyramide als statischer Zustand wird abgelöst durch die Entwicklung zu einer spiralförmigen Architektur der Dynamik²².

Dynamik bedeutet Leben und entspricht der menschlichen Konstitution und damit keiner absoluten und abstrakten Gleichheit: Absolute Symmetrie erscheint langweilig und eintönig, da die Spannungsverhältnisse in einem gleichmäßigen Regellaß systematisiert werden. Wird diese Symmetrie in einer Sequenz unterbrochen wird Spannung erzeugt. Dies findet sich in vielen Bereichen des menschlichen Daseins wieder, beispielsweise ist unser menschliches Gesicht nie absolut symmetrisch was die individuelle Ausdruckskraft erhöht.

Plattenbausiedlungen bauen auf einem seriellen, unmaßstäblichen, an der eigenen Körperlichkeit nicht messbarem Raster und Maßstab auf. Individualismus, Vielfalt und sinnlich orientierte Qualitäten sind damit nicht befriedigt. Es entsteht ein abstrahierter leerer Raum der eine Gleichgültigkeit gegenüber dem, was er erfüllen soll ausstrahlt und der gebaute Raum wird zum bloßen Behältnis. Der Mensch als Bewohner fühlt sich identitätslos und desorientiert.

Wird Raum als Bühne des Lebens choreografiert fühlt der Mensch sich angenommen und willkommen. Dies spiegelt sich beispielsweise in dem Kräftespiel architektonischer Grundformen wie des Tragens und Lastens wieder. Wenn Flächen ähnlich einer musikalischen Komposition strukturiert werden, Abschnitte bilden und damit eine Fassade oder ein Weg nicht mehr ins Endlose laufen wird der Effekt der Orientierungslosigkeit und Langweile aufgehoben und es entsteht ein Lebensraum.



Fig. 47. Plattenbausiedlungen. Urheber Doris Antony, Berlin, Datei: Hoyerswerda Kuelz Str.jpg, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hoyerswerda_Kuelz_Str.jpg (zuletzt aufgerufen am 06.07.2016).



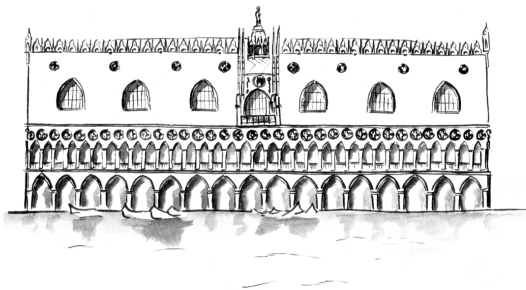
Fig. 48. Le Corbusier, *Unité d'habitation*. Manfred Brückels: *Le Corbusier's Berlin Unité*, CC BY-SA 3.0, File: Corbusierhaus Berlin B.jpg auf https://en.wikipedia.org/wiki/Unité_d%27habitation#/media/File:Corbusierhaus_Berlin_B.jpg (zuletzt abgerufen 04.05.2016).

Bauen in seinem Ursprung ist Resultat und Ausdruck menschlicher Bewegung im Raum. Die menschliche Bewegung ist eine unmittelbare körperliche Erfahrung und ähnlich gerichtet, wie das Sehfeld welches sich von links nach rechts bewegt. Sie hat, wie jede musikalische Komposition, einen Anfang, einen Zwischenteil und ein Ende.

²¹ Grütter 1987, S.170.

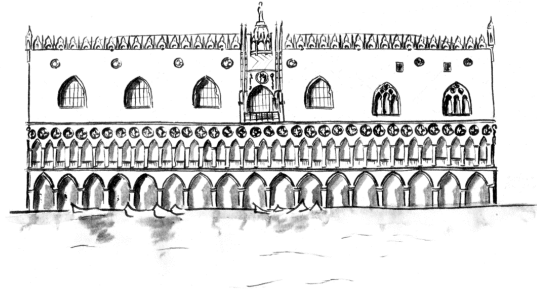
²² Ebd., vgl. S. 174ff.

In der Erinnerung scheint z.B. der Dogenpalast symmetrisch und harmonisch in sich ruhend. Tatsächlich wird der gleichmäßig rhythmische Verlauf durch Fensterverschiebungen und kleine Öffnungsweg- und -zunahmen belebt. Ein asymmetrischer Verlauf kann den Bewegungsfluss fördern wie es der Fassadenverlauf des Dogenpalastes verdeutlicht. Die Störung ist in diesem Fall nicht dominierend, sondern wirkt wie ein natürlicher Bestandteil einer Fassadenentwicklung in Blickrichtung von links nach rechts wie der musikalische Vordersatz, Hauptsatz und Nachsatz.



A I A

Fig. 48. Absolute Symmetrie. Abbildung Heike Neumann.



A I B I C

Fig. 50. Unterbrochene Symmetrie. Urheber Jin Zan, Datei: Turning Torso, Malmö, 16-10-11, Jin Zan.jpg, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Turning_Torso,_Malmö,_16-10-11,_Jin_Zan.jpg (zuletzt abgerufen am 06.07.2016).

Wachsen, Rotation, Translation, Krümmung, Drehung sind kompositive Verfahren, die beim Betrachten den Eindruck einer gerade stattfindenden Bewegung oder einer immanenten Bewegung hervorrufen können. Santiago Calatrava leitet diese Form aus der Rotation eines sich drehenden Torsos ab.

Auch architektonische Bögen weisen dynamische Qualität auf. Die Biegung verlangsamt und forciert die Bewegung, um sie dann wiederum der Schwerkraft gemäß abwärts Richtung Erdboden zu führen.



Fig. 51. Calatrava, Turning Torso, Malmö. Abbildung Heike Neumann.

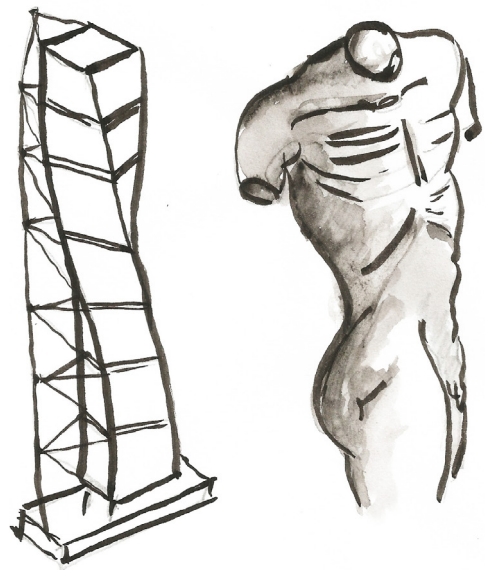


Fig. 52. Skulptur und Studie „spiral gedrehter Torso.“ Abbildung Heike Neumann.



Fig. 53. Oskar Niemeyer, *Spannung durch Biegung*.

Bild links: Urheber Xdonat, Datei: 800px-TheSymbolofBrasiliaByXavierDonat.jpg, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:TheSymbolofBrasiliaByXavierDonat.jpg?uselang=de> (letzter Aufruf: 06.07.2016); © Urheber Cayambe, Datei: 800px-Cathedral_of_Brasilia_int_July_2009.jpg, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Cathedral_of_Brasilia_int_July_2009.jpg (zuletzt abgerufen am 06.07.2016).

Ausblicke - Kompositionsverhalten in der Angewandten Ästhetik – Impuls des Entwerfens und seine leibliche Erfahrung

Aus diesen Überlegungen lassen sich folgende Fragen ableiten: Aus welchem Impuls entwickelt sich der Prozess des „Entwerfens“, bzw. die erste Skizze oder eine Komposition, oder das ursprüngliche Tun aus und in sich selbst,²³ das in sich dynamisch initiiert ist? Worin liegen schlussfolgernd daraus die Zusammenhänge zwischen dem ersten Entwurfsimpuls und seiner leiblichen Erfahrung? Wann und wie findet dieser Umschlagmoment zwischen dem Gedanken und seinem Ausdruck statt?

Da die sinnlichen aber auch philosophischen Erfahrungswerte unserer menschlichen Wahrnehmung für die Qualität der gebauten Architektur eine entscheidende Rolle spielen eignet sich die Analyse von Gestus, Körper, Bewegung und Bewegungsimpuls im Raum zur Beantwortung der angeführten Fragen.

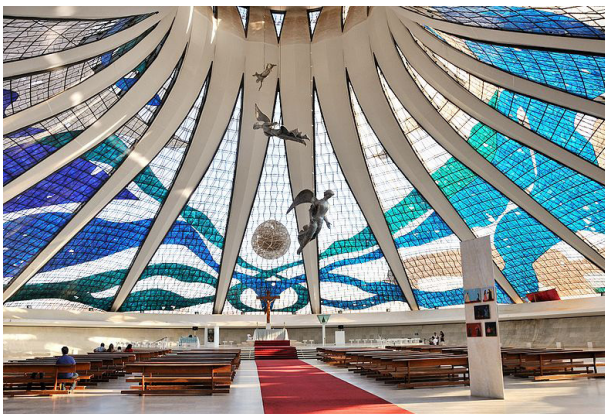


Fig. 54. Sebastian Thill in Rebecca Hoppe: „Ballett“. 2010.



Fig. 55. Ludmila Kumkova, Maria Eckert, Sandro Westphal in *Romeo und Julia* © Ballett des Hessischen Staatstheaters 2012 in Bettina Stöß/Klaus Kieser : Ballett heute. Stuttgart 2012.

²³ Hermann Schmitz, „Der Leib“, in *Grundthemen der Philosophie*, Dieter Birnbacher/Pirmin Strekeler (Hg.), Weithofer/Holm Tetens, Berlin/Boston, 2011, vgl. S. 75.

Die Bewegungsgestalt kann vom Menschen einfach nachvollzogen werden und zur Überprüfung der beabsichtigten Geste hinzugezogen werden. Dazu müssen Grundlagen ermittelt und ausgewertet werden.

Justus Dahinden schreibt dazu in *Mensch und Raum*: „Die Voraussetzung ist eine Ganzheitlichkeit der Architektur als Erfüllung der sowohl praktischen als auch sinnlich orientierten Bedürfnisse, auch des Unbewussten mit dem Verlangen der Psyche.“²⁴ Ist es also möglich mit Hilfe eines wissenschaftlichen

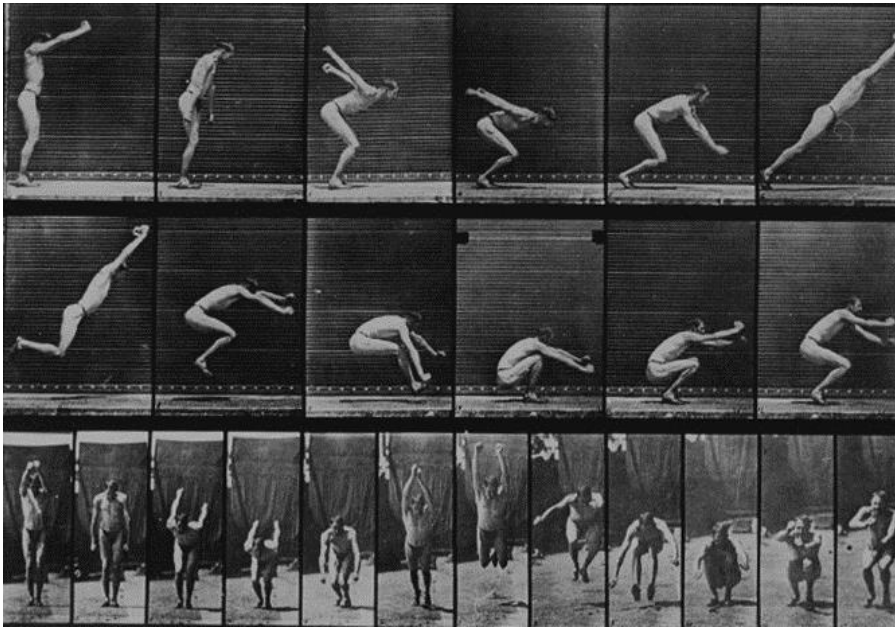


Fig. 56. Eadweard J. Muybridge: *Jumping, standing broad jump*, 1887.

Urheber: National Media Museum, Genehmigung: National Media Museum @ Flickr Commons, Datei: Plate 163, Jumping, standing broad jump (4058169504).jpg auf [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plate_163,_Jumping,_standing_broad_jump_\(4058169504\).jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plate_163,_Jumping,_standing_broad_jump_(4058169504).jpg?uselang=de) (zuletzt abgerufen am 07.07.2016).

Verständnisses der dynamischen Prinzipien emotionale, strukturelle und dynamische Bewegungsqualitäten in Raumqualitäten umzusetzen? Hierbei ist es möglich ergänzend Entwurfsverfahren der Angewandten Ästhetik bzw. Philosophie als Hilfestellung mit einzubinden, welche neue Ansätze der Bewegungsmöglichkeiten zwischen Freiheit und Struktur aufzeigen. Dies kann an Hand von Beispielen kanalisiert, verglichen und auf Übertragbarkeit geprüft werden. Ziel soll es sein, dem Entwerfenden eine synästhetisch-verknüpfte gedankliche Hilfestellung geben zu können um der subjektiven Empfindung eine Gestalt zu geben, welche im Charakter und seiner Aussagekraft im Entwurf nachvollziehbar bleibt als auch die Sensibilität und Improvisationskraft schult. Le Corbusier bringt diese Anforderungen treffend auf den Punkt: „Zwischen Werk und Mensch ist Harmonie: dies ist die Hauptsache.“²⁵

²⁴ Justus Dahinden (Hg.), *Menschen und Raum*, ETH-Bibliothek Zürich, Stuttgart/Zürich, 2005, S. 20.

²⁵ Le Corbusier, „Ausblick auf eine Architektur“, Braunschweig, 1993, vgl. S. 21.

THE PERSPECTIVE VIEW OF THE RENAISSANCE

Ulrich Exner

The discovery of the vanishing point as the infinite point of convergence of all depth lines is, according to Panofsky, something like the discovery of infinity itself. The development of linear perspective in the Renaissance as a projection of space onto a plane leads to a fully-fledged understanding of our familiar world of spatial experience in rational objectified form. Using geometric rules spatial ideas and visions are given graphic form in three dimensions.

Our experience of space, which is marked by a multitude of sensory impressions, is registered with the help of a mathematically generated visual code and can thus be graphically represented as a picture.

In this way we experience a visualisation of the space that will be seen in a similar way by different observers. Linear perspective thus grants us an understanding of the space, without affording any correspondence to non-visual, i.e. haptic and acoustic, perceptions of the space.



Fig. 1. *Artist and nude*, Albrecht Dürer, 1525. https://commons.wikimedia.org/wiki/Albrecht_Dürer#/media/File:Dürer_-_Zeichner_und_Akt.jpg.

As much as the graphical method of visualising space helps to offer an objective understanding of it, it also, in turn, limits our experience of it, because the space we perceive is the sum of a complex interplay of visual, acoustic and haptic experiences—as planners we can consciously direct and control a spatial effect in the way we deploy light, materials and acoustic qualities. There are, broadly speaking, no symbols or methods to cover tactile and acoustic dimensions or events; they operate then on the margins of ‘plan-ability’.

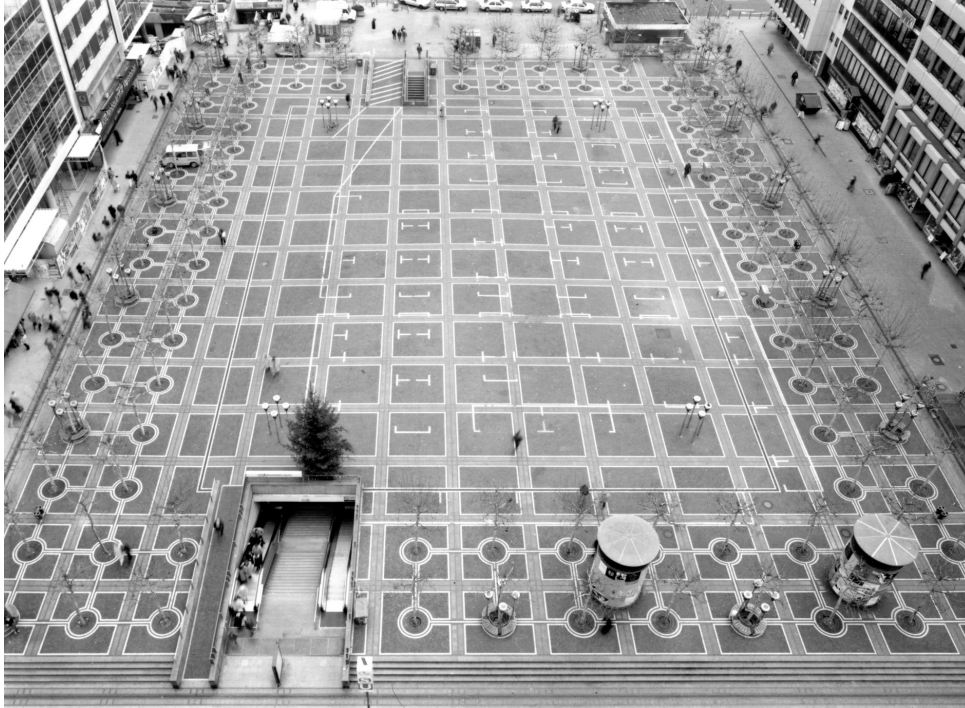


Fig. 2. Economized public spaces – loss of senses © Ulrich Exner.

Artists like the Cubists were able to use the tools at their disposal to create a sense of graphic space without reference to the theoretical systems of one-point perspective. They inspired architectural concepts which strove for a decentralised spatial experience using other methods of representation. Georges Braque, for example, dared in his pictures to break out of the perspectival space and dive into the elemental and the irrational. His work was charged with the desire to escape the absolutism of perspectival space in an attempt to come close to the inner essence of an object.

Admittedly, this adjustment to the historically produced, modern conception of space did not take adequate account of the complexity of our spatial experience. The other ideas inspired by the Cubists, which brought together the sophisticated modalities describing our sensory experience into visual form, thus continued to reinforce the hegemony of the visual model over other models reflecting different sensory impressions.

The dominance of the graphic approach limits the possibility of describing and experiencing space in a different way, especially one that establishes the individual as the field of reference.

The question of whether spatial realities, and thus architecture too, can be designed using other experimental models that are not subservient to the purely visual, seems, in any case, to be of far-reaching importance for our understanding of space and spatial perception, and thus of critical significance for architecture's understanding of itself.

L'ENGENDREMENT DE L'ESPACE ARCHITECTURAL : TROIS MODÈLES (WÖLFFLIN, SCHMARROW, LIPPS)

Mildred Galland-Szymkowiak

Parmi les arts plastiques, l'architecture est celui où il y a la plus grande différence possible entre sujet et objet, la plus grande imposition possible de la présence de l'objet comme objet, dans sa *taille*, dans sa *massivité* (ou pesanteur) et dans son *immobilité* – dans son opposition au sujet mobile, au corps qui non seulement s'avance mais articule, déjà en lui-même, mouvement et staticité, dans son opposition donc à la présence humaine qui est entourée, cernée par le bâtiment ; le plus grand différentiel, la plus grande extériorité du sujet à l'objet. Toutefois, dans l'architecture s'établit tout autant une connexion intime entre le caractère ou l'atmosphère de l'édifice, et notre vie intérieure ; car cet art suscite en nous moins des émotions déterminées, que des affects ou mouvements pathiques profonds qui se déploient à la limite inférieure de la conscience et dont l'orientation intentionnelle vers un objet ou motif précis est plus floue.

L'expérience de l'architecture est donc une expérience bien particulière, à la fois de la distinction et de l'opposition maximales entre le sujet et l'objet, et de leur identité intime, qui se donne en une tonalité affective comme un *entre-deux* du sujet et de l'objet. La présente contribution vise à préciser la nature de cet entre-deux, c'est-à-dire la nature de l'espace architectural en tant qu'espace esthétique. L'espace architectural dont il sera question ici, on le comprend, n'est ni l'espace géométrique, ni l'espace du plan de construction ou plus généralement des représentations mathématisées de l'édifice. Ce n'est pas une étendue divisible et homogène, mais une combinaison singulière et mouvante d'expériences vécues hétérogènes, reposant sur une co-construction de la part du sujet et de l'objet. Un tel espace n'est pas purement intérieur, mais je ne peux pas non plus le désigner, le montrer là devant, hors de moi. L'espace esthétique de l'architecture n'est pas donné : il naît entre le sujet humain et l'édifice, comme la conjonction d'une forme, de sensations relatives à

cette forme, et d'une certaine tonalité affective, et c'est la naissance de ce tout complexe (et non la naissance matérielle de l'édifice) qui nous intéressera ici. Ce qu'il s'agit donc en même temps de cerner, c'est un espace esthétique, à la croisée du sens esthétique et du sens artistique de l'esthétique : un espace de la sensation, immédiatement investi de valeurs affectives, et cela en lien avec des formes produites par l'art.

Pour ce faire, je reviendrai ici de manière panoramique sur des théories qui ont étroitement contribué à ce que l'architecture, au seuil de l'époque moderne, soit comprise comme un art de l'espace. Ces théories esthétiques dites de l'*Einfühlung*, issues de la psychologie allemande au dernier tiers du XIX^e siècle, ont trouvé un champ d'application et de développement particulièrement fécond dans le domaine de la théorie et de l'esthétique architecturales. En fait, la théorie de l'architecture est pratiquement le seul domaine dans lequel une pensée de l'*Einfühlung* soit demeurée vivace jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle (c'est-à-dire avant le renouveau récent et multiforme de la notion d'empathie). Il suffit d'ouvrir par exemple le livre de Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture* (1948), que les étudiants en architecture connaissent bien, pour y découvrir un chapitre sur ces théories et leur actualité¹. Au contraire, dans les recherches d'esthétique générale, ces théories ont été refoulées à l'arrière-plan après les années 1920 et 1930, à la suite des attaques portées notamment par Bertolt Brecht, Walter Benjamin et Benedetto Croce. Depuis une vingtaine d'années, cependant, on s'y intéresse de nouveau, sans pour autant que soit actuellement disponible une histoire complète de ces théories².

En s'appropriant la notion d'*Einfühlung* (empathie, « sentir-dans »), développée dans le cadre d'esthétiques psychologiques pour comprendre l'effet affectif des formes – spécialement, mais pas seulement, des formes spatiales –, plusieurs théoriciens et penseurs de l'architecture ont cherché, entre les années 1870 et les années 1920, à décrire ce que j'appelle l'entre-deux du sujet et de l'objet dans notre expérience d'un édifice – la manière dont il émerge, devient réel pour nous. Ils ont tenté de comprendre à partir de là non seulement la nature de l'expérience du spectateur (ou du promeneur) d'architecture, mais aussi le ressort intime de la création architecturale, et enfin la nature des formes architecturales en tant que formes esthétiques (non en tant que figures matérielles ou simplement géométriques). Le radical allemand « *-füh* », qui donne le verbe *fühlen* (sentir) et le substantif *Gefühl* (sentiment, mais le terme peut souvent être traduit par « affect ») renvoie à la fois à l'expérience du *sentir* et même du *toucher*, et à l'expérience du « *se-sentir* » de telle ou telle manière, de telle ou telle humeur par exemple. Les théories esthétiques de l'*Einfühlung* veulent, de manière générale, répondre à la question centrale de l'expressivité émotionnelle des formes : à quelles conditions percevons-nous une forme comme pourvue d'un sens affectif (une ligne comme dynamique, une couleur comme chaude, une mélodie comme triste, etc.) ? La thèse essentielle qui traverse les différentes versions du modèle théorique de l'*Einfühlung*, c'est que c'est à chaque fois *nous-mêmes*, notre propre état affectif (éveillé par la forme elle-même) que nous « sentons-dans » (*ein-fühlen*) la forme en face de nous ; et cependant nous vivons, sur le moment, cet état affectif comme un caractère de l'objet lui-même. Le « *ein* » indique alors non seulement le « mouvement-vers » (*hinein*), la transposition inconsciente du psychique dans l'objet, mais aussi le sentiment d'unité du soi et de l'objet qui en résulte pour la conscience (*eins-fühlen*). « *Einfühlung* » : le terme sert à penser la conjonction, dans l'expérience subjective, entre une forme, la perception ou le sentir de cette forme, et un certain se-sentir immédiatement attaché à cette expérience du sensible.

¹ Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture*, Lucien Trichaud (trad. fr.), Paris, Minuit, 1959, pp. 104-111. Kirsten Wagner mentionne également les reprises des esthétiques de l'*Einfühlung* dans les théories architecturales de R. Arnheim, W. Meisenheimer, Kent Bloomer et Charles Moore (« Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum », in Robin Curtis, Gertrud Koch (ed.), *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München, Fink, 2009, pp. 49-78, ici p. 50).

² La synthèse historiquement la plus complète est celle de Jutta Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg-im-Breisgau, Rombach, 2005 ; voir aussi Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen, Niemeyer, 1995. La thèse récente de Daniel Hermsdorf (*Filmbild und Körperwelt. Anthropomorphismus in Naturphilosophie, Ästhetik und Medientheorie der Moderne*, Königshausen & Neumann, 2011) brosse un panorama vaste mais ne vise pas la reconstitution historique des théories de l'*Einfühlung*.

Tel est l'angle sous lequel sera ici envisagé l'engendrement de l'espace architectural, dans le nouage entre perception de la forme et vie affective du sujet sentant. Ce nouage se décline selon trois dimensions qui peuvent se combiner. 1) Notre rencontre avec un édifice architectural est un corps à corps, un face-à-face avec un corps plein, massif, qui nous confronte immédiatement aussi à notre propre corporéité. Mais ce corps plein, contrairement à celui de la sculpture³, présente (souvent) la particularité d'être creux, et ainsi de se constituer pour nous comme 2) notre entourage tout autant que comme notre vis-à-vis. C'est alors à partir de l'expérience du vide, et non du plein, que l'espace architectural se crée comme espace esthétique ; et, de ce fait même, à partir de l'expérience du mouvement. Ce n'est donc plus comme corps massif mais comme corps réduit au point d'engendrement de la mobilité que je constitue et expérimente l'espace architectural. Toutefois, cette mobilité n'est évidemment pas celle du déplacement spatial d'une chose. 3) Le mouvement du sujet est alors tout autant intérieur qu'extérieur, ou plutôt le mouvement extérieur ne saurait aller sans la dynamique intérieure. Je ne perçois pas les forces qui structurent l'espace autour de moi, l'« aller-vers-le-haut » dans cette coupole, le « s'enfoncer-vers-l'avant » dans ce couloir, comme des forces extérieures à moi-même, je ne les constate pas objectivement, mais je les éprouve d'emblée comme des forces structurant intérieurement ma propre vie. Or, si je ne peux – naturellement – faire l'expérience de ces forces qui soutiennent pour moi l'appréhension esthétique des formes spatiales que parce que j'ai un corps, ce qui pourtant est en jeu ici n'est plus tant une rencontre avec une corporéité – rencontrée, ou engendrée par mon activité – que l'épreuve d'une dynamique du moi lui-même, alors vécue paradoxalement à la fois hors du moi et en lui.

Ces trois moments ou modes de la constitution esthétique de l'espace architectural ont été repérés et analysés dans les théories de l'*Einfühlung*. Nous choisissons de présenter et d'interpréter ici la manière dont trois versions majeures de ces théories les présentent : celle donnée par Heinrich Wölfflin (1864-1945) dans sa brève mais suggestive thèse de doctorat intitulée *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* (1886)⁴, après laquelle il se dirigera définitivement vers l'histoire de l'art ; celle réélaborée par August Schmarsow (1853-1936), historien de l'art qui obtint en 1893 (contre Wölfflin) la chaire d'histoire de l'art de l'université de Leipzig, et donna alors comme leçon inaugurale une conférence *Sur l'essence de la création architecturale*⁵ ; et celle progressivement systématisée par Theodor Lipps (1851-1914), professeur sur la chaire de philosophie systématique à l'université de Munich de 1894 à 1914 où il fonda également l'Institut de Psychologie, et théoricien systématique de l'*Einfühlung* – en particulier (mais pas seulement) dans les formes spatiales, dont l'analyse occupe une imposante proportion de son *Esthétique. Psychologie du beau et de l'art* parue en 1903 puis 1906, en deux tomes de 600 pages chacun⁶. Remarquons que, si Lipps est philosophe, les deux autres, historiens de l'art, ont également une formation en philosophie, comme souvent à cette époque. Sans réduire leur historiographie de l'art à cet aspect, il est légitime de rappeler qu'elle trouve certains de ses fondements épistémologiques dans la reformulation plus ou moins implicite de problèmes philosophiques classiques (comme celui de l'intuition de l'espace), en même temps que, plus explicitement, dans un appui sur diverses

³ La prise en compte des formes contemporaines d'hybridation entre sculpture et architecture conduit naturellement à nuancer l'assignation respective de ces deux types de contact à chacun des deux arts en question. Il n'en demeure pas moins que ces deux types de rencontre renvoient à des types d'expérience qui peuvent être principalement distingués.

⁴ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Jasper Ceppl, Berlin, Mann, 1999 (désormais : *Prolegomena*) ; *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. fr. sous la dir. de Bruno Queysanne, (1982), Paris, éditions de la Villette, 32005.

⁵ August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (leçon inaugurale présentée le 8 novembre 1893 à l'université de Leipzig), Leipzig, Hiersemann, 1894 (disponible en ligne : <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Schmarsow/Schmarsow1894.htm>) ; *Essence de la création architecturale*, in *L'espace du jeu architectural. Mélanges offerts à Jean Castex*, Anne-Marie Châtelet, Michel Denès, Rémi Rouyer, Jacques Sautereau (éd.), trad. fr. D. Wiczorek, pp. 127-144 (précédé d'un avant-propos de A.-M. Châtelet, « Aux origines du schéma spatial. La contribution oubliée d'August Schmarsow », pp. 123-126). Signalons la traduction française en cours des textes d'August Schmarsow relatifs à la théorie de l'architecture (*L'architecture configuratrice d'espace* [titre provisoire], Mildred Galland-Szymkowiak (dir.), avec la collaboration de Raphaëlle Cazal et Emilie Oléron-Evans, parution prévue en 2018).

⁶ Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 vol., Hambourg/Leipzig, Voss, 1903 et 1906.

figures de la psychologie (physiologique ou introspective). Il existe une série de liens d'ordre historique et théorique entre Wölfflin, Schmarsow et Lipps. Nous réservons leur reconstitution de détail à une autre occasion, pour nous concentrer ici sur une articulation philosophique et esthétique de leurs trois interprétations de l'engendrement de l'espace esthétique architecturale.

Résonance des formes massives dans le corps propre (H. Wölfflin)

Regarder un édifice, et plus encore y pénétrer, engage notre corps entier et tous nos sens simultanément. Wölfflin, dans sa thèse de doctorat intitulée *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* (1886), rappelle ainsi le mot de Goethe selon lequel l'effet d'un beau bâtiment devrait pouvoir s'éprouver les yeux fermés⁷. Faire l'expérience esthétique d'un édifice, c'est avoir affaire, d'abord, à des formes massives (*Massenformen*), à des formes indissociables d'une matière, d'un poids, d'une corporéité dont il s'agit de comprendre l'effet sur nous⁸. Wölfflin remarque ainsi que « l'impression architecturale, bien loin d'être un "dénombrement par l'œil", réside essentiellement en un sentiment corporel immédiat »⁹. Ce constat est essentiel pour la réponse que le jeune Wölfflin construit à la question centrale posée dans sa thèse en 1886 : « Comment est-il possible que des formes architecturales puissent être l'expression d'un <élément> psychique, d'une tonalité affective ? »¹⁰. La question, traditionnelle dans la théorie de l'architecture, du « caractère » des édifices, est ici réinterprétée comme question de la *Stimmung* (humeur/atmosphère, tonalité affective) qu'ils instillent en nous : Wölfflin, qui ne se soucie pas ici d'établir démonstrativement la nature de l'expérience des édifices, répond pragmatiquement à la question de l'expressivité des formes architecturales en posant l'hypothèse méthodologique d'une *Einfühlung* corporelle dans les formes massives.

C'est en suivant les cours du philosophe Johannes Volkelt à Bâle en 1884, que l'étudiant Wölfflin avait pu se familiariser avec les théories de l'empathie esthétique, sur lesquelles Volkelt avait donné en 1876 une synthèse remarquable dans son ouvrage sur *Le Concept de symbole dans l'esthétique récente*¹¹. On sait par la correspondance de Wölfflin qu'il présenta à la demande de Volkelt un exposé « sur le formalisme en esthétique », en vue de répondre à la question : « Y a-t-il de pures formes qui soient belles ? »¹². Une telle interrogation sur la possibilité, pour des formes, d'être belles simplement en tant que formes, c'est-à-dire sans référence à un contenu (fût-il perceptif ou idéal), faisait notamment référence aux débats qui avaient, depuis le milieu des années 1850, opposé Friedrich Theodor Vischer et Robert Zimmermann et leurs disciples quant à la notion de forme (*Form*). Le jeune Wölfflin, mettant en avant dans son exposé la « tonalité affective (*Stimmung*) », ainsi que le « contenu (*Gehalt*) » qui « vient nécessairement à notre rencontre à partir des moments formels les plus simples » ou à partir des formes géométriques élémentaires, donna une réponse en cohérence avec l'esprit de l'esthétique de l'*Einfühlung*¹³ inspirée par les tenants de F. Th. Vischer, auxquels Volkelt lui-même s'était rattaché.

⁷ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena*, p. 12 ; *Prolégomènes*, pp. 29-30. Cette partie sur Wölfflin reprend certains éléments d'une présentation plus détaillée que j'ai donnée dans mon article « Empathie (*Einfühlung*) et écriture de l'histoire de l'art chez Wölfflin », *Phantasia*, 2015 (1), en ligne : <http://popups.ulg.ac.be/0774-7136/index.php?id=354>.

⁸ « Que des formes architecturales n'agissent pas simplement de manière géométrique, mais comme formes massives (*Massenformen*), on ne devrait même pas avoir besoin de le dire » (H. Wölfflin, *Prolegomena*, p. 9 ; *Prolégomènes*, p. 27.)

⁹ H. Wölfflin, *Prolegomena*, pp. 12-13 ; *Prolégomènes*, p. 30.

¹⁰ H. Wölfflin, *ibid.*, pp. 7, 23, trad. modifiée.

¹¹ Johannes Volkelt, *Der Symbolbegriff in den neuesten Ästhetik*, Leipzig, Dufft, 1876. L'ouvrage est cité par Wölfflin (*Prolegomena*, p. 11 ; *Prolégomènes*, p. 28).

¹² H. Wölfflin, « Lettre du 23 ou 30 mai 1884 à ses parents », citée par M. Lutz in *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*, p. 59 et la lettre de juin 1884 qu'il leur adresse pour donner un compte-rendu de cet exposé (*ibid.*, note 577, p. 276).

¹³ Sur cet exposé voir M. Lutz, *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*, note 577, p. 276.

Les éléments de cette esthétique repris par Wölfflin dans les *Prolégomènes* sont cependant issus non pas tant de Johannes Volkelt, que de Robert Vischer, qui en 1873 dans *Sur le sentiment optique de la forme* avait pour la première fois utilisé le terme d'*Einfühlung* dans ce sens de projection inconsciente du sentiment sur la forme de l'objet esthétique¹⁴. Pour Robert Vischer, lui-même inspiré par la psychologie physiologique de Wilhelm Wundt auquel Wölfflin aussi fait explicitement référence¹⁵, lorsque nous regardons l'objet et décrivons sa forme à l'aide d'un mouvement oculaire, ce mouvement provoque en nous des stimulations nerveuses que nous attribuons alors à l'objet. Vischer met l'accent sur la corrélation du mouvement de l'œil à la sensation du corps propre. Selon lui, c'est le sentiment que nous avons, non seulement de notre corps, mais bien de notre personnalité toute entière, qui dans l'empathie esthétique se trouve « symbolisé » dans l'objet. Toutefois, même s'il insiste sur le rôle du corps, le cadre théorique de la réflexion de Vischer reste celui d'une élucidation de l'*imagination*, et de la manière dont elle transpose l'autoperception de l'individu corps et âme dans l'objet esthétique : « nous avons donc la merveilleuse capacité d'attribuer, d'incorporer notre propre forme à une forme objective »¹⁶, c'est-à-dire que le sentiment de notre propre corporéité peut être « senti-dans (*eingefühlt*) » une forme extérieure.

Dans ses *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, Wölfflin s'appuie sur l'approche de R. Vischer et de J. Volkelt pour caractériser l'expérience esthétique comme projection inconsciente de notre image corporelle sur une forme extérieure, aboutissant à un sentiment d'unité affective immédiate avec cette forme. Mais il transforme aussi de manière remarquable le paradigme de l'*Einfühlung*, en centrant l'analyse non plus sur la transposition *imaginaire* du corps dans l'objet, mais bien sur la sensation *physique* que nous avons des *Massenformen*, des « formes-masses » des édifices architecturaux¹⁷. Le moyen terme entre la forme perçue et l'émotion ressentie n'est pas simplement l'imagination, mais bien le corps vécu. Il écrit :

Des formes corporelles ne peuvent être caractéristiques que du fait que nous possédons nous-mêmes un corps. Si nous étions des êtres qui ne perçoivent qu'optiquement, un jugement esthétique sur le monde des corps devrait nous rester à tout jamais refusé. Mais comme êtres humains avec un corps (*Leib*) qui nous apprend à connaître ce que sont la pesanteur, la contraction, la force etc., nous rassemblons en nous-mêmes les expériences qui seules nous rendent capables de co-ressentir les états de figures étrangères. [...] Nous avons porté des charges et fait l'expérience de ce que sont une pression et une contre-pression, nous nous sommes affaissés au sol lorsque nous ne pouvions plus opposer aucune force à la pesanteur attirant notre propre corps vers le bas, et c'est pour cela que nous savons estimer le fier contentement d'une colonne ou comprendre comment toute matière est poussée à se répandre, informe, sur le sol¹⁸.

Notre expérience esthétique de l'architecture, ou l'expressivité d'un édifice, immédiatement donnée dans une tonalité affective, ne repose donc pas selon le jeune Wölfflin sur l'adéquation de la chose construite à nos besoins ou à certaines fonctions, pas non plus sur la perception de rapports géométriques, mais sur l'écho physiologico-psychologique en nous de la sensation de l'équilibre ou du déséquilibre des masses. Ce n'est pas de l'image du soi qu'il est question, comme chez R. Vischer, mais bien du corps dans sa lourdeur. Ainsi

¹⁴ Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl*, Leipzig, Credner, 1873. Trad. fr. par Maurice Élie dans l'anthologie *Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs*, Nice, Ovidia, 2009, pp. 51-100. R. Vischer, *Über das optische Formgefühl*, p. 20 (trad. fr. p. 76, trad. modifiée).

¹⁵ H. Wölfflin, *Prolegomena*, p. 8 ; *Prolégomènes*, p. 25.

¹⁶ R. Vischer, *Über das optische Formgefühl*, p. 20 (trad. fr. p. 76, trad. modifiée).

¹⁷ Dans la préface à leur anthologie, Harry Mallgrave et Eleftherios Ikononou ont souligné, outre l'utilisation par Wölfflin des théories de l'empathie esthétique, l'importance de sa référence (portée à la main en marge de son propre manuscrit) à l'ouvrage de Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* (1885), lui-même inspiré entre autres par Darwin (*The Expression of the Emotions in Man and Animal*, 1872) (voir H. Mallgrave, E. Ikononou (ed.), *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Santa Monica, Getty Center, 1994, p. 43). Wölfflin se serait inspiré du lien établi par Hausegger entre le son et l'expression d'un état corporel pour accentuer lui-même la dimension corporelle de l'empathie esthétique.

¹⁸ H. Wölfflin, *Prolegomena*, p. 9 ; *Prolégomènes*, p. 26, trad. modifiée.

l'analyse de l'effet affectif des formes architecturales, qui devait selon Wölfflin justifier un recours à la « psychologie » (avant tout la psychologie physiologique issue de Wundt, mais pas seulement elle), se transforme en mise en évidence de la dimension somatique¹⁹ – ou plutôt, comme on le verra, somatico-existentielle – de notre expérience esthétique de l'architecture.

En effet, l'hypothèse proposée par Wölfflin est la suivante : la perception même de la forme coïncide avec une imitation (*Nachbilden*) intérieure involontaire, avec une « mise en forme » du corps vécu qui fait écho si l'on veut à la forme corporelle perçue, et cette « mise en forme » éveille en nous de manière spontanée et inconsciente une tonalité affective associée. Dans l'expérience affective de l'architecture, le corps est, d'abord, médiation en tant que corps à la fois pesant et animé par une *vis plastica*, une *Formkraft* (force de la forme ou force in-formante) qui le redresse et l'organise : c'est le corps comme confrontation proprement existentielle de la tendance à s'écraser ou à tomber, et de l'élan de la verticalité. C'est à travers cette médiation corporelle que le rapport entre la verticale et l'horizontale d'un bâtiment nous apparaît solennel ou bien léger. Comme corps *symétriquement organisé*, ensuite, notre organisme nous rend capable de ressentir affectivement la symétrie ou l'asymétrie d'un édifice. Comme corps, aussi, animé par des mouvements *réguliers*, comme le battement du cœur mais surtout, dit Wölfflin, la *respiration*, notre organisme pourvoit d'un sens dynamico-affectif les proportions et la juxtaposition, régulière ou non, des éléments du bâtiment – ainsi, les proportions resserrées du gothique « produisent l'impression d'un élan vers le haut, hâtif, presque hors d'haleine »²⁰. Enfin, c'est comme unité d'une multiplicité que le corps détient la clef de l'effet de l'*harmonie* ou de la disharmonie architectoniques sur nous. Ainsi l'engendrement de l'espace architectural²¹ est l'engendrement d'un espace vécu comme rapport de forces physiques en moi, comme espace dynamiquement et somatiquement orienté à partir de la résonance entre corporéité subjective et corporéité de l'édifice. L'espace s'organise à partir du corps vécu qui, pour parler kantienement, le catégorise (en constitue l'unité en même temps que le sens), et cette catégorisation corporelle est la condition de possibilité de la tonalité affective, de la coloration particulière du *Gefühl* qui constitue pour nous le caractère de tel édifice. En fin de compte, le « sentiment de la forme » (*Formgefühl*) ne se distribue pas simplement en plaisir et déplaisir, mais se déploie dans un registre d'affects fondamentaux, ceux qui ont directement trait à notre manière d'être là, de vivre la spatialité du corps. Selon Wölfflin, l'objet propre qui entre en scène avec l'expressivité *architecturale*, ce ne sont pas des émotions aux contours intentionnels nets comme la colère, la joie, la tristesse, mais plutôt ce qu'il désigne comme « les grands sentiments de l'existence (*die großen Daseinsgefühle*), les tonalités affectives (*Stimmungen*) qui supposent un état du corps se prolongeant de manière uniforme »²², donc les manières de sentir et de se sentir liées à l'être-là. Il s'agit, pourrions-nous dire, de valences physico-affectives, comme le sentiment d'élan/d'expansion ou celui de resserrement/ d'oppression, de compacité ou de dilution, de fragilité ou de solidité. Ce qu'éclaire ainsi le jeune Wölfflin, c'est l'expérience esthétique de l'espace architectural (ou l'expérience de l'espace architectural en tant qu'espace esthétique) en tant qu'elle repose sur la mise en écho de mon corps avec l'édifice comme corps, et se manifeste à moi comme tonalité affective qualifiant ma manière de me sentir dans cette configuration spécifique de l'être-là.

¹⁹ Voir G. Carchia, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Bologna, 1995, p. 68, cité par Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin* (1998), Milano, Mimesis, 2001, p. 205, n. 231.

²⁰ H. Wölfflin, *Prolegomena*, p. 28 ; *Prolégomènes*, p. 45 (trad. modifiée).

²¹ Qui est en même temps compris par Wölfflin comme engendrement de l'espace esthétique en général.

²² H. Wölfflin, *Prolegomena*, p. 10 ; *Prolégomènes*, p. 27 (trad. modifiée).

Rayonnement du sujet humain, corps et esprit (A. Schmarsow)

Un espace architectural est (esthétiquement) engendré pour moi lorsqu'une mienne corporéité affectivement lestée, une manière pour moi d'être ou de vivre le là, est d'emblée vue à même un là-bas. Mais si l'espace qui s'ouvre pour moi dans l'expérience de l'édifice est d'emblée polarisation entre mon corps vécu, et cette altérité ou ce là-bas de la masse qui résonne en moi, il va falloir comprendre aussi la spatialité architecturale à partir de cette tension même entre l'ici et le là-bas – c'est-à-dire pas seulement à partir de la mise en écho des masses corporelles, mais à partir du lien, dans le sujet, entre perception et mobilité (réelle ou potentielle). Dans son rapport aux formes architecturales massives, l'être humain en effet n'est pas statique. L'entre-deux du sujet et de l'objet est à chaque pas singulièrement reconfiguré. Le lien de l'espace architectural au mouvement²³ du sujet humain est particulièrement souligné par l'historien de l'art August Schmarsow qui, dans les dernières années du XIX^e siècle, définit l'architecture comme *Raumgestalterin*, « configuratrice d'espace ». Il découvre sa condition de possibilité dans l'être humain qui projette littéralement autour de soi une certaine manière de délimiter le vide²⁴, et par là d'ouvrir et d'organiser l'espace architectural. Le rôle pionnier de Schmarsow est désormais bien repéré dans la littérature secondaire en langues allemande et anglaise, moins en langue française²⁵.

Schmarsow comme Wölfflin s'appuie sur la psychologie (physiologique)²⁶ et accorde au corps humain un rôle central dans l'expérience architecturale. Et comme l'ensemble des théoriciens de l'*Einfühlung*²⁷, il voit la source de l'expérience esthétique dans le sujet²⁸ et comprend cette expérience comme un transfert de la vie subjective vers l'objet, transfert seul susceptible de donner vie aux formes spatiales (une vie qui apparaît alors bien comme étant celle des formes elles-mêmes). Mais Schmarsow s'oppose consciemment à la perspective wölfflinienne, qui part du corps comme forme massive articulée et traversée de forces opposées : lui-même « virtualise » (K. Wagner)²⁹ en effet le corps-sujet, en le considérant comme le noyau de tout espace vécu tridimensionnel. L'approche de Wölfflin peut bien, selon Schmarsow, être adéquate pour appréhender

²³ Michael Schwarzer signale que le néo-palladianisme anglais du XVIII^e siècle, qui avait déjà insisté sur la circulation et le mouvement du spectateur d'architecture, a pu influencer Schmarsow (M. Schwarzer, « The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of 'Raumgestaltung' », *Assemblage*, 15, 1991, pp. 48-61, ici p. 52). On verra toutefois que chez Schmarsow, il s'agit d'abord de comprendre le point de vue du créateur, i.e. de l'architecte : le point de vue du spectateur est jugé moins fondamental pour comprendre l'esthétique architecturale, et n'est vu que comme la reprise ou répétition du premier.

²⁴ Cf. sur le thème de l'espace architectural comme délimitation d'un vide, envisagée cette fois à l'aide d'outils psychanalytiques, la contribution de Dorothee Muraro au présent volume.

²⁵ Outre l'anthologie de H. Mallgrave et E. Ikonou (Empathy, Form and Space), citons : Bettina Köhler, « Architekturgeschichte als Geschichte der Raumwahrnehmung », *Daidalos*, 67, 1998, pp. 36-43 (en allemand suivi de la traduction anglaise) ; Andrea Pinotti, « Body-Building : August Schmarsow's *Kunstwissenschaft* between Psychophysiology and Phenomenology », in *German Art History and Scientific Thought. Beyond Formalism*, Mitchell B. Frank, Daniel Adler (ed.), Farnham, Ashgate, 2012, pp. 13-31 ; M. Schwarzer, « The Emergence of Architectural Space » ; Tania Vladova, « La pensée de l'art d'Auguste Schmarsow entre corps et configuration spatiale », in *Die Kunst denken: zu Ästhetik und Kunstgeschichte*, Andreas Beyer, Danièle Cohn (ed.), Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2012, pp. 137-151.

²⁶ Voir A. Schmarsow, « Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde », in *Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, Philol.-Histor.Klasse, 1896, 48. Bd, Leipzig, Hirzel, pp. 44-61, en ligne : <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/autoren/Schmarsow/Schmarsow1896.html>, ici §3 ; aussi *Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grunbegriff und seine Entwicklung*, Leipzig, Hirzel, 1896, note 1, pp. 21-22. Précisons cependant que la psychologie « physiologique » de Wundt et de Lotze n'est nullement exclusive de motifs philosophiques (comme le relève B. Köhler, « Architekturgeschichte als Geschichte der Raumwahrnehmung »).

²⁷ Le rapport de Schmarsow aux théories de l'*Einfühlung* demande une étude de détail. Schmarsow en effet retient d'elles leur structure projective mais, en un sens, les dés-affective. Voir en première approche sur ce rapport : Stefan Nachtsheim, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*, Berlin, Mann, 1984, pp. 125-127.

²⁸ Voir Schmarsow, *Das Wesen*, §5, note ; *L'essence*, trad. fr., pp. 128-129, spécialement le passage suivant, à propos duquel Schmarsow cite Lipps (« Ästhetische Faktoren der Raumschauung », 1891) pour défendre sa propre idée d'une esthétique architecturale « de l'intérieur » : « L'étude esthétique de nos figures linéaires les plus simples, et l'explication psychologique de leur effet immédiat ou du jeu de facteurs associés, partent bien aujourd'hui du sujet, celui qui crée et celui qui jouit » (trad. fr., p. 129 ; trad. modifiée).

²⁹ Kirsten Wagner, « Vom Leib zum Raum. Aspekte der Raumdiskussion in der Architektur aus der kulturwissenschaftlicher Perspektive », *Wolkenkuckucksheim*, 2004 (1) : *Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt*, K. Wagner und Cornelia Jöchner (ed.), §2.2. (<http://tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/041/Wagner/wagner.htm>).

l'effet produit par la sculpture, créatrice de corps mais non de l'espace qui les entoure ; mais cette perspective est insuffisante quand il s'agit d'architecture, quant à elle conditionnée simultanément par le corps et « par l'organisation de l'esprit »³⁰. Réciproquement l'architecture n'agit pas seulement sur la manière dont nous ressentons et vivons notre propre corporéité, mais aussi sur la structuration idéale de notre rapport au monde. Schmarsow reproche ainsi à Wölfflin de s'être limité, dans les *Prolegomena*, à « notre organisme corporel », alors que ce qui doit être considéré comme central pour l'architecture, c'est bien notre « organisation intérieure la plus subtile »³¹ unissant corps et esprit. Schmarsow veut donc élucider l'essence de l'architecture au moyen d'une « explication génétique à partir de l'organisation intime de l'être humain »³², pris indissociablement comme corps, psychisme et intellect – l'*homo sapiens* comme il le dit parfois³³. Dans une telle approche, le point de vue du constructeur est tenu pour plus originaire que celui du spectateur : l'esthétique architecturale de Schmarsow est donc d'abord une esthétique de la production, et seulement secondairement une esthétique de la réception.

Pour comprendre l'expérience esthétique de l'espace architectural, il faut donc partir de la « forme d'intuition de l'espace (*räumliche Anschauungsform*) » qui est en propre celle de l'être humain. Schmarsow désigne par-là (en « corporéisant » – toutefois différemment de Wölfflin – la notion kantienne des formes de l'intuition comme détermination *a priori* de toute expérience sensible possible) la projection spontanée qui édifie constamment un espace autour du sujet, « l'espace qui nous entoure, où que nous soyons, l'espace que nous ne cessons d'édifier autour de nous et que nous nous représentons nécessairement, plus nécessairement que la forme de notre corps »³⁴. Cette structure ou « forme » d'appréhension du réel que nous appelons « espace » résulte de l'expérience accumulée du sujet, à partir, d'une part, du sens de la vue, d'autre part, de l'ensemble des sensations musculaires et tactiles éprouvées, enfin et surtout à partir de l'organisation tridimensionnelle du corps humain en hauteur, largeur et profondeur³⁵. Mais cette « forme » constitue tout autant le cadre ou le filtre à partir duquel nous entrons dans un rapport spatial avec quoi que ce soit. L'*a priori* kantien est redéterminé, à la faveur d'une approche empiriste³⁶ qui, de manière circulaire, pense la perception comme à la fois déterminée et déterminante, et qui permet aussi de comprendre que les caractères de la spatialité puissent varier selon les époques et les cultures. L'essence de l'architecture comme art se comprend, dès lors, comme

un rayonnement à partir de l'homme présent, une projection à partir de l'intérieur du sujet, qu'il y soit en chair et en os ou qu'il s'y transpose en esprit, qu'une statue faite à l'image de l'homme prenne sa place ou que l'ombre d'un défunt y soit mise en pensée.³⁷

Cette spatialisation constitutive du rapport proprement humain au monde peut aussi bien se manifester abstraitement, dans les mathématiques, que se matérialiser concrètement, dans la construction architecturale³⁸ – ce qui signifie aussi que la matérialité n'est précisément pas tenue pour caractéristique essentielle. C'est à partir de la spécificité de notre intuition de l'espace (dont nous allons préciser la teneur) que l'architecture réalise, met en forme des espaces hétérogènes et différenciés en construisant des édifices qui les délimitent. Elle rayonne, plus précisément, à partir de l'être humain comme corps *orienté* et comme

³⁰ A. Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen*, p. 35.

³¹ A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt* [dorénavant : *Grundbegriffe*], Leipzig/Berlin, Teubner, 1905, p. 48.

³² A. Schmarsow, *Das Wesen*, §8 ; *L'essence...*, p. 130 (trad. modifiée).

³³ A. Schmarsow, *ibid.*, §7 ; p. 130.

³⁴ A. Schmarsow, *ibid.*, §16 ; p. 132 (trad. modifiée).

³⁵ A. Schmarsow, *ibid.*, §15-16 ; pp. 132-133.

³⁶ M. Schwarzer (« The Emergence of Architectural Space ») a insisté sur l'inspiration empiriste de Schmarsow.

³⁷ A. Schmarsow, *Das Wesen*, §20 ; *L'essence...*, p. 135 (trad. modifiée).

³⁸ Voir A. Schmarsow, *Das Wesen*, § 17 ; p. 133.

corps *en mouvement*. L'orientation se comprend, ici comme chez Wölfflin, à partir du corps, mais le corps est vu davantage comme articulation (de corps et d'esprit, d'unité et de multiplicité, d'immobilité et de mouvement) que comme chair vivante traversée de forces, comme le fait bien sentir le passage suivant :

C'est à partir de l'être-conditionné de la créature organique qui se trouve elle-même là comme corps dans l'espace en général, à partir des particularités de sa situation, dont l'homme dès le départ ne peut pas du tout sortir [...], que se développent pour lui les relations les plus diverses de son existence et de sa vie spatiales. La confrontation, dans la formation de l'espace, commence assurément à partir de notre propre corps, ne serait-ce que parce que nos membres doivent intervenir en tant qu'outils dans toute configuration du donné. Le lieu et la position de ces organes impliqués, leur degré de mobilité ou de dépendance par rapport au tronc, les conditions de l'action conjointe des mains sur les bras, des pieds et des jambes lorsqu'on se tient debout ou que l'on marche, l'action conjointe des yeux à l'avant de la tête et les particularités de cet appareil visuel double, tous ces rapports ne déterminent pas seulement notre orientation dans l'espace, mais aussi la manière concrète dont nous appréhendons et configurons l'espace. Représentation de l'espace et mise en forme de l'espace travaillent pour ainsi dire main dans la main, s'éclairent, s'améliorent, se consolident mutuellement³⁹.

Se dessine ainsi ce que l'on pourrait appeler une *aïsthétique* des arts plastiques, qui détermine leurs conditions de production à partir des caractéristiques du rapport de l'être humain à l'espace (rencontré et créé), et fonde un *système des arts* plastiques : si l'architecture est définie comme « configuratrice d'espace », la sculpture est caractérisée comme formatrice de corps, et la peinture, comme créatrice de surfaces reflétant, en deux dimensions, les rapports mutuels des espaces différenciés et des corps qui les habitent.

Les traits majeurs de l'aïsthétique architecturale découlent du mode humain de spatialisation consistant à s'éprouver soi-même comme croisement de trois axes directionnels, comme corps axial orienté. Le premier de ces axes, le plus important, c'est la verticale, dans laquelle l'*homo sapiens* se dresse et se pose comme cela qui s'entoure d'espace (se coucher revient pour l'être humain, rappelle Schmarsow, à se rapprocher d'une part des animaux chez qui coïncident axe de la croissance et axe de la motricité, d'autre part de la position des morts⁴⁰). L'élévation de la colonne vertébrale est pour ainsi dire la première création architecturale⁴¹. Toutefois, la verticale dont il s'agit ici n'est pas à comprendre d'abord comme un centre physique, mais plutôt comme un axe idéal⁴². C'est l'axe autour duquel s'organise, littéralement, notre *Weltanschauung*⁴³, ce qu'est pour nous le monde. En conséquence, l'architecture n'est pas à comprendre comme une édification de la verticale, une configuration du rapport entre pesanteur et élévation et une construction du toit, mais comme une *Umschliessung* et *Umwandlung*⁴⁴, un enveloppement et entourage de ce pivot central qu'est le sujet corps-esprit. Pour renvoyer à son origine dans la verticalité du sujet, le constructeur doit laisser libre et vide la verticale⁴⁵. Ce qui est primordial, à la fois dans la genèse et dans l'expérience des édifices, c'est ce renvoi au sujet humain, au non-lieu constitutif de toute spatialité, par le vide de la verticale dans l'espace intérieur du bâti :

L'architecture en tant que configuratrice d'espace créée, comme ce qui lui est propre, comme ce qu'aucun autre art ne parvient à réaliser, des enveloppes de nous-mêmes, dans lesquels l'axe médian vertical n'est pas corporellement érigé mais reste vide, n'agit qu'idéalement, et est déterminé comme lieu du sujet⁴⁶.

³⁹ A. Schmarsow, *Über den Werth der Dimensionen*, §3.

⁴⁰ A. Schmarsow, *Grundbegriffe*, p. 34.

⁴¹ A. Schmarsow, *Das Wesen*, §19 ; *L'essence...*, p. 134.

⁴² A. Schmarsow, *Über den Werth der Dimensionen*, §6.

⁴³ Cf. A. Schmarsow, *ibid.*, §5.

⁴⁴ Cf. A. Schmarsow, *Das Wesen*, §21 ; *L'essence...*, p. 135.

⁴⁵ Voir A. Schmarsow, *Über den Werth der Dimensionen*, §6.

⁴⁶ A. Schmarsow, *Das Wesen*, §20 ; *L'essence...*, p. 135 (trad. modifiée).

À partir de la verticale, on peut comprendre la seconde dimension, celle de la largeur, littéralement comme une transposition ou un transport de cette verticale aux corps qui se trouvent devant nous. Projetant la verticale, je divise le corps devant moi en deux parties, et l'étirement de la verticale vers les deux côtés engendre alors pour moi une surface déployée en largeur⁴⁷. Nous appliquons de la sorte l'axe médian d'abord au champ tactile entre nos mains ou entre nos bras – ainsi l'extension de nos bras ouverts définit en largeur la dimension minimale d'une construction d'espace humain –, puis au champ visuel. Souvent la largeur reste secondaire dans notre appréhension de l'espace, et ce qui domine est « l'orientation de notre regard et de notre déplacement spatial vers l'avant »⁴⁸, c'est-à-dire la troisième dimension, la profondeur, qui pour Schmarsow donne tout leur sens aux deux autres. Cependant, l'articulation d'un espace selon la largeur peut aussi ouvrir et ménager pour nous la profondeur d'un édifice : ainsi dans la nef centrale d'une basilique romane, où les rangées d'arcades à droite et à gauche, repoussant littéralement les parois vers les bas-côtés (et ce d'autant plus que la voûte reste relativement basse), ouvrent au regard et à l'avancée du spectateur une profondeur tout entière orientée vers l'autel⁴⁹. La largeur bascule pour nous en profondeur lorsque nous pivotons sur nous-mêmes. On comprend que les trois axes directionnels sont étroitement liés les uns aux autres et que c'est le corps, muni de ses possibilités motrices déterminées, qui fait leur unité – le corps du sujet vivant et orienté vers la réalisation active de certaines fins.

Reste que la dimension essentielle de l'espace architectural, sa *racine*, selon Schmarsow est bien la *profondeur*, car c'est la direction de notre regard et de notre *mouvement*, la direction qui donne à proprement parler vie à toute architecture⁵⁰. C'est la dimension dans laquelle nous ressentons la liberté de nos mouvements, celle dont la configuration va nous faire sentir prisonnier, empêché, ou bien au contraire nous donner un espace de jeu. C'est avec l'extension en profondeur que le simple refuge devient habitation⁵¹. L'orientation vers l'avant de tout notre corps (articulation des bras au tronc et des jambes au bassin ; position du visage, dont les yeux, à l'avant de la tête) engendre pour nous la profondeur, non seulement comme dimension de déploiement de nos mouvements et de notre action, mais aussi comme position de ce qui est pour nous en général *réalité* : « quelle que soit la direction vers laquelle nous tournons notre visage, c'est là qu'est pour nous le monde »⁵². Le langage le confirme, dans lequel ce qui est « derrière nous » (une épreuve de la vie par exemple) désigne ce qui n'a pour ainsi dire plus d'existence pour nous – de même que la porte d'entrée derrière nous, une fois que nous avons pénétré dans un appartement, n'a plus pour notre sensibilité que la réalité d'une ombre⁵³. En accordant une importance privilégiée au mouvement dans la création architecturale, Schmarsow introduit aussi l'idée que l'espace architectural se définit intrinsèquement par une temporalité, et une temporalité proprement humaine. Le fait que nous ne puissions saisir que successivement la composition spatiale la rapproche ainsi de la composition musicale ou poétique⁵⁴.

La théorie esthétique de l'engendrement de l'espace humain devient à proprement parler chez Schmarsow théorie de l'*art* architectural en intégrant deux éléments, qui font de l'architecture une *objectivation* des modes humains de spatialisation, permettant ainsi à l'homme de prendre conscience de son propre rapport au monde spatial.

D'une part, l'architecture comme art organise l'espace de l'édifice conformément à des lois idéales qui, trouvant certes leur base dans le corps axial orienté, réalisent toutefois concrètement des valeurs purement

⁴⁷ A. Schmarsow, *Über den Werth der Dimensionen*, §17.

⁴⁸ A. Schmarsow, *Das Wesen*, §25 ; *L'essence...*, p. 136 (trad. modifiée).

⁴⁹ Voir A. Schmarsow, *Über den Werth der Dimensionen*, §21.

⁵⁰ Cf. A. Schmarsow, *ibid.*, §24-30.

⁵¹ Voir A. Schmarsow, *Das Wesen*, §22 ; *L'essence...*, p. 136.

⁵² A. Schmarsow, *Über den Werth der Dimensionen*, §26.

⁵³ Voir A. Schmarsow, *ibid.*, §25-26.

⁵⁴ A. Schmarsow, *Über den Werth der Dimensionen*, §30.

intellectuelles (mathématiques). La hauteur s'articule selon une loi de *proportionnalité*, la largeur selon une loi de *symétrie*, la profondeur enfin s'articule en un *rythme*.

De l'activité commune de nos deux mains, de nos deux yeux résulte la symétrie, le principe de configuration de la dimension de la largeur ; de l'appréhension de l'axe vertical de notre corps propre, et d'autres corps, comme axe de croissance, résulte la proportionnalité des parties les unes au-dessus des autres, c'est-à-dire le principe de configuration de la première dimension ; mais de l'achèvement d'un mouvement, en liaison une fois avec l'un <de ces principes>, une autre fois avec l'autre, ou bien avec les deux en même temps, résulte le principe de configuration de la troisième dimension, le rythme⁵⁵.

Ainsi les régularités sensibles d'emblée présentes dans le corps humain deviennent, dans l'œuvre d'art architecturale, conformité à une *loi*, et attestation d'une harmonie entre subjectivité et objectivité : « L'architecture configure donc l'espace selon les formes idéales de l'intuition spatiale »⁵⁶. Contrairement à ce que peuvent laisser penser certaines présentations de la théorie de Schmarsow, ce dernier ne met donc pas au centre le corps comme tel, mais bien l'unité indissociable du corps et de l'esprit.

D'autre part, l'architecture comme art porte en elle les traces des mouvements, ou des possibilités réelles de mouvements, qui ont rayonné à partir des sujets constructeurs. Or Schmarsow, s'inspirant très probablement de Darwin (*L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, 1872), relève que tout mouvement, tout usage de notre corps en mouvement, est pour nous accompagné de sentiment (*Gefühl*), c'est-à-dire de manières de nous sentir tel ou tel, et qu'ainsi tout mouvement, même seulement esquissé, est « expressif ». Puisque « l'image du mouvement, vue sur nos semblables, éveille aussi l'écho du sentiment correspondant en nous-même »⁵⁷, on peut supposer que les édifices comme objectivations de mouvements se chargent pour nous, via cet aspect « mimique », d'une certaine tonalité affective. Cependant, cet aspect psychique ou affectif de l'expérience architecturale n'est clairement pas celui sur lequel Schmarsow insiste le plus, et l'on voit bien comment chez lui, différemment de chez Wölfflin, cet aspect est *subordonné* à l'enquête génétique sur l'édification de l'espace architectural à partir du sujet humain, totalité unissant le corps, le psychisme et l'esprit. Le psychique – ou plus précisément la sphère des affects et sentiments – est pris en compte comme conséquence du mouvement.

Que conclure sur l'analyse donnée par Schmarsow de l'engendrement de l'espace esthétique de l'architecture ? Cet espace, tout d'abord, est un espace intérieur à l'édifice : une telle esthétique architecturale « de l'intérieur » s'oppose aux conceptions de l'architecture comme « art des façades » ou du revêtement (*Bekleidungskunst*)⁵⁸, comme réponse à un problème d'ordre fonctionnel, ou encore comme articulation « tectonique » d'éléments portants et d'éléments portés⁵⁹. C'est en nous mettant à la place, au lieu du « sujet entouré », que nous pouvons éprouver la genèse même de la spatialité architecturale. Regardé de l'extérieur en revanche, l'édifice devient un objet ou corps devant moi et je ne le comprends plus qu'en fonction de la dimension de la largeur : il devient pour moi une œuvre purement plastique. Le ressort de la contemplation esthétique de l'édifice réside donc dans la possibilité, pour le sujet, de s'éprouver lui-même, grâce au vide qu'entoure l'édifice, comme centre de la projection qui constitue l'espace. On comprend aussi par-là que la naissance de l'espace architectural ne procède pas, selon cette conception, par rencontre ou face-à-face, pas non plus par composition et addition (comme l'espace mathématique composant point et ligne en plan puis volume), mais bien par déploiement d'une multiplicité à partir de l'unité du Je, c'est-à-dire comme engen-

⁵⁵ A. Schmarsow, *Grundbegriffe*, p. 41.

⁵⁶ A. Schmarsow, *Das Wesen*, §18 ; *L'essence...*, p. 134 (trad. modifiée).

⁵⁷ A. Schmarsow, *Grundbegriffe*, p. 42.

⁵⁸ Voir A. Schmarsow, *Das Wesen*, §4 ; *L'essence...*, p. 128.

⁵⁹ Voir *Zur Frage nach dem Malerischen*, p. 14, où Schmarsow reproche à la théorie architecturale contemporaine de faire comme si une œuvre d'art architecturale pouvait être réduite à un assemblage tectonique des matériaux.

drement d'un monde. Et plus précisément : d'un deuxième monde, car à partir du premier monde (qui est en moi – mes perceptions, représentations, sentiments – et hors de moi – les choses de la nature et leurs lois) sont données des conditions avec lesquelles l'édification du second monde doit jouer. Pour le spectateur enfin, l'espace architectural est expérimenté esthétiquement dans la conjonction, d'une part, de l'imposition de certains mouvements par le bâtiment, d'autre part, de la manière que j'ai de me sentir me mouvant et ré-engendrant le bâtiment à partir des possibilités actuelles de mon corps. L'engendrement de l'espace architectural est pensé par Schmarsow comme un aller-retour entre le sujet et l'objet, l'homme (corps et esprit) et le monde (extérieur et intérieur), aller-retour dont les différentes strates sont autant de « réalisations » combinées et intriquées de l'humanité de l'homme.

Psychogenèse des formes spatiales (Th. Lipps)

Dire que tout mouvement s'accompagne d'un affect, c'est dire aussi que l'engendrement de l'espace esthétique architectural, à partir de ma propre spatialité en mouvement, sera également engendrement en moi de certaines modalités de vie psychique. Wölfflin avait accordé la plus grande importance à la corrélation de la résonance corporelle et du se-sentir du sujet dans l'existence. Ce que Theodor Lipps quant à lui met au jour, c'est la possibilité d'envisager l'engendrement esthétique de l'espace à partir d'un point de vue purement psychique, c'est-à-dire à partir des événements advenant sur le théâtre de la conscience et de leur inscription dans la vie affective du sujet. Lipps tient jusqu'au bout l'idée que la vie des formes est, ne peut être, que la vie du Moi.

Lipps n'est pas au premier chef un théoricien de l'architecture, mais un philosophe et psychologue qui, parmi différents domaines de réflexion (théorie de la connaissance, éthique, etc...) développe une esthétique. Ce serait pourtant selon nous une erreur que de le tenir à l'écart d'une reconstitution théorique et historique de la réflexion sur l'espace architectural qui se déploie chez des historiens d'art comme Wölfflin ou Schmarsow (il faudrait bien sûr parler aussi de Riegl et de Worringer). Wölfflin a donné en 1898 une recension de la *Raumästhetik* de Lipps⁶⁰, Schmarsow cite Lipps dès 1893 et renvoie à l'*Esthétique* de ce dernier au début de ses propres *Principes fondamentaux* (1905)⁶¹. Le style d'écriture de Lipps, qui ne s'encombre guère de notes de bas de pages ou de références explicites à ses contemporains (sauf dans quelques cas précis) rend compliquée l'exploration philologique de ce qu'il doit, de son côté, à ces auteurs de la *Kunstwissenschaft* ; il est toutefois probable qu'il s'en inspire à l'occasion. Surtout, les trois auteurs partagent à nos yeux un même problème, que nous formulerions de la manière suivante : comment comprendre la genèse, pour le sujet, de l'espace architectural comme espace esthétique – un espace qui n'est pas l'espace de la géométrie, qui naît dans l'interaction entre sujet et objet, et qui implique corporellement et psychiquement l'être humain ?

Lipps, comme les deux autres, comprend l'effet esthétique de l'espace architectural à partir de son engendrement pour le sujet. Cet espace n'est pas donné mais émerge pour moi dans la rencontre des *formes*, comme espace tissé de *forces* – deux termes qui prennent un sens bien spécifique dans le cadre de la théorie lippienne de l'*Empfindung*. Il est tout d'abord intéressant de constater, pour saisir ce cadre, que l'*Esthétique* de 1903-1906 ne contient pas de partie ou chapitre nommément consacré à l'architecture : différents aspects en sont analysés à divers endroits, lorsqu'il est question des formes spatiales mais aussi sous la rubrique plus générale des « œuvres d'art techniques »⁶² comprenant les éléments d'ameublement aussi bien que les édifices. Dans cette perspective, l'impression esthétique produite par l'architecture d'une part, par le design de l'autre, peut être traitée comme un seul et même thème. Plus généralement, l'architecture est abordée par le biais de

⁶⁰ H. Wölfflin, « Theodor Lipps: Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen », *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 10 mars 1898 (Heft 18), pp. 292-293.

⁶¹ A. Schmarsow, *Grundbegriffe*, p. IX.

⁶² Voir T. Lipps, *Ästhetik*, vol. 2, section V, pp. 483-585.

la notion d'arts de l'espace. Au sein des arts plastiques, définis de manière générale comme « arts de la forme spatiale », Lipps distingue en effet les « arts de l'image (*Bildkünste*) » des « arts de l'espace (*Raumkünste*) » : les premiers « imitent du spatial », tandis que les seconds configurent ou forment l'espace. Peinture, sculpture recréent les formes du réel ; ornement, architecture, design configurent l'espace comme tel.

...les arts de l'espace visent la vie qui réside dans les formes librement créées par eux. L'espace qu'ils configurent n'est donc pas l'espace géométrique, mais l'espace empli de vie. En configurant l'espace, ils configurent la vie spatiale⁶³.

S'il est légitime de s'interroger sur ce que cette définition des « arts de l'espace » comme « configureurs d'espace » doit à Schmarsow, la dernière phrase citée indique cependant la direction dans laquelle Lipps se réapproprie l'idée de « configuration de l'espace » : la « vie » en effet n'a nullement chez lui un sens biologique, mais bien un sens psychique. La vie est ce mouvement intérieur vers l'avant, cette activité que nous avons en vue lorsque nous disons : « je me sens actif »⁶⁴. L'aspect délibérément tautologique de cette définition a précisément pour fonction de nous renvoyer à l'expérience intérieure, inobjectivable, de la vie vécue en première personne : l'expérience du Je qui à chaque instant s'éprouve comme conscience immédiate de nombreux phénomènes, sent, pense, souffre, ressent, juge, etc. et, dans cette expérience immédiate, se sent lui-même plus ou moins puissant, en expansion/affirmation ou en rétraction/limitation ; mais, aussi, plus précisément, se sent ou se vit dans des sentiments bien déterminés – joie, fierté, timidité, tristesse, honte, nostalgie, etc. L'esthétique psychologique de Lipps comprend donc l'émergence esthétique de l'espace comme objectivation de cette vie qu'est l'expérience vécue en sa radicale subjectivité. Cette désignation en sa généralité pourrait toutefois, dans la perspective de Lipps, s'appliquer à toute expérience esthétique. Quelle est alors la spécificité de la configuration de la « vie » par les arts de l'espace ?

[les arts de l'espace configurent la vie spatiale] en extrayant de l'espace les forces spatiales universelles, ou les forces et activités mécaniques universelles, et en amenant à l'intuition immédiate, en des formes spatiales particulières, leur libre déploiement⁶⁵.

Partons, pour comprendre, d'un exemple que Lipps affectionne : celui de la colonne dorique. La colonne « se dresse » ou « s'élançe ». Mais qu'est-ce qui, à proprement parler, s'élançe ? Non pas le matériau, ni le fût comme construction de pierre, qui est simplement posé là, mais plutôt la colonne comme ligne dynamique, donc sa ligne de profil. Dans le cas de la colonne dorique, cette ligne est marquée par l'*entasis*, le renflement qui donne l'impression que la colonne s'élève en cédant partiellement à la pesanteur – un effet de résistance qui renforce l'impression d'élançement. Ce qui se dresse dans notre expérience esthétique de la colonne, c'est donc cette dernière envisagée non pas comme masse matérielle mais comme forme (*Form*). « Ce qui, dans les faits, pèse, peut, pour l'impression esthétique, flotter ou se dresser »⁶⁶. Mais il faut encore préciser ce qu'on entend ici par forme. S'agit-il de la ligne de profil comme tracé, comme ensemble de points que nous pourrions matérialiser sur une feuille ? À proprement parler, la ligne ainsi considérée comme figure (*Gebilde*) géométrique ne « s'élançe » pas non plus. Elle est ce qui porte la forme, elle est sa condition et son substrat, mais la forme elle-même n'existe, à rigoureusement parler, que dans l'activité contemplative du spectateur. Plus précisément : elle se crée conjointement à partir de la figure géométrique et de la contem-

⁶³ *Ibid.*, pp. 398-399.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 399.

⁶⁶ T. Lipps, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig, Barth, 1897, p. 13. Nous nous permettons de renvoyer à notre traduction à paraître des premiers chapitres de la *Raumästhetik* (numéro spécial « Theodor Lipps » de la *Revue de Métaphysique et de Morale*, Natalie Depraz, Michel Espagne, Mildred Galland-Szymkowiak et G. Jorland [ed.], à paraître en 2017).

plation du spectateur. La « forme » désigne ainsi cela qui émerge pour nous lorsque nous nous arrêtons pour contempler le pont, la cathédrale, la colonne. L'image visuelle ou optique est donnée, mais la forme est engendrée⁶⁷. Or ce que Lipps comprend au premier chef comme « esthétique » dans cette expérience, c'est le fait que la perception de la colonne soit d'emblée et *immédiatement* pour nous affect d'élévation, de puissance, de dynamisme positif.

Toute figure spatiale a une forme. Cette forme est d'emblée élargissement dans une ou plusieurs directions, et limitation. Et elle est, de plus, persistance dans une direction ou un genre de changement de direction, interruption et instauration brutale ou bien glissement continu ; elle est telle ou telle continuation vers une plus grande largeur ou vers une limitation plus étroite par exemple. Mais cette forme, la figure spatiale l'a à chaque fois pour moi, parce que je la lui donne par mon activité⁶⁸.

C'est là l'idée qui se condense dans la notion d'*Einfühlung* : le caractère esthétique de la colonne réside en ce que je perçois immédiatement en elle un affect qui ne peut relever que de ma propre vie psychique, mais qui m'apparaît bien, dans l'expérience, comme un caractère de l'objet perçu lui-même. Ce qui signifie aussi que ce « sentir-dans » (*einfühlen*) est tout uniment une « identification du moi et de l'objet »⁶⁹ au sens où, éprouvant le mouvement ascendant de la colonne et la tonalité affective dynamique qui l'accompagne, « je » ne me distingue pas de « l'objet ». L'espace architectural comme espace esthétique émerge dans l'entre-deux du sujet et de l'objet, au sens d'un « ne pas encore distinguer » l'un et l'autre.

Or l'expérience « empathique » des formes repose sur le fait que nous les percevons comme des *mouvements*, ou, plus précisément, sur le fait que nous les voyons s'engendrer devant nous comme des mouvements⁷⁰. Cette expérience esthétique n'est pas seconde, postérieure à la perception de la forme : elle lui est simultanée, découlant directement du fait que c'est l'activité psychique du sujet qui constitue la forme comme forme. Suivons le fil que nous avons tiré déjà dans les deux premières sections de cette contribution, fil selon lequel s'organise notre interprétation : c'est à partir de l'examen transcendantal des conditions de possibilité de la perception des formes que Lipps explique cette dernière comme perception de mouvements.

Pour que la forme naisse pour moi il faut, d'une part, que je perçoive la figure comme figure, c'est-à-dire que je la détache et l'isole d'un fond d'abord indifférencié, que je la saisisse comme un objet de perception, ou, comme Lipps l'écrit,

que je l'extraie hors de son environnement partie par partie, que j'ajoute la partie à la partie et que je lie successivement les parties les unes aux autres, et que je finisse ainsi par créer le tout. Cet ajout et cette unification successive consiste à recueillir les éléments de la ligne en un unique acte d'appréhension, qui doit embrasser le tout⁷¹.

La forme n'est pas forme pour moi tant qu'elle n'est pas *une* ; mais la seule unité qu'elle puisse acquérir, c'est l'unité du moi, du sujet qui s'applique à la percevoir. Le mouvement de la ligne, c'est au premier chef le mouvement par lequel *mon* activité intérieure la constitue.

⁶⁷ Voir T. Lipps, *Ästhetik*, vol. 1, p. 236.

⁶⁸ *Ibid.*, vol. 2, p. 402.

⁶⁹ *Ibid.*, vol. 1, p. 182. Cf. p. 195.

⁷⁰ Voir par ex. T. Lipps, « Ästhetische Faktoren der Raumschauung », in *Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Hermann von Helmholtz als Festgruss zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, Artur König (ed.), Hamburg, Leopold Voss, 1891, pp. 219-307, ici pp. 222-223 ; ou encore, du même, *Raumästhetik*, pp. 20-21.

⁷¹ T. Lipps, *Ästhetik*, vol. 2, pp. 400-401.

Je sens mon effort (*Streben*) et mon faire (*Tun*) liés à la ligne, donnés en elles, comme son affaire ; en bref, je me sens faisant continûment effort et actif dans la ligne. [...] Le mouvement apperceptif par lequel la ligne “naît” est donc senti dans (*eingefühlt*) la ligne⁷².

Mais en même temps, c'est bien la configuration spécifiquement, singulièrement *donnée dans* la figure qui me prescrit cette activité, qui « l'exige » de moi. Isolant la figure, je constitue du même coup ce mixte d'objectivité et de subjectivité qu'est la *forme*.

Dès lors, pour que cette forme-ci naisse comme telle pour moi, il faut, d'autre part, que je voie s'y agencer mon mouvement selon des lois bien spécifiques, à partir d'exigences données par cette forme-ci. Lipps discerne ainsi un deuxième type d'*Einfühlung* : non plus l'« *Einfühlung* apperceptive générale » qui constitue la forme comme forme, mais l'*Einfühlung* « selon l'expérience », empirique⁷³, dans laquelle nous percevons la forme comme telle combinaison singulière de mouvements avec un équilibre, une direction et une intensité propres. De manière spontanée, non consciente, nous l'interprétons d'emblée « mécaniquement » dit Lipps, c'est-à-dire dynamiquement, comme jeu de mouvements issu du déploiement de forces. Il s'agit ici de comprendre le « caractère » de telle forme, le fait qu'à un moment où elle cède à la pesanteur succède un moment où elle se redresse victorieusement, le fait qu'elle soit pleine de fermeté ou bien vacillante, légère ou bien pesante, etc.

Ce deuxième type d'*Einfühlung* n'est nullement séparé du premier : une fois que du mouvement a été mis dans la ligne, il va nécessairement suivre les lois mécaniques qui nous sont connues (préréflexivement) par l'expérience. Intéressons-nous par exemple à la genèse, sous nos yeux, du chapiteau dorique comme forme esthétique⁷⁴. Cela devient plus facile si nous juxtaposons mentalement, à l'évasement du chapiteau dorique par l'intermédiaire d'un anneau, un évasement qui se ferait abruptement, sans anneau. Il devient clair que nous percevons l'anneau comme la matérialisation d'une force de resserrement, celle-là même qui a conditionné l'élévation verticale de la colonne, et l'évasement du chapiteau est alors ressenti par nous comme une nouvelle étape, un nouvel événement : comme la victoire relative de la force horizontale d'étalement (celle-là même qui se faisait sentir dans l'*entasis*) sur la force d'élévation, mais aussi comme la source du jaillissement oblique du chapiteau ; sachant que la perception d'un resserrement (diminution/contraction de la force d'étalement) va toujours de pair pour nous avec la perception d'une augmentation de la force de verticalité. L'espace esthétiquement vécu est structuré pour nous par des jeux de forces dont nous sentons qu'ils ne sont pas anarchiques mais obéissent à des lois, que Lipps se propose de formaliser dans une « mécanique esthétique ».

Le point déterminant (mais dont la littérature secondaire s'est peu préoccupée) est de comprendre ce dont il s'agit ici avec la notion de « forces ». Pour Lipps, il est légitime de parler ici de forces « mécaniques » (et de l'élucidation théorique de la genèse des formes spatiales comme d'une « mécanique esthétique ») parce que ce sont bien les *mêmes* forces, obéissant aux mêmes lois, qui sont d'une part analysées par la physique, et d'autre part éprouvées par nous dans l'appréhension esthétique des formes spatiales⁷⁵. Cependant dans l'expérience esthétique, les « forces mécaniques » sont inconsciemment perçues et « seul leur résultat vient à la conscience. Leur existence et leur action sont [...] l'affaire de notre “sentiment (*Gefühl*)”, et non l'affaire de la réflexion »⁷⁶. Les « forces » dont il s'agit dans la « mécanique esthétique » de Lipps ne sont donc pas appréhendées comme forces physiques qui tiennent effectivement la colonne, ou le temple, matériellement en place. Il s'agit bien plutôt de modalités du *Gefühl* c'est-à-dire, dans la psychologie de Lipps, de modalités du

⁷² *Ibid.*, vol. 1, pp. 236-237.

⁷³ Dite aussi « *Natureinfühlung* ».

⁷⁴ Voir T. Lipps, « *Ästhetische Faktoren der Raumschauung* », pp. 242-243.

⁷⁵ « La mécanique esthétique est soumise aux lois mathématico-mécaniques », (*Raumästhetik*, p. 42). Voir aussi *Ästhetik*, vol. 1, p. 241.

⁷⁶ T. Lipps, « *Ästhetische Faktoren der Raumschauung* », p. 262.

se-sentir du moi⁷⁷. Ainsi les forces qui animent pour nous l'espace architectural sont des tendances, tensions, résistances psychiques. Ce sont les activités intérieures, les fonctions psychiques si l'on veut qui d'infinies manières relient le moi à lui-même. Tel est le point que je souhaite mettre en avant dans cette contribution : les formes du design et de l'architecture sont esthétiquement appréhendées, selon Lipps, comme des modes spatiaux de l'autoexpérience du moi vivant (lui-même absolument non spatial).

Bien plus : non seulement les forces à l'œuvre dans la constitution esthétique de l'espace sont à comprendre psychiquement et non physiquement, mais en réalité l'idée même de force, qu'on la considère en physique, en esthétique ou dans la vie quotidienne, selon Lipps, ne peut prendre sens pour nous qu'à partir de la vie du moi. La perception sensible, en effet, « ne nous montre nulle part dans le monde quelque chose d'autre que la simple existence et l'événement, les états et modifications. Elle ne nous montre nullement une "force". »⁷⁸ C'est uniquement en nous, dans notre vie intérieure, que nous trouvons quelque chose comme des « forces » :

Il n'y a nul lieu dans le monde où nous puissions découvrir ce que ces mots veulent dire, à part notre propre Moi. La « force » est la force c'est-à-dire l'intensité de mon vouloir, de ma tendance, de mes efforts ; l'agir, l'activité est mon activité, mon faire, mon aller-de-l'avant vers un but. Tous ces mots seraient dépourvus de sens s'ils n'avaient pour contenu les modes sous lesquels je me sens, ces contenus du sentiment de soi⁷⁹.

De ce point de vue, dans l'analyse de Lipps, il n'y a pas réellement de solution de continuité entre l'expérience esthétique des formes spatiales les plus simples, comme les lignes, et celle des formes tridimensionnelles de l'architecture. Lorsqu'il s'interroge en 1905 sur « Les formes simples des arts de l'espace »⁸⁰, il réduit méthodiquement l'examen à celui des morphogenèses possibles en partant d'un rectangle que différentes combinaisons de forces déformeraient. Il est possible de comprendre la « genèse » d'un vase comme forme spatiale à partir de l'analyse de sa ligne de profil. Les formes géométriques sont les « supports de l'attitude esthétique »⁸¹, ses médiations essentielles. L'« empathie » (mais on peut légitimement douter que cette traduction soit adéquate ici) qui donne son sens à un édifice est une empathie pour le mouvement des lignes et l'articulation des surfaces. La démarche de Lipps est identique lorsque dans *l'Esthétique*, abordant l'analyse de l'espace tridimensionnel, il commence par poser que l'on peut transposer tout ce qu'il a dit précédemment des lignes aux surfaces, puis aux corps. « L'intérieur d'une cathédrale naît dans mon appréhension comme la ligne »⁸² ; il naît à partir du « point » de ma contemplation et s'élargit à tout instant en différentes directions. L'espace intérieur d'un édifice présente deux caractères essentiels qui le différencient d'un espace physique ou géométrique : il est un (d'une unité organique ou hiérarchique et non d'une simple identité à soi), et il ne s'agrandit pas par ajout de parties mais par étirement. Il est tissé du jeu mutuel et de l'équilibre des forces, agissant globalement selon le couple essentiel qui est tout autant structurant pour la psyché humaine : agir vers l'extérieur, se rassembler vers l'intérieur, expansion et limitation⁸³. L'espace architectural se différencie selon des activités en rapport dialectique avec une passivité, selon des « fonctions » qui sont des différenciations et articulations de moments dynamiques⁸⁴. On aura compris que la réduction méthodique de l'espace tridimensionnel aux formes « géométriques » ne signifie nullement que l'approche de Lipps soit seulement, ou essentiellement, « visuelle ».

⁷⁷ Voir par ex. la définition du *Gefühl* dans le *Leitfaden der Psychologie* (1903), in T. Lipps, *Schriften zur Psychologie und Erkenntnistheorie*, Faustino Fabbianelli (ed.), vol. 3, 2013, pp. 15-278, ici p. 39.

⁷⁸ T. Lipps, *Ästhetik*, vol. 1, p. 170.

⁷⁹ *Ibid.* Voir aussi par ex. *ibid.*, vol. 2, p. 400.

⁸⁰ T. Lipps, « Über einfachste Formen der Raumkunst », in *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaft*, BD. XXIII, II. Abt., München 1905, pp. 399-481.

⁸¹ « Träger der ästhetischen Verhaltungsweise », *Raumästhetik*, p. 14.

⁸² T. Lipps, *Ästhetik*, vol. 1, p. 258.

⁸³ *Ibid.*, p. 258.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 265-266.

Un dernier point reste à élucider ici. La thèse de Lipps, qui élucide *psychiquement* – comme nous y avons insisté⁸⁵ – l’engendrement de l’espace esthétique à partir d’une double *Einfühlung*, peut sembler négliger le rôle du corps dans cette expérience. Mais quel sens – objectera-t-on – peuvent avoir pour nous des forces qui ne seraient là qu’« en esprit » ? Et comment l’expérience esthétique de l’espace pourrait-elle s’emparer à ce point de nous, nous toucher si essentiellement, sans toucher aussi notre corporéité ? Il faut distinguer ici plusieurs niveaux de réponse.

Tout d’abord, le fait que les forces soient élucidées comme forces *psychiques* à partir de la vie intérieure du sujet ne signifie pas qu’elles relèvent de la simple *représentation*. Elles relèvent des modalités du sentir immédiat du moi, modalités qui ne sont pas nécessairement thématiques par ce dernier sous forme de représentations conscientes. Bien plus, lorsqu’elles le sont, elles sortent de l’immédiateté du sentiment (*Gefühl*) pour devenir un souvenir ou une image mentale de ce qui a été vécu. Précisément les « forces » ne relèvent pas du mental mais de la vie affective immédiate du moi.

Pour en venir, ensuite, plus directement au lien des « forces » avec l’expérience corporelle, il est bien clair pour Lipps que l’*Einfühlung* dite empirique, celle par laquelle je comprends spontanément une forme comme un jeu de forces déterminées, suppose que nous ayons déjà vécu *physiquement* les forces que, dans l’expérience esthétique, nous « percevons » comme origine du tracé. L’expérience habituelle des lois physiques du mouvement par le corps propre est une médiation indispensable à l’immédiateté de l’effet esthétique des formes. C’est à partir de l’orientation vécue de mon corps en effet que la verticale en est venue à signifier immédiatement pour moi un « s’élever », l’horizontale un « s’étaler ».

Nous appelons “en haut” ce vers quoi, dans le sentir (*fühlbar*), nous nous élevons ; “en bas”, ce vers quoi dans le sentir nous tombons. La “direction verticale”, cela ne signifie originairement pour nous rien d’autre que la direction du se-dresser (ou du tomber) de mon corps.⁸⁶

Mais l’*effet esthétique* des forces lui-même ne *consiste pas* dans une expérience corporelle. Verticale et horizontale, pour autant qu’elles interviennent dans notre expérience esthétique des formes spatiales, sont pour nous des « tendances-à », des activités et contre-activités qui structurent *affectivement* (c’est-à-dire comme *Gefühle*, i.e. dans l’expérience immédiate du Moi) l’espace en champ de forces. Dans la théorie de Lipps, le corps est une médiation qui se fait oublier et passe à l’arrière-plan⁸⁷. Le psychologue défend en effet l’idée que les sensations physiques comme telles ne font pas partie de l’expérience esthétique (car, ressenties comme sensations, elles nous ramènent au corps comme corps, distinct de la vie du moi)⁸⁸. Même si l’expérience esthétique *s’accompagne* de sensations organiques, même si l’activité du moi résonne corporellement, ces sensations corporelles ne relèvent pas en elles-mêmes de l’expérience « empathique » dans laquelle le

⁸⁵ Un contresens récurrent dans les tentatives d’actualisation de la théorie de l’*Einfühlung* lippsienne tend à en faire une empathie corporelle. Nous en trouvons un exemple, quant à l’empathie pour les formes spatiales, dans l’article de Rainer Schützeichel, « Architecture as Bodily and Spatial Art : The Idea of Einfühlung in Early Theoretical Contributions by Heinrich Wölfflin and August Schmarsow » (*Architectural Theory Review*, 2013/18 : 3, pp. 293-309), que nous ne pouvons suivre lorsqu’il écrit : « Lipps’ reading of space is thus dominated by a bodily interpretation » (p. 298). Nous souhaitons à l’inverse insister, à la suite de Faustino Fabbianelli (« Ripensare l’empatia a partire da Theodor Lipps », in *Tra corpo e mente. Ricerche di confine attraverso la storia e i problemi dell’etica*, B. Centi (acuradi), Firenze, La Lettere, 2016, p. 29) et (indirectement) d’António Fidalgo (« L’idea della psicologia pura in T. Lipps », in *Il realismo fenomenologico. Sulla filosofia dei circoli di Monaco e Gottinga*, S. Besoli e L. Guidetti (acuradi), Macerata, Quodlibet, 2000) sur l’orientation psychologique et non physiologique de la théorie lippsienne de l’empathie spatiale.

⁸⁶ T. Lipps, *Ästhetik*. vol. I, p. 239.

⁸⁷ Ce point est noté par K. Wagner, « Die Beseelung der Architektur », p. 64. Il demeure cependant difficilement compréhensible, à mon sens, si l’on ne revient pas sur le sens psychique des « forces » chez Lipps.

⁸⁸ « En bref : les sensations organiques, de quelque genre qu’elles puissent être, n’interviennent en aucune manière dans la contemplation esthétique et la jouissance esthétique. Il appartient à l’essence de la contemplation esthétique de les exclure purement et simplement. » (Th. Lipps, « Einfühlung, innere Nachahmung und Organempfindungen », *Archiv für die gesamte Psychologie*, 1903 (1.2), pp. 185-204, ici p. 204 ; trad. fr. par M. Elie dans *Aux origines de l’empathie*, pp. 105-124, ici p. 124 ; trad. modifiée).

moi sent son activité redoublée et jouit de cette vitalité accrue⁸⁹. L'expérience esthétique est essentiellement chez Lipps une expérience du moi qui ressent sa propre « vie », et cette dernière n'a *rien* de physique. Il ne s'agit par là nullement d'affirmer que le corps soit absent dans l'expérience de l'architecture (comme du reste dans l'expérience esthétique en général), mais de définir ce rôle comme celui – il faut oser le mot ici – d'un refoulé : le corps est présent, il conditionne effectivement, comme passé, l'expérience consciente actuelle, mais il n'émerge pas à la conscience en tant que corps, et les sensations corporelles ne sont pas à l'origine du plaisir esthétique.

Dire que les arts de l'espace « extraient » de ce dernier les « forces universelles »⁹⁰ ne revient donc pas à dire qu'ils les isolent à partir d'une *res extensa*, mais bien qu'ils ressaisissent activement, et nous présentent en des formes, les valences dynamiques qui structurent à la fois notre vie psychique et notre vie spatiale. L'espace architectural naît esthétiquement pour le sujet lorsqu'il y reconnaît, venant à lui sous des formes étrangement familières, les mouvements intérieurs et les tonalités affectives formant la vie du moi.

Si le rôle du corps est déterminant pour les trois auteurs dans la naissance de l'espace architectural (en tant qu'espace d'expérience esthétique), nous avons vu toutefois que le corps est construit à chaque fois différemment, et qu'avec lui c'est le sujet et sa manière d'ouvrir affectivement l'espace qui sont eux aussi diversement déterminés. Dans les *Prolegomènes* de Wölfflin, le sujet de l'expérience esthétique des édifices est l'être humain comme corps, corps massif, corps vivant, corps se sentant. L'expérience architecturale est l'expérience quasi-sidérante de la confrontation tectonique aux *Massenformen*, fascination où nous devenons nous-mêmes l'écho des rapports de forces entre écrasement et élévation, perçus dans l'édifice. Au contraire pour Schmarsow, le sujet corps-esprit (et non la chair affectée) apparaît comme la source de la configuration de l'espace, il est sujet actif, sujet non plus d'une pathétique mais bien d'une poïétique qui, inconsciente dans l'*aisthesis* ordinaire, vient à la conscience dans la création architecturale, où elle se cristallise et se déploie pleinement. Lipps quant à lui conçoit les arts de l'espace comme les arts de la configuration de la vie spatiale du sujet. Mais cette vie est ultimement la vie psychique et le sujet pour lequel s'engendre l'espace architectural est le moi vécu, le moi-sentiment, l'unité psychique individuelle immédiatement vécue à même le flux des représentations qui apparaissent à la conscience. La vie du corps n'est supposée qu'à titre de (nécessaire) trace dans le psychisme. Cette expérience acquiert son sens esthétique uniquement comme expérience de la vie s'éprouvant et se redoublant elle-même, se potentialisant à même les formes artificielles du design et de l'architecture. Ces trois vues sur l'engendrement de l'espace architectural, pour le corps-soma, le corps-esprit ou pour la vie psychique, sont aussi trois manières d'élucider cet apparaître comme une émergence à soi du moi humain.

⁸⁹ Voir T. Lipps, *Ästhetik*, vol. 2, pp. 426-431.

⁹⁰ Voir la citation donnée plus haut, p. 95 (note 65), de *Ästhetik*, vol. 2, p. 399.

R

YTHME ET COMMOTION :

LES VECTEURS D'UN HABITER VÉRITABLE DANS

L'ESTHÉTIQUE D'HENRI MALDINEY

Raphaëlle Cazal

Henri Maldiney, connu pour sa phénoménologie de l'art et de la folie, et pour son étude du rythme à la croisée de l'esthétique et de l'éthique, l'est moins pour ses réflexions sur l'architecture, alors même que cette dernière reflète au plus haut point le lien étroit qui unit l'esthétique à l'éthique, étant l'un des rares arts à nous accompagner tout au long de notre existence, un art que l'on habite et que l'on ne contemple pas seulement. L'architecture constitue en outre un terrain privilégié pour un questionnement sur l'existence d'un rythme spatial proprement dit, c'est-à-dire qui s'inscrit dans une analogie suffisamment étroite avec la musique pour justifier le recours à la notion de « rythme », tout en s'en distinguant par des caractéristiques propres. Les textes que consacre Maldiney au rythme architectural articulent ainsi différents enjeux, puisque tenter de définir un tel rythme revient à s'interroger sur ce qui fait le propre de l'expérience esthétique d'une architecture, sur ce qu'est habiter un lieu, et aboutit à la thèse de l'existence plénière d'un rythme spatial¹, générateur d'un espace de présence aussi prégnant que celui du rythme musical. Nous verrons que c'est précisément en vertu de sa réflexion sur l'articulation spécifique qui se joue en architecture entre le sujet et l'édifice, c'est-à-dire sur l'induction affective et motrice propre aux lignes et aux formes architecturales, que Maldiney jette un éclairage nouveau sur la notion de rythme architectural, et sur la manière dont le sujet humain habite l'espace.

¹ Contre la thèse soutenue par Erwin Straus dans « Les formes du spatial », in *Figures de la subjectivité. Approches phénoménologiques et psychiatriques*, (trad. Michèle Gennart) Jean-François Courtine (dir.), Paris, Éd. du CNRS, 1992, pp. 15-49.

L'architecture se distingue d'emblée des autres arts de l'espace par son statut de milieu plus encore que d'objet, donnant ainsi directement à voir l'ancrage de l'expérience esthétique dans l'ouverture sensible pré-objective au monde. Par son caractère enveloppant et requérant, l'architecture agit en effet au plus haut point sur nos dispositions affectives, sur notre être-au-monde pathique². Elle mobilise notre *Befindlichkeit*, selon le terme de Heidegger, c'est-à-dire notre capacité à être accordés à un ton, qui requiert de notre part, comme le souligne Maldiney, une harmonisation rythmique, un « être-avec »³. La conjonction de cette capacité et de la spatialité propre à l'architecture confère à cette dernière une induction affective et motrice spécifiques. La mise à l'unisson que connaît en effet alors notre affectivité fait de l'émotion ressentie une *commotion*, au double sens d'un saisissement, d'une surprise (dus au caractère à la fois enveloppant, surprenant, et unique de l'espace), et d'une « co-émotion », d'une synchronisation climatique qui prend une coloration différente suivant le caractère de l'architecture (laquelle peut susciter l'effroi, l'étonnement, l'émerveillement, la joie, la confiance, l'angoisse, la tristesse, etc.). Cette « co-émotion » s'accompagne en outre d'une « co-motion »⁴, une synchronisation motrice qui consiste en une articulation du rythme de notre regard, mais aussi de notre schéma corporel et moteur tout entier, sur celui que dégagent phénoménalement les formes. Ces dernières, en effet, ne nous affectent pas premièrement en vertu de leur dimension « intentionnelle-représentative », mais de leur caractère « génétique-rythmique »⁵, qu'elles ont en tant que « directions de sens » (selon l'expression de Ludwig Binswanger). Celles-ci manifestent une liaison originaire de la forme et du sens, une liaison éprouvée, vécue, antérieure à celle, thématifiée, des signes. Les directions de sens sont en effet indissolublement spatiales, pathiques et motrices : l'ascension et la joie, la chute et l'effroi, sont indissociables pour la sensibilité. La signification climatique d'une forme est donnée à même sa dynamique structurale, à même sa *Gestaltung*. Les formes et les lignes sont en ce sens des « conduites spatio-temporelles signifiantes », des « esquisses motrices », qui structurent un espace climatique signifiant avant toute forme de thématification. Ceci est particulièrement vrai pour l'architecture, qui articule les directions de sens à l'état brut (l'horizontalité, la verticalité, l'ascendance, la descendance), sans les intégrer à – et donc les dissimuler sous – des images figuratives. Elle manifeste ainsi de manière transparente et directe le rythme inhérent à ces directions, qui fonctionnent toujours de façon polaire, n'étant traversées d'un dynamisme qu'en tant qu'elles incluent en elles leur contraire, à titre d'obstacle implicite contre lequel elles luttent (la verticalité s'oppose à l'horizontalité, l'orientation vers le haut au mouvement vers le bas). C'est précisément un tel rythme, une telle articulation dynamique de deux pôles antagonistes, que nous reproduisons lorsque nous sommes confrontés à ces formes. Nous n'appréhendons pas en effet les directions de sens sur le mode de la *Vorhandenheit*, en les posant « en-face » de nous, mais en y conformant les tensions motrices de notre corps⁶. C'est par exemple *via* une surrection de nous-mêmes que nous percevons la verticalité d'une paroi ou d'une arête montagneuse, une surrection « dont l'élan s'esquisse à même le rythme ascensionnel des formes de la montagne auxquelles nous sommes présents comme à nos propres lointains – qui, par cette “résonance”, deviennent notre proche absolu »⁷. Nous appréhendons la verticale à même le redressement de notre corps et la résistance que nous oppose la pesanteur, expérience où nous éprouvons simultanément un mouvement de bas en haut et de haut

² Cf. Henri Maldiney, « Rencontre avec Maldiney : éthique de l'architecture », in *Éthique, architecture, urbain*, Chris Younès, Thierry Paquot (dir.), Paris, La Découverte, 2000, pp. 13-23, ici pp. 14-15.

³ Cf. Erwin Straus, *Du sens des sens*, cité par H. Maldiney in *Regard Parole Espace*, Paris, Éd. du Cerf, 2012, p. 189.

⁴ Ces trois termes, *commotion*, *co-émotion* et *co-motion*, ne sont pas utilisés par Maldiney mais nous semblent tout à fait appropriés pour décrire sa conception de l'expérience architecturale et ce qui fait la spécificité de l'approche de Maldiney.

⁵ Cf. H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 211, « Une ligne n'est une forme que pour autant qu'elle est spatialisante et temporalisante, et qu'avant d'être une limite unilatérale, enveloppant une portion de surface qui se donne à voir à partir de son contour, elle est le tenseur d'un espace dont elle fonde toutes les dimensions » (H. Maldiney, « Notes sur le rythme », in *Henri Maldiney : penser plus avant...*, J.-P. Charconet (dir.), Chatou, Éd. de la transparence, 2012, pp. 17-22, ici p. 20).

⁶ Cf. H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 144.

⁷ *Ibid.*

en bas, une dynamique diastolique et systolique, autrement dit rythmique.

Nous accordons ainsi le rythme de notre style de présence à la concordance rythmique intrinsèque de la forme, en reproduisant son esquisse motrice. Par ailleurs, cette mise en accord s'opère elle-même de façon diastolique et systolique. En effet, notre ouverture à l'espace n'est pas une pure dilatation dans le vide. Elle est d'emblée articulée à une systole. Un recueil est déjà inscrit dans la sortie hors de soi, car notre corps, en se tendant, tente de pré-esquisser le mode de profillement du phénomène qui lui advient, d'anticiper le style d'apparaître de l'événement. Cette articulation rythmique a une structure analogue à celle du geste de prise, dans la mesure où ce dernier est traversé d'un double mouvement de flexion et d'extension⁸. Il s'agit dans les deux cas d'intégrer l'espace étranger à la sphère du schème corporel – dont les limites ne se cantonnent pas à la surface de la peau, mais irradient dans un champ de présence qui peut s'étendre à une pièce entière. Intégrer signifie ici respirer, se dilater pour égaler sa présence à l'ensemble de l'espace⁹. Maldiney s'inscrit ici pleinement dans le prolongement des théories allemandes de l'*Einfühlung*, notamment celle de Theodor Lipps¹⁰, qui avait mis en avant l'instinct d'imitation inhérent à toute perception¹¹, ainsi que celle de Heinrich Wölfflin, qui expliquait l'expressivité des formes architecturales à l'aune du « vivre avec » inhérent à la sensibilité humaine¹², et du partage de « catégories corporelles » communes (la dureté, la solidité, la pesanteur). Maldiney, en mettant au jour la parenté existentielle, plus encore qu'organique, existant entre les lignes architecturales et le corps propre de l'habitant, qui partagent les mêmes directions de sens¹³, parachève la portée existentielle déjà esquissée dans ces théories, qui avaient décelé le rôle déterminant de l'expérience vécue du corps.

Cet héritage des théories de l'empathie esthétique est pleinement perceptible dans la manière dont Maldiney souligne et caractérise le transfert moteur qui s'opère lors de la synchronisation rythmique et qui est l'un des traits majeurs de la « co-motion ». Un tel transfert se produit dans la marche, où l'automouvement du visiteur provoque un déplacement apparent des formes environnantes¹⁴, effet optique qualifié de « parallaxe » par l'historien de l'art Peter Collins, et s'opérant conformément à la loi de l'échange de la perception et du mouvement thématisée par Viktor von Weizsäcker dans *Le cycle de la structure*¹⁵. Ce glissement visuel des formes, auquel nous sommes accoutumés et que nous négligeons ordinairement, devient le centre de notre attention dans l'exploration d'une architecture, où il prend une valeur esthétique. Une telle « empathie motrice », qui avait déjà été théorisée par August Schmarsow¹⁶, est également mise en

⁸ « Elle [la main] anticipe le comment de l'apparaître en esquissant les structures topologiques des modes d'apparition de la chose à même le schématisme à la fois spatial et temporel de sa propre motricité » (H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 77).

⁹ Ce qu'exprime parfaitement le début du *Sonnet à Orphée* de Rilke qui commence par « Atmen » : « Respirer, poème invisible, pur échange perpétuel contre mon être propre de tout l'espace du monde, contrepoids dans lequel à moi-même, rythmiquement, j'advieus », que Maldiney cite à maintes reprises, notamment dans « Rencontre avec Henri Maldiney », in *L'architecture au corps*, Chris Younès, Philippe Nys et Michel Mangematin (dir.), Bruxelles, Ousia, 1997, pp. 9-23, ici p. 10. (Une traduction de ce sonnet est disponible in R. M. Rilke, *Les Élégies de Duino suivi de Les Sonnets à Orphée*, trad. respectivement par L. Gaspar et A. Guerne, Paris, Éd. du Seuil, 1972 pour la trad. française et 2006 pour la présente éd., p. 155). Voir dans le présent volume l'article de Baldine Saint-Girons, qui s'appuie également sur ce poème.

¹⁰ Cf. Mildred Galland-Szymkowiak, « L'*Einfühlung* comme symbolisme : de l'expérience esthétique à la perception d'autrui », *Philosophie*, 115, 2012/2013, pp. 13-30, p. 28.

¹¹ Comme Karl Groos dans son *Der ästhetische Genuss*, Giessen, J. Ricker'sche Verlagsbuchhandlung, 1902. Cf. Charles Lalo, *Les sentiments esthétiques*, Paris, Félix Alcan, 1910, p. 57.

¹² Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. sous la dir. de Bruno Queysanne, Paris, Éd. de la Villette, 2005, p. 29.

¹³ Cf. H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 119, la liste des directions significatives de l'habiter, qui coïncident avec celles de l'architecture.

¹⁴ Cf. H. Maldiney, « La fondation Maeght à Saint-Paul de Vence », in *Avènement de l'œuvre*, H. Maldiney, Saint Maximin, Théâtète éditions, 1997, pp. 23-53, ici pp. 40-41.

¹⁵ Viktor von Weizsäcker, *Le cycle de la structure*, trad. Michel Foucault et Daniel Rocher, Paris, Desclée de Brouwer, 1958, p. 57.

¹⁶ Cf. son article « Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde », repris in *Einfühlung und phänomenologische Reduktion : Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, Thomas Friedrich et Jörg H. Gleiter (dir.), Berlin, Lit Verlag, 2007, pp. 107-121.

avant par Maldiney, qui souligne le fait que ce transfert moteur s'opère aussi à partir d'un corps immobile, dans la mesure où ce dernier est constitutivement traversé de tensions motrices (articulées selon le tenseur rythmique du proche et du lointain), qu'il tend à contenir. Le test de Rorschach montre que la forme des taches éveille le sujet à des vécus moteurs qui sont inhibés, et donc reportés sur la forme, qui semble en mouvement. La tension motrice ne se résout pas ici en un automouvement, mais dans la perception d'un mouvement externe. L'« immobilité tendue » qui est alors celle du corps est en ce sens le mode d'induction motrice propre aux formes spatiales, mais n'est portée à son acmé qu'en architecture, où l'arrêt du visiteur est provoqué par le caractère enveloppant des formes qui le débordent de toutes parts et suscitent en lui un sentiment de vertige. Le sujet est en effet incité à tourner sur lui-même pour en appréhender l'ensemble, et transfère ce tournoiement aux formes qui semblent dès lors prises dans une « dérobade universelle », qui nous attire et nous expulse à la fois. Celle-ci « commotionne » littéralement le spectateur¹⁷. C'est précisément parce que ce dernier est figé sur place et comme paralysé qu'il ressent du vertige, lequel ne se maintient que tant que nous opposons une résistance au dérochement apparent des formes. Il disparaît avec la chute¹⁸, ou au contraire avec le rythme. En effet, dès lors que le visiteur ne cherche plus à avoir une emprise sur l'espace, à se donner des vues de face de chaque portion de l'édifice pour les synthétiser en une image globale, mais s'abandonne au rythme des formes, le vertige cesse. Il se laisse alors porter par leur mouvement apparent grâce à une attention flottante, diffuse, sensible à la climatique d'ensemble plus qu'au détail de chaque partie. C'est alors que se déploie une véritable immobilité tendue, qui n'est plus une crispation défensive, mais un suspens « d'après plénitude »¹⁹, qui assume le caractère insaisissable du rythme, dont on ne peut s'emparer mais par lequel on peut se laisser imprégner. L'inhibition motrice qu'est l'immobilité tendue est ainsi la réaction motrice induite par l'expérience d'une réalité insaisissable et reconnue comme telle. Elle est l'attitude de celui qui se laisse surprendre par l'espace.

Le principal apport de Maldiney à la théorie architecturale est ainsi celui de la mise au jour de l'immobilité tendue qui constitue, au même titre que la déambulation avec laquelle elle alterne, un effet moteur induit par le rythme des lignes architecturales. Un tel aboutissement pourrait cependant conduire à une remise en cause de la notion de rythme elle-même. L'immobilité tendue semble en effet exclure toute forme de temporalité, alors que la durée est une caractéristique essentielle au rythme, ce dernier étant de l'ordre de la *Gestaltung*, de la forme en formation, en genèse perpétuelle, et non de la forme inerte qu'est la *Gestalt*²⁰. Or le second coup de force de Maldiney consiste à montrer qu'il n'en est rien. L'immutabilité de l'architecture, et le spectateur immobile, dont le corps reproduit par des esquisses motrices le style de déploiement des formes, sont loin d'exclure toute forme de durée : ils en contiennent une sous la forme d'un « temps impliqué »²¹. Cette expression, forgée par le linguiste Gustave Guillaume, est tirée de la grammaire, où elle désigne l'aspect d'un verbe, le temps qu'il « emporte » avec soi, qui est inhérent au procès qu'il implique, lequel peut être en décadence ou en ascendance, en accélération ou en détente, en diastole ou en systole. Les verbes renferment ainsi des « tensions de durée », et il en va de même pour l'architecture, dont la temporalité gagne à être appréhendée non en termes d'écoulement, mais de geste : les lignes et les formes architecturales, bien qu'objectivement immobiles, expriment en réalité, à travers le style d'inflexion qui est le leur (ascendance, descendance, ondulation, zigzag, droites), leur temps d'engendrement. Leur genèse est inscrite en elles et retranscrit un rythme, car la forme et l'amplitude des inflexions reflètent une certaine vitesse d'exécution. Maldiney s'inspire ici de la loi du temps constant de figure mise au jour par Weizsäcker pour les formes

¹⁷ Cf. H. Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 184.

¹⁸ Cf. H. Maldiney, « Sur le vertige », in *Henri Maldiney : penser plus avant...*, pp. 13-15, ici p. 15 : le vertige se produit « avec la surrection du corps éprouvant sa prise ».

¹⁹ Cf. H. Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Encre Marine, 2000, p. 457.

²⁰ De même, en musique, le rythme concerne avant tout les durées des notes les unes par rapport aux autres.

²¹ Cf. H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 193.

issues de mouvements biologiques²², qui est transposable dans la sphère de l'architecture dans la mesure où ses formes se déploient structurellement selon un mode de profillement apparenté au tracé de gestes dans l'espace. La loi du temps constant de figure révèle en effet l'existence d'une corrélation entre les formes spatiales et leur temps d'exécution, puisqu'elle montre que « tout changement délibéré dans la vitesse d'un mouvement entraîne une modification de sa figure spatiale »²³ : pour tracer une droite continue dans l'air, nous devons par exemple maintenir une vitesse constante, sous peine de produire sinon un tracé ondulé (qui sera en effet quant à lui engendré par une alternance d'accélération et de décélération). Chaque type d'incurvation (ellipse, spirale, etc.) requiert une vitesse propre pour être effectuée²⁴ : car si l'on change cette dernière, la forme se modifie par contre-coup. C'est cette intrication de l'espace et du temps dans la sphère du mouvement organique, c'est-à-dire vital et vécu, qui explique que toute forme, toute ligne, même objectivement immobile, nous renverra d'emblée à une certaine vitesse, nous fera immédiatement éprouver, par son type de configuration spatiale, un certain dynamisme, un tempo spécifique, comme le souligne Maldiney²⁵, après Wölfflin²⁶.

Ce dynamisme, cependant, ne se cantonne pas au tracé vectoriel objectif de la forme. Sa cursivité – qu'il s'agisse de la volute d'une façade ou d'un pendentif intérieur – irradie autour d'elle et interfère avec celle des formes environnantes. Le rythme concave-convexe-concave de la façade de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines se répercute par exemple par vagues successives sur le mur en un mouvement ascendant qui, s'imprimant dans le ciel, rayonne au-delà de l'édifice.

Le rythme des lignes architecturales s'origine dans leurs linéaments et se perpétue dans leur pouvoir spatialisant, en vertu duquel elles créent un espace de présence. Grâce à leur irradiation, elles s'émancipent en effet de leur lieu de naissance pour emplir l'espace, déployant ainsi un mode de présence proche de celui du son. Leur jeu formel a de ce fait sur le corps du visiteur une prégnance aussi grande que le rythme musical. Leur induction motrice est simplement différente : au lieu de susciter un mouvement dansant, elles modifient notre *tenue*. Cette action est tout aussi immédiate, en raison de l'articulation originelle du sentir et du se mouvoir (sous sa forme esquissée et non seulement effective). La coupole de Sainte-Sophie, par son amplitude, commotionne le visiteur dès son entrée, avant même que ce dernier ait levé les yeux vers elle²⁷. Maldiney vise ici à rectifier la thèse d'Erwin Straus, selon qui l'espace optique, étant le fruit d'un sens à prédominance gnosique, et l'espace acoustique, issu d'un sens primordialement pathique, diffèrent radicalement quant à leur mode de présence : le premier relèverait de l'« espace géographique », c'est-à-dire de l'espace du mouvement orienté selon un but, où les contours des choses se détachent avec une grande clarté et les rendent localisables²⁸ ; le second de « l'espace du paysage », qui est la spatialité primordiale, ayant la forme d'une plénitude enveloppante au milieu de laquelle nous sommes « ici », sans aucun système de référence omni-englobant : nous sommes entourés d'un horizon qui se déplace avec nous²⁹. L'espace de la danse engendré par le corps en mouvement en serait paradigmatique. En réalité, comme le souligne Maldiney,

²² Cf. V. von Weizsäcker, *Le cycle de la structure*, p. 173. H. Maldiney évoque explicitement cette loi dans sa conférence « Existence : crise et création » retranscrite in *Existence, crise et création*, H. Maldiney, André du Bouchet, Roland Kuhn, Jacques Schotte, Fougères, Paris, Encre Marine, 2001, pp. 73-113, ici pp. 84-85.

²³ En témoigne ne serait-ce que le changement total que connaît notre écriture au moindre ralentissement ou à la moindre accélération de notre mouvement : « Dans le premier cas la nouvelle écriture rappelle celle de l'école primaire, dans le second c'est un gribouillage bientôt indéchiffrable » (V. von Weizsäcker, *Le cycle de la structure*, p. 173).

²⁴ Cf. H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 193.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cf. H. Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, p. 45 : « des oscillations courtes nous apparaissent rapides et vivantes, longues, elles nous semblent calmes, souvent fatiguées ».

²⁷ Cf. H. Maldiney, « L'espace et le sacré », *Question de... Les demeures du Sacré* (70), Paris, Albin Michel, 1987, pp. 21-47, ici p. 40.

²⁸ Cf. E. Straus, *Du sens des sens*, trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 2000, p. 183 et « *Les formes du spatial* », pp. 19, 27 et 31.

²⁹ E. Straus, *Du sens des sens*, p. 378.



Fig. 1. Francesco Borromini (1599-1667), façade de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines (1638-1667), Rome © https://commons.wikimedia.org/wiki/San_Carlo_alle_Quattro_Fontane#/media/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane.jpg.

l'espace climatique ne se déploie pas uniquement dans la sphère acoustique. L'espace optique éprouvé dans le sentir est lui aussi pathique, étant articulé par les directions de sens, qui sont des significations vécues. À travers elles, l'architecture nous investit dans notre chair, ce qu'exprime la notion d'immobilité tendue, socle charnel qui manquait à la *Befindlichkeit* heideggérienne, purement tonale. Dans l'expérience architecturale, le corps, même immobile, connaît des modifications analogues à celles qu'il subit dans la danse : Erwin Straus remarque notamment l'accroissement de la motricité du tronc dans la danse, le corps se propulsant alors dans le vide, induisant ainsi un élargissement de l'espace corporel dans l'espace ambiant³⁰. Or, dans l'expérience d'une architecture, le tronc occupe également une place centrale. S'il ne glisse pas dans l'espace à la manière du corps dansant, il est néanmoins fortement mobilisé par le volume de l'espace environnant et par la massivité des formes architecturales, qui le sollicitent par leur action sur notre respiration : le buste du visiteur se gonfle ou se contracte au gré des espaces architecturaux

qui s'offrent à lui. Il s'expose comme dans la danse à l'espace ambiant, d'où le risque de vertige, dans la mesure où il s'abandonne à un espace dont la configuration est unique et nouvelle.

Le passage par une phase de désorientation est en ce sens une étape nécessaire de l'expérience architecturale, qui relève d'une épreuve à surmonter plus que d'une contemplation paisible. Elle reflète de ce fait une modalité essentielle de l'habiter en général, qui consiste lui-même en une surmontée perpétuelle des aléas du réel et des crises ouvertes par chaque nouvel événement, auquel il s'agit de s'adapter. Alors que Heidegger définissait l'habiter en termes de « ménagement », l'appréhendant par là même dans un contexte de familiarité, Maldiney se focalise davantage sur son pôle « héroïque » et aventurier, sur les modalités de son déploiement dans les situations critiques où le sujet fait l'expérience d'une réalité transcendante à laquelle il ne peut s'ouvrir qu'en se transformant lui-même. Comme l'avaient déjà souligné Weizsäcker en définissant le sujet par sa caducité³¹ et Ludwig Binswanger en notant que « la détermination de notre présence en termes d'ascension ou de chute constitue un trait fondamental essentiel » de notre existence³², l'habiter, plus que biologique ou historique, est foncièrement critique. La chute est une possibilité universelle de l'existence humaine, que retranscrit précisément l'immobilité tendue. Si l'horizontale, articulée par la tension proche-lointain, est l'espace de l'acquisition de l'expérience, la verticalité traversée par la tension haut-bas est en effet quant à elle la dimension de la crise et de la transformation de soi. La polarité du haut et

³⁰ Cf. E. Straus, « *Les formes du spatial* », pp. 33, 35.

³¹ Voir V. von Weizsäcker, *Le cycle de la structure*, p. 173.

³² Cité par H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 125.

du bas est un axe d'existence, « celui de nos ascendances et de nos chutes, de notre enracinement et de notre détachement, donc du maintien, entre grave et léger, de notre être debout dans le monde ». Habiter, c'est en ce sens lutter pour se maintenir debout, pour ne pas s'effondrer sous le poids de la pesanteur mélancolique, ni s'envoler dans un espace imaginaire via des rêves maniaques de toute puissance. Il s'agit d'articuler l'une à l'autre les deux climatiques qui sont à la racine de notre être au monde, la confiance et l'angoisse, autrement dit de s'exposer au dehors au péril de soi-même, tout en assumant cette ouverture et l'imprévisibilité foncière à laquelle elle est confrontée. Selon Maldiney, l'architecture ne doit pas en ce sens cultiver l'ostentation et le pathétique, mais l'ouverture pathique. La commotion qu'elle suscite ne doit pas être cataleptique, passive, mais proleptique. « Avec l'architecture, l'homme doit brusquement avoir la surprise d'être, d'exister pour la première fois, là est l'événement »³³. Ce qui importe dans cette surprise, ce n'est pas son intensité, mais son caractère de « dé-rangement révélateur »³⁴. Le visiteur se découvre « transpassible », passible d'une climatique qu'il ne croyait pas possible. Celui qui pénètre à l'intérieur de Sainte-Sophie est d'emblée saisi par les triangles sphériques des pendentifs qui, au lieu de se prolonger dans la surface qui leur est visuellement contiguë, s'interrompent dans le vide³⁵, provoquant une crise du regard.

Celle-ci disparaît dès lors qu'est saisie l'articulation de ce mouvement descendant à la tension ascendante induite par la grande coupole, qui subsume sous elle tous les pendentifs, lesquels, tout en la soutenant, semblent dès lors suspendus à elle. Le rythme, articulant les dimensions contraires et traçant un pont entre les différents nœuds critiques, nous fournit « non pas une assise sur le sol, mais une présence à l'espace »³⁶, un rebond perpétuel qui nous arrache à l'être perdu sans nous faire quitter l'espace du paysage. Les jeux de lumière viennent ici renforcer le jeu formel, car les rayons lumineux issus des ouvertures supérieures sont contrebalancés par le jaillissement inverse de leur reflet sur le sol. La plénitude qui est alors conférée à l'espace favorise l'habitation du lieu.

Elle soulève la question d'une vertu potentiellement thérapeutique du rythme, lequel sollicite en effet directement notre être-au-monde pathique, qui tend à être enfoui, dans les psychoses, sous une rationalisation exacerbée. Les psychotiques en effet n'habitent plus. Leur « transcendance enlisée »³⁷ se décèle à leur arythmie : le malade (schizophrène, mélancolique, maniaque) qui pénètre dans une salle ne parvient pas à s'ouvrir à la totalité de l'espace et à en recueillir la climatique. Il n'est pas d'emblée ouvert et requis par la tonalité de l'espace. L'articulation rythmique du proche et du lointain inhérente à toute existence habitante s'est chez lui disloquée en une attitude thématique tentant de tout appréhender à distance, sous le mode de l'espace géographique, induisant par contre coup une présence aux choses caractérisée par une immédiateté absolue, car incapable de s'ouvrir aux lointains : certains dépressifs mélancoliques doivent en effet, pour gagner leur place, « la calculer pas à pas, faire le plan, c'est-à-dire se situer d'emblée dans un espace métrique alors que nous vivons dans un espace tensionnel »³⁸. De même, un catatonique marche à petits pas en suivant les murs et en revenant sur ses pas comme s'il était incapable de quitter une place. Les murs, au lieu de se présenter au claustrophobe sous la forme d'une enveloppe pénombreuse, lui apparaissent comme une surface unilatérale tournée contre lui. Une rémission est cependant possible dans l'espace de la danse, où, grâce au rythme, l'être en vis-à-vis est suspendu au profit d'un vivre participatif et pathique. Les tournoisements et même les mouvements en arrière n'y sont pas vécus comme une menace, mais comme un

³³ H. Maldiney, cité par Benoît Goetz in *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 25.

³⁴ B. Goetz, *Théorie des maisons*, p. 25.

³⁵ Ici se dessine un rapprochement possible avec le contretemps en musique, qui désigne un temps fort occupé de façon inattendue par un silence. Paolo Portoghesi a travaillé ce motif dans ses plans d'édifices imbriquant de nombreux arcs de cercles.

³⁶ H. Maldiney, « L'espace et le sacré », in *Demeures du Sacré*, p. 44.

³⁷ H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 70.

³⁸ H. Maldiney, « L'idée de système », in *Henri Maldiney : phénoménologie et sciences humaines*, François Félix et Philippe Grosos (dir.), Lausanne, L'Âge d'homme, 2010, pp. 57-71, ici p. 67.



Fig. 2. Isidore de Milet et Anthémios de Tralles, *Sainte-Sophie de Constantinople, vue intérieure*, Istanbul, VI^e siècle
 © https://commons.wikimedia.org/wiki/Ayasofya#/media/File:Cupola_Hagia_Sophia.jpg.

enrichissement, précisément parce que le rythme engendre un espace qui n'est pas orienté univoquement comme l'espace historique des actions finalisées, mais constitué selon une spatialisation ouvrante qui « entraîne dans l'irréversible et ménage les réversibilités »³⁹, ignorant ainsi toute zone arrière et donc toute zone « d'insécurité du côté d'où l'on vient, c'est-à-dire du passé, dans lequel justement le mélancolique est retenu »⁴⁰. Les directions, dans l'espace de la danse, tournent de concert avec nous, emplissant et conférant une plénitude à l'espace, qui devient un lieu de rencontre avec les autres danseurs. Une architecture est certes un lieu à vocation pratique – ses sous-espaces sont donc orientés relativement au plan d'ensemble –, mais elle a également une dimension esthétique, qu'il est possible de travailler de façon à améliorer l'habitation de l'espace. Ceci en jouant en particulier sur l'atmosphère, c'est-à-dire sur la lumière et sur l'articulation des pleins et des vides, afin de réduire, comme dans la danse, la crainte de l'espace arrière et le désir de se protéger en se blottissant dans les coins. Straus note lui-même que le crépuscule exerce des effets apparentés à ceux du son qui, emplissant l'espace, « unit et lie ce qui tend à s'exclure »⁴¹. Si une lumière crue, plaquant les objets contre leur fond, leur confère une physionomie inquiétante car anormalement

nette, une lumière diffuse, indirecte, donne une chair et une profondeur à l'espace. Elle crée en effet un espace enveloppant, en estompant les angles de la pièce et les contours des formes qui la jalonnent, qu'elle relie entre elles dans un mouvement d'ensemble et une unité de style. Le sujet pressent ainsi le mode de déploiement de l'espace qui se trouve derrière lui et qui lui est invisible. Alvar Aalto a imaginé ses architectures dans cette optique « pittoresque » (au sens de l'espace pictural de Wölfflin), en concevant des cloisons courbes qui, par leur élan et leur prolongement dans une zone invisible, annoncent la présence d'un espace. C'est le cas du vestibule de la maison Mairea, en face duquel se trouve un mur incurvé qui laisse deviner l'existence d'autres pièces sur les côtés. Une autre manière de revisiter le « coin » en lui conférant le statut d'une ouverture climatique et non d'un cocon emprisonnant pourrait consister, comme l'a fait Paul Chemetov pour la maison Steckermann de 1972, à construire des fenêtres pyramidales pointant vers l'extérieur. Ces dernières permettent en effet d'articuler la double climatique de la confiance et de l'angoisse inhérente à l'existence, puisqu'elles constituent des coins où se réfugier, mais pour mieux s'ouvrir aux lointains.

La mise au jour par Maldiney d'une modalité immobile de l'habiter, d'une articulation rythmique s'opérant dès le niveau des esquisses motrices, lui a ainsi permis de définir corrélativement et légitimement

³⁹ Cf. Pierre Sauvanet, *Le Rythme et la raison, Rythmologiques*, t. I, Paris, Éditions Kimé, 2000, p. 106.

⁴⁰ H. Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991, p. 18.

⁴¹ E. Straus, « *Les formes du spatial* », p. 28.

le rythme architectural comme une articulation et intériorisation réciproque de deux éléments contraires (indissolublement spatiaux et climatiques), conférant une dynamique et une plénitude à l'espace. Elle l'a en outre conduit, par ses répercussions éthiques et pratiques, à souligner le lien étroit qui est celui de l'habiter et de l'exister, l'habiter se définissant comme une existence accomplie, persévérant dans son être en dépit de sa fragilité constitutive. Les écrits maldiniens sur l'expérience architecturale, le rythme et l'habiter sont un appel au renouvellement des dispositifs spatiaux des hôpitaux psychiatriques, le plus souvent inhabitables alors même qu'ils doivent réapprendre aux malades à habiter.

ARCHITECTURE ET PSYCHANALYSE

Baldine Saint Girons

Nous sentons, en effet, qu'un édifice, une sculpture, un tableau nous renvoient une image différente de notre existence¹.

Mon objet est de montrer comment une recompréhension de l'esthétique est possible à partir d'une anthropologie centrée sur la scission subjective². Une esthétique dans laquelle le beau et le plaisir n'occupent pas une position hégémonique. Car le beau pourrait bien résulter d'une transformation du sublime qui, amadoué, académisé, modélisé, perd une part de sa capacité de brûler et d'entamer. Quant au plaisir, il importe parfois moins que la disponibilité à un « réel » qui surgit abruptement, défiant toute anticipation. On peut ainsi dégager des principes tournoyants de l'esthétique, pour montrer comment les trois « offices (*officia*) » qui consistent à plaire, inspirer, séduire jouent tour à tour un rôle déterminant dans ce que j'ai appelé un « trilemme esthétique »³. Pareille esthétique met en cause la perception consciencieuse : elle révèle son inconsistency, en même temps que son peu d'autorité par rapport au choc émotionnel (*l'ekplexis* de Longin) et au processus de pensée qui le prend en compte et l'interprète. Pareille esthétique, enfin, ne s'attache pas à la « représentation » comme mise en scène d'un référent ou comme illustration d'un signifié ; elle ne fétichise pas non plus l'œuvre, mais tente de comprendre ses conditions d'émergence. Pourquoi et comment l'espace de l'œuvre devient-il essentiel au sujet dans lequel il se creuse ? À quelles conditions cet espace devient-il libérateur et génialisant ?

¹ Pierre Kaufmann, « L'expression de la destinée dans l'art », *Revue de métaphysique et de morale*, 1959/1, pp. 28-43, ici p. 36.

² Le présent article est une version revue et modifiée de : Baldine Saint Girons, « Pierre Kaufmann et la refondation de l'esthétique : d'un privilège de l'architecture », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t.131, 2006/2, pp. 193-216 (accessible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-philosophique-2006-2-page-193.htm>).

³ Voir B. Saint Girons, *Le Pouvoir esthétique*, Paris, Manucius, 2009.

Trois axes majeurs se dessinent, que Pierre Kaufmann a parfaitement délinéés en 1967 dans son chef-d'œuvre, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*⁴ : une théorie de la création artistique fondée sur la réactualisation sensible de « l'exclu » et visant à assouplir les frontières rigides d'habitude placées entre création et réception ; une théorie de l'espace selon les expériences différenciées qu'en permettent l'architecture, la sculpture et la peinture – arts du lieu, de la direction et de la distance – ; une théorie de l'émotion, conçue comme phénomène d'expression attestant une mutation du rapport d'altérité et dotée d'une fonction capitale dans le devenir des hommes et des civilisations.

Le terme clé de ses développements est « l'exclusion », que celle-ci soit involontaire comme dans l'émotion violente qui me soustrait au monde commun, ou qu'elle fasse, au contraire, l'objet d'un choix concerté par l'artiste, se lançant à lui-même un défi. Ainsi l'architecte se retire du monde pour fabriquer ses propres espaces enveloppants ; le sculpteur s'absorbe dans la matière inanimée comme si elle pouvait rendre la vie effective ; le peintre affronte le simple plan dans l'espoir de retrouver une profondeur plus riche et plus réelle que la profondeur dont il se prive. Dans chacun de ces cas, c'est l'impossibilité apparente de rejoindre le monde déjà connu qui force à l'inventivité. La vocation du grand art, de l'art vraiment art, consiste à faire jaillir un éclat de réel qui s'ajoute au réel commun et l'enrichit, tel un « gain d'espace » (*Raumgewinn*), comme l'écrivit Rilke, d'un espace, certes, invisible, mais d'un espace qui permet de respirer : « *Atmen, du unsichtbares Gedicht* »⁵.

Mon objet ne sera pas de développer successivement ces trois théories, mais de montrer leur nouage dans un cas précis : celui de l'architecture. Dès 1959, Kaufmann recherche dans la Cosmogonie d'Hésiode le mythe fondateur de l'architecture : à l'espace de la chute, du vide attirant ou du Chaos primordial, se substitue l'espace de la terre, dont la fonction est de suspendre le vide et d'instaurer la pesanteur. Si l'architecture jouit alors d'un privilège, c'est bien parce qu'elle a une fonction d'ancrage et qu'elle singularise des espaces qui n'ont pas le caractère délibérément « fictif » propre aux espaces de la sculpture et de la peinture. L'architecture oblige à penser de façon drastique ce qu'il en est du réel de l'espace. L'espace qu'elle produit, il s'agit d'en user, de sorte que le spectateur disparaît au profit de l'utilisateur ou du promeneur. Le tactile et l'accoutumance au tactile prennent le pas sur le visuel et sa contemplation si bien que l'idée d'œuvre d'art, dans son mode d'exposition muséal, tend à s'effacer⁶.

Comment raccorder espace préarchitectural et espace de l'architecture ? Pourquoi l'émotion de la peur me fait-elle rencontrer l'espace de façon inoubliable ? En quoi l'architecture a-t-elle affaire avec l'assomption de la peur ?

Expériences de l'espace

Nous avons tous, lorsque nous étions enfants, plus ou moins pensé l'espace comme un réceptacle : le contenant devait exister « avant » et « après » les choses, puisqu'il se remplissait d'elles et s'en vidait ; le cadre devait être autonome et valoir pour lui-même. Mais nous oublions alors une question essentielle : qu'est-ce que l'espace sans un sujet qui le constitue à la fois de l'intérieur et de l'extérieur ? Afin qu'un espace vaille pour moi, deux conditions sont requises : il faut que je l'habite, que je lui sois inhérent ; et il faut, d'autre part, qu'un circuit se constitue grâce auquel les choses puissent coexister, c'est-à-dire être à la fois disjointes et assemblées.

Devrions-nous concevoir l'espace seulement comme la condition transcendante de l'expérience ? De

⁴ P. Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1967, 7^e éd., 1999, pp. 13-14.

⁵ Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, II, 1, trad. fr. par Joseph François Angelloz, Paris, Aubier Montaigne, 1943, p. 194. Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser » (1951) in *Essais et conférences*, trad. fr. par André Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 186.

⁶ Voir, sur ce point, les développements de Benoît Goetz, *La Dislocation - Architecture et philosophie*, Paris, éd. de la Passion, 2002, pp. 67-69.

fait, l'espace n'est pas une représentation, il n'est « pas pour l'homme un vis-à-vis » (Heidegger)⁷, mais est le plus souvent perçu distraitemment, marginalement, par approches successives. S'il guide notre comportement et notre pensée, c'est d'une manière souple puisque nous pouvons, sauf cas exceptionnels, nous évader d'un espace physique dans un autre espace physique, et d'un espace physique dans un espace mental. Mais si l'espace est assurément une condition de possibilité de l'expérience, peut-il se réduire à la forme a priori kantienne ?

Non, car les espaces agissent de façon singulière sur la pensée et la pensée les produit de façon tout aussi singulière. L'espace espace, l'espace espace, *Der Raum räumt* (Heidegger)⁸ : ce n'est pas une tautologie ; c'est, au contraire, l'affirmation d'un fiat de l'espace comme « espèce d'être » (Benoît Goetz)⁹ qui s'auto-engendre, s'aménage, se singularise par la médiation de l'architecture. Serait-ce alors qu'on devrait assimiler l'activité de l'espace à celle du lieu ? Cela à la manière d'Aristote qui, vantant la « puissance prodigieuse du lieu », l'attribue à chaque substance comme la surface limitante qui coïncide avec celle du corps et subsiste dans chacun de ses déplacements, telle « la limite immobile immédiate de l'enveloppe »¹⁰ ? Il semble que, depuis « la perte du centre » (Sedlmayr)¹¹ qui caractérise notre modernité, toute la difficulté soit de ne plus penser l'espace à partir du lieu ni à partir du corps. Je ne suis pas seulement ce corps que j'anime ; je suis cet espace qui s'ouvre et qui se ferme, auquel je m'adonne et dont je me retire, bien au-delà du simple moi. La question de l'horizon devient centrale.

Chez Leibniz, l'espace était l'ordre des coexistants et des « compossibles », « un rapport, un ordre non seulement entre les coexistants, mais encore entre les possibles, comme s'ils existaient »¹². Il était formé par l'ensemble des places, c'est-à-dire des positions relatives des corps les uns par rapport aux autres¹³. Sans doute cet espace unique s'est-il pour nous effondré ; mais ce qui émeut chez Leibniz est l'insatisfaction que lui procurait son idéalité. Ainsi imaginait-il l'éventualité d'un lien réel entre les choses, d'un *vinculum substantiale* : peut-être y aurait-il une liaison effective entre les monades qui se surimposerait à leur liaison idéale ; Dieu la réaliserait par une action réelle qui respecterait néanmoins les spontanés et serait analogue à la constitution d'une chambre d'échos (*Echo reddens*)¹⁴. Cette idée me semble fort heuristique. Si, en effet, l'architecture ne crée pas dans l'espace, mais fait exister des espaces, ne faudrait-il pas dire qu'elle crée des chambres d'écho qui maintiennent les hommes ensemble ? L'espace, c'est d'abord ce qui met les choses en résonance.

Mais revenons à cette étrange nature de l'espace à la fois autoproduit et produit. Disons, pour faire vite, que l'espace est une ellipse à double foyer ou à double origine : ici, le foyer subjectif, celui du sujet incarné (S), se rapportant à une pluralité hors de lui ; là, l'Autre (A), moins un autrui déterminé que le foyer de l'altérité, Dieu conçu comme garant de vérité (de monde, d'ordre et de correspondances), l'Instituant suprême (Marc Richir), le lieu des différents codes. Entre le sujet et l'Autre se trouvent toutes sortes d'espaces <>, naturels, plastiques, musicaux, littéraires ou scientifiques, au sein desquels le sujet incarné se déplace en suivant des orientations proposées par l'Autre.

⁷ Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », 1951, p. 186.

⁸ M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, trad. fr. par François Fédiér, Paris, Gallimard, 1979, p. 199. Aristote, *Physique*, IV, 212 a.

⁹ B. Goetz, *La Dislocation*, p. 54.

¹⁰ Aristote, *Physique*, IV, 212 a.

¹¹ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte – Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Francfort/Berlin/Vienne, Ullstein Buch, 1973.

¹² Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Nouveaux Essais*, II, 2, in *Œuvres philosophiques*, éd. Gerhardt, Berlin, 1869, Hildesheim, Olms, 1965, t. IV, p. 35.

¹³ G. W. von Leibniz, « À Clarke », *Nouveaux Essais*, II, 2, in *Œuvres philosophiques*, t. VII, p. 400.

¹⁴ G. W. von Leibniz, « Lettre à des Bosses, 19 août 1715 », *Nouveaux Essais*, II, 2, in *Œuvres philosophiques*, t. II, p. 503. Voir Yvon Belaval, *Leibniz critique de Descartes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 443, et Alfred Boehm, *Le vinculum substantiale chez Leibniz, ses origines historiques*, Paris, Vrin, 1938.



Le sujet et l'Autre forgent de concert l'espace, le réel, le monde. Qu'y a-t-il au dehors du sujet ? Une pluralité dont nous ne savons rien, puisque nous ne connaissons l'espace, le réel et le monde que suivant des normes qui sont celles du sujet et de l'Autre. Ce schéma d'un sujet qui se rapporte à l'Autre comme à son partenaire pour constituer le monde n'est ni le schéma kantien du sujet face au phénomène, ni le schéma heideggerien du sujet face à l'Être. D'inspiration lacanienne et kaufmannienne, ce schéma a pour but de faire comprendre comment l'espace lui-même est une création commune de l'Autre et du Sujet. La langue est parfois contrariante : on n'y trouve pas de verbe qui veuille dire « forger un espace », avec ses dérivés. « Espacer » signifie placer un intervalle entre des mots ou des choses ; « spatialiser » (mot récent qu'on ne trouve pas dans le *Dictionnaire de la langue française* de Littré et qui a peut-être été créé par Bergson) signifie « donner les caractères de l'espace », « mettre dans l'espace » : on y suppose donc un espace préexistant. Or c'est justement ce qu'il faudrait ne pas faire, si l'on veut penser l'espace comme cofondé par le sujet et par l'Autre et recevant alors ses modes d'emploi précis. Disons donc que :

1) Le sujet n'« a » pas seulement un espace, il ne se meut pas seulement dans un espace : il « est » l'espace qu'il investit de différentes manières par son corps, en tant que sujet incarné. Au « Je pense donc je suis » on pourrait substituer un « Je pense, donc je déploie l'espace ».

2) Le sujet forge différents types d'espace correspondant à ses diverses activités. Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'espace mathématique est loin d'être unifié. L'espace algébrique (forgé par accumulation d'éléments séparés) diffère, par exemple, considérablement de l'espace géométrique (se constituant par juxtaposition de lignes, surfaces et volumes), mais aussi de l'espace topologique (mettant en valeur des propriétés constantes lors de transformations continues) ou de l'espace vectoriel (indiquant les lignes de forces dans un champ dynamique). Et le problème est d'appréhender l'extraordinaire finesse et complexité des espaces constitués par les différents actes psychiques¹⁵.

La clé d'or qu'il faut faire fonctionner, quand on aborde l'espace, est la suivante : chacune des formes qu'il prend est *la promotion à l'extérieur d'un mode de construction interne au sujet*. Et le problème est alors de saisir comment se croisent et s'articulent le point de vue individuellement subjectif qui m'est propre en tant que sujet incarné, et le point de vue transindividuellement subjectif, propre à l'Autre comme caution de toute stabilité et vérité.

Le problème est d'articuler trois moments :

1) L'expérience ou l'épreuve très concrète du dessaisissement, dont Kaufmann distingue trois modalités, liées à « l'absence de soi dans le réel » et à la « carence signifiante »¹⁶.

– Le dessaisissement de mon espace local intentionnel ou l'aliénation au lieu (au corps propre et à l'espace que j'occupe) : l'impossibilité à me situer une fois pour toutes ;

– Le dessaisissement de mon autonomie de sujet agissant ou l'aliénation de ma conduite : l'impossibilité d'assumer pleinement ma direction ;

– Le dessaisissement de mon autonomie de sujet parlant ou l'aliénation au symbolique : l'impossibilité de surmonter la distance.

2) Les catégories sous lesquelles l'émotion pense son fondement ou son absence de fondement (« *Toute émotion est à quelque égard étonnement* »¹⁷) et dans lesquelles elle se symbolise : catégories qui sont indisso-

¹⁵ Voir Jean-Pierre Cléro, « Plaisir d'espace », in *Le Paysage et la question du sublime*, Chrystèle Burgard et Baldine Saint Girons (ed.), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997, 2001.

¹⁶ P. Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, pp. 207, 269.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

lablement des catégories émotionnelles et des catégories d'expression (ces dernières catégories étant comme chez Kant articulées à des schèmes).

3) L'univers des arts plastiques, conçu comme inscription dans l'épaisseur du sensible de l'épreuve émotionnelle et du dessaisissement qui l'accompagne.

Caractéristiques de l'espace émotionnel de la peur

Essayons de cerner de plus près l'expérience de la peur, pour montrer comment, me déboutant de toute localisation, elle établit mon incapacité aussi bien à me donner un lieu intentionnel dans mon propre corps qu'à obtenir d'autrui une position privilégiée. Le plus simple est de reprendre à la suite de Pierre Kaufmann¹⁸ les trois expériences de peur relatées par Tchekhov¹⁹. Toutes trois appartiennent au crépuscule ou à la nuit. Il ne s'y agit jamais de simples ténèbres, mais d'une nuit noire et brillante qui fait surgir la lumière dans ses scintillements énigmatiques.

Un soir de juillet, je me rendis par oisiveté, en voiture, au bureau de poste, pour y prendre des journaux. [...] J'étais sur un simple camion. Derrière mon dos ronflait doucement, la tête appuyée sur un sac d'avoine, Pâchka, le fils du jardinier. [...] Tout à coup, comme par enchantement, se déroula devant moi un spectacle magnifique. [...]

Au plus haut étage du clocher, dans la minuscule lucarne entre les coupes et les cloches, un feu, pareil à celui d'une lampe d'autel qui tantôt meurt un instant et tantôt s'embrase, apparaissait et disparaissait. D'où pouvait venir ce feu ? Cela m'était incompréhensible. Il ne pouvait pas brûler derrière la fenêtre car, à l'étage supérieur du clocher, il n'y avait ni icône, ni lampe. Il n'y avait, à cet endroit, je le savais, que des poutres, de la poussière et des toiles d'araignées, et il était difficile d'y parvenir, parce que l'entrée du clocher était définitivement condamnée.

Ce petit feu devait plutôt provenir d'une lumière extérieure. Mais j'eus beau écarquiller les yeux dans l'énorme espace qui s'étendait devant moi, je n'apercevais hormis ce feu aucun point lumineux. Il n'y avait pas de lune. La raie pâle du couchant qui mourait ne pouvait donner de reflet, parce que la lucarne où brillait le petit feu regardait au couchant et non au levant [...]

Et peu à peu un désagréable sentiment s'empara de moi... [...] un sentiment de solitude, d'angoisse et de terreur me gagna comme si l'on m'eût jeté malgré moi dans cette grande fosse pleine d'ombre où je me trouvais seul avec ce clocher qui me regardait de son œil rouge. [...]

Pâchka, remarquant mon inquiétude, tourna ses grands yeux vers la lueur, me regarda encore et regarda à nouveau le feu.

J'ai peur, murmura-t-il.

Alors, ne me connaissant plus de frayeur, j'entourai l'enfant d'un bras, me serrai contre lui, et je fouettai fortement le cheval. [...]

Une circonstance non moins futile provoqua la seconde peur que je ressentis... Je revenais d'un rendez-vous à une heure du matin, l'heure où, d'habitude, la nature est plongée dans le sommeil le plus profond et le plus doux. Mais, cette fois-là, la nature ne dormait pas et l'on ne pouvait pas appeler calme cette nuit-là. [...]

J'avais à peine fait une verste que j'entendis tout à coup derrière moi un fracas monotone, semblable au murmure d'un grand ruisseau. De seconde en seconde, ce fracas s'accroissait en se rapprochant de moi. Je me retournai. À cent pas de moi noircissait un petit bois d'où je en venais que de sortir. En bas le remblai, décrivant une belle courbe, tournait à droite et disparaissait dans les arbres. Je m'arrêtai, anxieux, et attendis. À l'instant même un énorme corps noir apparut au tournant, arrivant avec fracas dans ma direction, et passa devant moi sur les rails avec la rapidité d'un oiseau. En moins d'une demi-minute la tache disparut ; son bruit se mêla au murmure de la nuit.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 30 et sq.

¹⁹ Voir Anton Pavlovitch Tchekhov, *Œuvres complètes*, trad. fr. par Denis Roche, t. XIII (2), Paris, Plon, 1930.

C'était un wagon de marchandises ordinaire. Il n'offrait lui-même rien de particulier, mais son apparition, tout seul, sans locomotive, et la nuit, m'intrigua. D'où pouvait-il venir et quelle force le poussait sur ces rails avec cette grande vitesse ? Où filait-il ? [...]

Je me sentis tout à coup seul, perdu dans cette immensité. Je sentis que la nuit qui, déjà, semblait déserte, me regardait en face et épiait mes pas ; déjà tous les bruits, les cris des oiseaux, le murmure des arbres me semblaient menaçants et n'exister que pour effrayer mon imagination. Je mêlançai comme un fou, et, sans m'en rendre compte, je me mis à courir de plus en plus vite. [...]

Ma troisième bonne peur fut une fois au crépuscule, comme je revenais, à la pointe du printemps de la chasse à l'affût. [...] À cinq ou six verstes de ma maison, je rencontrai dans la forêt un grand chien terre-neuve noir. Il passa rapidement devant moi, me regarda fixement et s'enfuit.

« Le beau chien... pensai-je. À qui est-il ? » [...]

Je continuai à marcher. Le chien me suivit. « À qui est ce chien ? me demandai-je. D'où sort-il ? »

Je connaissais à trente ou quarante verstes à la ronde tous les propriétaires et leurs bêtes. Aucun d'eux n'avait un terre-neuve pareil. D'où pouvait-il sortir dans cette forêt perdue, sur un chemin où personne ne passait en voiture et par lequel on ne charroyait que du bois ? [...]

J'aurais dû le caresser, mais le barbet de Faust ne me sortait pas de la tête, et le sentiment de peur croissait sans cesse... Les ténèbres qui survinrent me troublèrent complètement, et chaque fois que le chien s'approchait de moi, me battant les jambes de sa queue, je fermais craintivement les yeux. Il m'arriva la même chose qu'avec le feu du clocher et le wagon détaché : je n'y tins plus et me mis à courir.

L'insistance est d'abord mise sur l'objet de la peur : l'incompréhensible, l'« éclat inexplicable d'un clocher qui me regarde » de son œil rouge. Puis elle s'attache à son motif. Seul apparaît comme anormal et incompréhensible un élément dissocié de son contexte : le « wagon séparé de la locomotive et toujours roulant ». Il suffit alors que l'explication soit donnée pour que la peur cesse. Enfin le sujet de la peur se trouve dévoilé : c'est un sujet étranger à lui-même, comme on le comprend dans l'identification à l'« animal perdu, dont la présence est inexplicable ».

Dans chacun de ces cas, on constate que l'émotion de peur va de pair avec une modification de la perception. C'est moins l'objet lui-même qui motive la peur que son inadmissible incompréhensibilité, lorsque la réflexion s'en saisit. Essayons donc de comprendre ce que ces trois situations ont de commun et examinons successivement la modification du cadre environnant, l'affolement du sujet et sa confrontation à une altérité irréductible.

Métamorphose du monde environnant

À un milieu commun, doté de constantes valables pour tous, cadre stable d'objets aux propriétés constantes, se substitue un monde privé, en perpétuelle transformation : celui de l'émotion et du rêve. Les objets connus et repérés laissent place à des phénomènes troublants qui déconcertent notre capacité d'anticipation. L'espace, habité par des choses mystérieuses et balayé par des forces inconnues, devient une sorte de théâtre où les scènes se succèdent rapidement l'une à l'autre au même lieu. Le cadre spatial se liquéfie et entre en mouvement : au lieu d'un fond unique de monde, ce sont plusieurs « fonds » qui se découvrent, comme dans l'architecture baroque.

La règle du jeu est perdue, mais l'enchantement semble pourtant d'abord l'emporter, jusqu'à ce que surgisse un fragment de réel inexplicable : la lueur du clocher, la masse sombre du wagon animée d'un mouvement inexplicable, le terre-neuve inconnu dans un monde pourtant connu. L'ensemble des choses semble alors se liquer contre le sujet : les forces de la nature se personnifient et prennent une apparence maléfique.

Dessaisissement progressif, perte d'identité et solitude grandissante du sujet

Le sujet est brutalement exclu hors de la sphère du sens et perd son autonomie. Il résiste, essaie de trouver des raisons et de se rassurer lui-même. Mais il pressent l'imminence d'un effondrement total : nul lieu ne lui est plus désormais accueillant. Il se met à courir et court de plus en plus vite... Son trouble physique s'accroît sous l'effet d'une solitude, devenue radicale : « Je sentis que j'étais tout seul », écrit Tchekhov. Seul, c'est-à-dire démuné de toute présence secourante actuelle et bientôt exclu de toute possibilité de secours. « On a peur de soi en tant qu'exclu », note Kaufmann : toute rupture d'avec une communauté est sentie comme une menace. Mais « c'est la béance ouverte par la dérobade de l'Autre qui consomme le paroxysme émotionnel »²⁰.

Dans la première peur, l'enfant de huit ans qui accompagne le narrateur joue le rôle d'un double et ne parvient ainsi qu'à accroître son trouble. Dans la deuxième peur, au contraire, il suffit que le narrateur s'adresse au garde-barrière et que la cause de sa peur lui soit expliquée pour que celle-ci cesse immédiatement : il est réintégré dans la communauté.

La peur se cristallise dans le face-à-face avec l'Autre, la présence frontale d'une force adverse qui regarde le sujet, le retranche de la sphère de la communication et fait de lui son jouet. L'Autre – un Autre inexorable – fait irruption dans le champ de la spatialité perceptive. « Ce qui est terrifiant, ce n'est pas le vide ainsi découvert : c'est que le sujet y soit pas solitairement confronté »²¹, écrit Pierre Kaufmann. Il n'a plus devant lui qu'un vis-à-vis anonyme et tout-puissant qui le dessaisit de tout lieu et de toute initiative. C'est « comme si j'avais été jeté contre ma volonté dans ce grand ravin de ténèbres où je me trouvais en face du clocher qui me regardait avec son œil rouge », écrit Tchekhov. « On » me regarde : un voyant non individualisé m'épie et j'ai la terreur de lui être livré. La nuit « me regardait en face », écrit encore Tchekhov. La partie n'est pas égale : d'un côté, la nuit omnivoyante ; de l'autre, ce pauvre sujet que je suis, visible et vulnérable de toutes parts, qui se sent bientôt maudit : « l'œil était dans la tombe et regardait Caïn ». Le monde se déshumanise. De là cette formule de Kaufmann opposant à l'objet perceptif en droit universel, humanisé, l'objet émotionnel solitaire, fermé, essentiellement privé :

L'objet perceptif [...] est l'objet que nous visons en tant que nous sommes nous-mêmes ouverts à une communication, il est l'objet repérable en notre propre champ en tant qu'autrui concourt avec nous à en fonder le sens. L'objet de peur exprime au contraire en son étrangeté la déshumanisation d'une présence sensible que soutient sans pouvoir en répondre un Autre qui nous ignore.²²

Phénoménologie et psychanalyse : de l'être-au-dehors au sujet de l'inconscient

Pour comprendre la nouveauté de l'analyse de la peur proposée par Pierre Kaufmann, il faut la comparer à celle que Heidegger mène dès 1927. Celui-ci cite longuement l'admirable passage des *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*²³, dans lequel Rilke fait état d'une impression d'*Unheimlichkeit*, confinante à l'épouvante. Son motif immédiat est la vision de la dernière paroi subsistante d'une maison éventrée, à laquelle s'accrochent encore les lambeaux d'une vie désormais disparue : tuyaux en spirale, conduits rouillés, restes de planchers, clous mal enfoncés, traces obsédantes de meubles ou de tableaux disparus, ampoules d'humidité,

²⁰ P. Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, p. 133.

²¹ *Ibid.*, p. 32.

²² *Ibid.*, pp. 38-39.

²³ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910, Leipzig, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1962, pp. 35-37. Cf. R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. fr. par Maurice Betz, Paris, Émile-Paul Frères, 1941, pp. 63-66.

couleurs fanées, exhalaisons âcres, poisseuses, fétides...

Que voit Rilke ? Non pas seulement l'intérieur d'une maison indiscretement offert au regard, mais l'intérieur de cet intérieur, un cadavre exhibant d'affreuses plaies, des ruines qui refusent de se faire ruines et s'obstinent à garder l'odeur d'une vie devenue la caricature d'elle-même. Rilke évoquait au début des *Aufzeichnungen*²⁴ non pas l'extérieur d'un visage féminin, mais son intérieur, « sa forme creuse (*seine hohle Form*) ». Celle-ci se détachait soudain et tombait dans les mains d'une pauvre femme apeurée, tel un masque d'acteur dont on verrait la face concave. Rilke fut alors obligé de faire un immense effort pour ne pas laisser son regard monter plus haut, s'attacher à la tête dépouillée de son visage, intolérablement nue. Ici, ce n'est plus une tête sans visage, mais un mur lépreux qui force littéralement le regard, interdit la non-reconnaissance, plonge dans l'abîme d'un savoir odieux.

Heidegger commente ce texte pour montrer que l'essence du *Dasein* est l'être-au-dehors : « pour la première fois », comme l'écrit Benoît Goetz, « la spatialité pénètre de cette manière radicale au cœur du sujet »²⁵. « La maison éclatée » révèle ce que dissimule ou « met à couvert » (*verbergt*) la maison en état. Impossible pour le *Dasein*, reconnaissant son abri aux viscères béants, de ne pas se comprendre lui-même comme disloqué, éparpillé parmi les choses. Ce n'est, à son sens, ni affaire de projection, ni affaire de réflexion. La paroi béante fait « toucher » au *Dasein* le réel même : cet être hors de lui-même qu'il sera toujours. La coquille dans laquelle il se lovait perd son rôle illusoirement protecteur, se retourne contre lui comme quelque chose qu'il a abandonné et devient paradoxalement d'autant plus sienne qu'elle lui est plus étrangère.

Observez de quelle manière élémentaire l'être-au-monde, que Rilke nomme la vie, surgit devant nous à partir des choses. Ce que Rilke, avec les mots qui sont les siens, lit sur ces murs dénudés n'est pas fictivement projeté en eux ; au contraire, la description n'est possible qu'à titre d'explication (*Auslegung*) et d'illumination (*Erleuchtung*) de ce qui est "réel" dans ces murs, de ce qui émane quand on se rapporte à eux naturellement. (...)

Par là le *Dasein* se connaît non pas à travers une réflexion expresse – entendue au sens d'une perception interne, repliée sur lui-même –, mais dans la mesure où il se trouve parmi les choses²⁶.

On voit là l'indication d'une méthode nouvelle en philosophie : abandonner la réflexion pour essayer de reprendre contact avec le « réel » de la vie. Pierre Kaufmann ne fait à bien des égards que poursuivre sur la même voie. Mais ce que, à son tour, il apporte de neuf, c'est une compréhension des vicissitudes de la relation aux choses en fonctions des vicissitudes du rapport à l'altérité. La leçon décisive de la psychanalyse est la suivante : pour échapper au délire et à son enfermement autistique, je ne puis pas ne pas chercher l'approbation de l'Autre, ne pas lui demander de cautionner mon discours. Ma relation aux choses est médiatisée par un tiers qui accepte ou refuse, selon les cas, de collaborer à ce rapport. Pour peu qu'on y songe, l'appel que formule Rilke au lecteur est finalement aussi éclairant qu'étrange.

On va penser que je suis resté longtemps devant ce mur ; mais je jure que je me suis mis à courir aussitôt que je l'eus reconnu. Car le terrible, c'est que je l'ai reconnu. Tout ce qui est ici, je le reconnais bien ; et c'est pourquoi cela entre aussitôt en moi : c'est « chez soi » en moi²⁷.

Pourquoi mettre en cause ceux qui pourraient croire à une observation détaillée de sa part ? Pourquoi « jurer » que son comportement a été aussitôt une fuite épouvantée ? Et pourquoi tout l'être conscient de Rilke s'est-il

²⁴ Cf. R. M. Rilke, *Les Cahiers*, p. 9.

²⁵ B. Goetz, *La Dislocation*, p. 43. Ce passage sur Heidegger doit beaucoup au commentaire de B. Goetz.

²⁶ M. Heidegger, *Les Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, Paris, Gallimard, pp. 211, 562.

²⁷ R. M. Rilke, *Les Cahiers*, 1947, p. 49. Texte original : « Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden ; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein; es ist zu Hause in mir » (R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen*, pp. 36-37, trad. modifiée).

à ce point révolté ? C'est qu'ici, comme devant la tête de la pauvre femme défaite de son visage, nous entrons dans une sphère où le réel est plus fort que le sujet : il motive sa quête, en se moquant de ce qu'il croit désirer. Songeons à ce qu'écrivit Rilke au tout début des *Cahiers* : la scission subjective est totale. L'être n'est pas seulement au-dehors ; il se tisse progressivement de tout ce qui se glisse en lui au fur et à mesure qu'il voit.

J'apprends à voir. Je ne sais pas pourquoi, tout pénètre en moi plus profondément, et ne demeure pas à la place où, jusqu'ici, il disparaissait toujours. J'ai un intérieur que je ne me savais pas. Tout y va désormais. Je ne sais pas ce qui se passe là-bas.²⁸

« J'ai un intérieur que je ne me savais pas ». Voilà qui est la formule exacte de l'inconscient. Le sujet est un espace qu'il ne sait pas, mais qu'il « n'est pas sans savoir », comme l'écrivit Freud. Le terrible, pour Rilke, est toujours l'incompréhensible – un incompréhensible inélucidable –, mais, de surcroît, avec lequel on ne saurait entretenir de rapport de pure extériorité. Voir, c'est absorber le visible de l'Autre et le laisser se transformer en une partie de soi qu'on ignore, mais qui n'en est pas moins active. Grâce à Rilke et à Kaufmann, s'éclaire le statut intermédiaire des choses qui nous épouvantent : il n'y a pas de primauté du dehors, contrairement à ce qui se passe chez Heidegger, chez lequel l'*Unheimlichkeit* précède toute *Heimlichkeit*. Le dehors passe au-dedans et le dedans au dehors dans un glissement continu, comme sur une bande de Möbius. Notre malaise vient de l'incomplétude de notre sécession d'avec l'Autre : nous lui restons à certains égards inhérents et ne pouvons nous dispenser de son aide.

Notre incapacité de nous rassembler nous épouvante encore plus que la solitude. Mais entre la peur des coups du sort et celle de l'exhibition soudaine des lambeaux de notre être accrochés aux choses, une analogie se dessine qui concerne moins la crainte de la mort que celle d'une dislocation et d'un dessaisissement irrémédiables. L'être-au-dehors dans les choses qu'analyse si bien Heidegger se complète par un être-au-dehors dans mon for intérieur même. L'espace ne m'expose pas seulement dans l'ailleurs, il est mon « ailleurs », cet ailleurs que je projette et qui me revient de l'extérieur, dessaisissant la conscience de ses prétendus privilèges. L'immaîtrisable fait rage et laisse la pensée à sa traîne.

Pour conclure

L'art ne nous importerait guère s'il se réduisait au tracé extérieur des émotions : ce qui nous attache à lui est la force de pensée qui résulte du remaniement interne d'une expérience émotionnelle et vient prendre forme dans l'œuvre. L'art agit sur le centre actif de notre être ; il nous rencontre là où nous aurions sans lui le plus de mal à rester ; il nous donne cette distance critique qui nous permet de penser, à notre tour, l'émotion et d'en « développer » les sens possibles. Aux différents types d'actes artistiques correspondent, en effet, divers types d'actes esthétiques qui en sont à la fois les sources et les effets.

À côté de l'architecture qui constitue la typologie des espaces concrets qu'elle nous enseigne à hanter, la statuaire établit la typologie des postures dont se peuplent nos rêves, et la peinture la typologie des dimensions supplémentaires de profondeur, grâce auxquelles s'enrichit notre liaison interne à l'Autre. Mais il importe de poursuivre ces recherches dans les autres arts : essayer de saisir ce qui est principalement en jeu dans le cinéma, la danse, la poésie, la musique, les jardins, et, aussi, se demander pourquoi la performance et la mixité des arts sont des phénomènes majeurs de l'art contemporain. Sans doute apparaît-il alors que forger des espaces – naturels ou figurés – est la tâche de l'art par excellence.

²⁸ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen*, p. 7. Texte original : « Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin » (R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen*, p. 8, trad. modifiée).

Pareille conception de la création artistique ne relève pas comme telle de l'histoire de l'art, dont la volonté d'objectivité semble d'abord empêcher de remonter aux principes de la création et de l'appréciation artistique, comme en témoigne le malaise de ses spécialistes chaque fois que la valorisation d'anachronismes contredit le souci de la chronologie ou que la mise en exergue d'un détail troublant vient déranger la mise en place d'une iconographie rigoureuse. Pourtant, l'histoire de l'art ne doit-elle pas recevoir d'une esthétique anthropologique des impulsions décisives ? C'est en tout cas ce que je me plais à penser, en songeant, par exemple, à l'influence de la pensée de Pierre Kaufmann sur celle de Daniel Arasse. Le discours de l'historien d'art rejoint en l'occurrence celui de l'anthropologue psychanalytique : loin de dissiper notre étonnement, il vise à l'approfondir en en cernant le motif. « On n'y voit rien », mais mieux le « rien » est bordé de façon spécifique, plus intensément il surgit, tel la Chose même, *Rem*. À l'esthétique de la représentation s'oppose une esthétique de la présence, de ce qui surgit et produit des effets, et dont le nom traditionnel est le sublime.

LACAN ET L'ARCHITECTURE : UN CERTAIN MODE D'ORGANISATION AUTOUR DU VIDE

Dorothee Muraro

Introduction

Dans son Séminaire VII intitulé *L'Éthique de la psychanalyse*, Lacan définit l'art comme un « certain mode d'organisation autour du vide »¹. Penser que tout art se caractérise par un mode d'organisation autour du vide revient à considérer l'art selon la prégnance d'une structure qui permettrait de construire et d'ériger à partir d'un trou séparant « un intérieur et un extérieur »². Loin de la conception du vide comme un espace marqué par l'absence de matière qu'il conviendrait de remplir, le vide lacanien s'affirme comme une présence qui nous échappe et nous affronte, exigeant de nous un dépassement : celui de la trouée à la percée, autrement dit du rien à l'apparition, de la chute à la mise en marche, du manque à la construction, du trou à ce qui en fait le tour. Dans cette perspective, l'architecture retient toute notre attention : parce qu'elle organise l'espace, parce qu'elle construit en occupant des vides spatiaux, parce qu'elle déploie des espaces en faisant émerger des bâtiments, des arches et des foyers. Mais dans quelle mesure l'architecture serait-elle un mode particulier d'organisation autour du vide, autrement dit un art capable d'articuler des trous, de les faire parler sans chercher à les combler, à les effacer ? La question est triple : il s'agit de savoir si l'architecture construit sur les bords d'un vide, à la fois littéral (*litera*) et littoral (*litura*) selon la terminologie lacanienne³ – tout vide marquant une absence en se soutenant d'un littoral. Il s'agit également de savoir si en bâtissant, l'architecture trace autour du vide un certain itinéraire qui nous amène à en faire le tour, ou bien si elle introduit des relations privilégiées entre le plein et le vide propres aux espaces.

La double scansion que Lacan perçoit dans l'art nous ouvre la voie : il y a le moment primitif du vase et le moment contemporain de la science du crâne en anamorphose. Le premier, attaché à l'artisanat, érige l'art de la poterie en *arché* de tous les autres arts ; le second, attaché à l'art de la perspective selon Dürer, dépasse la

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, L'Éthique de la psychanalyse [1959-1960]*, Livre VII, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 155 : « Tout art se caractérise par un certain mode d'organisation autour du vide ».

² J. Lacan, *Le Séminaire, Encore [1972-1973]*, Livre XX, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 154.

³ Pour Lacan, le littoral fait bord en séparant deux espaces distincts, contrairement à une frontière qui marquerait simplement la démarcation entre deux espaces complémentaires ou réciproques. Il est un rivage qui oblige le sujet à virer, à prendre un virage. Voir « Lituratere » dans RSI [1974-1975], Paris, Association Freudienne Internationale, 2002.

déformation propre à ce mode d'évidement de l'espace pictural et littéraire en insistant sur le renversement qu'il impose au sujet. D'un côté, l'effort de ceindre le vide en l'enveloppant d'une chair de terre ; de l'autre, un point de regard renversé capable de donner des contours à l'informe et au difforme.

Façonner / façonné : le vase

Le geste artisanal de la poterie renvoie à la puissance du vase qu'elle produit, en tant que forme engendrée par un vide et contenant ce vide. Dans sa conférence du 6 juin 1950 intitulée « La Chose », Heidegger souligne la domination du vide sur l'argile :

Le potier [...] donne seulement forme à l'argile. Que dis-je ? il donne forme au vide. [...] Le potier saisit d'abord et saisit toujours l'insaisissable du vide, il le produit comme un contenant et lui donne la forme du vase⁴.

Destitué de son rôle utilitaire de réceptacle avec Heidegger, le vase gagne le statut symbolique de contenant du vide. L'argile n'est plus simple matière mais mode d'organisation charnel autour du vide, de « l'insaisissable », de l'à-venir. Prenant appui sur cette réflexion, Lacan renforce le rôle du vase et du potier en considérant le vase comme un objet représentatif « du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose » :

Or, si vous considérez le vase [...] comme un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose, ce vide tel qu'il se présente dans la représentation, se présente bien comme un *nihil*, comme rien. Et c'est pourquoi le potier, tout comme vous à qui je parle, crée le vase autour de ce vide avec sa main, le crée tout comme le créateur mythique, *ex nihilo*, à partir du trou⁵.

Distinct de la réalité donnée au sujet, le réel tel que le définit Lacan est ce qui démunie en permanence le sujet en insistant, tout en se dérochant à lui, restant « collé à la semelle de ses souliers »⁶. Il se révèle ainsi dans ce que le sujet manque, rate, trébuche, ne pouvant être appréhendé que par « bouts » et jeux d'effeuillage. Cette dimension lacanienne, au centre de laquelle domine la Chose, *das Ding* ou l'irréductible irrémédiable autour de quoi le sujet ne cesse de tourner, interroge : puisque créer *ex nihilo* n'est pas créer à partir du nihil mais du trou, et que la Chose « ne peut pas être représentée par autre chose – ou, plus exactement, qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose »⁷, comment un mode d'organisation autour du vide peut-il fonctionner et tenir l'équilibre sans chuter ?

La philosophie taoïste, en faisant du vase l'image de la Voie (*Tao*) que rien ne peut combler⁸ en tant que vide originaire, inépuisable et insondable, nous apporte une première réponse. Elle distingue, en effet, le rôle de l'argile « qui sert à façonner l'ustensile (*qi*) »⁹, et celui du non-être (*wu*) qui « en fait l'usage »¹⁰ : « L'être (*you*) fait l'avantage, le non-être (*wu*) l'usage »¹¹. Le vide est ce qui fait sens, ce qui donne sa raison d'être. Dans sa préface à *La céramique japonaise des origines à l'an 2000*, Baldine Saint Girons attire cependant

⁴ Martin Heidegger, « La Chose », in *Essais et Conférences [Vorträge und Aufsätze, 1954]*, trad. Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1958, p. 200.

⁵ J. Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 146.

⁶ J. Lacan, « Le Séminaire sur "La Lettre volée" » in *Écrits I*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points Essais », 1999, p. 25 : « Car pour le réel, quelque bouleversement qu'on puisse y apporter, il y est toujours et en tous cas, à sa place, il l'emporte collée à sa semelle, sans rien connaître qui puisse l'en exiler. »

⁷ J. Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 155.

⁸ Lao Zi, *Daodejing*, 4. Cité par Baldine Saint Girons, « Le pot du monde, la tenue du vide et l'inachèvement », préface à Andoche Praudel, *La céramique japonaise des origines à l'an 2000*, Paris, Editions You-Feng, 2001, p. 2 du manuscrit. (*Lao-tzeu, La Voie et sa vertu*, trad. établie en 1949, rééd. Paris, Seuil, coll. « Points », 1979, p. 41.)

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

notre attention sur l'ambiguïté du verbe *you* qui se traduit aussi bien par « être » que par « avoir » :

Sans doute, d'un point de vue topique, serait-il absurde de confondre l'être et l'avoir : il ne s'agit pas d'effacer une distinction que les philosophes ont savamment mise en place [...]. Mais d'un point de vue dynamique, les oppositions perdent leur clarté : le non-être surgit derrière le non-avoir, le néant se fait non-être ; et, inversement, l'être surgit derrière l'avoir, l'objet se fait chose énigmatique et la chose elle-même verse dans le non-avoir, puis le non-être¹².

Tout est donc jeu de transvasement entre le plein et le vide, jeu qui s'éclaire dès que l'on considère le vase en verre plutôt que le vase en argile. À l'inverse du potier, le souffleur a besoin d'insuffler de l'air au cœur de la matière brûlante – la paraison – tenue en équilibre à l'extrémité de sa canne. Ainsi, pour façonner le vase, *in concreto*, il doit creuser la matière, l'élargir aux pourtours de « quelque chose » qui a valeur d'un vide. Tout tient alors au trou insufflé dans la chair du verre incandescent, à cet élargissement puisant au plus profond de la matière ce qu'il y a de plus extérieur à elle, le vide. La puissance créatrice et organisatrice propre au trou renvoie à la dimension de l'extime¹³ dans lequel elle s'origine, ce « lieu central, [...], cette extériorité intime qui est la Chose »¹⁴ selon Lacan, et qui œuvre dans le processus de sublimation capable d'« élever un objet à la dignité de la Chose »¹⁵, capable de faire d'un objet un signifiant (non pas ce qui délivre du sens mais ce qui produit des effets de sens, même si cela doit parfois passer par du non-sens), capable d'ériger le vase en premier signifiant. « Il y a identité entre le façonnement d'un signifiant et l'introduction dans le réel d'une béance, d'un trou »¹⁶, affirme Lacan.

Cette trouée propre au souffleur, ce trou qui, selon Jean-Pierre Cléro, est avant tout un « lieu où l'intérieur s'abouche, s'asexe, s'accouple, s'allie, s'apparente avec l'extérieur, ou lui adresse ses abjections ou ses déjections »¹⁷, devient ainsi un lieu de passage – étroit et étriqué comme le détroit qu'il désigne au XVI^e siècle¹⁸ –, marqueur d'une transition au-delà de toute distinction intérieur/extérieur, donc au-delà de toute absorption et rejet, remplissage et évacuation. Le vase n'est donc pas empli du *nihil* mais de *rem*¹⁹, la chose en français, la Chose pour Lacan. Dès lors, contenant et contenu se trouvent renversés dans leur position respective pour faire place à l'agir du non-être. Le vase devient un vase d'apprentissage pour le sujet, lui permettant de comprendre sa relation au vide – un vide que ses représentations ne réussissent pourtant jamais à atteindre. « La disproportion est radicale entre l'ornant et l'orné », affirme Baldine Saint Girons, « [entre] l'être et le non-être ; mais l'ornant prolifère d'autant mieux que le sujet prend conscience de la nécessité de cerner et d'empêcher de “fuir” de tous côtés le rien inhumain autour duquel il rôde »²⁰. Dès lors, le potier n'est jamais que le sujet appelé à ceindre le vide, l'artiste²¹ pour Baldine Saint Girons, le créateur *ex nihilo* pour Lacan – ou pour le dire dans les termes de la philosophie taoïste, le « grand potier » (*zaowuzhi*), l'architecte, irions-nous jusqu'à penser. Un monument n'est-il pas un vase, une chair de pierres ou de briques qui enveloppe un vide, le vide d'un sujet ? Nous pourrions ainsi considérer que le bâtiment, à l'instar du vase, né de l'union du parlêtre²²

¹² Baldine Saint Girons, « Le pot du monde, la tenue du vide et l'inachèvement », p. 3.

¹³ J. Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 167.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶ J. Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 146.

¹⁷ Jean-Pierre Cléro, « Trou (bord, enveloppe, évidemment, vide, fente, suture) », in *Dictionnaire Lacan*, J.-P. Cléro, Paris, Ellipses, p. 233.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.* : « *rem* est l'accusatif de *res*, selon la règle générale qui dérive les noms de langue romane de la forme accusative du latin. »

²⁰ B. Saint Girons, « Le pot du monde, la tenue du vide et l'inachèvement », p. 5.

²¹ B. Saint Girons, « Le pot du monde, la tenue du vide et l'inachèvement », p. 1 : « Mais qu'en est-il de l'artiste potier, dont les prestiges tiennent à l'alliance avec une puissance supérieure, grâce à laquelle il donne consistance à l'inexistant et solidité à la glaise molle et friable ? »

²² J. Lacan, « Le phénomène lacanien », Conférence du 30 novembre 1974, inédit, cité par P. Lacadée dans « Le Malaise dans

et du langage, se présente comme un véritable signifiant qui, avant de signifier quelque chose, signifie pour quelqu'un²³. Avec Lacan, le vase acquiert une dimension didactique : en soutenant l'antinomie du concret et du figuré, il apprend le jeu de bascule existentiel entre le plein et le vide :

Le vide et le plein sont par le vase introduits dans un monde qui, de lui-même, ne connaît rien de tel. [...] Si le vase peut être plein, c'est en tant que, d'abord, dans son essence, il est vide. et c'est très exactement dans le même sens que la parole et le discours peuvent être pleins ou vides²⁴.

Il est alors séduisant d'imaginer ce vase sous les traits d'un temple antique monopêtre, tel le temple (*aedes*) de Vesta à Tivoli, érigé au I^{er} siècle.

Sa forme arrondie entourée d'une rangée simple de colonnes donne, en effet, cette sensation étrange de pénétrer²⁵ au cœur d'un vase façonné autour d'un vide, concrétisé à l'époque par ce foyer dans lequel brûlait

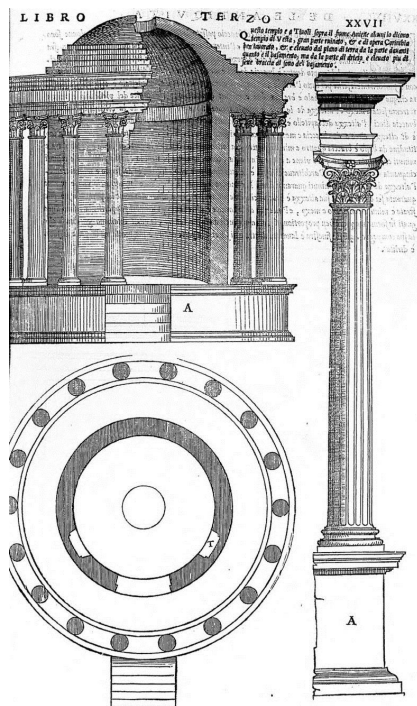


Fig. 1. Coupe et plan du temple de Vesta à Tivoli, par Sebastiano Serlio, 1560
© Bibliothèque nationale de France.

un feu sacré en l'honneur de la déesse. Mêlant de cette façon le façonnement propre au vase en terre (forme arrondie autour d'un espace vide) et au vase en verre (matière centrale brûlante, le feu), ce temple rend compte de la complétude d'une architecture ne cessant de sécréter les effets du vide au travers des paroles sibyllines de ses prêtresses, capables d'accueillir la parole divine après avoir fait le vide en elle. Autant parler d'une mise en abîme du vide, voire d'un nœud borroméen articulant les dimensions du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire selon Lacan. La particularité de ce mode d'organisation et d'habitation autour du vide associe ainsi avec force les règles de l'architecture et de la topologie, maintenant le vide comme une ouverture.

Rappelons encore ces vases d'airain utilisés dans les théâtres antiques pour porter la voix des acteurs

la peau », *VI^e Colloque du CJEN de Nancy*, le 05 juin 2010, *Flash Info* n° 8, disponible sur le site champfreudien.org, consulté le 10 octobre 2009, p. 4 : « qui parle cette chose fabuleuse qui ne tient qu'au langage, à savoir l'être ».

²³ Voir J. Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, pp. 144-148.

²⁴ *Ibid.*, p. 145.

²⁵ Voir la visite interactive proposée par le Centre interdisciplinaire de réalité virtuelle (CIREVE) de l'Université de Caen à l'adresse suivante : https://www.unicaen.fr/cireve/rome/pdr_maquette.php?fichier=visite_temple_vesta.

comme des « résonateurs », le vide se faisant caisse de résonance selon Didier Laroque²⁶. À l'instar d'un instrument de musique qui résonne, le vase devient la condition existentielle d'un transfert, non pas tant au sens du transport amoureux ou encore du déplacement de l'affect qui provoque les symptômes, mais au sens où Freud l'a défini dans *L'Interprétation des rêves*, comme « transcription d'une langue dans une autre »²⁷. Dans le cas du rêve, soit la transcription fait passer le contenu dissimulé du rêve à son contenu révélé, et le transfert témoigne de la fabrication d'un rêve ; soit la transcription se réalise en sens inverse, du révélé au dissimulé, et le transfert renvoie alors à l'interprétation du rêve. Transcrire, ou « faire passer un texte d'un code graphique dans un autre »²⁸, c'est finalement traduire, ou dire au-delà (*tra-*) pour traverser, pour faire passer en assumant un passage : tel est l'enjeu du vase, qu'il soit argile, verre ou même temple.

Dès lors, nous considérons le vase non plus comme « objet » d'art, mais comme une étape originaire et initiatique pour tout acte de création. Jean-Pierre Cléro reconnaît ainsi que « [ce dont] il s'agit, dans l'art, [c'est] d'entourer d'une enveloppe, d'une peau de terre, le vide, comme l'architecte peut créer une coupole dont le sommet est au plus haut point du volume vide de l'édifice »²⁹.

Pour lui, ce travail autour du vide n'est donc pas réservé à la poterie. Il concerne l'architecture, mais également la peinture : « Il en va de même du tableau dont la surface se creuse, s'évide, par un ensemble de traits, de couleurs, de valeurs diversement réglés »³⁰. L'enjeu de l'« enveloppe » dépend de règles qui jouent entre le plein et le vide : « Le jeu de règles apporte le vide à la surface de la toile ou de la feuille sur laquelle on peut assigner à chaque tache une place, une grandeur, une orientation, une signification »³¹. Par ce vide émergé, le tableau gagne ainsi sa troisième dimension : la profondeur. Jean-Pierre Cléro précise alors :

Une régulation (les lois de la perspective, le théorème de Desargues) fait circuler en chaque point et autour de chaque point non seulement les deux dimensions de longueur et de largeur du rectangle du tableau, mais aussi celle de la dimension manquante, celle de la profondeur³².

L'intime de la toile ainsi percé devient une ouverture, une béance qui aimante, ou plus précisément qui « aspire » le sujet : « le regard n'est pas comme l'œil hors du tableau : il est aspiré par des parcours à l'intérieur de la toile »³³. Nous sommes affrontés à des trajectoires symboliques, « puisqu'un trait court peut valoir pour un parcours plus long qu'un long trait sur la feuille : cela en fonction de l'orientation et de la place de ce trait dans le tableau »³⁴.

Nous ne faisons donc plus face à un tableau, mais à une sorte de caverne lacanienne où le vide figure sur les parois du vide lui-même, la peinture étant considérée par Lacan comme secondaire par rapport à l'architecture, cherchant sans cesse à atteindre le vide sacré architectural par le biais des lois de la perspective : « L'architecture néo-classique se soumet aux lois de la perspective, joue avec elles, en fait sa propre règle, c'est-à-dire les met à l'intérieur de quelque chose qui a été fait dans la peinture pour retrouver le vide de l'architecture primitive »³⁵. Passer de la peinture à l'architecture primitive, c'est alors revenir au règne d'un art s'organisant autour du vide, comme cette voûte impressionnante (dix-sept mètres) de Saint-Ignace-de-Loyola à Rome³⁶ sous laquelle réussissent à fusionner la platitude de l'espace réel avec la profondeur de l'es-

²⁶ Voir Didier Laroque, « Le nu de Palladio », in *Sublime et architecture. Recherche pour une esthétique*, Paris, Éditions Hermann, 2010.

²⁷ Sigmund Freud, « Le Travail du rêve », in *L'Interprétation des rêves*, chap. IV., Paris, PUF, 2012.

²⁸ *Dictionnaire historique de la langue française*, A. Rey (dir.), t. 3, Paris, Le Robert, 2006, p. 3890.

²⁹ J.-P. Cléro, « Art », in *Dictionnaire Lacan*, p. 38.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ J. Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 162. Sur l'architecture néo-classique, voir dans le présent volume l'article de Didier Laroque.

³⁶ Voûte de dix-sept mètres, peinte en 1685.

pace virtuel.

Réalisée par Andrea Pozzo en 1685 à la gloire du fondateur de la Compagnie de Jésus, cette voûte en demi-cercle est un trompe-l'œil qui s'appuie sur un travail minutieux de perspective rendant compte d'une architecture baroque, compliquée – voire fantastique, mêlant des marches, des colonnes et des balcons à des nuages, des anges et des saints, et quantité d'autres personnages. Ce trompe-l'œil qui élève par de fausses colonnes l'église jusqu'au ciel, résiste cependant au regard, jusqu'au moment où l'on se place à un endroit précis, sous le Christ (point central des lignes de fuite) : on peut alors admirer l'apothéose en acte de Saint-Ignace-



Fig. 2. Andrea Pozzo, *La gloire de Saint Ignace*,
voûte de la nef de l'église Saint-Ignace-de-Loyola à Rome, 1685
© Dorothee Muraro, avril 2010.

de-Loyola, baigné de lumière qu'il redistribue aux quatre coins du monde (de la voûte), ainsi que des saints et des anges qui amorcent une chute dans le vide de la nef.

La force de ce trompe-l'œil réside donc dans ce moment-clé où le sujet s'aperçoit que « l'illusion de l'espace est autre chose que la création du vide »³⁷, que le travail en trois dimensions n'est pas simplement la réponse à un manque ou son truchement, mais réussit à « se transcende[r] en quelque sorte, [à] se détruire » pour finalement apparaître « en tant que signifiant[t] »³⁸. Apparaît ainsi un « point tournant »³⁹ selon Lacan qui démasque l'illusion de l'espace en tant que telle dans la mesure où l'artiste la détourne pour mieux cerner la Chose : c'est l'anamorphose, encore appelée par Dürer « art de la perspective secrète ».

³⁷ J. Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 162.

³⁸ *Ibid.*, p. 163.

³⁹ *Ibid.*, p. 169.

Déformer / déformé : l'anamorphose

Lacan étudie l'anamorphose de février 1960 à mars 1964, soit les quatre années séparant *L'Éthique de la psychanalyse* des *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Pour lui, l'anamorphose a partie liée avec un sens véritable de la recherche artistique, surtout avec le Baroque où les corps, déchirés entre la chute et l'élévation, exposent la densité de leurs contraintes, de leurs conflits et de leurs contradictions autour du surgissement de la Chose :

Et je crois que le retour baroque à tous les jeux de la forme, à tous ces procédés, dont l'anamorphose, est un effort pour restaurer le sens véritable de la recherche artistique – les artistes se servent de la découverte de la propriété des lignes, pour faire resurgir quelque chose qui soit justement là où on ne sait plus donner de la tête – à proprement parler, nulle part⁴⁰.

À l'origine, l'anamorphose résulte d'une application des travaux de Piero della Francesca sur la perspective. C'est une véritable stratégie qui repose sur deux procédés optiques : un procédé spéculaire et un procédé géométrique. Le procédé spéculaire met à l'œuvre une transformation (*anamorphoûn*) au moyen d'un miroir courbe : soit il produit une image déformée et grotesque, comme le reflet dans la cuiller avec lequel le petit enfant s'amuse et joue ; soit il révèle au contraire la lisibilité d'une image à partir de sa déformation par le biais du miroir, comme les anamorphoses chinoises de l'époque Ming qui divulguaient à des regards privilégiés le secret érotique ou caricatural d'une image « re-formée » grâce à un miroir conique ou cylindrique – procédé fort répandu aux XVII^e et XVIII^e siècles. L'inattendu jaillit par l'intermédiaire d'un reflet : on parle alors d'anamorphose indirecte.

Ce procédé s'élargit par la suite avec les mathématiques, et l'anamorphose devient l'effet produit par une grandeur apparente de l'image qui n'est pas identique horizontalement et verticalement. Plus facile à réaliser, cette anamorphose directe est alors appliquée dans des domaines aussi variés que la géographie (représentation sur un même dessin d'échelles différentes), l'industrie (l'image anamorphosée imprimée sur les emballages est déformée par la mise en forme du matériau, et finalement « remise en forme » selon le procédé Anarnap de Kallisto, ou de QuadraXis), la voirie (signalisation routière indiquée de manière déformée sur la chaussée pour pouvoir être déchiffrée en temps réel par un conducteur), ou encore le cinéma dont l'écran, toujours plus large que haut, nécessite un format de projection déformé avant les progrès de la haute définition. L'anamorphose demeure privilégiée en littérature et en peinture : si Léonard de Vinci l'expérimente dans le dessin pour représenter le visage d'un enfant ou encore un œil, c'est à Hans Holbein le Jeune que revient le talent d'avoir su l'élever au rang de modèle dans son tableau *Les Ambassadeurs*.

L'étonnante anamorphose du crâne s'imposant aux pieds de Jean de Dinteville (personnage de gauche) et Georges de Selve (personnage de droite) retient ainsi toute l'attention de Lacan : elle est un « tourner autour de », et de ce fait un symptôme pour la psychanalyse.

Dans son livre *Anamorphoses, ou Thaumaturgis opticus*, Jurgis Baltrusaitis présente ce tableau comme une dramaturgie en deux actes :

Le premier acte se joue lorsque le visiteur entre de face, par la porte principale et se trouve confronté aux deux Seigneurs qui apparaissent au fond de la salle comme au théâtre. Il est émerveillé par leur allure, par la somptuosité de l'apparat, par la réalité intense de la figuration. Un seul élément le trouble : l'étrange corps au pied des personnages. Il avance pour voir les choses de près. Le caractère physique et matériel de la vision se trouve encore accru lorsqu'il s'en approche, mais l'objet singulier n'en reste que plus indéchiffrable. Déconcerté, le visiteur se retire par l'issue de droite, la seule ouverte, et c'est le deuxième acte. En s'engageant dans le salon voisin, il

⁴⁰ *Ibid.*, p. 162.



Fig. 3. *Les Ambassadeurs*, Hans Holbein, dit le Jeune, huile sur panneaux de chêne, 1533 © National Gallery.

tourne la tête pour jeter un dernier regard au tableau, et c'est alors qu'il comprend tout : le rétrécissement visuel oblitère complètement la scène perceptible de face et fait apparaître la figure cachée. Au lieu de la splendeur humaine, il voit un crâne. Les personnages et tout leur attirail scientifique s'évanouissent et, à leur place, surgit le signe de la Fin. La pièce est terminée⁴¹.

Le sujet se trouve d'abord immergé dans le réel de l'anamorphose, puis il en découvre les « véritables » contours en la regardant à partir d'un autre point de l'espace. Hans Holbein le Jeune innove en imposant une torsion de la trame représentative. L'anamorphose instaure ainsi une véritable dialectique entre la vision et le regard : c'est une métamorphose en boucle qui permet au signifiant de surgir, de percer et de pénétrer le sujet. Elle vient rencontrer le sujet en lui donnant une direction de regard, alors même que le point de fuite manque : le sujet tourne alors inévitablement autour d'un vide. Dès lors, un véritable trajet s'impose, réclamant à la place de la logique caractéristique du voir et du savoir, un regardé, un éprouvé même. L'enjeu, c'est le décentrement que subit le sujet : s'il ne saisit pas le voir, en revanche il est saisi, voire dessaisi par un « être vu ». L'anamorphose présente une absence présente en jouant sur le statut passif et actif du sujet. Elle est balancement entre l'animé et l'inanimé.

Lacan nous invite alors à reconnaître dans l'anamorphose autre chose que la simple déformation anéantissant le pouvoir de représentation propre à l'image, jusqu'à ce que celle-ci se redresse dès que le sujet a modifié son point de vue. Il faut aborder la dimension de ce qui est regardé dans le renversement, de ce qui permet de donner finalement un contour à l'informe ou au difforme. « Le corrélat du tableau, nous rappelle-t-il, est à situer à la même place que lui, c'est-à-dire au dehors, c'est le point du regard »⁴². Il y a donc un moment de bascule entre la vision et le regard du sujet, moment parfaitement subjuguant où le tableau regarde

⁴¹ Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, ou Thaumaturgis opticus – Les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1984, p. 98.

⁴² *Ibid.*

le sujet : le regard ne se situe donc plus au niveau de l'œil du sujet, mais en ce lieu où il se trouve médusé, autrement dit captivé et capturé par une rencontre qui le sauve, l'anamorphose. On reconnaît alors le regard du sujet comme *objet a*, objet cause de désir⁴³, inclus dans le tableau parce qu'absorbé par l'anamorphose. Il devient le point aveugle par où le sujet est regardé sans pouvoir lui-même se voir.

Le propre du crâne en anamorphose, c'est donc de faire tourner la représentation en assumant la fonction de la Chose. Lacan applique alors cette théorie à la littérature, et plus précisément à l'amour courtois. Il réussit alors à montrer toute la puissance de l'anamorphose qui tient à un mode d'évidement de l'espace pictural ou littéraire, permettant de repérer le vide comme tel.

Conclusion

Considérer avec Lacan l'art comme « mode d'organisation autour du vide », c'est reconnaître la nécessité *existentielle* pour le sujet de construire autour du vide, seule façon pour lui de pouvoir tenir sur ses bords, mais également de pouvoir habiter le monde en le créant, en l'inventant et en le renouvelant. Il y a alors ce que je reconnaîtrais volontiers comme un cercle vertueux qui se met en place – parce qu'en ne se contentant plus de frôler le vide, mais en tenant debout sur ses bords, le sujet parvient à construire et à ériger, à se construire et à grandir.

La double scansion lacanienne de l'art telle qu'elle est exposée dans *L'Éthique de la psychanalyse* nous ramène tout particulièrement à la puissance de l'architecture, considérant d'abord le vase, non pas comme un simple réceptacle, mais comme une interaction privilégiée entre l'homme et le monde, le signifiant et le façonnement, le plein et le vide. Lacan nous rappelle qu'il est l'étape originaire de l'art consistant à entourer d'une chair (d'argile, de pierres...) le vide : comme une coupole, comme un bâtiment. Guidés par l'expérience du temple de Vesta à Tivoli, nous faisons l'hypothèse qu'un bâtiment serait un vase, nous enveloppant de murs de chair pour mieux évoluer dans les entrailles du vide, capable dès lors d'habiter en sujet le monde⁴⁴. Par ailleurs, en considérant l'anamorphose, non pas comme une simple déformation mais comme un véritable défi qu'il revient au sujet de relever, engageant son être tout entier par le renversement du regard qu'elle impose, Lacan nous montre comment nous pouvons évider un espace – pictural ou littéraire – pour mieux laisser apparaître le vide comme tel, nous apprenant à donner des contours à l'informe et au difforme pour ne pas tomber dans le piège du remplissage et de l'écran.

Délinéer pour ne pas combler, construire pour ne pas fuir ou ensevelir sont les règles fondatrices de l'art, un mode d'organisation autour du vide qui a, pour Lacan, à charge de respecter et de conserver ce vide afin d'assurer la sécrétion de ses effets de sens et leur fécondité.

Placée ainsi au cœur de notre réflexion sur l'architecture, la particularité de ce mode d'organisation autour du vide nous conduit cependant à affronter la problématique de la relique et du vestige : au-delà du moment de construction, l'architecture, en conservant le vide, ne risquerait-elle pas de faire de ses propres constructions une relique ou un vestige, autrement dit le survivant d'une destruction ou la conservation d'un objet que le sujet n'aurait jamais pu se résigner à jeter ? De même, on peut s'interroger sur la valeur à accorder à la ruine, dans la mesure où elle « n'est pas une chose fixée par l'usage ; elle intègre la multiplicité plastique dont elle est faite »⁴⁵, ainsi que l'écrit Sophie Lacroix.

D'une manière plus générale, notre réflexion nous engage à redécouvrir nos propres architectures : nous serions au plus intime de nous-mêmes architectes, en témoignant l'expérience des nourrissons qui apprennent

⁴³ Voir J. Lacan, *Le Séminaire, L'Angoisse [1962-1963]*, Livre X, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

⁴⁴ Sur l'appréhension de l'édifice architectural comme entourage d'un vide qui est la place du sujet, voir aussi dans le présent volume l'article de Mildred Galland-Szymkowiak (2^e partie, sur August Schmarsow).

⁴⁵ Sophie Lacroix, *Ruine*, Paris, Éditions de la Villette, 2008, p. 54.

à parler. L'étude récente menée par la psychanalyste et professeur⁴⁶ Laura Ann Petitto et publiée en 2002 dans la revue *Science*⁴⁷, montre en effet la manière dont les nourrissons amorcent le processus d'acquisition du langage. Étudiant les gazouillis filmés de plusieurs bébés anglophones et francophones, Laura Ann Petitto a pu constater que la différence entre la production d'un simple son ou d'un babillage se voyait au mouvement des lèvres : parfaitement symétrique dans le cas du son, il présente une légère asymétrie du côté droit lorsque le bébé babille, et du côté gauche lorsqu'il sourit. Ces asymétries renvoient aux différents hémisphères activés du cerveau, le droit pour les émotions, le gauche pour l'acquisition de compétences, notamment du langage. Si cette étude révèle un apprentissage du langage qui se réalise plus tôt que ce que l'on pensait jusqu'à aujourd'hui, elle confirme surtout cette difficile acquisition pour le sujet de ceindre le vide indispensable à l'avènement de la parole, puisqu'il faut que le nourrisson réussisse à maîtriser les mouvements d'ouverture et de fermeture, d'élargissement ou au contraire de pincement, sans le support d'un objet comme la tétine par exemple.

L'apprentissage de la motricité de la bouche chez le nourrisson est art de poterie, serions-nous tentés de dire, acte originaire qui le fait advenir au langage par le savoir-faire du façonnement dans sa relation à un double vide : le premier, physique, autour duquel la bouche doit apprendre à se former ; le second, psychologique, en attente d'un remplissage par des mots nouvellement acquis. Il est art de poterie chez le nourrisson ; il est architecture chez le sujet lorsqu'il devient chercheur et inventeur. Car il y a bien un « savoir-faire » de ce façonnement constant, dans une relation à un double vide : le premier, artisanal, autour duquel notre pensée doit apprendre à se former pour pouvoir tenir solidement aux bords des lèvres ; le second, esthétique, qui a rapport à une capacité d'ouverture à l'autre pour se construire et s'inventer avec des mots et des idées nouvellement rencontrés.

⁴⁶ Laura Ann Petitto est professeur à l'Université McGill (Montréal) et au Collège Dartmouth (New Hampshire, USA).

⁴⁷ Source : *Science*, août 2002, vol. 297, p. 1515.

IMPLICATIONS PHILOSOPHIQUES
DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

*P*HILOSOPHISCHE IMPLIKATIONEN
DER ARCHITEKTURGESCHICHTE

CONCORDIA DISCORDS

LA CONTRADICTION DANS L'ŒUVRE ARCHITECTURALE DE PIERRE PUGET (1620-1694)

Benjamin Couchot

En présence des œuvres de Pierre Puget – comme, semble-t-il, en présence de toute œuvre baroque¹ – nous faisons d’abord l’épreuve d’une contradiction. Ce qui se présente à nous, n’apparaît pas d’emblée comme pleinement harmonieux. Et nous ne savons jamais véritablement décider si ces œuvres nous plaisent, ou nous déplaisent. Car dans le même temps qu’elles semblent nous ravir et nous emporter au-delà des contingences matérielles, elles nous accablent d’une lourde charge, plus lourde que la charge habituelle de notre condition. L’œuvre baroque n’est pas immédiatement accueillante. N’est-ce pas ce que discerne Heinrich Wölfflin lorsqu’il écrit : « Vom Barock erfahren wir momentan eine starke Wirkung werden dann aber bald mit einer gewissen Oedigkeit entlassen² » ? Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d’interroger cette dimension contradictoire, qui nous semble être le premier pas nécessaire vers une compréhension de l’œuvre de Puget.

La vie même de l’artiste est marquée par la contradiction. Puget connut en effet nombre d’infortunes, à commencer par la mort de son père qui survint alors qu’il était dans sa troisième année. Son parcours artistique fut ponctué par de multiples revirements de situation. La disgrâce de Fouquet le 5 septembre 1661 mit un terme à sa carrière parisienne à peine naissante. En 1668, alors qu’il jouissait d’une solide réputation auprès des grandes familles de Gênes qui ne cessaient de lui confier leurs commandes, un événement mal connu³ le contraignit à quitter soudainement la cité ligure, où il s’était établi, pour revenir dans sa Provence natale. Avec l’abandon du projet de la place royale de Marseille en 1688, à la fin de sa carrière, Puget voit ses ambitions architecturales freinées à la fois par le pouvoir royal et par les échevins de la ville⁴.

¹ Nous utilisons l’adjectif « baroque » dans son entente la plus restreinte, c’est-à-dire comme ce qui se rapporte au mouvement artistique historique, né à Rome dans la première moitié du XVII^e siècle, avec les œuvres du Bernin, de Borromini et de Pierre de Cortone et qui s’est propagé dans toute l’Europe – y compris en France – jusque dans la première moitié du XVIII^e siècle. Nous n’engageons pas nos réflexions dans un baroque plus atemporel, comme celui qu’a défini Eugenio d’Ors qui y a vu un caractère constant des formes artistiques revenant cycliquement au cours de l’histoire et succédant toujours à une phase dite classique (Eugenio d’Ors, *Lo Barroco*, Madrid, Aguilar, 1944 ; *Du Baroque*, traduction de Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1935).

² « Le baroque exerce momentanément une forte action sur nous, mais nous abandonne bientôt en nous laissant une sorte de nausée » (Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, Theodor Ackermann, 1888, pp. 24-25 ; trad. fr. de Guy Ballangé, Brionne, Gérard Monfort, 1985 [réed. 2008], p. 32).

³ Selon le père Bougerel, Puget aurait quitté Gênes après avoir été injustement emprisonné. Ses protecteurs auraient tenté de le retenir, mais sa colère l’aurait enjoint à partir (Joseph Bougerel, *Mémoires pour servir à l’histoire de plusieurs hommes illustres de Provence*, Paris, Claude Hérisant, 1752, p. 22).

⁴ Nous reparlerons plus loin de cette affaire.

Outre ces nombreux incidents qui marquent le parcours de Puget, son œuvre tient, dans le paysage artistique du XVII^e siècle une place ambiguë. Fortement imprégné des grands maîtres du baroque romain, auprès desquels il fit vraisemblablement son apprentissage⁵, il reste néanmoins très attaché à la France, dont il semble bien connaître la culture artistique⁶ et pour laquelle il ne cessera de chercher à œuvrer. Ce partage entre la France et l'Italie se retrouve dans son style. S'il est souvent enclin aux emportements du baroque italien, ça n'est pas sans laisser poindre une certaine retenue, parente de la sobriété du classicisme français. Aussi l'œuvre de Puget est-elle difficilement assimilable aux catégories de l'histoire de l'art, ce qui explique peut-être en partie le trop faible intérêt qu'on lui porte aujourd'hui. Trop français pour être pleinement intégré au mouvement italien, trop baroque pour servir un art français qui revendique son indépendance, il semble que Puget soit condamné à tenir une place à part.

Cette position singulière de l'artiste comme les infortunes qui jalonnent sa carrière peuvent donner une indication sur la source de la contradiction que nous avons perçue dans ses œuvres. Mais nous aident-elles à la comprendre ? Nous pensons que cette contradiction n'est pas seulement le reflet de la biographie de l'artiste, ni celui d'une tentative de synthèse stylistique, mais qu'elle est le lieu d'une recherche qui s'effectue au fil des œuvres, recherche transversale qui semble se déployer dans toutes les disciplines artistiques qu'il aborda : dans sa peinture, dans sa sculpture comme dans son architecture, qui est plus spécifiquement l'objet de notre étude⁷.

Notre travail consiste alors à tenter de transcrire par les mots ce que l'artiste a cherché à exprimer au moyen du dessin. L'entreprise est d'autant plus périlleuse que nous n'avons aucun témoignage de l'artiste sur ses intentions – caractéristique qu'il partage avec ses maîtres romains. Nous ne pouvons donc que nous fier à l'observation des œuvres, et c'est donc naturellement par elle que nous débuterons. Nous chercherons à montrer comment la contradiction s'y exprime, comment elle prend forme dans leur matérialité. Ensuite, nous tâcherons d'établir la dimension spéculative de cette contradiction en nous demandant quelle vision de l'homme et du monde y est impliquée. Nous nous appuierons d'abord sur la pensée de Giordano Bruno (1548-1600) et sur ses sources présocratiques, puis nous explorerons la dimension théologique de cette pensée de la contradiction, en nous rapprochant cette fois de quelques auteurs mystiques.

Nous pourrions croire que pour mesurer la grandeur d'une œuvre, il faut commencer par regarder là où elle est la plus brillante. Dans le cas de l'œuvre de Puget, il nous semble au contraire qu'il faille commencer par prendre en vue sa part la plus sombre afin de mettre à jour sa véritable profondeur.

La contradiction dans l'œuvre de Puget

De manière à entrer dans l'univers de la contradiction, nous nous tournons d'abord vers un ouvrage dont Puget possédait un exemplaire dans sa bibliothèque⁸. Il s'agit du recueil d'ekphrasis⁹ du sophiste Philostrate de Lemnos (III^e siècle après Jésus-Christ), dans la traduction établie par Blaise de Vigenère en 1578¹⁰.

Pour traduire le mot ekphrasis, Françoise Graziani reprend le terme exposition parfois utilisé au

⁵ On accepte généralement qu'il fut l'élève de Pierre de Cortone (1596-1669).

⁶ Sur ce point, voir Yves Pauwels, « À propos de la culture architecturale de Pierre Puget », *Provence Historique*, fasc. 190, Marseille, Fédération historique de Provence, 1997, pp. 569-578.

⁷ Précisons que si nous nous préoccupons plus particulièrement de l'architecture de Puget, nous pensons qu'il est indispensable, pour la comprendre pleinement, d'étudier l'ensemble de son œuvre. C'est pourquoi nous évoquerons également des œuvres de sculpture et de peinture, dans la perspective d'éclairer le travail de l'architecte.

⁸ L'inventaire de la bibliothèque de Puget fait après sa mort est donné par Léon Lagrange dans *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux*, Paris, Didier, 1868, p. 303.

⁹ Du grec ancien *εκφραζειν* : expliquer jusqu'au bout.

¹⁰ Philostrate, *Les images ou tableaux de platte-peinture*, trad. et commentaires de Blaise de Vigenère (1578), présenté et annoté par Françoise Graziani, Honoré Champion, Paris, 1995.

XVI^e siècle et qui, comme elle le souligne, « offre l'avantage de maintenir une ambiguïté bien à propos, puisque ce mot désignait à la fois l'acte de mettre sous les yeux et celui d'expliquer, de commenter »¹¹. En effet, les *ekphrasis* de Philostrate ne sont pas de simples descriptions techniques de tableaux, mais bien plus des évocations, dont le propos dépasse souvent le strict cadre de ce qui est observable dans l'œuvre pour proposer une vision plus large du sujet représenté, mieux à même de rendre les subtilités recherchées par l'artiste. Les Images sont avant tout une œuvre rhétorique. Selon Françoise Graziani, sa véritable visée serait « de donner à voir (...) cela même que la peinture est capable de donner à penser »¹². En somme, le moyen qu'auraient les mots pour retranscrire la présence du tableau, ce n'est pas la description précise de sa composition, des couleurs employées ou de la technique utilisée, mais c'est la mise au jour de ce qui, dans le tableau, n'est pas vraiment montré et qui rejoint ce qui, dans les mots, n'est pas vraiment dit. Cette convergence de la poésie et de la peinture à l'endroit même de la pensée, Philostrate la place en exergue de son ouvrage, rédigé en ces termes :

Quiconque n'embrasse & chérit la peinture, offence la vérité des histoires [ἀλήθειαν]¹³ ; offence pareillement tout-tant de doctrine [σοφίαν] qui concerne les Poètes : car l'une, & les autres tendent à un mesme but ; de nous représenter & décrire les portraits, & les gestes des hommes valeureux : & si méprise quant & quant la deüé convenance des proportions [ξυμμετρία], par le moyen desquelles cest' art atteint la raison [λόγου].¹⁴

Parmi les soixante-cinq tableaux dépeints par l'artiste, il en est un qui retient plus particulièrement notre attention, car il semble très vraisemblablement avoir inspiré Puget pour un tableau qu'il entreprit à la fin de sa vie : *L'Éducation d'Achille*. Si elles ne sont pas exactement identiques, la scène décrite par Philostrate et celle que représente Puget sont très proches. Dans les deux cas, le jeune Achille est en présence de son maître, le centaure Chiron, qui l'initie à l'art de la chasse. Dans la scène de Philostrate, la chasse est terminée : Achille présente au centaure le résultat de sa traque et reçoit en retour une récompense. Dans le tableau de Puget, au contraire, on voit l'élève et le maître en pleine action, sur le point de fondre sur un sanglier tapis dans l'ombre.

On trouve plusieurs éléments rappelant le texte du sophiste dans le tableau de Puget et tout d'abord la situation des deux protagonistes. Au début de son *ekphrasis*, alors qu'il évoque la vaillance et la grandeur du futur héros, Philostrate rappelle la position d'Achille au moment où il repousse de trois formidables cris les Troyens cherchant à s'emparer du corps de Patrocle, récemment tué par Hector. Achille est alors « sur le bord d'un fossé »¹⁵, position qui doit lui permettre de mieux propager ses cris effrayants mais qui évoque également symboliquement l'abîme dans lequel l'a plongé la perte de son ami le plus cher. Il n'y a alors devant lui que du vide. Nous voyons dans la position en surplomb du jeune Achille de la peinture de Puget une préfiguration de cette situation. Élané dans les airs, grâce à l'impulsion donnée par sa jambe gauche s'appuyant sur la croupe du centaure, le jeune homme a la tête penchée en avant et le regard tourné vers le bas où l'on distingue à peine sa proie. La toile de Puget est inachevée, et le caractère sombre et abstrait du sol donne l'impression d'un vide au-dessus duquel Achille semble suspendu. Une aquarelle représentant la même scène nous renseigne un peu mieux sur la situation d'Achille. On y distingue nettement en bas à droite le sanglier à peine ébauché dans l'huile. Surtout on découvre que le vide n'est pas seulement devant Achille, mais également derrière lui : le centaure et son disciple sont au sommet d'une crête rocheuse de laquelle semble se dégager un vaste panorama.

¹¹ Françoise Graziani, *Philostrate, Les images ou tableaux de platte-peinture*, p. II-VIII.

¹² *Ibid.*, p. XVI.

¹³ « Fait tort à la vérité. l'ay adiousté de l'histoire, pour expliquer ce mot un peu crud & coupé. » (Blaise de Vigenère, *Philostrate, Les images ou tableaux de platte-peinture*, p. 36.)

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ Philostrate, *La galerie de tableaux*, trad. Auguste Bougot (1881), révisé et annoté par François Lissarague, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 66. Blaise de Vigenère traduit « qui est aux tranches ».



Fig. 1. *L'Éducation d'Achille* [Huile sur toile], Marseille, musée des Beaux-Arts, vers 1685
© Musée des Beaux-arts de Marseille.

D'autres détails de la posture de l'Achille de Puget semblent s'inspirer du texte de Philostrate : « il a la greve¹⁶ longue & droicte »¹⁷ telle que la décrit le rhéteur. Non seulement la jambe droite d'Achille, mais également les jambes avant et arrière droites du centaure qui lui sont exactement parallèles concordent avec cette indication. Elles forment trois obliques énergiques dirigées vers le bas dont la rigidité contraste avec l'ondulation des étoffes s'épanouissant au-dessus du groupe. Ce mouvement, auquel participe le cimier qui surmonte le casque de l'enfant, semble se rapprocher de celui qui anime la chevelure d'Achille dans le tableau décrit par Philostrate. Celle-ci est « non immobile : car Zephyre s'y esbattant, semble la transposer & mettre en desordre ; afin que variant son assiette de côté & d'autre, l'enfant paroisse un autre icy, un autre là »¹⁸.

Philostrate mentionne également, habillant Achille, une chlamyde « teinte en pourpre, d'une couleur changeante, alternativement sombre et brillante comme le feu »¹⁹. En dehors du fait qu'elles ne soient pas pourpres, les étoffes enrobant l'Achille et le centaure de Puget concordent avec cette description. Sombre et brillant sont exactement les tonalités contradictoires du tableau. Le contraste entre le fond sombre et les rehauts de lumière venant modeler les deux personnages est d'autant plus saisissant qu'en ne terminant pas sa toile, Puget a laissé l'arrière-plan obscur dominer l'ensemble. Nous voyons ici très nettement comment, dans son travail, il cherche à tirer la lumière de l'ombre.

¹⁶ La jambe.

¹⁷ Philostrate, *Les images ou tableaux de platte-peinture*, p. 495.

¹⁸ *Ibid.*, p. 496.

¹⁹ Nous préférons ici la traduction d'Auguste Bougot qui rapproche la lumière et l'ombre (Philostrate, *La galerie de tableaux*, trad. Auguste Bougot [1881], révisé et annoté par François Lissarague, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 66). Voici celle de Blaise de Vigénère : « Quant à la cazaque qu'il a vestue, elle vient (ce croy-je bien) de sa mère ; car elle est belle, d'un pourpre marin resplendissant comme feu, & qui change d'incarnat en violet. » (Philostrate, *Les images ou tableaux de platte-peinture*, p. 496).



Fig. 2. Achille et le centaure Chiron [Plume, encre brune, aquarelle et rehauts de gouache],
Marseille, musée des Beaux-Arts, vers 1685
© Musée des Beaux-arts de Marseille.

Ces premières observations sur le tableau nous permettent déjà de remarquer comment la contradiction y est à l'œuvre. À l'élan vers le haut d'Achille, s'oppose le mouvement des regards scrutant une profondeur apparaissant comme insondable. À la raideur des membres inférieurs, s'oppose le doux tournoiement des étoffes emportées par le vent. Et partout, la lumière et l'ombre accompagnent cette danse entre le jeune homme au corps agile mais encore frêle et le robuste Chiron déjà bien aguerri.

Cette contradiction trouve comme un emblème en la figure du centaure, qui associe un corps de cheval à un buste d'homme. Dans l'*ekphrasis*, Philostrate insiste sur l'importance de cette partie :

Chiron au reste est peint en Centaure : n'estant pas chose guere admirable d'assembler un cheval à un homme : mais à les bien conjoindre & unir, et leur distribuer à tous deux une fin & commencement tels, que si quelqu'un veult rechercher où ce qui est de l'homme se termine, cela s'enfuye & se desrobbe de ses yeux, c'est le fait (à mon advis) d'un tresbon & excellent peintre.²⁰

Dans la peinture de Puget, la jonction du cheval et de l'homme se dérobe effectivement de nos yeux : le peintre l'a habilement dissimulée en la ceinturant d'un vêtement rouge. Néanmoins il réussit à donner l'impression d'un corps unifié en mettant en correspondance le mouvement des membres de la partie chevaline avec ceux de la partie humaine : ils sont tendus d'un côté et courbés de l'autre.

La remarque de Philostrate atteste de la dimension spéculative du travail esthétique : ce sont bien les limites de l'homme que le peintre recherche en peignant Chiron et Achille²¹. La toile de Puget expose claire-

²⁰ Didier Laroque, *Le temple, l'ordre de la terre et du ciel*, Paris, Bayard, 2002, p. 90.

²¹ Nous pensons ici à Pascal pour qui l'homme serait le siège d'une contradiction entre une part d'essence animale et une part d'essence divine. Il insiste sur l'importance d'être en rapport aux deux parties : « Il ne faut pas, dit-il, que l'homme croie qu'il est égal

ment le caractère contradictoire du héros homérique dans lequel on distingue à la fois la grâce insufflée par les dieux de l'Olympe et la pulsion animale du chasseur prêt à achever sa proie.

Selon Françoise Graziani, le choix des tableaux effectué par Philostrate n'est pas le fruit du hasard mais procéderait d'un programme dont le but serait de montrer le principe d'union des contraires que l'on a observé dans *L'Éducation d'Achille*²². Nous pensons que cette *concordia discors*²³, cette harmonie des contraires est également au cœur de la recherche esthétique de Puget et se déploie dans l'ensemble de son œuvre.

Pour les *Atlantes engainés* du portail de l'hôtel de ville de Toulon, Puget utilise le même mode de jointoiement que pour le corps du centaure. Ici, les bustes humains ne sont pas unis à un corps animal mais à la structure architecturale du portail de laquelle ils semblent provenir. Au-dessus des gaines, montant à hauteur de la base de l'arcade centrale, sont placés des éléments en forme de coupe – peut-être de grands coquillages – dans lesquels les corps des forçats sont enchâssés. Les vêtements des deux personnages, débordants de ces éléments, permettent d'effectuer la transition et d'éviter une confrontation trop étrange entre les bustes nus et l'élément qui les accueille. De la sorte, le sculpteur réussit à rendre confus le lieu d'où émergent les corps et nous laisse imaginer leurs suites dans l'épaisseur du mur de la bâtisse.



Fig. 3. Portail et balcon de l'hôtel de ville de Toulon, Pierre de Calissanne, Toulon, 1656 © Benjamin Couchot.

et qui s'épanchent sur les corniches des gaines, s'opposent aux surfaces lisses et abstraites de l'architecture, et particulièrement à la profonde sous-face du balcon.

Le rapport des deux atlantes à la charge qu'ils supportent est inhabituel et tout à fait passionnant. Les deux captifs souffrent intensément et cherchent à se soulager de leur fardeau. L'atlante de gauche s'appuie d'une main sur son dos arqué et de l'autre, se protège du soleil. Son compagnon d'infortune paraît encore plus accablé : un bras lui sert à soutenir son visage prêt à s'effondrer, tandis que l'autre s'accroche à la corniche du balcon comme pour tenter de s'en dégager. Les mouvements des deux figures donnent l'impression qu'ils cherchent à se libérer de l'emprise de la masse architecturale. Mais en réalité, leur assujettissement à la matière s'en trouve d'autant plus renforcé.

aux bêtes ni aux anges, ni qu'il ignore l'un et l'autre, mais qu'il sache l'un et l'autre » (Blaise Pascal, *Pensées*, texte établi par Louis Lafuma, Paris, Éditions du Seuil, 1962, fragment 121).

²² Françoise Graziani, « Philostrate », in *Les images ou tableaux de platte-peinture*, p. XXIII.

²³ Au sujet de la *concordia discors*, nous renvoyons à Clelia Nau qui a montré comment cette notion était à l'œuvre dans certains paysages de Nicolas Poussin (1594-1665) et comment ce dernier en a hérité de sa lecture du Tasse (1544-1595) (Clelia Nau, *Le temps du sublime, Longin et le paysage poussinien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005).

Comme le remarque Klaus Herding : « *Ihre Gesten sind insgesamt darauf angelegt, die Schwere zu verdeutlichen*²⁴ ». Pourrions-nous alors dire que les deux figures, se substituant aux chapiteaux, ont valeur d'ornement, entendu comme le lieu d' « une neutralisation distincte des forces de pesanteur et de résistance »²⁵ ? S'ils révèlent effectivement la réalité architectonique d'une rencontre entre un élément qui pèse et des éléments qui soutiennent, ils le font d'une façon qui s'oppose radicalement au silence du tailloir dorique²⁶ pour révéler la dimension tragique de la situation architecturale. Dans les faits, les atlantes soutiennent bien le balcon, mais leurs expressions donnent à penser que la force peut à tout instant les quitter et laissent entrevoir la possibilité d'un effondrement.



Fig. 4 et 5. Portail et balcon de l'hôtel de ville de Toulon, détail des atlantes (gauche et droit) [Pierre de Calissanne], Toulon, 1656 © Benjamin Couchot.

À Toulon, la contradiction s'exprime d'abord dans la confrontation de la sculpture avec l'architecture. Les deux figures de forçats tendent à trouver une certaine autonomie par rapport au cadre architectural, mais elles restent cependant irrémédiablement subordonnées à celui-ci. Sur le plan onirique, la contradiction s'exprime dans le suspens de la stabilité de la construction dont la pérennité est mise en question par l'expression tourmentée des deux atlantes.

Nous voyons encore la contradiction à l'œuvre dans le projet de tabernacle, dessiné entre 1662 et 1668 et vraisemblablement destiné au maître autel de l'église San Siro de Gênes. La composition de cette architecture miniature est d'une complexité et d'une audace remarquables. Sur un piédouche dont le plan semble être polygonal – ou peut-être polylobé – et que tente de soulever un tétramorphe accablé, s'élève un corps de construction s'évasant du bas vers le haut et se terminant par un puissant entablement de plan circulaire, scandé par de profondes avancées et soutenu par des anges tenant lieu de cariatides²⁷. À mi-hauteur de cet ordre angélique, court, derrière les statues, un deuxième entablement soutenu par des colonnes torsées

²⁴ [Traduction] : « leurs gestes sont en somme destinés à rendre la pesanteur manifeste » (Klaus Herding, *Pierre Puget: das bildnerische Werk*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1970, p. 41).

²⁵ D. Laroque, « Peinture de paysage et crise de l'ornement architectural », in *Paysage et ornement*, D. Laroque et Baldine Saint-Girons (ed.), Paris, Verdier, 2005, p. 114.

²⁶ D. Laroque, *Le temple*, p. 90.

²⁷ La source de ce motif pourrait être le campanile de *Sant'Andrea delle Fratte* (1653-1665) par Francesco Borromini. Ces anges ne sont pas à proprement parler des cariatides, car celles-ci désignent habituellement des figures féminines (cf. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Architecture, méthode et vocabulaire*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2007, p. 111).



Fig. 6. *Projet de tabernacle*
[Plume, lavis brun, rehauts de gouache blanche
sur esquisse à la pierre noire], entre 1662 et 1668,
Montpellier, musée Atger, Université de Montpellier

aux chapiteaux ioniques. Celui-ci est interrompu dans la partie centrale pour laisser place à une niche surmontée d'une voûte en cul-de-four à caissons polygonaux. Au fond de la niche se trouve la porte du tabernacle dont le chambranle et le couverture semblent influencés par Michel-Ange. La partie supérieure de la composition renvoie de manière évidente au baldaquin du Bernin à Saint-Pierre (1624-1633). Sur la corniche soutenue par les anges s'élancent des volutes doubles, supportant des chandeliers et se rejoignant en un entablement similaire au premier, bien que plus petit. Sur celui-ci viennent reposer des feuilles d'acanthes reprenant le mouvement des volutes du dessous. Entre ces feuilles émergent des têtes de chérubins²⁸ soulevant un dernier morceau d'entablement qui supporte la croix²⁹. Enfin, provenant du vide formé par les volutes supérieures, une épaisse nuée encadrée par deux angelots et surmontée de rayons de gloire vient se répandre dans le vide, par-dessus l'entablement.

Le rapport entre sculpture et architecture est ici un peu différent de celui que nous avons observé sur le portail de Toulon. Partout, les éléments sculptés obstruent la lecture de la structure architectonique

que nous avons du mal à discerner au premier regard. Il semble qu'il y ait, de la part de Puget, une volonté délibérée de rendre les choses confuses.

En outre, les anges de la partie basse sont des plus étranges. Leurs ailes, plutôt que de prendre place dans leur dos, ont remplacé leurs membres inférieurs. Elles ne semblent pas à même de leur permettre de voler et paraissent de bien fragiles points d'appuis pour reposer fermement au sol³⁰. Malgré cette difformité, ces anges paraissent bien plus libres que les atlantes de Toulon, et parfaitement indifférents à la charge, comme l'attestent les mouvements gracieux et aériens de leurs bras qui semblent effectuer les gestes dont les ailes inférieures sont privées. Notons qu'ici encore, l'assemblage des bustes humains à ces jambes ailées se fait par le truchement d'une étoffe permettant de dissimuler la transition.

En somme, toute la construction est à l'image de ces anges : animée d'un incroyable mouvement et pourtant incapable de bouger. Il y a certes les courbes de l'architecture, les gestes des figures, l'ondulation des étoffes et des guirlandes. Mais si l'on considère la composition dans son ensemble, l'effet de masse paraît prépondérant. La direction donnée vers le haut ne semble pas vouloir aboutir à une véritable élévation.

²⁸ À moins que les feuilles ne soient en fait les propres ailes des chérubins, le dessin reste ambigu sur ce détail.

²⁹ Le dessin de Montpellier ne montre que le pied de la croix, mais un dessin montrant le même projet présente la croix dans son intégralité (*Projet de tabernacle* [Plume, encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur mine de plomb], New-York, Metropolitan Museum of Art, entre 1662 et 1668).

³⁰ Nous retrouvons ce type d'anges à plusieurs endroits de l'œuvre de Puget : sur les armoiries de l'hôtel de ville de Marseille et au pied du maître autel de l'église Santa Maria delle Vigne de Gênes.

En atteste saint Matthieu qui, au pied du tabernacle, tente vainement de soulever l'ensemble³¹. Chaque entité est en mouvement, mais le tout reste immuable.

Nous voudrions évoquer une dernière œuvre de Puget dans laquelle la contradiction apparaît encore de manière différente : le projet de place royale pour la ville de Marseille³². En 1687, Puget est chargé par les échevins de la ville d'ériger la statue équestre du roi Louis XIV³³.

Estimant que Marseille ne dispose pas d'un lieu convenable pour l'accueillir, il propose, en outre de la statue, la construction d'une place. Ayant déjà eu l'occasion d'exprimer ses idées pour embellir et agrandir la ville, Puget connaît bien l'organisation de cette dernière³⁴. Aussi, il choisit d'implanter son projet à l'endroit le plus central, au fond du Lacydon. Ainsi, il fait de la place le lieu où se rencontrent le port et la cité, mais aussi le point d'articulation entre l'ancienne et la nouvelle ville, se développant respectivement au nord et au sud de la rade. Son projet, qui s'inspire des grandes places parisiennes et romaines³⁵, est très ambitieux de par ses dimensions. Le plan général est un rectangle dans lequel s'inscrit un ovale formant le vide central. Celui-ci est relié à la ville et au port par quatre passages situés au centre des quatre côtés du rectangle. Ainsi se dessinent, aux quatre angles de la composition, quatre îlots bâtis en forme de triangle dont l'hypoténuse épouse la courbe de l'ovale³⁶. La statue du Roi est naturellement placée au centre de la figure. Elle est mise en valeur par les perspectives créées par les passages d'accès que l'on imagine se prolonger en de larges avenues traversant la ville. Au centre de la façade donnant sur le port, se dresse un arc de triomphe monumental qui marque l'entrée de la ville aux visiteurs venus de la mer. Le projet fut soumis à la cour, où il reçut un accueil mitigé³⁷. Finalement, le jugeant trop onéreux, les échevins l'abandonneront, et la place, comme la statue du Roi, ne seront jamais construites.

L'arc de triomphe constitue sans conteste l'élément le plus étonnant de la composition. Son échelle monumentale rompt avec celle des bâtiments qui l'entourent. La hauteur comprenant le stylobate et la base des



Fig. 7. *Projet de tabernacle*, détail d'un angle [Plume, lavis brun, rehauts de gouache blanche sur esquisse à la pierre noire], Montpellier, musée Atger, entre 1662 et 1668. Montpellier, musée Atger, Université de Montpellier © BIU de Montpellier, service photographique.

³¹ L'ange vu de dos et arqué sous la charge se retrouve également dans plusieurs œuvres de Puget, dans *L'Apparition de la Vierge au bienheureux Félix de Cantalice* (Huile sur toile, Toulon, cathédrale Sainte-Marie-de-la-Seds, chapelle Sainte-Anne, vers 1651) ou dans le relief de *l'Assomption à la Vierge* (Haut-relief en marbre de Carrare, Berlin, Staatliche Museen, 1664-1665).

³² Ce projet est connu par trois dessins (plume et lavis gris) conservés au musée des Beaux-Arts de Marseille et datés entre 1686 et 1687 : une *Élévation intérieure*, une *Élévation perspective en regardant vers la ville* (fig. 8) et une *Élévation perspective en regardant le port* et plan de sol (fig. 9).

³³ Depuis la révocation de l'édit de Nantes en octobre 1685, toutes les grandes villes de province entreprennent l'édification de statues en l'honneur du Roi. Elles donnent souvent lieu à la construction d'une nouvelle place royale.

³⁴ Puget dessina plusieurs projets pour l'agrandissement de la ville et de son arsenal. Seul le cours Belsunce, issu de ces réflexions, fut réalisé. Il n'en reste aujourd'hui que quelques vestiges.

³⁵ Nous pourrions y voir une synthèse de la place Saint-Pierre du Bernin (1656-1667) et de la place des Victoires de Jules-Hardouin Mansart (inaugurée en 1686).

³⁶ Nous trouvons une figure similaire dans un dessin de Borromini pour un parterre planté du couvent de San Carlo alle Quattro Fontane à Rome (*Plan du couvent et de l'église*, Vienne, Graphische Sammlung Albertina).

³⁷ Jules Hardouin-Mansart, premier architecte du Roi, suggéra des modifications, comme le remplacement de l'ovale par un carré. Le Roi laissa finalement le soin aux échevins de décider du projet et de sa construction.



Fig. 8. *Projet de place royale pour Marseille, Élévation perspective en regardant vers la ville* [plume et lavis gris], Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, entre 1686 et 1687.
© Marseille, musée des Beaux-arts de Marseille.

colonnes qui encadrent l'arche correspond à celle du rez-de-chaussée de l'élévation courante. Les colonnes elles-mêmes sont deux fois plus hautes que celles de l'ordre colossal des étages supérieurs des bâtiments. Elles supportent un entablement surmonté d'un attique à la hauteur disproportionnée. Celui-ci porte la hauteur totale de l'arc au double de celle des autres édifices.

La manière de raccorder l'arc au reste de la place a manifestement fait l'objet d'une recherche particulière. Sur *l'Élévation perspective en regardant vers la ville*, l'arc est flanqué sur chacun de ses côtés de deux travées reprenant l'élévation des bâtiments courants. Au contraire, sur *l'Élévation perspective en regardant le port*, l'arc est isolé, séparé des autres bâtiments par les deux passages latéraux. Nous ne saurons jamais quelle solution Puget aurait finalement retenue. La première tente de rattacher l'arc au reste des bâtiments, sans véritablement y parvenir, alors que la seconde assume pleinement la rupture des deux échelles et l'autonomie de l'arc.

Il semble que l'on peut rapprocher la composition de Puget des toiles du peintre français Claude Gellée (1600-1682). Plusieurs d'entre elles présentent effectivement des arcs ouvrant sur un bord de mer similaires à celui de la place royale³⁸. L'affinité du Lorrain et du Marseillais ne s'arrête d'ailleurs pas à ce projet. Puget, qui fut mariniste et qui décora les navires du Roi à l'arsenal de Toulon, avait un attachement très fort au monde de la mer et de la marine. Il donna plusieurs dessins³⁹ associant cet univers à des éléments d'architecture qui rappellent les fantaisies architecturales de bord de mer sur lesquelles Claude Gellée avait travaillé. Si dans le projet de place royale le monde de la marine n'est que suggéré par la proximité du port avec la place, dans les marines de Puget, comme dans certaines toiles du Lorrain, nous voyons tout le jeu de rapport entre le caractère solide et immuable de l'architecture et les formes ondulantes et mouvementées des mats, des coques et des proues des navires en mer.

³⁸ Nous en connaissons cinq :

Vue d'un port avec le Capitole [huile sur toile], Paris, musée du Louvre, 1630-1639,
Un port de mer au soleil levant [huile sur toile], Paris, Petit Palais, vers 1633,
Un port de mer [huile sur toile], Londres, National Gallery, 1644,
Un port de mer au soleil levant [huile sur toile], Munich, Alte Pinakothek, 1674,
Aénéas et Dido à Carthage [huile sur toile], Hambourg, Kunsthalle, 1675.

³⁹ Nous pensons principalement à la *Vue d'un port avec une façade et un trophée d'armes* (Plume, encre noire, pinceau, lavis gris sur vélin blanc, Paris, musée du Louvre), aux *Deux vaisseaux dans un port antique*, très proche du premier dessin (Plume et lavis gris sur vélin, Montpellier, musée Fabre), au *Vaisseau près d'un chantier* (Plume et encre noire, Marseille, musée des Beaux-Arts) et aux *Vaisseaux contre une colonnade en ruine* (Plume, encre noire et brune sur vélin, Marseille, musée des Beaux-Arts).

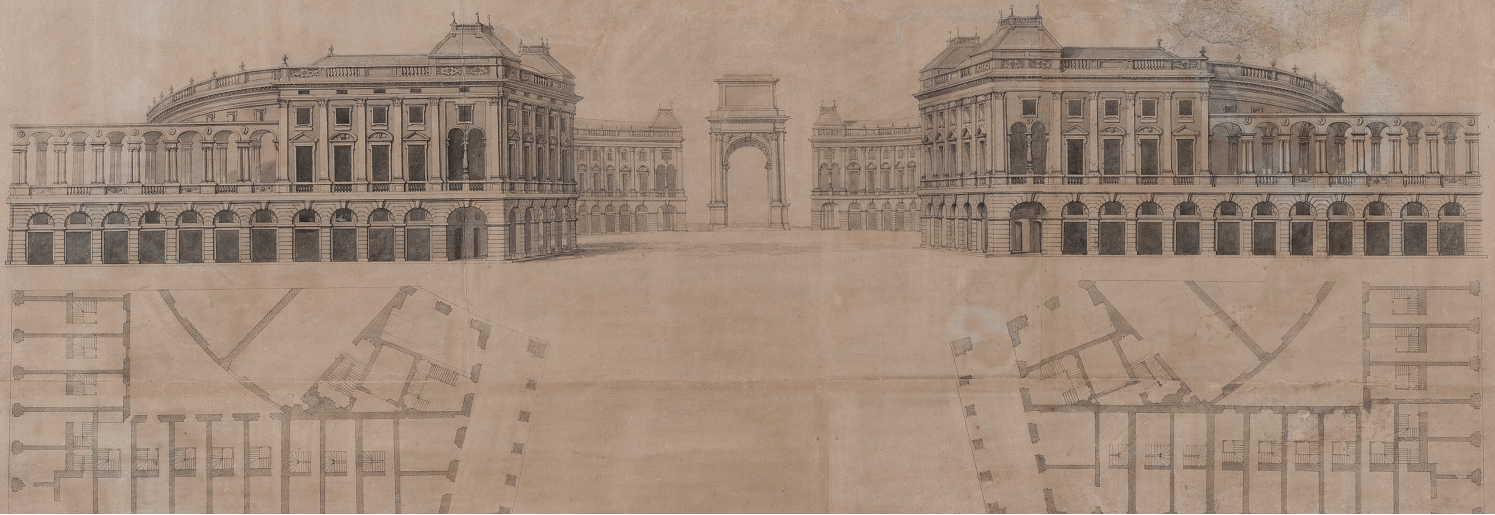


Fig. 9. Élévation perspective en regardant le port et plan de sol [plume et lavis gris],
Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, entre 1686 et 1687.
© Marseille, musée des Beaux-arts de Marseille.

Avec son arc de triomphe, Puget a tenté d'articuler deux mondes aux caractères contradictoires : le monde sédentaire de la ville, marqué par des espaces aux contours bien délimités et toujours proportionnés aux activités humaines, et le monde de la mer où règnent l'instabilité et le mouvement et où l'espace ne connaît d'autre limite que celle de l'horizon.

Au travers de ces quelques exemples significatifs, nous voyons que la contradiction se manifeste dans l'architecture de Puget au travers de quatre thèmes principaux : le brouillage de l'architecture par la sculpture, la mise en suspens de la stabilité architectonique, la confrontation d'échelles différentes et le rapport entre mouvement et pesanteur.

Philosophie et théologie de la contradiction

Ayant montré comment la contradiction s'exprime dans l'œuvre de Puget, il nous faut maintenant montrer en quoi elle est l'objet d'une recherche spéculative. Nous ne saurions dire, par manque de sources à ce sujet, sur quels appuis théoriques Puget a pu se reposer pour nourrir cette recherche⁴⁰, ni même s'il n'a jamais tenté de la fonder par la raison. Celle-ci a très bien pu rester dans le strict cadre de la pratique artistique sans jamais passer par une autre formalisation que celle des œuvres. Aussi, les sources que nous convoquons ici ne sont en aucun cas supposées être celles de Puget. Elles sont simplement pour nous un moyen de tenter de transcrire dans l'ordre de la pensée ce qui se joue chez Puget dans l'ordre de la création artistique.

Nous pensons trouver la formulation d'une philosophie de la contradiction dans les propos que le philosophe Giordano Bruno développe en plusieurs endroits de son œuvre sur les contraires, et plus particulièrement dans le *De l'infini, univers et mondes*⁴¹ et dans le *De la causa, principio, et Uno*⁴², tous deux publiés à Londres en 1584. Il paraît en outre assez clairement que Bruno tient lui-même ces idées de la pensée d'Hé-

⁴⁰ Nous pouvons néanmoins supposer que l'ouvrage de Philostrate fut un appui important.

⁴¹ Giordano Bruno, « De l'infini, de l'univers et des mondes », in *Œuvres complètes*, vol. IV, texte établi par Giovanni Acquilecchia et trad. par Jean-Pierre Cavaillé, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

⁴² G. Bruno, « De la cause, du principe et de l'un », in *Œuvres complètes*, vol. III, texte établi par Giovanni Acquilecchia et trad. par Luc Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

raclite (vers 544-541 av. J.C.-vers 480 av. J.C.)⁴³, qu'il invoque parfois dans ses textes⁴⁴.

Cette théorie naît d'un constat assez simple : dans un couple de contraires chacun des termes de la contradiction ne doit son existence qu'au rapport qu'il entretient avec l'autre. Pour reprendre un exemple donné par Bruno⁴⁵ comme par Héraclite⁴⁶, nous pourrions nous demander ce que serait le sec s'il n'y avait pas l'humide. Si l'humide n'existait pas, le sec serait généralisé et se retrouverait en toute chose. Mais comment alors distinguerait-on la qualité du sec ? Assurément, nous ne le pourrions pas, car la qualité du sec n'est discernable que dans son opposition à la qualité de l'humide. Sans l'humide, il n'y a donc pas de sec possible. Le sec, c'est ce qui n'est pas humide, c'est le lieu où l'humidité s'est retirée. De la même façon, l'immobilité est le lieu où le mouvement s'est arrêté, la haine le lieu que l'amour a quitté, et ainsi de suite.

Chacun des termes de la contradiction, nous le voyons, a besoin que l'autre terme s'efface pour apparaître. Et le passage de l'un à l'autre ne se fait jamais de façon brutale. Il y a toujours, entre les deux, une zone de neutralité où la chose semble rester dans l'indétermination, où l'on ne sait plus dire de quel côté de la contradiction l'on est. Pour rappeler Philostrate, la transition entre la partie animale et la partie humaine du centaure pourrait être une illustration de cet espace indéterminé. C'est également ce que veut mettre en avant Bruno lorsqu'il s'interroge : *il minimo caldo et il minimo freddo non son tutte uno ? Dal termine del massimo calore, non si prende il principio del moto verso il freddo ?*⁴⁷

Dans cet espace de transition entre les contraires se laisse entrevoir une solidarité inattendue⁴⁸. La contradiction n'est pas une simple opposition. Comme le dit Marcel Conche commentant Héraclite « Les contraires [...] s'opposent. Mais cette adversité, cette répulsion apparente des contraires, cache leur complémentarité et leur complicité »⁴⁹. Outre le fait que les contraires ont besoin l'un de l'autre pour être, chacun ne voyant son existence se déployer que dans l'opposition à l'autre, on découvre en outre qu'ils partagent un espace commun. Dans la transmutation d'un contraire à l'autre, il semble que quelque chose de l'un se trouve conservé dans l'autre :

*Un contrario non accetta né riceve l'altro, cioè è il secco non riceve l'umido, opur la siccità non riceve la umidità : ma da una cosa terza vien scacciata la siccità et introdotta la umidità, e quella terza cosa è soggetto de l'uno e l'altro contrario, e non è contraria ad alcuno. Adunque se non è da pensar che la terra sia andata in niente, è da stimare che qualche cosa che era nella terra, è rimasta et è ne l'acqua : la qual cosa per la medesima ragione, quando l'acqua sarà trasmutata in aria (per quel che la virtù del calore la viene ad estenuare in fumo o vapore) rimarrà nel aria.*⁵⁰

⁴³ Héraclite, *Fragments*, traduction et commentaires par Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 2011. Nous indiquerons les fragments en faisant référence à la numérotation de Diels-Kranz.

⁴⁴ Nous donnerons deux exemples :

Lorsqu'il parle du « *sapiente [...] che intese il tutto essere consistente per lite di concordi et amor di litiganti* » (le « sage (...) qui considéra que le tout est consistant par combat d'accords et amour de combattants », Giordano Bruno, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, p. 239), c'est vraisemblablement à Héraclite que Bruno fait référence (nous pensons au fragment B8 tiré de *l'Éthique à Nicomaque*, VIII, 2, 1155 b 4 : τὸ ἀντιζῶν συμφέρον... ἐκ τῶν διαφερότων καλλίστην ἀρμονίαν (« L'adverse, bénéfique ; à partir des différents, le plus bel assemblage », *Fragments*, p. 401). Dans le *De la cause, du principe et de l'un* (p. 289), Bruno mentionne « *la sentenza di Eraclito, che disse tutte le cose essere uno* » (« la thèse d'Héraclite, selon qui toutes les choses ne font qu'un ») faisant référence au fragment B10.

⁴⁵ « *Di questo il contrario ha disposto la provida natura, perché si ciò fusse, un corpo contrario distruggerebe l'altro : il freddo et umido s'ucciderebano col caldo e secco ; de quali però a certa e conveniente distanza disposti, l'uno vive e vegeta per l'altro.* » (« La prévoyante nature a établi le contraire, parce que s'il en était ainsi les corps contraires se détruiraient l'un l'autre : le froid et humide et le chaud et sec se supprimeraient mutuellement ; alors que disposés à une certaine distance convenable, ils vivent et se développent l'un par l'autre », Giordano Bruno, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, pp. 266-267).

⁴⁶ Héraclite, fragment B126 : ψυχρὰ θέρεται, ὑγρὰ ἀναίεται, καρφαλέα νοτίζεται (« Les choses froides se réchauffent, les chaudes se refroidissent, les humides se dessèchent, les sèches s'humidifient. », *Fragments*, p. 377).

⁴⁷ « Le chaud minimum et le froid minimum, n'est-ce pas tout un ? N'est-ce pas à la limite de la chaleur maximum que se situe le point de départ du mouvement vers le froid ? » (Giordano Bruno, *De la cause, du principe et de l'un*, pp. 306-311).

⁴⁸ « *Un contrario non [distrugge] ma alimente l'altro* » (« un contraire ne [détruit] pas l'autre, mais l'alimente », Giordano Bruno, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, pp. 354-355).

⁴⁹ Marcel Conche, dans Héraclite, *Fragments*, p. 255.

⁵⁰ « Un contraire n'accepte pas et ne reçoit pas son contraire : ainsi le sec ne reçoit pas l'humide, ou, si l'on veut, la sécheresse ne reçoit

C'est dans la considération de cette essence commune que se trouvent, pour Bruno, « [i] *massimi secreti di natura* »⁵¹. Selon lui, du point de vue de l'Un, c'est-à-dire du point de vue de l'entièreté de l'univers, les contraires coïncident. En somme, les contraires n'apparaîtraient comme contraires que dans la conjoncture – conjoncture à laquelle nous nous bornons la plupart du temps. Si nous la mettons de côté, c'est-à-dire si nous quittons la perspective de notre situation, alors nous pouvons entrevoir leur nature commune.

Prenons un exemple tiré d'Héraclite : « Le chemin montant descendant est un et le même »⁵². Lorsque nous sommes sur le chemin, si nous allons vers le haut, c'est qu'il monte, et si nous allons vers le bas, c'est qu'il descend. Raisonnant ainsi, nous envisageons le chemin par rapport à notre situation et non par rapport au chemin lui-même. Autrement, nous verrions qu'il monte et descend à la fois. Considérer les contraires dans leur antagonisme, c'est les considérer sous l'angle de notre préoccupation : nous ne voyons que la dimension qui nous concerne, qu'elle nous soit profitable ou néfaste. Si nous dépassons cette manière de voir, les choses nous apparaîtront non plus par rapport à l'influence qu'elles peuvent avoir sur nous, mais telles qu'elles sont. Alors nous pourrions envisager les contraires dans leur dimension unifiée.

Pour Bruno, comme pour Héraclite⁵³, l'union des contraires constitue l'harmonie même de l'univers. En elle, ceux-ci n'apparaissent plus comme séparés, mais coïncident en un seul et même élément. Et les perpétuels mouvements du monde ne viseraient qu'à maintenir l'équilibre de cette unité des contraires :

*Gli contrarii e gli diversi mobili concorreno nella costituzione di uno continuo immobile, nel quale gli contrarii concorreno alla costituzion d'uno, et appartengono ad uno ordine, e finalmente sono uno.*⁵⁴

Une union de contraires aboutissant au suspens de toute détermination, des mouvements épars engendrant une solide stabilité : ce que nous avons observé dans les œuvres de Puget trouve une consonance remarquable avec la théorie des contraires de Bruno.

Mais il nous semble que pour mener à bien notre investigation et comprendre l'horizon de la recherche esthétique de Puget, il nous faut encore entrer dans le champ théologique. Giordano Bruno nous y invite avec cette citation de l'Ancien Testament :

*Tenebrae non obscurabuntur a te. Nox sicut dies illuminabitur. Sicut tenebrae eius, ita et lumen eius.*⁵⁵

Nous trouvons dans la littérature mystique, depuis les Pères de l'Église jusqu'au mouvement du pur amour au XVII^e siècle, un grand nombre d'oxymores associant la lumière et l'ombre, la connaissance et l'ignorance, le plaisir et la souffrance : « obscure lumière », « rayon ténébreux », « docte ignorance », « obscure intelligence », « mal désirable », « joug suave » ... Ces tournures tentent de révéler le caractère paradoxal du chemin contemplatif⁵⁶. Il nous semble que l'expérience dont elles témoignent peut être rapprochée de

pas l'humidité, car c'est une troisième chose qui chasse la sécheresse et qui introduit l'humidité, et cette troisième chose est le substrat de l'un et de l'autre des deux contraires, sans être elle-même contraire à aucun d'eux. Par conséquent, puisqu'on ne peut penser que la terre a été réduite à néant, on doit estimer que quelque chose qui se trouvait dans la terre a subsisté et se trouve dans l'eau, et que, pour la même raison, cette chose subsistera et se trouvera dans l'air quand l'eau se sera métamorphosée en air (sous l'effet de la chaleur, qui la réduit en fumée ou en vapeur). » (Giordano Bruno, *De la cause, du principe et de l'un*, pp. 182-185).

⁵¹ « Chi vuol sapere massimi secreti di natura, riguardi e contempe circa gli minimi e massimi de gli contrarii et oppositi. Profonda magia è saper trar il contrario, dopo aver trovato il punto de l'unione » (« celui qui veut savoir les plus grands secrets de la nature doit considérer et examiner les minima et les maxima des contraires et des opposés. Il y a une profonde magie à savoir extraire le contraire du contraire, après avoir trouvé leur point d'union », Giordano Bruno, *De la cause, du principe et de l'un*, pp. 314-315).

⁵² *Ὁδοῦ ἄνω κάτω μία καὶ ὄντη* (Héraclite, fragment B60, *Fragments*, p. 408).

⁵³ Fragment B8.

⁵⁴ « Les mobiles différents et contraires concourent à la constitution d'un seul continu immobile, où les contraires concourent à la constitution d'un corps unique, et appartiennent à un seul ordre, et finalement sont un. » (Giordano Bruno, *De l'infini, de l'univers et des mondes*, pp. 150-151).

⁵⁵ « Tu feras que les ténèbres n'obscurcissent pas. La nuit sera illuminée comme le jour. La lumière de celui-ci sera comme les ténèbres de celle-là » (*Psaumes*, CXXXIX, 12, cité dans Giordano Bruno, *De la cause, du principe et de l'un*, p. 212).

⁵⁶ « Existence paradoxale en laquelle s'unissent les contraires qui auparavant tiraient l'âme en des sens opposés, la vie du contemplatif

l'expérience esthétique à laquelle nous invite Puget. Pour illustrer notre propos, nous nous appuyerons sur plusieurs auteurs mystiques, mais plus particulièrement sur l'œuvre de François Malaval (1627-1719), qui vécut à Marseille au temps de Puget, qui vraisemblablement le connut et fut peut-être son ami.⁵⁷

Les formules associant la lumière aux ténèbres, ou à l'obscurité, sont certainement celles que l'on trouve en plus grand nombre dans la poésie mystique. Elles revêtaient pour Malaval, qui avait perdu l'usage de la vue à l'âge de neuf mois, une dimension particulière :

Voulant témoigner à Dieu ma reconnaissance pour les ténèbres extérieures dont il a couvert mes yeux presque dès le commencement de ma vie, je présente au monde des ténèbres qui lui font voir la lumière de Dieu, des ténèbres saintes et précieuses qui sont les voies de la divinité, et que Dieu a mises dans le monde afin que ceux qui ne voient pas puissent voir et que ceux qui voient deviennent aveugles⁵⁸ n'étant que trop véritable que de telles ténèbres font l'obscurité des uns et la lumière des autres.⁵⁹

Ces évocations paradoxales alliant la lumière à son absence laissent entendre que la lumière de Dieu est si grande, qu'elle est comme disproportionnée à l'œil de l'homme qui ne peut la voir que comme une obscurité. Comme le dit Mme Guyon : « la lumière de la foi comme une lumière générale, pareille à celle du Soleil, absorbe toutes les lumières distinctes, et les met en obscurité à notre égard, parce que l'excès de sa lumière les surpasse toutes »⁶⁰. C'est également ce qu'exprime Denys l'Aréopagite lorsqu'il évoque « cette Ténèbre dont c'est trop peu dire que d'affirmer qu'elle brille de la plus éclatante lumière au sein de la plus noire obscurité ».⁶¹

Ces tournures sont pour les mystiques, qui explorent les voies contemplatives permettant d'entrer en union avec Dieu, un moyen de mettre en avant le caractère insaisissable du divin. Dieu est inaccessible aux sens : « je le voy sans le voir »⁶² indique Claude Hopil (vers 1680-après 1633). Il semble également qu'il soit impossible de le connaître par la voie de l'entendement, ce qui est souvent exprimé de manière métaphorique par, de nouveau, le jeu de la lumière et de l'ombre :

Ceux qui accompagnent leur savoir d'une véritable piété trouvent tous les jours des ténèbres plus belles et une obscurité plus lumineuse que toute la science du siècle.⁶³

Selon les mystiques, il convient pour connaître Dieu d'éteindre les lumières de la raison, dont les rayons ne sont pas assez puissants pour atteindre sa grandeur. Ainsi, « la contemplation est une ignorance, parce que c'est une abnégation de toutes les connaissances humaines, un silence des sens et de la raison. Mais cette ignorance est docte, parce qu'en niant tout ce que Dieu n'est pas, elle enferme tout ce qu'il est. »⁶⁴ Dieu n'est connaissable que dans la mesure où le pratiquant renonce à toute connaissance à son endroit. Il n'est accessible qu'à condition qu'il fasse taire les doléances de la raison pour laisser parler l'assurance du cœur :

Dans ce divin baiser qui me brusle en ses feux
Je ressens plus d'amour que non pas de lumière,
Mon esprit est rendu moins sçavant qu'amoureux,

est à la fois ténèbres et lumière, ignorance et connaissance, profondeur et simplicité. » (François Malaval, *La belle ténèbre, pratique facile pour élever l'âme à la contemplation* [1670], texte établi, présenté et annoté par Marie-Louise Gondal, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, p. 25).

⁵⁷ C'est ce que rapporte le père Bougerel. Il mentionne également des mémoires sur la vie de Puget, écrits par Malaval après la mort de l'artiste (J. Bougerel, *Mémoires pour servir à l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence*, p. V).

⁵⁸ Jean, 9, 39.

⁵⁹ F. Malaval, *La Belle Ténèbre*, p. 41.

⁶⁰ Jeanne-Marie Bouvier de la Motte, dite Mme Guyon, *La vie de Mme Guyon écrite par elle-même*, Paris, Dervy-Livres, 1982, p. 75.

⁶¹ Denys l'Aréopagite, *Théologie mystique*, I, 1, in *Œuvres complètes du pseudo-Denys l'Aréopagite*, trad. de Maurice de Gandillac, 1943.

⁶² Claude Hopil, *Les divins élancements d'amour* (1629), Grenoble, Jérôme Millon, 2001, p. 96.

⁶³ F. Malaval, *La Belle Ténèbre*, p. 38.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 282.

Voyant en son midy ceste Essence premiere :
Il vaut mieux ignorer cette cause des causes
Et gouster toutes choses. ⁶⁵

Nous avons vu comment Puget, dans certaines de ses œuvres, tend à rendre les choses confuses de manière délibérée. Ce refus du discernement nous semble traduire une volonté de mettre la raison à l'écart et ainsi d'approcher l'expérience d'une connaissance diffuse, comparable à celle dont témoignent les auteurs mystiques.

Il y a un autre aspect contradictoire de l'expérience dont fait part la littérature mystique que l'on peut rapprocher de l'œuvre de Puget : le rapport du plaisir et de la souffrance. Dans ses œuvres, Puget a dépeint la souffrance avec une attention et une précision remarquables. C'est le cas dans les *Atlantes* de Toulon, mais aussi dans la sculpture du *Milon de Croton* du musée du Louvre, ou dans celles du *Saint-Sébastien* et du *Bienheureux Alessandro Sauli* de l'église Santa Maria Assunta in Carignano de Gênes. Dans ces figures, Puget n'a pas rendu la souffrance de manière brutale. Il a imprimé aux corps une forme de délassement – nous la remarquons par exemple dans la mollesse des chairs des *Atlantes* – qui introduit une ambiguïté dans leur expression, où plaisir et déplaisir semblent se rejoindre.

Cette ambiguïté, nous la retrouvons exprimée dans la poésie de Malaval, qui considère que les peines qui sont infligées au pratiquant doivent devenir pour lui des occasions de se relier à l'amour que Dieu lui porte. Selon lui, « [Le juste] goûte des douceurs au milieu de ses peines »⁶⁶, il évoque « un amour secret [qui] régnait dans [ses] douleurs »⁶⁷, ou encore les douceurs de la croix « qui charment tous ses maux, qui surpassent ses peines »⁶⁸.

De la même manière que les douleurs terrestres semblent contenir en elle les plaisirs spirituels, l'expérience de l'union mystique à Dieu comporte, selon la plupart des témoignages, une part douloureuse. Dans sa préface *Aux divins élancements d'amour*, François Bouchet a relevé la profusion des expressions soulignant le caractère équivoque du sentiment éprouvé au contact du divin : « la connaissance de Dieu provoque [...] « un heureux trouble » (LXXIV), une « sainte défaillance » (LXXXVIII), un « mal désirable » (XLII), un « doux Purgatoire » (LXIX), un « amoureux trespas » (LXXIV) »⁶⁹. Nous retrouvons la même idée chez Malaval, évoquant Sainte-Thérèse touchée par un Séraphin :

Son beau dard étoit d'or à la pointe de fer :
Mais touchant le corps il me transperçoit l'âme,
Tenant du ciel & de l'enfer,
Tant il causoit de bien & de mal par sa flame. ⁷⁰

Voici que nous retrouvons, au cœur de l'expérience spirituelle la plus accomplie l'ambiguïté que nous avons observée au contact des œuvres de Puget : un plaisir mêlé de déplaisir dans lequel notre jugement esthétique, et avec lui l'expression d'une subjectivité, semblent suspendus.

L'idée d'une concordante discorde n'est certainement pas le privilège de l'œuvre de Puget, ni même celui du baroque. Au fond, toute forme d'expression artistique ne consiste-t-elle pas en effet à rassembler en une unité harmonieuse des éléments épars et discordants ? La musique, par exemple, rassemblant les notes en accords pour créer l'harmonie, ne procède pas autrement. Cependant, ce qui nous paraît singulier dans les

⁶⁵ C. Hopil, *Les divins élancements d'amour*, p. 216.

⁶⁶ F. Malaval, *Poésies spirituelles*, Paris, 1671, p. 53.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁹ François Bouchet in *Les divins élancements d'amour*, C. Hopil, p. 17.

⁷⁰ F. Malaval, *Poésies Spirituelles*, p. 38.

œuvres de Puget, c'est que cette harmonie des contraires laisse à tout moment visible la trace du chaos originel. C'est en effet avec la ferme intention de rester constamment en rapport avec la part la plus douloureuse et la plus pénible de notre existence que l'artiste semble aborder son travail.

Pour finir, nous pourrions nous demander si la contradiction que nous avons repérée dans l'œuvre de Puget ne serait pas également l'expression de l'esprit du temps. Alors que le XVII^e siècle est marqué par l'avènement de la raison⁷¹ et par l'invention du moi⁷², deux des courants les plus marquants du temps sur le plan artistique et spirituel – le baroque et la mystique du pur amour – semblent prendre, ensemble, une direction diamétralement opposée, s'appuyant sur une prudence vis-à-vis de la raison, sur la mise à l'écart de la subjectivité et sur une écoute confiante des mouvements du cœur.

⁷¹ Voir Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961.

⁷² Vincent Carraud a montré comment le moi est apparu comme substantif dans la littérature du XVII^e siècle et comment, avec Pascal, il a d'abord fait l'objet d'une défiance (V. Carraud, *L'invention du moi*, Paris, PUF, 2010).

SUR L'ARCHITECTURE NÉO-CLASSIQUE

Didier Laroque

Lorsque l'on cherche à comprendre la qualité propre à l'architecture dite « néo-classique » - c'est-à-dire apparue en Europe pendant l'espace de temps vaguement compris entre la fin du XVIII^e siècle et celle du Premier Empire ; ou bien, selon d'autres hypothétiques bornes, entre les environs de 1750 et ceux de 1830 -, il apparaît que ses principaux commentateurs la caractérisent par l'historicisme et la sobriété¹. Nous nous proposons de prendre au sérieux ces lieux communs de la critique : soit d'examiner ici brièvement ce qu'est l'Antiquité définie en exemple de l'art et ce que vise une expression retenue.

L'autorité de l'ancienneté

Vers le milieu du XV^e siècle, indique Burckhardt², paraissent des protestations contre la ruine des monuments romains ; et le pape Pie II, dans ses *Commentarii* de 1467, exprime son intime affection pour l'œuvre antique. La peinture de paysage et d'architecture ruinée inaugurée à Rome dans le XVI^e siècle par les Flamands Sostris, Heemskerck et Posthumus donne un essor inouï à l'intérêt pour une sorte de matérialité du temps³. Les paysages « héroïques » ou « idéalisés » du Grand Siècle prennent place dans son sillage. Et c'est dans leur émulation que les hommes d'esprit des Lumières découvrent la valeur et la beauté intrinsèques des ruines. Cette découverte semble l'effet d'une disparition de l'empire sans partage de l'histoire ; provenir autrement dit du recul d'une compréhension de ce qu'est l'humanité selon la seule durée. L'humanisme néoclassique paraît placer sa foi ailleurs : il crédite la rêverie et, mieux que jamais, les caprices de la phantasia (le conte, le roman comme nouvelle énonciation totalisante⁴) pour s'éprouver étranger à la tyrannie de la durée. Diderot forme l'expression « poétique des ruines » ; il se sent invité devant l'architecture brisée à « une rêverie d'idées » ; il éprouve suivant son spectacle le sentiment de la liberté ; il reconnaît, à notre sens, une valeur a-historique, une sorte de présent pur. À propos du tableau d'Hubert Robert « Grande galerie éclairée du fond », il écrit : « O les belles, les sublimes ruines ! [...] [ici] je n'entends rien ; j'ai rompu avec tous les embarras de la vie. Personne ne me presse ou ne m'écoute. »⁵

Trois époques successives se distinguent selon trois conceptions :

- aux XV^e et XVI^e siècles, la ruine n'est que le signe désignatif de l'édifice entier, ou divin (elle signale l'imperfection mondaine).

¹ Hugh Honour en est le grand exemple dans son *Neo-Classicism*, Londres, Pelican Books, 1968.

² Jacob Burckhardt, *Die Kultur des Renaissance in Italien (1860)*, Stuttgart, Kröner, 2009.

³ Voir Nicole Dacos, *Roma quanta fuit*, Rome, Donzelli, 1995.

⁴ Voir Anne Miehe, *Littérature et philosophie : les Lumières françaises*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Lyon III en 1999.

⁵ Denis Diderot, « Salon de 1767 », *Œuvres esthétiques*, pp. 644-645.

- aux XVII^e et XVIII^e siècles, sa valeur propre est prééminente : on découvre l'intérêt séparé du fragment, de la lacune et de l'inchoatif, une nouvelle forme de vanité, capricieuse et imaginative ; on semble préférer l'esquisse au tableau.

- le XIX^e siècle, lui, regarde dans les ruines l'œuvre d'une simplification qui fait voir l'essence de l'architecture.

En France, l'homme néoclassique - pensons à sa paradigmatique incarnation qu'est Quatremère de Quincy -, autant que l'homme renaissant, se refuse à voir la beauté dans l'œuvre gothique ; il enveloppe d'une même répulsion ce que l'archéologie naissante lui apprend au sujet du décor et de la polychromie doriques, au sujet des rites sacrificiels. Pour lui, le Parthénon historique, arrangé pour la commune pratique humaine, était livré à la vanité et à la superstition ; tandis que ruiné, simplifié, tel qu'il se tient devant lui, il est retourné à son principe intact. L'homme néoclassique, considérant les restes du temple, perd de vue sa matière et même son exécution. Il aperçoit certaines fonctions de l'esprit, certaines formes d'expression équivalentes - les plus élevées - dans l'art de penser et d'énoncer : l'effort pour maintenir dans un état de tension une idée juste. Le Parthénon, tel qu'il fut en quelque sorte décelé par la durée, propose à l'homme néoclassique cette disposition intime qui a été créée avec notre être et que nous ne connaissons pas toujours mais qui, retrouvée dans le corps architectural meurtri, aide le Principe à se déclarer en nous. Quatremère se félicitait ouvertement qu'il ne restât plus sur l'Acropole rien d'adventice, que les trophées douteux fussent tombés en poussière. Il estimait que ce qui était sujet à périr avait péri, que les dommages du temps présentaient le principe dorique intact. Telle qu'elle parvint jusqu'à sa connaissance, cette architecture simplifiée par le temps lui paraît l'aboutissement d'une manière de sentir et de raisonner. Selon sa conception, débarrassé des trophées, du voyant bariolage des couleurs, de la surcharge des statues et de la violence sacrificielle, le temple est, si l'on veut, représentatif de sa propre essence. Telle autorité accordée à ce qui relève d'une simplification, où le sensible recule, pourrait appartenir à la pensée de Winckelmann.

La sobriété et le silence

Lorsque l'on cherche à comprendre le néoclassicisme, l'œuvre de Winckelmann s'impose à l'étude comme sa source et son compendium évidents. Nulle autre entreprise intellectuelle moderne n'a, avant elle, redéfini la pensée de l'harmonie, ni exercé une si profonde et longue influence sur la pensée et la pratique des arts⁶.

« Le beau langage ressemble à une eau pure et nette qui n'a point de goût, qui coule de source, qui va où sa pente naturelle le porte » : cette phrase de Dominique Bouhours tirée des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) fut, on le sait, lue, notée et transposée par Winckelmann, dans sa *Geschichte*⁷ :

Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist.⁸

À la page où paraît cette comparaison, Winckelmann distingue l'indétermination, Unbezeichnung, comme la propriété de la beauté suprême : « *Aus der Einheit folgt eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die Unbezeichnung derselben* »⁹.

⁶ Elle fit l'objet d'un grand nombre de travaux assez récents auxquels le présent article doit ses principales orientations. Nous pensons notamment aux ouvrages publiés par Edouard Pommier (*Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003) et Elisabeth Décultot (*Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000).

⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1768.

⁸ « D'après cette idée, la beauté doit être comme l'eau la plus pure puisée à la source, et moins elle a de goût, plus elle est considérée comme saine, étant purifiée de toute particule étrangère. » (notre traduction).

⁹ « De l'unité découle une autre propriété de la haute beauté, c'est son indétermination [...]. » (notre traduction).

Cette conception de l'œuvre d'art ne semble pas la destiner à être étudiée par l'esthétique, si son objet est l'*aïsthêsis*, la sensation, l'analyse et la formation du goût ; et si l'on veut tenir pour esthétique l'examen des affects humains selon l'expérience du Beau, et celui du Beau rapporté à ces affects. Insensible et indéterminé, insensible parce qu'indéterminée, l'œuvre d'art telle que la décrit Winckelmann paraît d'évidence échapper à l'étude des formes de la sensibilité. C'est dire aussi bien qu'une esthétique du néoclassicisme ne pourrait être pertinente qu'en s'attachant à la sensation de l'absence de sensation ; à moins de concevoir que la sensation suprême de l'homme, celle qu'il éprouve par le beau naturel ou artistique, puisse s'entendre ainsi qu'un retrait de la sensation¹⁰.

L'indétermination propre à l'art est l'idée qui, dans le développement spéculatif de Winckelmann, conduit à la comparaison avec l'eau sans saveur. Elle provient, selon lui, de l'unité, qu'il regarde comme la propriété de « la haute beauté » (*der hohen Schönheit*). L'harmonie de la « haute beauté » réalise l'unité, dont l'effet est l'indétermination. La forme parfaite est identifiée à un art indéterminé, dont l'appréhension passe la sensibilité. Dans un passage d'une lettre à Stosch où il évoque le sculpteur inconnu du groupe de Niobe, Winckelmann écrit :

Dieses sind Schönheiten welche bis zur Unempfindlichkeit erhaben worden und fast unkörperliche Ideen, die nur den Geist, welcher in eine stille Betrachtung versenckt wird, beschäftigen¹¹.

Cette indétermination prévalente ou principielle s'atteint, d'après Winckelmann, avec l'abandon de toute propriété, de toute circonstance, c'est-à-dire de ce qui caractérise, particularise, distingue, définit : limite, en somme. Et il faut prendre garde, Edouard Pommier l'indique, à ce que, pour Winckelmann, la *Stille* est l'autre nom de l'*Unbezeichnung*¹². Pommier soutient que le mot *Stille* doit être entendu chez Winckelmann dans son acception piétiste, dont l'origine serait la mystique du XVI^e siècle. Il désignerait « l'état de recueillement et de pacification, d'abandon et de confiance de l'âme isolée de l'agitation du monde pour [...] s'ouvrir à la contemplation de Dieu. »¹³ Telle que l'entend Pommier, la *Stille* est un état de simplicité et d'abandon silencieux, celui d'un recueillement en un calme souverain.

L'influence du néoplatonisme sur les idées de Winckelmann fut indiquée¹⁴. Nous évoquons ici hâtivement cette filiation cherchant à lier l'*Unbezeichnung* néoclassique à l'harmonie néoplatonicienne de l'intelligible et du sensible – cette harmonie pensée par Plotin comme une manière d'interpénétration des deux ordres platoniciens ; en laquelle le sensible manifeste l'intelligible, et où l'intelligible ne fuit pas le sensible comme son ennemi tout étranger. À la ressemblance de l'harmonie visée par le néoplatonisme, le néoclassicisme, héritant des théories de la Renaissance¹⁵, entendrait proportionner les fluctuations et la finité de ce que l'on peut sentir avec l'immobilité et l'infinité de ce qui donne le plus à penser. La proportion entre les deux ordres n'étant accessible que par la mise en évidence de leur parenté principielle. Cependant, doit-on penser qu'à la manière du néoplatonisme le sensible laisse principalement paraître son origine – son intériorité et antériorité intelligible – dans son propre dépassement ? Ou bien convient-il de comprendre qu'intelligible et sensible s'unissent à forces égales et se neutralisent ? Ne serait-ce pas la tension résolue de cette égalité que Winckelmann admire jusque dans le *Laocoon* « la haute beauté » n'étant autre que l'indétermination de cette

¹⁰ Edouard Pommier ne semble pas interpréter autrement la « notion de la grâce » chez Winckelmann, cf. *Winckelmann : inventeur de l'histoire de l'art*, pp. 53-94.

¹¹ « Telles beautés s'élèvent au point presque d'échapper aux sens, d'être les idées sans matière qui habitent l'esprit adonné à une silencieuse contemplation ; ce sont des beautés qui ne se destinent pas à exposer la passion, mais à l'accepter. » (notre traduction). *Briefe*, t. I, 1742-1759, Berlin, 1952, pp. 310-312.

¹² J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, pp. 23-94.

¹³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴ Notamment par Barbara Stafford, « Les idées "innées" : la conception winckelmanienne de la création », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, E. Pommier (dir.), Paris, La Documentation française, 1991, pp. 137-159.

¹⁵ Erwin Panofsky, *Idea : Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlin, Wissenschaftsverlag Spiess, 1993.

mise en évidence, où les ordres d'apparence opposés se désarment mutuellement, où le sensible ni l'intelligible ne tiennent l'intérêt captif.

L'harmonie engendrant l'indétermination ne suscite-t-elle pas en celui qui la contemple un semblable effet ? Le libérant de toute détermination, ne lui offre-t-elle pas une disponibilité, une ouverture ou présence à l'instant ? Nous pensons que cette action libérale se fait insensiblement sentir comme « douceur » (mot choisi en raison de ce qu'il s'agit d'éprouver ce que Valéry énonce dans son poème *Les Pas* : « Douceur d'être et de n'être pas »¹⁶). En l'ambivalente douceur ainsi entendue, rien ne peut être convoité dont on n'ait pleine propriété ; elle est un heureux assemblage totalisant des opposés. La douceur de cette unité seconde est celle de l'être sans être, de l'être indéterminé en tant qu'être. Néant plein qui est toute saveur ou saveur parfaite, comme l'eau insipide. Douceur en haute harmonie de ce qui est et n'est pas.

Autrement dit : la douceur semble la vibration exquise, subtile, de l'accord où s'entrelient durée et éternité. Sorte d'extase où le rapport harmonieux de l'intelligible et du sensible est celui de l'éternel au circonstanciel ; l'éternel s'y trouve contemporain du circonstanciel. Dans la douceur, vibre l'équilibre d'une harmonie où circonstance et éternité tendent à se rencontrer en forces égales. (Une part non négligeable de soi-même ne saurait abandonner les apparences, tandis que la bestialité d'une complète ignorance de l'absence principielle demeure interdite. La connaissance de son étrangeté au sein de la circonstance peut être l'avèrs d'une égale connaissance de l'éternité.)

Cette douceur qui nous paraît distinguer le néoclassicisme après l'art de la Renaissance, et autrement que lui, ne semble pas étrangère à la science nouvelle des ruines que nous avons brièvement décrite.

Un retrait de la sensation, procédant d'une harmonie néoplatonicienne, elle-même suscitée par une entente inédite des ruines, c'est ce que, selon nous, font valoir les architectures néoclassiques, parmi lesquelles nous faisons choix de quatre églises imitant des temples pour compléter notre propos.

Dans la succession chronologique d'œuvres qui héritent les unes des autres, regardons des édifices qui ont en commun un caractère manifeste de sobriété, de réserve, de simplicité ou d'austérité. Il semble signaler leur indétermination. Ces églises basilicales abstraient l'ordre grec, ou le prennent en garde en stylisant ce qu'exposent ses ruines. Ils montrent le vide d'une paroi nue, clairement frontale et unie, un esprit formel retenant le sensible dans une volonté de le contre-peser par son opposé, proche, on le dirait, du *Marat* de David. La colonne et l'ombre sur le mur, tout de même que ce qui pèse et ce qui supporte, se résolvent en un accord simplement exprimé et, pour cela, comme indéfiniment vibrant de mystère. Ce sont les œuvres des architectes français Potain, Trouard, Chalgrin et Godde, où paraît se faire jour une architecture qui atteint sa



Fig. 1. Église Saint-Germain de Saint-Germain-en-Laye
© BastienM, https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_monuments_historiques_de_Saint-Germain-en-Laye, Wikimedia Commons, CC-BY-SA-3.0.

¹⁶ In *Charmes* (1922).

mesure en une forme sensible signifiant sa propre incomplétude. Elle est réserve, manifestation d'un refus de saturer le regard ou d'agir évidemment et seulement sur les affects. Son spectateur n'est pas son captif, elle lui procure avec une insensible sensibilité, la « douceur » d'une exacte balance.

On croira peut-être aujourd'hui que l'église Saint-Germain (Saint-Germain-en-Laye, 1765-1824), dessinée par Nicolas-Henri Potain¹⁷, mortifie les sens et l'esprit d'une même rigueur ; qu'on y a cherché une gravité de retrait et une robustesse qui appartient à un état rudimentaire des choses. Elle fut l'une des premières en France à adopter le « style » qu'on lui voit, si réservé et primitif. En ôtant les lunettes de notre époque et en essayant de chausser celles de Winckelmann, ne pourrait-on y regarder moins la rudesse austère que la « douceur » ? Y considérer moins une mortification qu'un harmonieux épanouissement ?

L'église Saint-Symphorien (Versailles, 1764-1770), de Louis-François Trouard¹⁸, paraît d'une douceur plus évidemment atteinte. Il s'agit d'un temple en son spectre familier. D'un édifice hésitant entre apparition et disparition.



Fig. 2. Église Saint-Symphorien, à Versailles © Henri Salomé, https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_monuments_historiques_de_Versailles, Wikimedia Commons, CC-BY-SA-3.0, modifiée.



Fig. 3. Église Saint-Philippe-du-Roule © Mbzt, https://fr.wikipedia.org/wiki/Quartier_du_Faubourg-du-Roule, Wikimedia Commons, CC-BY-SA-3.0.

L'église Saint-Philippe-du-Roule (Paris, 1774-1784) de Jean-François-Thérèse Chalgrin¹⁹ se donne tout autant comme un temple indéterminé par stylisation.

¹⁷ Nicolas-Henri Potain (1723-1790 ou 1791) est l'exact contemporain de Jacques-Germain Soufflot. Prix de Rome en 1738, il séjourne à l'Académie en même temps que Jean-Laurent Legeay. On lui doit un *Traité des ordres d'architecture* (1767).

¹⁸ Louis-François Trouard (1729-1794).

¹⁹ Jean-François-Thérèse Chalgrin (1739-1811).



Fig. 4. Église Saint-Denys-du-Saint-Sacrement
 © mBZT, https://fr.wikipedia.org/wiki/%c3%89tienne-Hippolyte_Godde, Wikimedia Commons, CC-BY-SA-3.0, modifiée.

Dans les églises Saint-Denys-du-Saint-Sacrement (1826-1835) et Saint-Pierre-du-Gros-Caillou d'Étienne-Hippolyte Godde²⁰, le dénuement renversé en plénitude est porté à un grade qui fait voir l'épreuve positive du néant dans la matière, un *kairos* de conversion suspendu où l'infini entre dans le fini. Godde rend visible l'invisibilité de l'harmonie. Il détermine l'indétermination.

Fig. 5. Église Saint-Pierre-du-Gros-Caillou © Oderik, <https://fr.wikipedia.org/wiki/%c3%89glise-Saint-Pierre-du-Gros-Caillou>, Domaine public.



²⁰ Étienne-Hippolyte Godde (1781-1869).

ANDREA PALLADIO UND DIE POSTMODERNE¹

Ulf Jonak

Die Architekten der Postmoderne im späten 20. Jahrhundert mit ihrem Hang zum Zitat, ihrer Vorliebe für Säule, Giebel, Erker, ihrer Lust an geschmückten Oberflächen, ihrer Neigung zu Symmetrie und Repräsentationsformen, bedienten sich recht ungeniert am – lediglich von der Moderne befehdeten – Repertoire Andrea Palladios (1508 – 1580). Die Renaissance erlebte ihre Renaissance. Doch es war nicht allein plumpe Entlehnung, es galt vielmehr, einen frischen Blick in einen architektonischen Kosmos zu werfen. Der amerikanische Architekt Robert Venturi zum Beispiel griff auf ein auffälliges Prinzip Palladios zurück, als er das folgenreiche Schlagwort vom „dekorierten Schuppen“ fand. Er charakterisierte so den scheunenartigen oder kistenförmigen Bau, der vermöge einer vorangestellten einprägsamen Vorderfront auf sich und seinen mitunter kostbaren Inhalt aufmerksam machte. Dies war jenen Bauherren geschuldet, die zu des Architekten Verdruss Kostenreduzierung, zugleich aber Repräsentation fordern.

Ihm ging es nicht anders als Palladio, der trotz begüterter Klientel Sparmaßnahmen für seine ländlichen Villenprojekte in Kauf nehmen musste. Denn die Adelsrepublik Venedig, dem Fokus von Palladios Tätigkeiten, hatte nach und nach ihre Stützpunkte rund ums Mittelmeer an das Osmanische Reich verloren. Der Handel war deutlich geschrumpft. Wer es konnte, zog sich auf seine Ländereien im Hinterland Venedigs zurück und ließ sich dort einen neuen Mittelpunkt bauen. Herrschaftshaus und Wirtschaftstrakt zugleich. Das war Palladios Chance. Er entwickelte ein schlichtes, geometrisches Baukastensystem aus rechteckigem Block, Würfel, Zylinder und Halbkugel. Damit hatte er sich ein Entwurfsprogramm geschaffen, das ihm für unterschiedlichste Bauaufgaben kostengünstige Spielräume bot. Die Volumen seiner Bauten fügte er zum aristokratischen Anwesen, indem er der wichtigen Eingangsfront, mitunter auch der Gartenfassade, eine schmale, antikisierende Tempelkulisse voransetzte. Palladio erfand den „dekorierten Schuppen“, ohne ihn auf den Begriff zu bringen. Erst seit Robert Venturis Buch „Learning from Las Vegas“ (deutsch 1979) kennen wir die griffige, saloppe Bezeichnung.

Palladio plante dekorierte Schuppen? Wer in Erwartung konstanten Kunstgenusses sich seinen Villenfronten nähert, ist beeindruckt, wer das Bauwerk dann umrundet, wird seitwärts enttäuscht und wird dort karge Putzfassaden mit schmucklosen und sparsam über die Fläche gestreuten Fenstereinschnitten gewahren

¹ Dieser Text wurde in erweiterter und veränderter Form als fünftes Kapitel in meinem Buch *Architekturwahrnehmung* (2015) veröffentlicht.

(Villa Pisana oder Villa Chiericati zum Beispiel). Nur seine 'Villa Rotonda' in der Nähe Vizenca, ein würfelförmiger Kubus mit zentraler Rotunde, ist in alle vier Himmelsrichtungen mit aufwändigen Bedeutungsfronten ausgestattet. Das hat seinen funktionalen Grund, denn das Gebäude steht auf sanfter Anhöhe inmitten eines im Dunst der Ferne ausschwingenden Landstrichs. So steht es da wie ein Leuchtturm oder eine Beobachtungszentrale, von dem sich nach allen Seiten die Tätigkeiten der Gärtner und Bauern in Augenschein nehmen und überwachen lassen. Zugleich ein Totaltheater, in dem man die Logenplätze wechselt, sich selbst zur Kurzweil, anderen zur Bürde. Letztlich aber muss die Herrschaft nicht ständig beobachten, es genügen ihre steinernen Platzhalter, um müßiggehende Landarbeiter aufzuscheuchen.

Villennarchitektur ist Darstellungskunst. Sie schmückt sich. Sie soll prunken und von Macht und Wohlstand erzählen. Palladio schob deshalb achtunggebietende Staffagen vor die Kuben seiner Projekte. Mitunter zog er Giebel und Säulen teleskopartig nach vorne (Villa Cornaro) und schuf so eine Zwischenzone von Innen nach Außen, eine Verzahnung der Sphären, wie sie erst die Moderne wieder propagierte. Mitunter schob er die Schauwand bündig in die Vorderwand des Hauses und gewann so dahinterliegend eine zwar offene, jedoch von drei Seiten geschützte Loggia (Villa Poiana). Immer aber verlockt die Schmuckfassade zum Eintritt und verbirgt zugleich wie ein Vorhang die private Häuslichkeit.

Mit dem Prinzip 'Staffelung der Raumschichten' hatte Palladio eine Methode gefunden, mit der er das allmähliche, schrittweise Eindringen ins Gehäuse ritualisieren konnte – gemäß aristokratischem Selbstverständnis. Das kam ihm beim Kirchenbau zugute. Auch seine Kirchen wirken, nonchalant gesagt, wie, dekorierte Markthallen'. Schon von weitem wird man auf Feierlichkeit eingestimmt, weil eine scheinbare Folge von frontalen Raumstaffeln dem Schreitenden das Gefühl einer sich stufenweise steigernden Ergriffenheit verspricht. Die Schauseite seiner Kirche „Il Redentore“ in Venedig zeigt deutlich das Prinzip: Die Eingangsfassade setzt sich aus scheinbar dicht hintereinander gestellten Tempelfronten zusammen, die zwar eine nur fiktive Raumfolge verheißen, aber die Wallfahrer schon von weitem auf den Fortgang ihrer Prozession in der 'Via Triumphalis' des Langhauses vorbereiten.

Robert Venturi (geb. 1925) hat Palladios Staffel-Prinzip trivialisiert. In unserer urbanen Welt der geschwinden Fortbewegung, der gehetzten Nebenbei-Wahrnehmung, können wir eine differenzierte Schichtung der Fassadenteile kaum noch entziffern. Venturi beschränkt sich deshalb auf das nichtssagende Allerweltsgehäuse, dem er eine ‚sprechende‘ Schauseite voranstellt („Guild House“, „Football Hall of Fame“ und einige Villen als Beispiele). Im Vorüberfahren leicht zu lesende Reklametafeln, Merk- und Warenzeichen genügen ihm assoziativ als Vorbild, um auf den Inhalt oder die Bedeutung eines Bauwerks hinzuweisen. Der abstrakte Kubus der Moderne wird von ihm zwar auch mit Schrifttafeln, vor allem aber mit eklektizistischen Architekturdetails dekoriert. Wie die meisten Postmodernisten vermutet Venturi, dass nur überlieferte Zeichen dem Betrachter verständlich werden. Architektur soll kommunizieren und dazu reichen vertraute Elemente aus der Historie, Tempel- und Schmuckfassaden der unterschiedlichsten Kulturkreise (Sockel, Säule, Giebel, Architrav, Volute usw.). Auch das Palladiomotiv – ein mittleres Bogenfenster wird von zwei schmalen Rechteckfenstern flankiert – spielte bis in die postmoderne Architektur, also ebenfalls bei Venturi, eine den schlichten Baukomplex aufwertende Rolle. Wir können Venturis Traktat „Complexity and Contradiction“ (New York 1966, deutsch 1978) in der Nachfolge Palladios sehen. Es ist sicher kein Zufall, dass es in zehn Kapitel (entsprechend der von Alberti veröffentlichten und der von Palladio zehn geplanten „Bücher“) gegliedert ist, zumal es auch, wie schon Palladio es tat, eine Zusammenstellung der bis zu diesem Zeitpunkt eigenen geschaffenen Werke enthält.

Palladio als Lehrmeister, der wiederum sich an seinen Vorläufern orientiert hatte: Ehrgeizig maß sich der Theoretiker Palladio an seinen beiden Vaterfiguren Vitruv (Lebensdaten unbestimmt, ca 1. Jahrh. v. Chr.) und Alberti (1404-1472) und deren Traktaten zur Baukunst. Mit einer ebensolchen Schrift wollte er seine Laufbahn krönen. Für eine Vitruvsausgabe hatte er bereits Zeichnungen verfertigt, von Alberti das theore-

tische Vokabular übernommen. Vitruvs Zeichnungen zu seinen „Zehn Büchern über Architektur“ waren verloren gegangen und Alberti hatte seine „Zehn Bücher“ ohne Abbildungen veröffentlicht, Palladio aber konnte auf ein ausgedehntes gebautes Werk zurückgreifen. So unterscheiden sich seine „Vier Bücher zur Architektur“, die ursprünglich ebenfalls zehn werden sollten, durch eine Fülle von Holzschnitten von denen seiner Wegbereiter. Sein Traktat ist eine Anleitung zum Bauen, zugleich ein bilderreiches Werkverzeichnis und eine Rechtfertigung seiner Projekte an Hand eines Kompendiums selbstvermessener römischer Bauten im vierten Teil.

Palladio war allzeit und ist immer noch im Gespräch. Doch seine Aktualität ist vorerst verbaut. Denn der ach so graue Staub des Vergangenen steckt allemal im ‚Künstler-Architekten‘-Outfit. Auch Venturi und seine Partner haben sich vom allzu eindeutigen Eklektizismus wieder abgewandt. Palladios Werk ist gepriesene Historie, Pflichtprogramm für Architektur-Touristen, sein Buch ein reizvolles Zeitzeugnis und zugleich ein wertvoller Reiseführer. Doch als Entwurfslehre werden „Die vier Bücher zur Architektur“ wohl nur noch die ewig Gestrigen verwenden. Palladio wirkte ehemals für eine Klientel, die selbstbewusst mit Villen ein weites Feld besetzte. Heute aber, aus Furcht vor Übergriffen, stehen die Landhäuser der Begüterten eher unauffällig im Gelände. Staffellung verwandelt sich nun vom Repräsentationsritual zum Festungsprinzip.

D EUX PROJETS ARCHITECTURAUX
ET LEURS COMMENTAIRES PHILOSOPHIQUES

Z WEI PHILOSOPHISCH
KOMMENTIERTE ENTWÜRFE

SARAH WEßELING: FEUERGLUT¹ UND WASSERFLUT² – EINE REISE (DURCH) ZWEIER GEGENSÄTZLICHKEITEN

Katharina Göb

„Die Tyrannei der Vernunft, vielleicht die eifrigste von allen, steht der Welt noch bevor. Feuer und Wasser sind nichts gegen das Übel, welches die Vernunft ohne Gefühl stiften wird.“ – Johann Georg Forster.

Die Elemente³ Feuer und Wasser sind die beiden Protagonisten des Bühnenbildes von Sarah Weßeling, welches Sie für den 28. Auftritt des zweiten Aufzuges der Oper „Die Zauberflöte“ von Wolfgang Amadeus Mozart entworfen hat.⁴ Ähnlich wie Karl Friedrich Schinkel, dessen berühmte Bühnenbilder zu Mozarts Zauberflöte 1815/1816 für das Berliner Theater entstanden sind,⁵ versucht auch Sarah Weßeling einer Szene dieser wohl bekanntesten Oper eine bildliche Untermalung zu verleihen. In Anlehnung an Schinkels legendären „Auftritt der Königin der Nacht“⁶, bedient sie sich dabei ebenfalls einer ausdrucksstarken Farbwahl und Motivik, die sich durch eine gewisse Reduktion, dennoch als unaufdringlicher Hintergrund eignet.

Bei der Oper „Die Zauberflöte“ handelt es sich inhaltlich um die Befreiung der Prinzessin Pamina durch den zielstrebigem und ehrlichen Prinzen Tamino. Dieser wurde von der Königin der Nacht dazu auserwählt, ihre Tochter mit Hilfe einer Zauberflöte sowie eines Glockenspieles aus dem Reich Sarastros zu befreien. Begleitet wird Tamino auf diesem Weg von dem heiteren aber auch sehr wankelmütigen Vogelmenschen Papageno, mit dessen Hilfe es ihm gelingt Pamina zu finden. Die gemeinsame Flucht wird ihnen jedoch nur nach Bestehung dreier Prüfungen gestattet. Da Tamino im Gegensatz zu Papageno seine Prüfungen gewissenhaft meistert, wird ihm die Begleitung Paminas bereits schon während seiner dritten Prüfung

¹ Gernot Gruber, Alfred Orel (Hg.), *Wolfgang Amadeus Mozart - Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Bd. 19: Die Zauberflöte, Kassel/Basel/Paris/London, 1970, S. 305.

² Ebd., S. 306.

³ „sn 11.Jh. Form 13Jh. mdh element. Entlehnt aus 1. elementum ‚Grundstoff‘ (häufig als die ‚vier Elemente‘)“, zitiert nach Elmar Seebold, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, durchg. u. erw. Auflage, Berlin/ Boston, 2011, S. 241.

⁴ Gruber/Orel, 1970, S. 287-313.

⁵ Ulrike Harten, *Die Bühnenbilder K. F. Schinkels 1798-1834*, Kiel, 1974, S. 186.

⁶ <http://www.mahagoni-magazin.de/malerei/schinkels-buhnenbild-fur-mozarts-zauberflote-die-ordnung-dersterne-1816> (zuletzt abgerufen am 30.04.2015).



Fig. 1. Sarah Weßeling, Bühnenbildentwurf zu Mozarts „Zauberflöte“, Universität Siegen, Sommersemester 2012.

gewährt, die sie gemeinsam erfolgreich durchstehen und daher anschließend in den Orden der Priester, der Weisen und Schönen aufgenommen werden.⁷

Die gemeinsame Bewältigung dieser letzten Prüfung, die inhaltlich den 28. Auftritt beschreibt, stellt eine Schlüsselszene dieser Oper dar, denn hier handelt es sich darum, dass „jeder der Partner [...] sich nicht nur am eigenen Prinzip bewähren [wird], sondern auch an dem des anderen. Damit erlangen sie als Paar eine Autonomie, die sie der Isis Glück und Weihe teilhaftig werden lässt“⁸. Die Thematik dieser Oper – das Verhältnis der Geschlechter⁹ – ist somit auch in dieser Szene vorherrschend und bestimmend. So geht es letztendlich nicht um den Machtkampf zwischen Gut und Böse, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, sondern um eine charakteristische Balance zwischen zwei Gegensätzlichkeiten.¹⁰ Das wahre Glück, die wahre Liebe, der wahre Frieden offenbart sich somit nur in der reinen Harmonie – „wo alles sich zum Ganzen webt, eins in dem anderen wirkt und lebt“¹¹ – in einer Ausgeglichenheit zweier Polaritäten (einer intrasystematischen)¹² aber auch in einer intersystematischen Dualität¹³ – d.h. sowohl im System von Mensch und Gesetz im allgemeinen, als auch auf der untergeordneten moralischen Ebene.¹⁴

Das Streben nach Vollkommenheit und Ausgeglichenheit, nach Reinheit und Harmonie ist ein charakteristischer Wunsch der sozialen Struktur in der Epoche der Entstehungszeit der Zauberflöte, der sogenannten

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Jules Speller, *Mozarts Zauberflöte – Eine kritische Auseinandersetzung um ihre Deutung*, Oldenburg, 1998, S. 219.

⁹ Vgl. ebd., S. 236.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Büchel, *Schinkel. Goethe und die Königin der Nacht*. http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/leserbeitraege/buechel_schinkel.pdf (zuletzt abgerufen am 30.04.2015).

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe zitiert nach Morris Stockhammer, *Philosophisches Wörterbuch*, Köln, 1967, S. 153.

¹² Vgl. ebd., S. 80.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Vgl. ebd. Zur zeitgenössischen Bestimmung der Beziehung zwischen Dualismus und Subjektivität vgl. Wolfgang Janke, *Historische Dialektik – Grundformen von Kant bis Marx*, Berlin/New York, 1977.

Goethezeit. Die darunter zusammengefassten Strömungen des Sturm und Drang, der Weimarer Klassik, sowie der Romantik beziehen sich daher sowohl auf die Autonomie des Menschen,¹⁵ seine Gefühlswelt und Emotionalität des Unbewussten, als auch auf den Wunsch nach Strukturen und Gesetzen. Der Mensch ist permanent, d.h. auf mehreren Ebenen, einer Polarität der Kräfte ausgesetzt.¹⁶ Sei es in der „Dualität von Geist und Natur“¹⁷, von „subjektiver Innerlichkeit und objektiven äußeren Verhältnissen“¹⁸, von „natürlicher Notwendigkeit und geistig-sittlicher Freiheit“¹⁹, von dem „Bewusstseins-Ich und der Seins-Welt“²⁰ oder schlichtweg von der „Logik des Scheins“²¹. Dieser vorherrschende Grundgedanke der Polarisierung geht bis auf Heraklit zurück, der „auf das Problem der inneren Gegensätzlichkeit oder des Selbstwiderspruchs in ein und derselben Sache aufmerksam machte“²². Es ist eine Umbruchzeit, in der der vernunftbehaftete Mensch gleichsam nach Freiheit und Regelmäßigkeit schreit, um für einen Augenblick die harmonische Vollkommenheit erfahren zu können. Fichte geht in seinen Vorlesungen über die „Bestimmung des Gelehrten“ (1794) noch einen Schritt weiter indem er sagt, dass der Mensch sich erst innerhalb der Gemeinschaft verbessert und so zu einer „Vervollkommnung der Gattung“²³ beiträgt.

Gerade in Verbindung mit dem Idealismus, der auf den kantischen Ansichten und Vorstellungen gründet, gilt die „Zeit um 1800“ (Klassik und Romantik) „als nie wieder erreichter Höhepunkt deutscher Geistesgeschichte“²⁴. Dies bedeutet, dass selbst innerhalb dieser Epoche gegensätzliche Gedankenstrukturen Anklang finden, die es gilt zu vereinigen, was sowohl Mozart in seiner Oper, als auch Schinkel in den dazugehörigen Bühnenbildern und nun auch Sarah Weßeling in ihrer Interpretation eines entsprechenden Bühnenbildes versuchen umzusetzen und darzustellen. Diese Art von Umsetzung stellt eine Motivik dar, die nun auch Sarah Weßeling in ihrer Interpretation eines entsprechenden Bühnenbildes aufgreift.

So dominieren in Sarah Weßelings Entwurf zwei gegenüberliegende Berghänge das Bild, wovon der linke Berghang mit einem Lavastrom bedeckt wird, während der rechte Berg einen Wasserfall hat. Durch Einblicke in das jeweilige Berginnere wird dem Betrachter verdeutlicht, dass die Elemente sowohl im Äußeren, als auch im Inneren vorherrschend sind, was nicht nur die Bedrohlichkeit unterstreicht, sondern auch eine exakte Aufnahme der Beschreibung der Szene innerhalb der Oper darstellt.²⁵ Während der Wasserberg die gesamte rechte Bildhälfte vereinnahmt und bis an den Bildrand reicht, bestückt Sarah Weßeling den Horizont über dem Feuerberg mit einem Wolkeninferno und verleiht ihm damit den Charakter eines Vulkans. Das mittig liegende Tal zeigt zusätzlich die Andeutungen einer Wegstrecke und gibt gleichzeitig den Blick auf fünf Turmspitzen eines Palastes, sowie auf hell beschienene Berge im Hintergrund frei. Die Anzahl der Turmspitzen gibt in diesem Fall jedoch einige Rätsel auf, da unverständlich ist, warum Sarah Weßeling sich gegen eine dreifache Turmausführung entschieden hat, wo doch eigentlich die Trinität in einer wünschenswerten Einheit,²⁶ neben der allgegenwertigen dualen Gegensätzlichkeit, im Gedankenansatz dieser Oper vorherrschend ist.²⁷ Denn es soll nicht nur durch die Musik und den dort verwendeten Drei-

¹⁵ In diesem Zusammenhang zu verstehen als „freie Kunst“, „schöpferischer Geist“ bzw. lediglich „dem Gesetz der Schönheit unterworfen“, vgl. Wolfhart Henckmann/Konrad Lotter, *Lexikon der Ästhetik*, München, 2004, S. 45.

¹⁶ Vgl. hier auch den Hinweis auf „Vernunft und Gefühl“ im Eingangszitat.

¹⁷ Hans Heinz Holz, *Dialektik – Problemgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. II Neuzeit 1, Darmstadt, 2011, S. 42.

¹⁸ Ebd., S. 62.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 455.

²¹ Ebd., S. 17.

²² Ebd., S. 19.

²³ Zitiert nach: Emiliano Acosta, *Schiller versus Fichte – Schillers Begriff der Person in der Zeit und Fichtes Kategorie der Wechselbestimmung im Widerstreit*, Amsterdam/New York, 2011, S. 271 (vgl. GA I/3, 38).

²⁴ Peter Kohrs, *Deutsch-Pocket Teacher*, Berlin, 2010, S. 128. Vgl. zum Kontext: Gernot Böhme, *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt am Main, 1999.

²⁵ Vgl. die Bühnenbeschreibungen bzw. Anmerkungen in Mozarts Partitur von Gruber/Orel 1970, S. 287-313.

²⁶ Christlicher Bezug, *Vater, Sohn, heiliger Geist und Entsprechung in der ägyptologischen Mythologie: Osiris, Isis, Horus*.

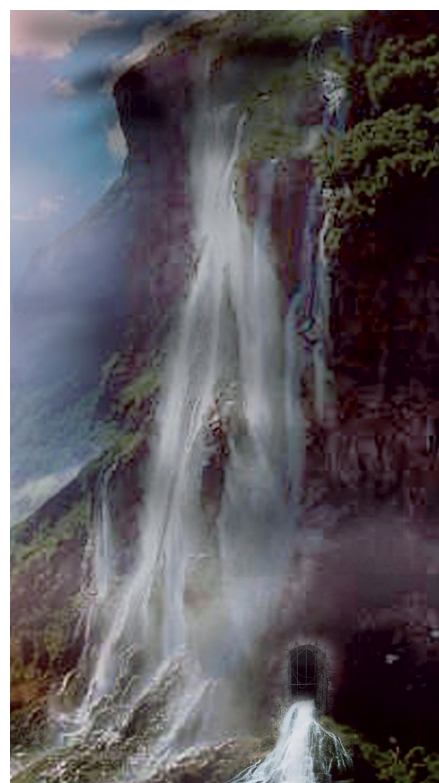
²⁷ Als Beispiel sei u.a. genannt: Die drei Damen; Die drei Knaben, Konstellation: Vater, Mutter Kind; vgl. Gruber/Orel 1970.

klung, als Versinnbildlichung der vollkommenen Harmonie, der angestrebte Aussagecharakter dieser Oper untermalt-, sondern auch die freimaurerischen Ideale „Weisheit, Tugend und Arbeit“²⁸ vermittelt werden. Dass humanistische Ideen und Züge der Freimaurer die Handlung und Abfolge durchziehen, ist weder ein Geheimnis noch überraschend, wo doch sowohl Mozart als auch Emmanuel Schikaneder (Libretto) den Logen dieser Bruderschaft zugehörig waren.²⁹

Auch wenn das hier betrachtete Motiv in seiner Gesamtheit dem Bild „Tamino und Pamina, das prinzliche Liebespaar“³⁰ von Joseph und Peter Schaffer, um 1795 ähnelt, so ist ein Bezug zu Schinkels Bühnenbilder, aufgrund der Darstellungsart von Sarah Weßeling, sowie ihrer Auswahl an Farben und dem Spiel von Licht und Schatten, nicht von der Hand zu weisen. In ähnlicher Art und Weise ist ihr Entwurf eher plakativ gehalten und auf ein Hauptmotiv reduziert, um dem Zuschauer zwar einen Anhaltspunkt der Handlung zu liefern, gleichzeitig jedoch eine Freiheit für eigene Interpretationen und Vorstellungen gewähren zu können sowie keine Konkurrenz für die eigentlichen Akteure und Schauspieler zu schaffen.



Fig. 2 & 3.
Sarah Weßeling.
Bühnenbildentwurf
zu Mozarts „Zauberflöte“.
Details.



Während dies bei Karl Friedrich Schinkel vor allen Dingen durch die Verwendung geometrischer Grundformen³¹ sowie die Verwendung der Zentralperspektive³² geschieht, baut Sarah Weßeling Karl Friedrich Schinkels Forderung nach einer aufgelockerten und spannungsvollen Symmetrie aus, um einer möglichen Langeweile³³ zu entgegnen und um gleichzeitig ihrer symbolträchtigen Darstellung und einer harmonischen

²⁸ Heinz Schuler, *Mozart und die Freimaurerei*, Wilhelmshaven, 2003, S. 61. Die starke Präsenz der Zahl drei bei den Freimaurern findet sich auch in ihren drei Initiationsgraden: Lehrling, Geselle, Meister, vgl. ebd. S. 13 und S. 64. Vgl. zum Freimaurertum Johann Gottlieb Fichtes: Thomas Held (Hg.), *Johann Gottlieb Fichte – Philosophie der Maurerei: Briefe an Konstant*, Düsseldorf/ Bonn, 1997.

²⁹ Hans-Josef Irmen, *Mozart, Mitglied geheimer Gesellschaften*, Zülpich, 1991, hier zitiert nach Speller, 1998, S. 35.

³⁰ Entnommen aus H. C. Robbins Landon, *Mozart. Die Wiener Jahre 1781-1791*, München, 1990, S. 224. Vgl. zum Bezug zur Abbildung Speller, 1998, S. 130.

³¹ Vgl. Harten, 1974, S. 191.

³² Vgl. ebd., S. 192.

³³ Vgl. ebd., S. 190-191

Gesamtheit Raum geben zu können. Denn erst durch die vielen kleinen Unregelmäßigkeiten in der angedeuteten Symmetrie, welche durch die Gegenüberstellung der Berge entsteht, die in ihrem gemeinsamen Fluchtpunkt auf den Weg bzw. den Bildhintergrund als Repräsentanten für eine gemeinsame Zukunft ausgerichtet sind, wird die symbolische Aussagekraft zusätzlich verstärkt und gewinnt an Bedeutung und Lebendigkeit.

Bereits die unterschiedliche Darstellung der gegensätzlichen Elemente Feuer und Wasser, welche beide jeweils sowohl zerstörerische als auch fruchtbare Charaktere aufweisen und gleichzeitig als die zwei reinigenden und läuternden der vier Elemente angesehen werden können, verweist auf die Differenzen zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen. Während die Kraft und die Macht des Wassers, in diesem Fall anhand von Bergvorsprüngen, verteilt und somit abgeschwächt werden, repräsentiert ein einziger Lavastrom zwar eine zentrierte zerstörerische, aber gleichzeitig auch gebündelte und kontrollierte Kraft. Dadurch, dass beide Elemente ebenfalls lebensbejahende Aspekte, wie das Wasser als Quelle des Lebens und das Feuer als Wärmequelle, hervorbringen, lassen sie sich nicht eindeutig dem männlichen bzw. dem weiblichen Geschlecht zuordnen. Viel eher stehen sie für eine partnerschaftliche Polarität, die in jedem Menschen vorhanden ist und durch eine Kombination Harmonie und Vollständigkeit ermöglicht und hervorbringt. So ist es auch kein Zufall, dass Sarah Weßeling den Weg, der sich durch das gemeinsame grüne Bergtal windet und somit als Synonym für das Leben,³⁴ die Hoffnung³⁵ und die Zuversicht³⁶ angesehen werden kann, mittig platziert hat. Denn nach Eva Heller wirkt „Grün, in vollendeter Neutralität zwischen allen Extremen, [...] beruhigend und sicher“³⁷. Dadurch wird die angestrebte Ausgeglichenheit und Ausgewogenheit beider Gegensätzlichkeiten symbolisiert und gleichzeitig ein Lebensweg angedeutet, der von Gegensätzlichkeiten gesäumt und geprägt wird. Wie auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel nach Jules Speller in dem Zusammenhang dieser Oper eine gemeinsame Einheit von Liebe und Weisheit als Lebensziel andeutet,³⁸ eine Einheit, die für einen Philosophen dieser Zeit eigentlich eher als widersprüchlich angesehen werden kann,³⁹ stellt auch Weßeling der Liebe diesen gleichberechtigten Partner an die Seite. Sie verbildlicht die leidenschaftliche Liebe, die in der Oper thematisiert wird, durch den Vulkanausbruch und verdeutlicht somit, dass die Liebe sowohl impulsiv und gefährlich (Selbstmordmotiv Paminas und Papagenos), gleichzeitig aber auch fruchtbar und lebensbejahend sein kann, wie es die Asche für die Erde nach einem Ausbruch sein würde. Dieser gefühlsintensiven Emotion stellt Sarah Weßeling den kühlen und klaren Himmel entgegen, der Beruhigung, Besonnenheit und Weisheit ausstrahlt. Zur Untermalung bedient sie sich bei diesen Metaphoriken der Symbologie der Farben und kombiniert im Wolkeninferno die gegensätzlichen Farben Weiß und Schwarz für die mögliche Polarität der Liebe. Diese kontrahiert sie, eingehüllt in einer rosa-violetten Farbnuance, zu einem Himmel in einem ausgeglichenen, hellen Blau und erschafft mit dieser Komposition den „Farbklang der Harmonie“⁴⁰.

Durch diese partnerschaftliche Gegenüberstellung wird verdeutlicht, dass erst eine gewisse Demut und Respektierung der eigenen sowie der Grenzen des jeweilig Anderen zu Harmonie und Zufriedenheit führen wird. Dies bedingt jedoch eine gewisse Selbsterkenntnis da ein stetiges Ankämpfen gegen die eigenen Grenzen, sowie eine Selbstüberschätzung der eigenen Fähigkeiten, wenn auch nicht unwiederbringlich, jedoch zwangsläufig zu Unzufriedenheit und zu einem Scheitern führt, wie es in der Figur Papagenos demonstriert wird. Gleichzeitig wird jedoch auch hervorgehoben, dass eine gewisse Standhaftigkeit und Selbstvertrauen, Tugenden sind, die einen ans Ziel führen können. Der damit einhergehende moralische Aspekt, der durch

³⁴ Vgl. Eva Heller, *Wie Farben wirken – Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung*, Hamburg, 1989, S. 72.

³⁵ Vgl. ebd., S. 75.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Eva Heller hat sich für ihr Buch „Wie Farben wirken“ mit Hilfe einer Umfrage von 1888 Frauen und Männer intensiv mit der Wirkung von Farben, sowie den damit verbundenen Gefühlen und Assoziationen beschäftigt und ihre Ergebnisse sowohl statistisch als auch interpretierend dargestellt. Hier S. 80.

³⁸ Vgl. Speller, 1998, S.12.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 91

die Fokussierung dieser Tugenden hervorgerufen wird, wird dem Publikum hier in der Form eines spielerischen Rahmens vermittelt – etwas, das ebenso Karl Friedrich Schinkels Motivation bei der Erstellung seiner Bühnenbilder darstellte.⁴¹ So war es ihm ein Anliegen dem Publikum ein „vollendetes Bildungserlebnis“⁴² zu Teil werden zu lassen, welches sich aus „Vergnügen und [...] Bildung“⁴³ zusammensetzt. Erst dadurch kann, nach Friedrich Schiller, der Mensch eine Persönlichkeit entwickeln und sowohl sein Vermögen als auch sein Verständnis von Welt vervollkommen.⁴⁴ Das Streben nach Vervollkommnung aus einer Kombination aus „Vergnügen und [...] Bildung“⁴⁵ entspricht dem Sinn der deutschen Klassik im Bezug auf das Theater und seine Kunst als Impuls und Bildungsinstrument – etwas was sich ebenfalls mit Karl Friedrich Schinkels Deklaration des Publikums als Einheit mit der sozialen Einstellung der deutschen Klassik verbinden lässt, wenn dem „Volk“ bzw. dem „Publikum“ ein „gemeinsames Bildungserlebnis zuteil werden soll“⁴⁶.

Bereits „seit der Aufklärung wurde dem Theater eine wichtige Rolle innerhalb der moralischen, sittlichen und auch geistigen Bildung zugesprochen“⁴⁷, da hier „Denken und Handeln [...] durch eine unfanatische, da spielerische und offene Art in Frage gestellt [wird]“⁴⁸ und so nach Johann Gottfried Herder die „eigenen Fiktionen und Beschränkungen entschleiert werden“⁴⁹. Die Leichtigkeit des Spiels als Zweck zur Bildung zu gebrauchen thematisieren ebenso Friedrich Schiller⁵⁰ und Wilhelm von Humboldt, doch August Wilhelm Iffland, der in der Zeit von 1796-1814 die Stellung des Direktors des Berliner Theaters innehatte, sah sich zusätzlich mit materiellen und staatlichen Zwängen konfrontiert und bemühte sich daher um eine Balance zwischen Kunst und Ökonomie und damit zwischen Bildungstheater und reinem Lustspiel.⁵¹ In seiner erfolgreichen Auswahl kamen u.a. Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel, Voltaire, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich L. Z. Werner und auch Mozart zur Aufführung,⁵² wodurch ihnen die Möglichkeit gegeben wurde ihre Bildungsphilosophie dem Publikum praktisch vermitteln zu können. Damit einhergehend erhielt auch Karl Friedrich Schinkel die Möglichkeit zur Entfaltung sowie mit seinen bildungskünstlerischen Meisterwerken schlussendlich die Grenzen zum Publikum zu überwinden und im Herderschen Bildungssinn deren Wahrnehmung sowie ihre Denk- und Gefühlskreise konzentrisch zu erweitern.⁵³

So wie in der Oper die Prüfungen für die Protagonisten zuerst unüberwindbar erscheinen, so ist auch in Sarah Weßelings Darstellung der Beginn des Weges noch nicht sichtbar. Doch durch Berufung auf die eigenen Fähigkeiten, sowie ein Vertrauen in die Entwicklung zum Guten, entwindet sich der Weg aus dem Schatten, wird sichtbar und führt in die Richtung der erhabenen und sonnenbeschiedenen Berge, die durch ihre Majestät und die Distanz keine Furcht oder Schrecken mehr verkörpern,⁵⁴ wie es bei den Bergen im Vordergrund der Fall ist, sondern eine schöpferische Anmut ausstrahlen und damit die „harmonisch-spielerische Schönheit“⁵⁵ dieser Bildkomposition komplettieren.

⁴¹ Vgl. Harten, 1974, S. 34.

⁴² Ebd. S. 55.

⁴³ Paul Ortwin Rave, *Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, Berlin, Erster Teil, Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege*, Berlin 1941, S. 79 f.

⁴⁴ Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Brief 13, hier von: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-die-asthetische-erziehung-des-menschen-in-einer-reihe-von-briefen-3355> (zuletzt abgerufen am 22.11.2015).

⁴⁵ Rave, 1941, S. 79 f. Vgl. auch Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert, *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhundert – Inszenierung und Wahrnehmung von Körper-Musik-Sprache*, Göttingen, 1999.

⁴⁶ Harten 1974, S. 54 f.

⁴⁷ Klaus Gerlach, *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland*, Berlin, 2015, S. 23.

⁴⁸ Nicole Welter, *Herders Bildungsphilosophie*, Sankt Augustin, 2003, S. 293.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. Klaus Gerlach, *Ifflands Berliner Bühne – „Theatralische Kunstführung und Oekonomie“*, Berlin/Boston, 2015, S. 132.

⁵² Vgl. Gerlach, 2009, S. 7.

⁵³ Vgl. Welter, 2003, S. 282.

⁵⁴ Vgl. Henckmann/Lotter, 2004, S. 86.

⁵⁵ Vgl. Artikel „Anmut“ in *Stockhammer*, 1967, S. 32.

Es wird somit erneut eine Ausgewogenheit angesprochen, um Harmonie hervorbringen zu können, die in ihrer gegenseitigen Vervollkommnung die Mitte findet „zwischen zwei Extremen“⁵⁶ wie Hegel es bezeichnet, wenn es darum geht, dass scheinbar platte und widersprüchliche Libretto der Zauberflöte, welches von Emanuel Schikaneder stammt, der faszinierenden und komplexen musikalischen Komposition Mozarts gegenüber zu stellen. Doch eine genauere Betrachtung und Auseinandersetzung macht deutlich, dass sich bereits dieses eher gegensätzliche Paar in eine Reihe von Gegenüberstellungen von Spannung und Ruhe, von Männlichem und Weiblichem sowie von Feuer und Wasser passend einreihet und somit die beeindruckende Harmonie dieser Oper erzeugt und bedingt.

Durch die Aufnahme und das Spiel dieser Gegensätzlichkeiten, ist es Sarah Weßeling gelungen nicht nur ein sehr passendes Bühnenbild für „Die Zauberflöte“ zu entwerfen, sondern auch eine Komposition zu kreieren, die in ihrer Ausgeglichenheit und Lebendigkeit eine beeindruckende und befriedigende Wirkung für das Auge des Betrachters darstellt. Zwar könnte dieses Auge auf die bedauerliche Abwesenheit einer darstellerischen Gegenüberstellung von Sonne und Mond hinweisen, die für die Oper und ihren Verlauf eine nennenswert zentrale Gegensätzlichkeit darstellt und hier die spannungsvolle Symmetrie des Entwurfes komplettieren würde, doch kann durch die Verwendung von Licht und Schatten, sowie einer gewissen künstlerischen Freiheit und Abstraktion über diesen Verlust hinweggesehen werden, wo doch trotz dieser Abwesenheit, der epochale Wunsch nach einem ausgewogenen Verhältnis – einer harmonischen Dualität von Sinnlichkeit und Vernunft – und somit der vollkommenen Harmonie, gelungen transportiert und verdeutlicht wird.

⁵⁶ Speller 1998, S. 12.

T OBIAS WITTKE : „WURZELWERK“

Mickaël Labbé

Conçue dans les termes de certains de ses signifiants majeurs, l'histoire de l'architecture peut être lue comme une tentative d'articulation dialectique de deux régimes métaphoriques, de deux ordres « instituants » du symbole : métaphore organique-naturaliste d'une part, métaphore technique-artificialiste de l'autre. Arbres, feuilles, plantes, coquilles, rochers, têtes, pieds, mains... Tant les formes que l'organisation structurale de l'édifice, sans oublier la définition des fonctions architecturales en relation avec la naturalité du besoin (abri, protection, chaleur, etc.), peuvent être pensées sur le modèle naturaliste. Du côté techniciste, on ne compte plus les références aux tours, paquebots, avions, automobiles, silos, aux modèles d'organisation politique, aux paradigmes scientifiques ou encore aux réseaux communicationnels et informatiques... La contamination entre les deux métaphores produit évidemment un certain nombre de cas-limite : la ruine comme technique rendue à la nature par l'acte même de sa dégradation ; le monument comme tentative d'égaliser l'ouvrage humain à une forme de permanence et d'éternité naturelles ou divines. Cette relation, exacerbée par la modernité (bien qu'elle trouve des expressions bien antérieures), peut ainsi être considérée comme une tension constitutive, structurante et dynamique. De plus, dans sa plasticité en tant qu'*écart* entre deux discours métaphoriques, elle peut être rejouée selon des modalités à chaque fois singulières : soit qu'il s'agisse de rejeter massivement l'une des deux symboliques au profit de l'autre (dans un machinisme pensé comme acte de domination humaine, pensons par exemple au constructivisme ou au futurisme ; ou au contraire dans un rejet de la technologie et un retour plus ou moins fantasmé à la nature comme c'est le cas dans l'appel à la cabane primitive ou aux idéaux romantiques de l'*Arts & Crafts*), soit que l'on cherche à traduire l'un dans l'autre ces deux idiomes distincts (une technique architecturale s'inspirant directement ou indirectement de la nature et ses formes comme dans le cas du toit de la chapelle de Ronchamp ; une nature pensée sur le modèle technique – pensons par exemple au statut du corps dans le système du *Modulor* chez Le Corbusier). En tous les cas, qu'il s'agisse du rejet de l'un des deux termes de l'alternative ou de la palette infiniment variée de leurs conciliations possibles, l'architecture se pense et s'imagine dans *la relation* entre ces deux registres symboliques indissociables. Architecture : *entre* nature et technique humaine, entre organisme et mécanisme. Comme le souligne John Dewey, l'architecture « exprime la constitution structurale de la nature elle-même. Son lien avec la technique est inévitable »¹.

¹ John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. coord. par Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions Tractatus & Co, 2005. p. 378.

WURZELWERK

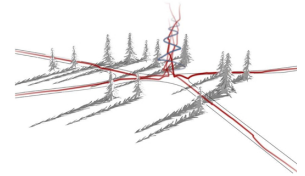
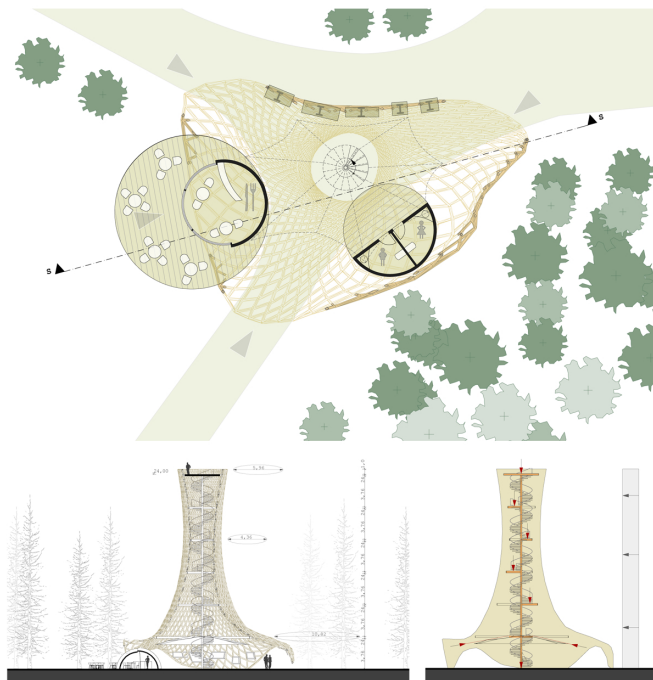
EINE LEICHTE HOLZGITTERSCHALE. EINE INVERTIERTE WURZEL, DIE NICHT INS ERDREICH, SONDERN IN DIE LUFT STREBT.

"WURZELWERK" IST EIN NATÜRLICHES GEBILDE, EINE PFLANZE; AM BAUPLATZ IN DEN HIMMEL GEWACHSEN. DAS BAUWERK HAT SICH AUF DER WEGEKREUZUNG NIEDERGELASSEN. ES BÜNDELT DIE WEGE AUS ALLEN RICHTUNGEN, LEITET SIE IN SICH HINEIN UND FÜHRT SIE IM INNEREN NACH OBEN. IN DIE LUFT. ZUM LICHT.

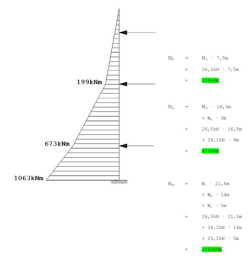
BEIM "WURZELWERK" HANDELT ES SICH UM EINEN 25 METER HOHEN AUSSICHTSTURM AM ROTHHAARSTEIG. EINE HOLZGITTERSCHALE IN SEGMENTBAUWEISE LEGT SICH ALS LUFTIGE KONSTRUKTION, ALS ORGANISCH GESTALTETE FREIFORM UM EINE ZENTRALE SPINDELTREPPEN. AUßERDEM BEINHÄLTET DIE WURZELSTRUKTUR EIN MOBILES CAFE SOWIE TOILETTEN. DER GRUNDRISS IST SO GEORNET, DASS ALLE WALD- WEGE IN DAS INNERE DES TURMS FÜHREN UND DIE EINBAUTEN ZU EINER PLATZÄHNLICHEN RAUMSITUATION FÜHREN.

ALLES INNERE IST LOSGELÖST, AUTARK, MIT EIGEN- STÄNDIGER FORMSPRACHE ENTWORFEN WORDEN UND ORDNET SICH DER GESTALT DER SCHALE UNTER: LEICHTES HOLZSTÄNDERWERK UND WEIßE ALUMINIUM- FASSADENBLECHE STELLEN EINEN DEZENTEN KONTRAST ZUR UMGEBUNG DAR. EIN TEMPORÄR EINGEZOGENES SONNENSEGEL ÜBERDACHT IM INNEREN DEN ZENTRALEN PLATZ, ES BIETET SCHUTZ VOR SONNENEINSTRALUNG UND NIEDERSCHLAG. SCHAUKÄSTEN, IN DENEN ZUM BEISPIEL INFOMATERIAL ZUR REGION, ZUM ROTHHAARSTEIG ODER ZUM HEIMISCHEN PFLANZEN -UND TIERBESTAND AUSGESTELLT SEIN KÖNNTE, SIND TEIL DER SCHALE UND IN DIE RAUTEN DER KONSTRUKTION EINGEPASST.

DAS "WURZELWERK" BIETET ALLEN WANDERERN UND SPAZIERGÄNGERN EINEN ORT ZUM VERWEILLEN. MAN SOLL DEN TURM ERLEBEN. MAN KANN HINDURCHGEHEN, ODER ABER DIE TREPPE HINAUFSTEIGEN, UM DIE AUSSICHTSPLATTFORM ZU BETRETEN. VON DORT OBEN HAT MAN EINEN 360 GRAD -RUNDUMBLICK ÜBER DIE REGION.

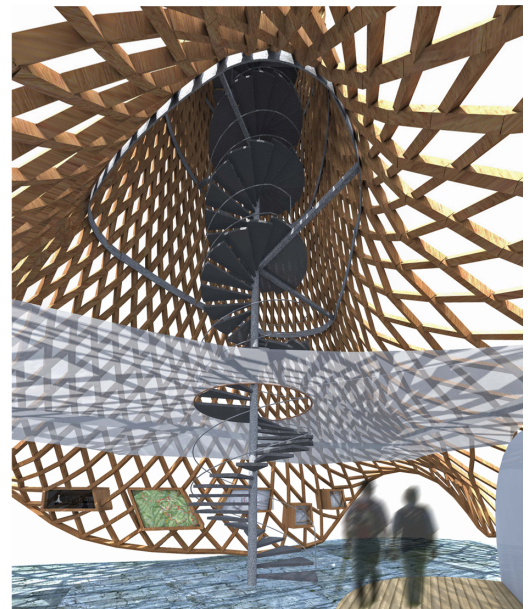
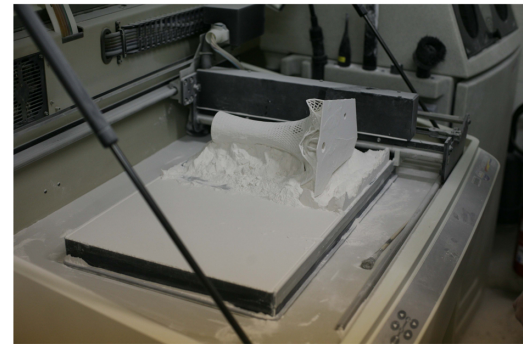


Windlast / Tragsystem / Momentenverlauf



Das maximale Moment am Fußpunkt der „Wurzel“ teilt sich auf über die Breite der Auflagersituation:

$$M_x = M_y / 2 = 104.00m / 2 = 52.00m$$



TRAGWERKSENTWURF WS 11/12 M21A,
UNIVERSITÄT SIEGEN FAK. II DEP.
ARCHITEKTUR
BETREUUNG: VERTR.-PROF. DIPL.-ING.
THORSTEN WEIMAR, DIPL.-ING. GABRIELE
SCHLEMPER, DIPL.-ING. ANNE FÜHRER

VON: SIMON PRINZ, DOROTHEA HOHMANN,
KARLA YILDIRIM, TOBIAS WITKE

Fig. 1. Wurzelwerk, projet de Tobias Wittke, avec Simon Prinz, Dorothea Hohmann, Karla Yildirim (Université de Siegen, semestre d'hiver 2011-2012).

À cet égard, le projet « *Wurzelwerk* » de Tobias Wittke nous semble tout à fait significatif. Situé à la croisée de chemins de promenade, il s'agit d'une tour d'observation de vingt-cinq mètres de hauteur permettant une vue sur le paysage alentour (on accède à la plateforme par un escalier situé à l'intérieur de la structure). Composé principalement d'une membrane extérieure en bois (combinée avec d'autres matériaux comme l'aluminium ou le verre pour la partie intérieure), la tour est un tube à la ligne élancée reposant sur une base beaucoup plus large que son corps principal. D'un dessin géométrique et abstrait (qui n'est pas sans rappeler l'architecture d'un Shigeru Ban ou d'un Wang Shu), l'ensemble repose formellement sur l'évocation d'un grand nombre d'images naturelles (racine, arbre, plante, etc.). Conçu comme signal dans la nature, le projet se veut également lieu de passage, de séjour et de repos. C'est pourquoi, à côté de sa fonction de point de vue, le programme prévoit également un certain nombre d'équipements permettant la satisfaction de fonctions secondaires (des espaces d'expositions, des toilettes, un café).

L'expression-titre, un jeu de mots dont l'une des traductions serait « œuvre-racine »², indique déjà tout à la fois l'ambivalence et la solidarité des ces deux langages (naturaliste et artificialiste) comme sources de production des formes architecturales et moyens privilégiés pour dire et pour penser l'architecture³. Et bien que la référence naturaliste semble ici dominante, tout l'intérêt du projet réside dans la *zone d'indiscernabilité* entre ces deux ordres du discours. À un certain point, on ne sait plus vraiment s'il s'agit là d'une racine traduite dans la technique de construction architecturale ou d'une « technologisation » de formes et de structures naturelles elles-mêmes ; d'une géométrisation-abstraction des formes naturelles ou d'une naturalisation de structures mathématiques stylisées. S'agit-il d'une tour ? De l'écorce d'un tronc d'arbre ? D'une œuvre de *land art* ou d'une sorte de sculpture *in situ* ? De telles questions, qui semblent automatiquement appelées par la simple vue de cette « *Freiform* »⁴, sont pourtant trop simplistes, car elles ne font pas droit à la complexité de l'idée architecturale présidant au projet, qui engage avant tout une certaine forme de continuité et d'intégration entre nature et technique, par-delà les velléités de catégorisation trop rigides.

Il est cependant clair que la nature est omniprésente dans ce projet, tant dans ses sources que dans ses finalités. Évoquant une filiation potentielle avec l'architecture organique de Frank Lloyd Wright ou l'architecture bionique de Frei Otto, le projet s'insère également parfaitement dans l'une des tendances majeures de l'architecture contemporaine dans sa composante « environnementaliste » et sa recherche d'une architecture plus respectueuse de l'intégrité des paysages et des ressources⁵. Une architecture à la fois innovante du point de vue technique et qui puise des leçons essentielles dans les productions vernaculaires⁶. Mais il rappelle également par certains aspects le courant des productions « biomorphiques »⁷, alliance entre inspiration naturaliste et technologie de l'imagerie informatique et de la génération de formes par ordinateur (sorte de variante « *high tech* » du naturalisme⁸).

En regard de cette centralité de la dimension naturaliste du projet, on pourrait encore évoquer l'importance du site, la tour étant érigée dans la forêt au point de jonction entre des chemins de promenade. Le site et les usages du site sont ici inscrits dans l'être même du projet, sans pour autant prédéterminer le geste

² « *Wurzelwerk* » peut désigner le système, le tout formé par les racines, mais fait aussi allusion au caractère actif de ces racines (*wirken* : avoir un effet, produire) et rappelle le terme allemand *Kunstwerk*, « œuvre d'art ».

³ Que l'on pense simplement aux termes employés par Wittke pour présenter son projet : « *ein natürliches Gebilde* », « *eine organisch gestaltete Freiform* », etc.

⁴ Il y a ici quelque chose d'analogie à ce que disait Kant de la « finalité sans fin » (*Critique de la faculté de juger*) ou aux remarques de Paul Valéry sur l'observation des coquilles (voir le texte « L'homme et la coquille », in *Variété V*).

⁵ Voir par exemple à ce sujet : Reyner Banham, *L'architecture de l'environnement bien tempéré*, Orléans, Éditions HUYX, 2011 ; James Steele, *Architecture écologique : une histoire critique*, Arles, Actes Sud, 2005.

⁶ Cf. Pierre Frey, *Learning from Vernacular. Pour une nouvelle architecture vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2010.

⁷ Voir par exemple Niklas Maak, *Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke*, München, Carl Hanser Verlag, 2010.

⁸ Voir par exemple certaines des premières œuvres architecturales de Frank Gehry ou les projets et réalisations d'architectes comme Greg Lynn, Lars Spuybroek ou encore Peter Cook.

architectural en tant que réponse au site. Pensons également à la fonction structurante des éléments (la terre, l'air, la lumière) dans l'imaginaire et la réalité du projet, à la naturalité du matériau principal (le bois faisant écho à la situation de l'édifice) ou encore aux modèles formels ici mentionnés (la racine ou l'écorce comme modes de construction).

Loin de constituer un acte intrusif ou violent, l'édifice cherche à rejoindre la nature existante en même temps qu'à révéler sa beauté au visiteur et à l'usager (il s'agit d'une tour de point de vue). Comme s'il s'agissait de révéler la solidarité du tout et de la partie, du proche et du lointain, de l'obscur et du visible. La tour-racine consiste ainsi en la production d'un lieu permettant, par la création et la définition d'un espace singulier, une sorte de « double rapprochement » : une manière de faire se rejoindre la nature elle-même (à la croisée des chemins reliant des points éloignés de l'espace, mais également le bas et le haut, le site singulier et le paysage alentour), et d'opérer une rencontre entre la nature et l'humain (entre l'espace du lieu et le temps de la promenade, entre les structures du bâti et la naturalité des besoins : abri, passage, séjour, repos, vision). « L'architecture, c'est création de rapports », aimait à rappeler Le Corbusier. « *Wurzelwerk* » se veut ainsi une sorte de monument naturel, de signe inscrit au cœur même du paysage, de signal adressé aux promeneurs. On pourrait ici également évoquer les célèbres analyses de Heidegger⁹ : ce bâtiment est ainsi une chose qui institue un lieu en tant qu'il « ménage » une place par l'assemblage des espaces et le rassemblement de ce qui resterait autrement disjoint. L'un des aspects le plus intéressants du projet réside ici pour une bonne part dans le fait que la tour d'observation se veut également la *création d'une place* au cœur même de la forêt¹⁰. C'est tout un jeu d'appropriation mutuelle entre l'homme et la nature qui se joue ici. En haut de la tour, l'homme peut prendre une vue sur la nature qui ne lui serait pas permise sans l'architecture, ce qui a pour effet de lui rendre le paysage plus familier et plus intelligible, sans que la vision synoptique ainsi obtenue ne soit l'expression d'une volonté de domination violente.

On pourrait ici rappeler ces mots de Dewey, lui aussi fervent défenseur d'une forme de naturalisme :

Le trait caractéristique de l'architecture en un sens privilégié, c'est que ses médiums sont des matériaux naturels (relativement) bruts tirés de la nature et des types fondamentaux de l'énergie naturelle [...]. Tous les arts de construction contribuent à soumettre les matériaux naturels et les formes d'énergie au désir humain. Il n'en va pas autrement en architecture par rapport à ce fait général. Mais l'architecture se distingue cependant d'une façon singulière en ce qui concerne l'intention et l'immédiateté de son emploi des forces naturelles [...]. Aucun autre produit n'exhibe ainsi charges et tensions, poussées et contre-poussées, gravité, légèreté, cohésion à une échelle si peu que ce soit comparable à celle de l'architecture, et celle-ci puise ses forces plus directement, de façon moins médiate et par personne interposée, que ne le fait aucun autre art¹¹.

Du point de vue esthétique et formel, « *Wurzelwerk* » cherche à jouer de cette dialectique des tensions entre les énergies ou les contraires : intérieur-extérieur, plein-vide, clair-obscur, air-sol, visible-invisible, présence-absence, construit-donné, bâti-site, etc. On pourrait multiplier à l'envi de tels couples de notions afin de décrire le projet. Mais ce qui est ici encore plus remarquable, c'est que loin de mettre en œuvre de telles catégories de manière dualiste et exclusiviste, chaque contraste entre couple énergétique semble se nourrir des autres pour renforcer l'effet général de l'édifice, semble s'enrichir en lui-même de sa co-présence et de son intégration avec tous les autres. C'est ainsi par exemple que la forte distinction entre l'intérieur et l'extérieur joue à la fois des nuances du clair et de l'obscur, du transparent et de l'opaque, du visible et de l'invisible, de la

⁹ Martin Heidegger, « Bâtir Habiter Penser », in *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁰ On notera ici l'expression intéressante utilisée par l'architecte dans la description de son projet : l'ordonnement du rez-de-chaussée conduit à une expérience de l'espace analogue à celle d'une place (« *zu einer platzähnlichen Raumsituation führen* »), alors même que le concept de place signifie immédiatement un contexte anti-naturel.

¹¹ J. Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., pp. 377-378.

présence et de l'absence. Pour l'observateur extérieur, cela semble rendre encore plus saisissant le fait de voir entrer le promeneur dans la structure, s'y perdre en ne laissant que faiblement deviner sa silhouette alors qu'il gravit l'escalier, cela pour mieux revenir au visible au sommet de la tour.

Là encore tout est affaire de rapports. Mieux : de rythmes, c'est-à-dire de « la variation ordonnée des changements »¹², de « la rationalité au sein des qualités »¹³. L'opérateur de ces rapprochements, de la mise en musique de ces rythmes et de cet ensemble de rapports, c'est bien l'individu singulier auquel le bâtiment est destiné. Ici : le promeneur. L'architecture, bien loin de n'être qu'une structure spatiale fixe, se constitue comme objet esthétique dans et par l'expérience concrète d'un parcours singulier et diachronique. En quoi elle est tout autant art du temps qu'art de l'espace. Ce projet illustre ainsi au sens le plus littéral l'idée corbuséenne de promenade architecturale. Selon les mots de Le Corbusier : « L'architecture se marche, se parcourt (...) Si bien qu'à l'épreuve les architectures se classent en mortes et vivantes selon que la règle du cheminement n'a pas été observée ou qu'au contraire la voilà exploitée brillamment »¹⁴. On le voit bien ici, non seulement en ce que l'idée de promenade s'incarne dans la matérialité des parcours concrets, mais également en ce que le projet est structuré de manière dynamique par un ensemble de trajets potentiels : dans la dimension de l'horizontalité de la marche (traversée du rez-de-chaussée, passage d'un chemin de promenade à un autre), mais également par l'inscription ou la réinscription d'une certaine forme de verticalité du parcours (du bas vers la haut dans la montée, du haut vers le bas lors de la redescente). On pourrait presque croire que l'on monte ici les escaliers comme on pourrait grimper à un arbre. La tour, symbole même du modernisme le plus technologique et urbain, devient une manière de retrouver certains motifs primaires ou premiers. Située au cœur de la forêt, la tour est une manière de rejoindre un mouvement vertical plus naturel à nos ancêtres. On pense également à l'ordre du ludique et à un élément de l'imaginaire enfantin (jouer à cache-cache, le frisson d'entrer dans la noirceur des bois, monter aux arbres, être en hauteur). La multiplicité sémantique et symbolique évoquée par « *Wurzelwerk* » est également ce qui lui donne toute sa richesse et sa complexité. Déjouant les assimilations trop rapides, tout se passe comme si le meilleur du fonctionnalisme venait nourrir l'imaginaire et le mythologique.

« L'architecture, c'est l'art de faire chanter le point d'appui », disait Auguste Perret. Le projet « *Wurzelwerk* » se veut union essentielle et intime de la forme et de la fonction, de l'esthétique et du pratique, de l'artistique et de l'utilitaire. Et ici singulièrement : de la nature et de la technique, de l'écorce et de la tour. L'édifice atteint d'autant mieux à la satisfaction fonctionnelle du programme (fournir un abri, être une tour avec point de vue, donner accès à un ensemble de « services » : restauration, toilettes, espaces d'exposition) qu'il le fait d'une manière formellement élégante et satisfaisante en termes d'expérience corporelle, affective et intellectuelle. C'est d'ailleurs ce en quoi l'inspiration naturaliste du projet n'est en rien contradictoire avec le fait qu'il s'agisse bien d'une proposition authentiquement architecturale, c'est-à-dire de la recreation de la nature par l'homme, de l'édification et de l'aménagement d'une nature seconde au sein de la nature.

¹² *Ibid.*, p. 261.

¹³ *Ibid.*, p. 284.

¹⁴ Le Corbusier, « Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture », in *La Charte d'Athènes*, Paris, Seuil, 1971, pp. 155-156.