

Pallasmaa – The Eyes of the Skin

Préface - Glace fine

Steven Holl.

§p-1

Quand je me suis installé - dans New York sous la pluie - pour écrire ces quelques mots, je pensais à la neige poudreuse qui venait de tomber à Helsinki, sur les premières glaces fines et je me rappelais les histoires du froid hiver finlandais durant lequel, chaque année, des raccourcis sont improvisés à travers les lacs gelés du nord. A la fin de la saison, quand l'épaisseur de glace diminue, certains continuent de traverser les lacs par jeu, au risque de l'accident. J'imagine le dernier regard à travers les fissures de la glace fine disloquée par l'eau noire et froide qui remplit la voiture en train de couler. La Finlande est une beauté tragique et mystérieuse.

§p-2p

Juhani Pallasmaa et moi-même avons commencé à échanger des vues sur la phénoménologie de l'architecture lors de ma première visite en Finlande pour le 5^{ème} congrès Alvar Aalto à Jyväskylä en août 1991.

§p-3

Nous nous retrouvâmes à nouveau à Helsinki en octobre 1992 quand je vins travailler pour le concours du Musée d'Art Contemporain. Je me rappelle d'une conversation au sujet des écrits de Merleau-Ponty et de la manière de les interpréter ou de les orienter vers la séquence spatiale, la texture, le matériau et la

lumière, tels qu'ils peuvent être vécus dans l'expérience architecturale. Je me rappelle que cette conversation se tint lors d'un déjeuner sous le pont d'un énorme navire en bois, à l'ancre dans le port d'Helsinki. La vapeur s'élevait en volutes au-dessus de la soupe de légumes alors que le bateau bougeait doucement sur le port en partie gelé.

§p-4

J'ai pu faire l'expérience de l'architecture de Juhani Pallasmaa à travers sa merveilleuse extension de musée de Rovaniemi et sa maison de vacance en bois sur la remarquable petite île de pierre dans l'archipel de Turku au sud-ouest de la Finlande. La façon dont ces espaces vivent, le son et le parfum de ces lieux comptent autant que leur aspect. Pallasmaa n'est pas seulement un théoricien ; il est aussi un brillant architecte à la finesse toute phénoménologique. Il pratique une architecture des sens qui échappe à l'analyse et dont les propriétés concrétisent ses écrits sur une philosophie de l'architecture.

§p-5

En 1993, à la demande de Toshio Nakamura, nous travaillâmes ensemble et avec Alberto Pérez-Gomez à la réalisation du livre *Question Of Perception : Phenomenology Of Architecture*, réimprimé quelques années plus tard par l'éditeur A+U qui estimait confirmée l'importance de ses thèmes pour tous les architectes.

§p-6

The Eyes Of The Skin de Juhani Pallasmaa se développe à partir des *Question Of Perception* en une discussion plus serrée et plus claire sur les dimensions phénoménologiques cruciales de l'expérience humaine de l'architecture. Depuis

Experiencing Architecture de Steen Eiler Rasmussen en 1959, aucun texte, aussi clair et succinct, capable d'aider les étudiants et les architectes dans cette période critique du développement de l'architecture du XXIème siècle n'avait paru.

§p-7

Le livre que Merleau-Ponty était en train d'écrire au moment de sa mort, *Le Visible Et L'Invisible*, contient un étonnant chapitre : « L'entrelacs – le chiasme ». (C'est d'ailleurs l'origine du nom que je donnais au rendu du concours de 1992 pour le Musée d'Art Contemporain d'Helsinki – Chiasme devenant Kiasma du fait de l'absence de la lettre C en finlandais.) Dans le texte de ce chapitre consacré à l' « horizon des choses », Merleau-Ponty écrit : « l'horizon n'est pas plus que le ciel ou la terre une collection de choses ténues, ou un titre de classe, ou une possibilité logique de conception, ou un système de « potentialité de la conscience » : c'est un nouveau type d'être, un être de porosité, de prégnance ou de généralité, et celui devant qui s'ouvre l'horizon y est pris, englobé ».¹

§p-8

En ce début du XXIème siècle, ces pensées vont au-delà de l'horizon et entrent sous la peau. Partout dans le monde les biens de consommations propulsés par des techniques commerciales exponentielles étouffent notre conscience et diluent nos capacités de réflexion. L'architecture est également touchée à travers des techniques numériques envahissantes. Sur fond de tout ce bruit, le travail de Pallasmaa atteint, par sa réflexion solitaire, ce qu'il appelle « l'architecture du silence ». Je pousserai mes étudiants à lire ce livre d'urgence et à réfléchir à ce « bruit de

fond ». La profondeur de notre être repose aujourd'hui sur une glace bien fine.

Introduction - Toucher le monde

§i-1

En 1995, le directeur des Academy Editions de Londres m'invita à écrire un volume de leur série « Polemics » sous la forme d'un essai de trente deux pages sur un sujet qui me semblait pertinent pour le discours architectural de cette période. Le résultat, mon petit livre « The Eyes of the Skin », fut publié l'année suivante.

§i-2

La seconde partie de mon manuscrit reprenait les principales idées de l'essai « An Architecture of the Seven Senses » publié dans le n° spécial d'A+U de juillet 1994 intitulé « Questions of Perception : Phenomenology of Architecture », publication consacrée au travail architectural de Steven Holl et qui comprenait également des essais de Steven Holl lui-même et d'Alberto Pérez Gomez. Quelque temps plus tard, une conférence donnée lors d'un séminaire sur la phénoménologie de l'architecture à l'Académie Royale des Beaux Arts du Danemark à Copenhague en juin 1995 par les trois auteurs de « Question of Perception » me fournirait les principaux arguments et références de cette première partie.

§i-3

Je fus un peu surpris de constater l'accueil très amical de ce petit livre qui devint référence obligée des cours de théorie architecturale dans un grand nombre d'écoles d'architecture à travers le monde. Le livre fut par conséquent rapidement épuisé et ne se

diffusa plus, dans les années qui suivirent, que sous la forme d'innombrables photocopies.

§i-4

L'essai polémique s'appuyait initialement sur des expériences, visions et réflexions personnelles. J'étais de plus en plus inquiet de l'importance donnée à la vue au détriment des autres sens dans la manière dont l'architecture était conçue, enseignée et critiquée, et dans la disparition qui en résultait, dans les arts et en architecture, du rôle des organes sensoriels et des qualités sensuelles.

§i-5

Dans les dix années qui ont passé depuis l'écriture de ce livre, l'intérêt porté à la signification des sens – à la fois philosophique et lié à l'expérience, la conception et l'enseignement de l'architecture – n'a cessé de croître. Mes intuitions sur le rôle du corps comme lieu de la perception, de la pensée et de la conscience, et sur l'importance des sens dans l'expression, le stockage et le traitement des réponses sensorielles et des pensées se sont renforcées et confirmées.

§i-6

A travers ce titre « The Eyes of the Skin », je voulais exprimer la signification du sens du toucher dans notre expérience et notre compréhension du monde, mais j'essayais également de créer un court-circuit conceptuel entre le sens dominant de la vue et celui refoulé du toucher. Depuis l'écriture de ce texte, j'ai en fait appris que notre peau est vraiment capable de distinguer un certain nombre de couleur : nous voyons vraiment à travers notre peau.¹

§i-7

La primauté du sens tactile est devenue de plus en plus évidente. Le rôle de la vision périphérique et non focalisée dans notre expérience du monde comme dans celle de l'intériorité dans les espaces que nous habitons a également attiré mon attention. La véritable essence de l'expérience est comme moulée [forme à priori...] dans le toucher ^a et la vision périphérique non focalisée. ^b La vision focalisée nous confronte au monde alors que la vision non focalisée nous enveloppe dans la chair du monde. A côté de la critique de l'hégémonie de la vision, nous devons considérer la véritable essence de la vue elle-même.

§i-8

Tous les sens, y compris la vue, sont des extensions du toucher. Les sens sont des spécialisations du tissu de la peau, toutes les expériences sensorielles sont des manières de toucher et donc liées au sens tactile. Notre contact avec le monde se tient à la limite du soi à travers des parties spécialisées de notre enveloppe corporelle.

§i-9

Le point de vue de l'anthropologue Ashley Montagu, qui s'appuie sur la médecine scientifique, confirme la primauté du domaine tactile :

« (La peau) est le plus vieux et le plus sensible de nos organes, notre premier moyen de communication et notre meilleur protecteur... Même la cornée transparente de l'œil est recouverte par une couche de peau modifiée... Le toucher est le père de nos yeux, de nos oreilles, de notre nez, de notre bouche. C'est le sens

qui s'est diversifié dans les autres, un fait qui semble être reconnu dans la vieille expression du toucher comme « mère de tous les sens ». ²

Le toucher est le mode sensoriel qui intègre notre expérience du monde avec celle de notre propre soi. Même les perceptions visuelles fusionnent dans le continuum tactile du soi; mon corps se rappelle toujours qui je suis et où je me situe dans le monde, dans le sens non de point de vision central d'une perspective, mais de véritable lieu de référence, de mémoire, d'imagination et d'intégration.

§i-10

Il est évident qu'une architecture « destinée à augmenter le monde » ³ doit s'adresser simultanément à tous les sens et fondre notre image de soi dans notre expérience du monde. La tâche mentale essentielle de l'architecture, c'est l'accommodation ^c et l'intégration. L'architecture articule les expériences de l'être au monde et renforce notre sens de la réalité et du soi ; elle ne nous fait pas habiter des chimères artificielles.

§i-11

Le sens du soi, renforcé par l'art et l'architecture, nous permet de nous engager entièrement dans les dimensions mentales du rêve, de l'imagination, du désir. Les bâtiments et les villes nous procurent l'horizon pour comprendre et affronter la condition existentielle du monde. Au lieu de créer de simples objets de séduction visuelle, l'architecte raconte ^d et projette des significations. La signification ultime de n'importe quel bâtiment se situe au-delà de l'architecture ; elle renvoie notre conscience vers le monde et vers notre soi. L'architecture

signifiante nous fait expérimenter notre soi comme un être complet, incarné et spirituel. C'est en fait la grande fonction de tout art signifiant.

§i-12

Dans l'expérience artistique a lieu un échange particulier ; j'apporte mes émotions et mes associations à l'espace et l'espace me transmet son aura qui attire et émancipe mes perceptions et mes pensées. Une œuvre architecturale n'est pas vécue comme une série d'images rétinienne isolées mais dans son essence aux dimensions matérielles, corporelles et mentales parfaitement intégrées. Elle offre des formes et des surfaces agréables, sculptées pour le *toucher de l'œil et des autres sens*, mais elle incorpore et intègre également des structures physiques et mentales, donnant à notre expérience une cohérence et une signification renforcée.

§i-13

Dans leur travail, l'artiste et l'artisan sont directement engagés dans leur corps et dans leurs expériences existentielles plutôt que concentrés ^e sur un problème externe objectif. Un architecte avisé travaille avec son corps et son sens du soi. Lorsqu'il travaille sur un bâtiment ou un objet, l'architecte est en même temps engagé dans la perspective inversée de l'image de soi, impliqué dans une expérience existentielle. Lors d'un travail de création, une puissante projection d'identification a lieu ; c'est la constitution mentale et corporelle du créateur qui devient le lieu du travail. Ludwig Wittgenstein, dont la philosophie tend pourtant à se détacher de l'imagerie du corps, reconnaît l'interaction de la philosophie et de l'architecture avec l'image du soi : « Le travail de philosophie – comme celui d'architecture par bien des aspects - est

bien davantage un travail sur soi. Sur ses propres interprétations. Et comment on voit les choses... ». ⁴

§i-14

L'ordinateur est généralement considéré comme une invention uniquement bénéfique qui libère l'homme de ses errances fantaisistes et rend plus efficace le travail de conception. Je souhaite exprimer une inquiétude sérieuse à ce sujet en considérant le rôle actuel de l'ordinateur dans le processus de conception. La production des images par l'ordinateur tend à aplatir nos capacités d'imagination – pourtant magnifiques, multisensorielles et simultanées - en une manipulation visuelle passive, un parcours rétinien. L'ordinateur crée une distance entre le créateur et l'objet alors que le dessin à la main, tout comme la réalisation d'une maquette, place le concepteur dans une relation tactile avec l'objet ou l'espace. Dans notre imagination, l'objet est en même temps tenu à la main et saisi dans la tête, et l'image physique projetée est modelée par notre corps. Nous sommes en même temps dans et hors de l'objet. Le travail créatif appelle à une identification mentale et corporelle, à de l'empathie et à de la compassion.

§i-15

Un remarquable test dans l'expérience de la spatialité enveloppante, de l'intériorité et de la tactilité, est la suppression délibérée de la vision fine et concentrée. Cette question n'a jamais vraiment pénétré le débat théorique de l'architecture et la théorie architecturale continue à ne s'intéresser qu'à la vision focalisée, à l'intentionnalité consciente ^f et à la représentation perspective.

§i-16

Les photographies d'architecture sont des images centrées d'une forme focalisée alors que la qualité de la réalité architecturale semble dépendre fondamentalement de la nature de la vision périphérique qui enveloppe d'espace le sujet. Un contexte de forêt, un espace architectural richement façonné stimulent amplement la vision périphérique et nous placent au centre de l'espace véritable. Le champ perceptif préconscient qui est vécu en dehors de la sphère de la vision focalisée semble être existentiellement aussi important que l'image focalisée. Il y a en fait une évidence physiologique au fait que la vision périphérique a une priorité plus haute dans notre système mental.

§i-17

Ces observations laissent entendre que l'une des raisons de la sensation de rejet que provoquent les cadres architecturaux et urbains contemporains en comparaison des cadres naturels et historiques qui stimulent si fortement nos émotions tient dans leur pauvreté dans le champ de la vision périphérique. La perception périphérique inconsciente transforme la forme rétinienne en expériences spatiales incarnées. La vision périphérique nous intègre à l'espace alors que la vision focalisée nous en expulse, faisant de nous de simples spectateurs.

§i-18

Le regard défensif et non focalisé de notre époque, accablé par la surcharge sensorielle, peut éventuellement ouvrir de nouveaux domaines de vision et de pensée, libérés du désir implicite de contrôle et de puissance de l'œil. La perte de visée ^g peut libérer l'œil de sa domination patriarcale historique.

« Les mains veulent voir, les yeux veulent caresser » Johann Wolfgang von Goethe ¹

« Le danseur a son oreille dans ses orteils » Friedrich Nietzsche ²

« Si le corps avait été plus facile à comprendre, personne n'aurait pensé que nous avons un esprit » Richard Rorty ³

« Le goût de la pomme ... se tient dans le contact du fruit avec le palais, pas dans le fruit lui-même ; de la même manière ... la poésie se tient dans la rencontre du poème et du lecteur, et non dans les lignes de symboles imprimées sur les pages du livre. Ce qui est essentiel c'est l'acte esthétique, la sensation [thrill], l'émotion presque physique qui vient à chaque lecture » Jorge Luis Borges ⁴

« Comment les peintres ou les poètes pourraient-ils exprimer autre chose que leur rencontre avec le monde » Maurice Merleau-Ponty ⁵

Première partie – L'architecture et les sens

Vision et connaissance

§1-1

Dans la culture occidentale, la vue a été historiquement considérée comme le plus noble des sens, et la pensée elle-même thématifiée dans les termes de la vision. Dans la pensée grecque classique la certitude était fondée sur la vision et la visibilité. « Les yeux sont des témoins plus précis que les oreilles »

écrivait Héraclite dans l'un de ses fragments. 6 Platon voyait dans la vision le don le plus précieux de l'humanité,⁷ et il insistait pour que les principes éthiques universels soient accessibles à « l'œil du cerveau ».⁸ De la même manière Aristote considérait la vue comme le plus noble des sens « parce qu'il s'approche plus près de l'intellect de la relative immatérialité de son savoir ».⁹

§1-2 Depuis les grecs, les écrits philosophiques de toutes les époques ont abondé en métaphores oculaires au point que la connaissance est devenue analogue à la vision claire et la lumière est considérée comme synonyme de la vérité. Thomas d'Aquin applique même la notion de vue aux autres domaines sensoriels comme à la cognition intellectuelle.

§1-3

L'impact du sens de la vision en philosophie est bien résumé par Peter Sloterdijk : 'Les yeux sont le prototype organique de la philosophie. Leur énigme provient de ce qu'ils peuvent non seulement voir, mais également se voir eux-mêmes en train de se voir. Cela leur donne une grande importance parmi les organes corporels cognitifs. Une grande partie de la pensée philosophique n'est en fait que 'reflex de l'œil', 'dialectique de l'œil', 'voir en train de se voir'. » ¹⁰ Les cinq sens étaient compris, pendant la Renaissance, comme un système hiérarchique dominé par la vision et rabaissant le toucher. Le système des sens de la Renaissance était en relation avec l'image du corps cosmique ; la vision était liée au feu et la lumière, l'ouïe à l'air, l'odorat à la vapeur, le goût à l'eau et le toucher à la terre.¹¹

§1-4

L'invention de la représentation en perspective fit de l'œil le point central du monde de la perception et permit de définir le concept du soi. La représentation perspective devint elle-même une forme symbolique qui ne faisait pas que décrire mais conditionnait la perception.

§1-5 Notre culture technologique a sans aucun doute classé et séparé les sens encore plus distinctement. La vision et l'ouïe sont devenues les sens privilégiés de la sociabilité, alors que les trois autres ne seraient que des réminiscences sensorielles archaïques à fonction uniquement privée et sont généralement supprimés par les codes culturels. Seules les sensations telles que le plaisir olfactif d'un repas, le parfum des fleurs et les réactions à la température peuvent faire l'objet d'une conscience collective dans notre code culturel hygiéniste centré sur la vision.

§1-6

La domination de la vision sur les autres sens – et le préjugé qui en découle dans le domaine de la cognition – a été remarquée par bien des philosophes. Un recueil d'essais philosophiques intitulé 'Modernity and the Hegemony of Vision' 12 indique que « dès ses débuts dans la Grèce ancienne, la culture occidentale a été dominée par un paradigme 'oculo-centré', une interprétation de la connaissance, de la vérité, de la réalité centrée sur et générée par la vision »13. Ce livre provocateur et stimulant analyse « les connections historiques entre la vision et la connaissance, la vision et l'ontologie, la vision et le pouvoir, la vision et l'éthique.»14

§1-7

De la même manière que le paradigme 'oculo-centré' de notre rapport au monde et au concept de connaissance – le privilège épistémologique de la vision - a été révélé par

les philosophes, il est également important de regarder de façon critique le rôle de la vision en relation avec les autres sens dans notre compréhension et notre pratique de l'art de l'architecture. L'architecture, comme tout art, est fondamentalement confrontée avec les questions de l'existence humaine dans l'espace et dans le temps, elle exprime et raconte l'être au monde de l'homme. L'architecture est profondément engagée dans les questions métaphysiques du soi et du monde, de l'intériorité et de l'extériorité, du temps et de la durée, de la vie et de la mort. « L'esthétique et les pratiques culturelles sont particulièrement sensibles à l'expérience changeante de l'espace et du temps précisément parce qu'elles entraînent la construction de représentations spatiales ou d'objets à partir du flux de l'expérience humaine »15 écrit David Harvey. L'architecture est le premier instrument qui nous relie à l'espace et au temps, donnant à ces dimensions la mesure humaine. Elle domestique l'espace sans limite et le temps infini afin qu'ils puissent être tolérés, habités et compris par l'humanité. Comme conséquences de l'interdépendance de l'espace et du temps, les dialectiques de l'espace extérieur et de l'espace intérieur, du physique et du spirituel, du matériel et du mental, des priorités conscientes et inconscientes des sens ainsi que leurs interactions réciproques, ont un impact essentiel sur la nature de l'art et de l'architecture.

§1-8

David Michael Levin motive la critique philosophique de la domination de l'œil par les mots suivants : « Je pense qu'il est pertinent de remettre en question l'hégémonie de la vision – l'oculocentrisme de notre culture. Et je

pense que nous devons examiner de façon très critique le caractère de la vision qui prédomine aujourd'hui dans le monde. Il nous faut d'urgence un diagnostic de la pathologie psychologique qui frappe la vision de tous les jours – et une compréhension critique de nous-mêmes en tant qu'êtres voyants. »¹⁶

§1-9

Levin fait ressortir la supériorité autiste et l'agressivité de la vision, et les « spectres de la loi patriarcale » qui hantent notre culture oculo-centrique : « La volonté de puissance est très grande dans la vision, pour saisir et pour fixer, pour réifier et pour totaliser : une tendance à la domination, à la sécurisation, au contrôle, qui éventuellement, et parce qu'elle a été intensivement promue, assume une certaine hégémonie incontestée sur notre culture et son discours philosophique, établissant, tout en maintenant la rationalité instrumentale de notre culture et le caractère technologique de notre société, une métaphysique oculo-centrique de la présence ».¹⁷

§1-10

Je crois que bien des aspects de la pathologie de l'architecture courante peuvent également être compris à travers l'analyse de l'épistémologie des sens et la critique du préjugé visuel de notre culture, et de l'architecture en particulier. L'inhumanité des villes et de l'architecture contemporaines peut être comprise comme une conséquence de la relégation du corps et des sens et du déséquilibre de notre système sensoriel. Les expériences grandissantes d'aliénation, de détachement et de solitude dans le monde technologique d'aujourd'hui par exemple peuvent avoir pour cause une certaine pathologie des sens. C'est tout de même

troublant de remarquer que cette impression de détachement, de séparation est souvent ressentie dans les équipements les plus technologiquement avancés que sont les hôpitaux et les aéroports. La domination de l'œil et la suppression des autres sens tend à nous pousser au détachement, à l'isolement, à l'extériorité. L'art visuel a certainement produit des structures imposantes et intéressantes, mais il n'a pas facilité l'enracinement de l'homme dans le monde. Le fait que l'expression moderniste n'a généralement pas été capable de pénétrer le goût et les valeurs populaires semble être du à son intérêt intellectuel et visuel exclusif ; l'art moderniste de concevoir a logé l'intellect dans l'œil, mais a laissé sans abri le corps et les autres sens, ainsi que nos souvenirs, notre imagination et nos rêves.

Critique du « visiocentrisme »

§1-11

La tradition oculo-centrique et la théorie de la connaissance qui en découle dans la pensée occidentale ont été critiquées par les philosophes bien avant nos inquiétudes d'aujourd'hui. René Descartes par exemple voyait dans la vision le plus noble et le plus universel des sens, et sa philosophie objectivante est largement fondée sur le privilège de la vision. Il assimilait cependant la vision au toucher, un sens qu'il considérait comme « plus sûr et moins sujet à l'erreur que la vision ».¹⁸

§1-12 Friedrich Nietzsche essaya de subvertir l'autorité de la « pensée oculaire » en contradiction apparente avec la ligne générale de sa pensée. Il critiqua « l'œil hors du temps et de l'histoire »¹⁹ présumé par beaucoup de philosophes. Il accusa même certains

philosophes « d'une hostilité traître et aveugle envers les sens ».20 Max Scheller appelle l'attitude de ces philosophes la « haine du corps ».21

§1-13 Le point de vue « anti-oculocentrique » puissamment critique au sein de la pensée et de la perception oculocentrique occidentale, qui s'est développé dans la tradition intellectuelle française du XX^e siècle, est minutieusement décrit par Martin Jay dans son livre « Les yeux baissés – Le Dénigrement de la Vision dans la Pensée Française du XX^e siècle ».22 L'auteur retrace le développement de la culture moderne centrée sur la vision à travers des champs aussi différents que l'invention de la presse imprimée, l'éclairage artificiel, la photographie, la poésie visuelle et la nouvelle expérience du temps. Il analyse d'un autre côté les positions anti-oculaires de penseurs français majeurs tels qu'Henri Bergson, Georges Bataille, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Emmanuel Levinas et Jean- François Lyotard.

§1-14

L'hostilité de Sartre au sens de la vision allait jusqu'à la visiophobie [il avait ses raisons] ; on estime que son œuvre contient 7000 références au « regard ».23 Il s'intéressait particulièrement au « regard objectivant de l'Autre », au « coup d'œil [glance] de la Méduse » qui pétrifie tout ce qu'il atteint.24 De son point de vue, l'espace a supplanté le temps dans la conscience humaine du fait du visiocentrisme.25 Ce renversement des significations relatives accordées aux notions d'espace et de temps a d'importantes répercussions sur notre compréhension des processus physiques et historiques. Les

concepts prédominants d'espace et de temps et leurs interrelations forment un paradigme essentiel pour l'architecture comme l'a montré Siegfried Giedion dans son livre consacré à l'histoire idéologique de l'architecture moderne Espace, Temps et Architecture.26

§1-15

Maurice Merleau-Ponty alimenta une critique incessante du « régime perspectiviste cartésien » i et de « sa mise en avant d'un sujet a-historique, désintéressé, désincarné et situé hors du monde. »27 Toutes son œuvre philosophique se concentre sur la perception en général et sur la vision en particulier. Mais plutôt que le regard cartésien du spectateur extérieur, le sens de la vue de Merleau-Ponty est une vision incarnée, part vivante de la « chair du monde. »28 « Notre corps est à la fois un objet parmi les objets et ce qui peut les voir et les toucher. »29 Merleau-Ponty voyait une relation d'osmose entre le soi et le monde – ils s'interpénètrent et se définissent mutuellement l'un l'autre – et il mettait l'accent sur la simultanéité et l'interaction des sens. « Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles et auditives : je perçois d'une manière totale avec tout mon être : je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'être qui parle à tous mes sens en une fois »30 écrit-il.

§1-16

Martin Heidegger, Michel Foucault et Jacques Derrida ont tous trois développé l'argument selon lequel la pensée et la culture de la modernité n'ont pas seulement entretenu le privilège historique de la vision, mais ont poussé plus loin ses tendances négatives. Chacun à sa manière a observé la domination de la vue affirmée par l'ère moderne comme différente de celle des temps anciens.

L'hégémonie de la vision a été encore renforcée à notre époque par une multitude d'inventions technologiques et la multiplication infinie des possibilités de production des images, « la pluie sans fin des images » 31 comme l'appelait Italo Calvino. « L'évènement fondamental de l'ère moderne, c'est la conquête du monde en tant qu'image » 32 écrit Heidegger. Cette vision du philosophe s'est évidemment concrétisée dans notre monde de l'image fabriquée, manipulée et massivement diffusée.

§1-17

L'œil, à la puissance étendue et renforcée par la technique, pénètre aujourd'hui profondément dans la matière et dans l'espace, et permet à l'homme de distribuer un regard simultané vers des points opposés du globe. Les expériences de l'espace et du temps ont fusionné à travers celle de la vitesse (David Harvey utilise la notion de « compression spatiotemporelle »33), ce qui a pour conséquence pour nous une inversion de ces deux dimensions : une temporalisation de l'espace et une spatialisation du temps. Le seul sens assez rapide pour suivre l'incroyable accélération du monde technologique, c'est la vision. Mais le monde de l'œil nous oblige de plus en plus à vivre dans un perpétuel présent, aplati par la vitesse et l'instantanéité.

§1-18

Les images visuelles sont devenues des biens de consommation ainsi que le souligne Harvey : « Un flot d'images de différents espaces presque simultanément, effondrant les espaces du monde en une série d'images défilant sur l'écran de télévision... Les images des lieux et des espaces deviennent tout autant objets de production et usage

éphémère que les autres biens de consommation. »34

§1-19 Le dramatique effondrement de la construction de la réalité héritée des dernières décennies a sans aucun doute contribué à une crise de la représentation. On peut même repérer une certaine panique hystérique de la représentation dans les arts de notre temps.

L'œil narcissique et nihiliste

§1-20

Selon Heidegger, l'hégémonie de la vue a d'abord produit de glorieuses visions mais est devenue de plus en plus nihiliste au long des temps modernes. L'observation par Heidegger de l'œil nihiliste est aujourd'hui particulièrement stimulante ; bien des projets d'architecture de ces 20 dernières années, célébrés par la presse architecturale internationale, expriment à la fois le narcissisme et le nihilisme.

§1-21

L'hégémonie de l'œil recherche la domination de tous les champs de production culturelle et semble affaiblir notre capacité à l'empathie, la compassion et l'ouverture au monde. L'œil narcissique ne voit en l'architecture qu'un moyen d'expression de soi, un jeu intellectuel et artistique détaché des plus essentielles connexions mentales et sociales, alors que l'œil nihiliste avance délibérément un détachement et une aliénation sensorielle et mentale. Au lieu de renforcer pour chacun une expérience du monde intégrée et incarnée, l'architecture nihiliste désengage et isole le corps et, au lieu d'essayer de reconstruire un ordre culturel, elle rend toute signification collective impossible. Le monde devient un voyage visuel hédoniste mais dépourvu de

sens. Seul le sens de la vue, détachant et distanciant, rend possible cette attitude nihiliste ; on ne peut par exemple imaginer un sens du toucher nihiliste du fait de sa proximité inévitable, de l'intimité, de la vérité et de l'identification qu'il implique. Un œil sadique et un œil masochiste existent aussi et leurs instruments dans les champs de l'art et de l'architecture contemporaine peuvent également être identifiés.

§1-22

L'actuelle production industrielle de masse des images tend à priver la vision de toute implication et de toute identification émotionnelles, transformant cet ensemble d'images en un flux hypnotique sans centre ou possibilité de participation. Michel de Certeau perçoit l'extension du domaine de l'œil de façon tout à fait négative : « De la télévision aux journaux, de la publicité à toute sorte d'épiphanies commerciales, notre société se caractérise par une croissance cancéreuse du rôle de la vision, mesurant toute chose par sa capacité à montrer ou à être montrée, transmutant la communication en un voyage visuel. »³⁵ La propagation cancéreuse contemporaine d'une imagerie architecturale superficielle, dénuée de logique architectonique, de sens de la matière et d'empathie, fait clairement partie de ce processus.

L'espace oral contre l'espace visuel

§1-23

Mais l'homme n'a pas toujours été dominé par la vision. En fait la domination primitive de l'ouïe n'a été remplacée que graduellement par celle de la vision. La littérature

anthropologique décrit un grand nombre de cultures pour lesquelles les sens de l'odorat, du goût et du toucher continuent d'avoir une importance collective pour le comportement et la communication. Les rôles des différents sens dans l'usage de l'espace collectif et personnel dans différentes cultures était le thème du livre fondateur 'La dimension cachée' qui semble avoir malheureusement été oublié par les architectes ³⁶. Les études proxémiques de Hall sur l'espace personnel offrent des aperçus importants sur les aspects instinctifs et inconscients de notre relation à l'espace ainsi que sur notre usage inconscient de l'espace dans la communication comportementale. Le point de vue de Hall peut servir de base à la conception des espaces de l'intimité biológico-culturelle.

§1-24

Walter J. Ong analyse le passage de la culture orale vers la culture écrite et son impact sur la conscience humaine et le sens de la communauté dans son livre *Orality & Literacy* ³⁷. Il montre que « le déplacement de l'oral vers l'écrit était essentiellement un déplacement de l'espace sonore vers l'espace visuel »³⁸, et que « l'imprimerie a remplacé la longue domination de l'ouïe dans le monde de la pensée et de l'expression par la domination de la vue qui prend son départ dans l'écriture. »³⁹ Selon Ong, « nous vivons dans un monde oppressant de faits froids, non humains. »⁴⁰

§1-25

Ong analyse les changements que ce déplacement de la culture orale primordiale vers la culture du mot écrit (et éventuellement imprimé) ont provoqué sur la conscience humaine, la mémoire et la compréhension de l'espace. Il défend l'idée qu'alors que la domination de l'ouïe cédait devant celle de la

vue, la pensée situationnelle était remplacée par la pensée abstraite. Ce changement fondamental dans la perception et la compréhension semble irréversible à l'auteur : « Bien que les mots soient fondés dans le discours oral, l'écriture les a tyranniquement enfermés pour toujours dans le champ visuel... et le peuple d'une culture écrite ne peut pas pleinement comprendre ce qu'est le mot pour celui d'une culture orale. »⁴¹

§1-26

L'hégémonie sans rivale de l'œil est en fait un phénomène récent malgré son origine dans la pensée grecque et la science optique. Du point de vue de Lucien Febvre : « Le seizième siècle à son commencement ne voyait pas : il entendait et sentait, il reniflait l'air et saisissait des sons. Ce n'est que plus tard qu'il devint sérieusement et activement engagé dans la géométrie, concentrant son attention sur le monde des formes avec Kepler (1571-1630) et Desargues de Lyon (1593-1662). C'est alors que la vision se trouva lâchée dans le monde de la science comme elle l'était déjà dans celui des sensations et celui de la beauté »⁴².

Robert Mandrou avance un argument complémentaire : « La hiérarchie [des sens] n'était pas la même [qu'au vingtième siècle] parce que l'œil, qui règne aujourd'hui, ne se trouvait qu'en troisième place derrière l'ouïe et le toucher, et loin derrière eux. L'œil qui organise et classifie n'était pas l'organe favori d'une époque qui préférait l'ouïe. »⁴³ §1-27 L'importance croissante de l'hégémonie de la vue semble être liée au développement de la conscience occidentale du soi et à sa séparation graduelle avec le monde : la vision nous sépare du monde quand les autres sens nous unissent à lui.

§1-28

L'expression artistique a partie liée avec les significations préverbaux du monde, significations qui sont davantage incarnées et vécues plutôt que comprises intellectuellement. La poésie a, selon moi, le pouvoir de nous ramener momentanément dans le monde enveloppant de l'oralité. « Le poète parle au seuil de l'être. » note Bachelard⁴⁴ mais il prend également place au seuil du langage. De la même manière, la tâche de l'art et de l'architecture est de reconstruire l'expérience d'un monde intérieur indifférencié dont nous ne sommes pas de simples spectateurs mais duquel notre appartenance est indissociable. Notre compréhension existentielle de l'œuvre d'art n'est ni conceptualisée ni intellectualisée, elle s'élève dans la rencontre décisive du monde et de notre être-au-monde.

L'architecture rétinienne et la perte de la plasticité

§1-29

Il est évident que l'architecture des cultures traditionnelles est essentiellement liée à la sagesse tacite du corps au lieu d'être dominée par la vue et le concept. La construction dans les cultures traditionnelles est guidée par le corps tout comme l'oiseau forme son nid par les mouvements de son corps. Les architectures indigènes dans différentes parties du monde, faites d'argile et de boue, semblent être d'avantage nées des sens du muscle et du toucher que de l'œil. On peut même identifier la transition de la construction indigène du domaine haptique à celui contrôlé par la vision comme une perte de plasticité et d'intimité, et une perte de

l'intégration totale des significations, caractéristique des cultures indigènes.

§1-30

La domination du sens de la vision déjà remarquée dans la pensée philosophique est également repérable dans le développement de l'architecture occidentale. L'architecture grecque, avec ses systèmes sophistiqués de corrections optiques, était déjà raffinée pour le plus grand plaisir de l'œil. Cependant, la mise en avant du sens de la vue ne signifie pas nécessairement le rejet des autres sens ainsi que le montre la sensibilité haptique, la matérialité et le poids autoritaire de l'architecture grecque ; l'œil invite et stimule les sensations musculaires et tactiles. Le sens de la vue peut incorporer, et même renforcer, d'autres sens ; l'ingrédient tactile inconscient est particulièrement important et fortement présent dans l'architecture historique mais malheureusement souvent négligé dans l'architecture de notre temps.

§1-31

La théorie architecturale occidentale depuis Leon Battista Alberti a d'abord été engagée dans des questions de perception visuelle, d'harmonie et de proportion. La déclaration d'Alberti selon laquelle « la peinture n'est rien d'autre que l'intersection du cône visuel issu d'une certaine distance et d'un centre fixe avec une certaine lumière » résume le paradigme perspectif devenu l'instrument de la pensée architecturale.⁴⁵ Il faut à nouveau souligner que l'attention centrée sur les mécanismes de la vision n'induisait pas nécessairement le rejet décisif et délibéré des autres sens que connaît aujourd'hui notre époque si marquée par l'omniprésence de 'l'image visuelle'. L'œil ne conquiert son rôle hégémonique dans la pratique architecturale,

à la fois consciemment et inconsciemment, que graduellement avec l'émergence de l'idée d'un observateur sans corps. L'observateur devient détaché d'une relation incarnée avec son environnement à travers la suppression des autres sens, notamment à cause des extensions technologiques de l'œil et de la prolifération des images. As Marx W. Wartofsky l'indique : « la vision humaine est elle-même un artefact produit par d'autres artefacts que l'on appelle images ».46

§1-32

Le sens dominant de la vision est fortement mis en avant dans les écrits des modernistes. Les déclarations de Le Corbusier – comme : « Je n'existe dans la vie que si je peux voir » 47, « je suis et je reste un visuel impénitent – tout est dans le visuel » 48, « on doit voir clairement pour comprendre » 49, « ... je vous demande instamment d'ouvrir les yeux. Est-ce que vous ouvrez les yeux ? Etes-vous entraînés à ouvrir les yeux ? Savez-vous ouvrir les yeux, les ouvrez-vous souvent, toujours, correctement ? 50, « L'homme regarde l'architecture avec ses yeux, qui sont à 5 ou 6 pieds au-dessus du sol » 51 et « l'architecture est une chose plastique. Ce que j'appelle 'plastique', c'est ce qui est vu et ce qui est mesuré par le regard » 52, confirment le privilège de l'œil dans la première théorie moderniste. La déclaration de Walter Gropius « Il (le concepteur) doit adapter la connaissance des faits scientifiques de l'optique afin de trouver l'arrière plan théorique qui guidera la main qui donne la forme, et crée une base objective » 53- et celle de Laszlo Moholy-Nagy : « L'hygiène de l'optique, la santé du visible émerge peu à peu » 54- confirment le rôle central de la vision dans la pensée moderniste.

§1-33

Le célèbre credo de Le Corbusier, «L'architecture est le jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière »⁵⁵ définit sans le moindre doute une architecture faite pour l'œil. Le Corbusier était pourtant un grand génie artistique avec la main du sculpteur : un incroyable sens de la matérialité, de la plasticité et de la gravité, qui permet à son architecture d'éviter de tomber dans le réductionnisme sensoriel. Au-delà des déclarations cartésiennes et « oculocentriques » de Le Corbusier, la main avait dans son travail un rôle premier, comparable à celui de son regard. Une vigoureuse présence du toucher se ressent dans ses dessins et ses peintures et sa sensibilité haptique est incorporée à son goût pour l'architecture. Mais ce parti pris réducteur devient dévastateur dans ses projets d'urbanisme.

§1-34

C'est la perspective frontale qui prédomine dans l'architecture de Mies van der Rohe, mais son sens unique de l'ordre, de la structure, du poids, du détail et du travail bien fait enrichit considérablement ce paradigme visuel. On peut même penser qu'une œuvre architecturale est importante si elle permet d'intégrer des intentions et des allusions contradictoires. Une tension entre des intentions conscientes et des conduites inconscientes est indispensable à l'œuvre pour susciter la participation du spectateur. « Nous devons chaque fois atteindre la résolution des contradictions » comme l'écrit Aalto ⁵⁶. Les déclarations des artistes et des architectes ne devraient pas être prises au premier degré puisque qu'elles ne sont souvent qu'une tentative de défense, une rationalisation de surface qui peuvent parfois être en

contradiction aigüe avec les plus profondes intentions inconscientes qui donnent à l'œuvre sa force la plus vive. §1-35 Il est également clair que le paradigme visuel est l'approche privilégiée de la planification urbaine, des plans de cité idéale de la Renaissance aux principes fonctionnalistes du zoning qui reflètent « l'hygiène de l'optique ». La ville contemporaine, en particulier, est de plus en plus la ville de l'œil, détachée du corps par le rapide mouvement motorisé ou par la saisie aérienne complète permise par l'avion. Les moyens de la planification urbaine ont favorisé l'œil cartésien idéalisateur et désincarné du contrôle et du détachement ; les plans d'urbanisme sont les visions idéalisées et schématiques du regard surplombant comme l'a défini Jean Starobinski,⁵⁷ ou de « l'œil de l'esprit » de Platon. §1-36 Jusqu'à récemment, la théorie architecturale et la critique ont été presque exclusivement attentifs aux mécanismes de la vision et de l'expression visuelle. La perception et l'expérience de la forme architecturale ont fréquemment été analysées à travers les lois de perception visuelle de la Gestalt. L'éducation philosophique a de la même manière compris d'abord l'architecture en termes de vision, insistant sur la construction d'images tridimensionnelles dans l'espace.

Une architecture des 'images visuelles'

§1-37

Le préjugé oculaire n'a jamais été aussi apparent que dans l'architecture de ces trente dernières années à travers un type d'architecture prédominant cherchant d'abord le choc d'images mémorables. L'architecture a

adopté la stratégie psychologique de la persuasion immédiate de la publicité plutôt qu'une expérience existentiellement fondée, à la fois plastique et spatiale ; les bâtiments sont devenus des produits 'images', détachées de toute profondeur et sincérité existentielle.

§1-38 David Harvey établit un lien entre « la perte de la temporalité et la recherche d'un impact immédiat de l'expression contemporaine et la perte de toute profondeur existentielle ».58 Fredric Jameson utilise la notion d' « artificiel manque de profondeur » pour décrire la condition culturelle contemporaine et son « obsession des apparences, des surfaces et des chocs instantanés qui n'ont aucun pouvoir durable dans le temps ».59 §1-39 En conséquence de ce déluge d'images actuel, l'architecture de notre temps n'apparaît plus bien souvent que comme un art simplement rétinien, parachevant ainsi un cycle épistémologique entamé par la pensée et l'architecture grecques. Mais ce changement va bien au-delà qu'une simple domination visuelle ; au lieu d'être une rencontre située et incarnée, l'architecture est devenue un art de l'image imprimée fixée par l'œil pressé de l'appareil photographique. Dans notre culture d'images, le regard lui-même s'aplatit en une image et perd sa plasticité. Au lieu de faire l'expérience de notre être au monde, nous le saisissons de l'extérieur comme les spectateurs d'un film projeté sur la surface de la rétine. David Michael Levine utilise le terme d' « ontologie frontale » pour qualifier cette vision frontale, figée et centrée.60

§1-40

Susan Sontag a fait des remarques pertinentes sur le rôle de l'image photographiée dans notre perception du monde. Elle écrit par exemple au sujet « d'une mentalité qui

regarde le monde comme une collection de photographies potentielles »61 et dénonce le fait que « la réalité semble être devenue ce que montre la caméra »62, et que « l'omniprésence des photographies ait un effet incalculable sur notre sensibilité éthique. En ajoutant à ce monde déjà bien rempli un deuxième monde d'images, la photographie finit par nous faire croire que le monde est plus abondant qu'il ne l'est réellement. »63

§1-41

En perdant leur plasticité et leurs connections avec le langage et la sagesse du corps, les bâtiments s'isolent dans le domaine froid et distant de la vision. Avec la perte de tactilité, de mesures et de détails ajustés au corps humain – et à la main en particulier – les structures architecturales sont devenues horriblement plates, anguleuses, immatérielles et irréelles. L'éloignement de la construction des réalités de la matière et de l'artisanat transforme même l'architecture en mise en scène pour l'œil, en scénographie dépourvue de l'authenticité de la matière et de la construction. Le sens de l'«aura », l'authenticité de la présence, que Walter Benjamin voit comme la qualité nécessaire le l'œuvre d'art, ont été perdus. Ces productions d'une technologie lourdement outillée cachent leur processus de construction en surgissant comme des apparitions fantomatiques. L'usage croissant du verre réfléchissant en architecture renforce le sentiment onirique d'irréalité et d'aliénation. La contradictoire transparence opaque de ces bâtiments renvoie un regard sans affect, sans émotion ; nous sommes incapables de voir ou d'imaginer la vie derrière ces murs. Le miroir architectural, qui renvoie notre regard et redouble le monde est un énigmatique et effrayant dispositif.

Matérialité et temps

§1-42

La platitude des standards contemporains de construction est renforcée par l'affaiblissement du sens de la matière. Les matériaux naturels – pierre, brique, bois – permettent à notre vision de pénétrer leur surface et parviennent à nous convaincre de l'authenticité de leur matière. Les matériaux naturels expriment leur âge et l'Histoire tout autant que l'histoire de leur origine et l'histoire de ce que l'homme en a fait. Toute matière existe dans la continuité de la durée ; la patine de l'usure ajoute l'enrichissante expérience du temps aux matériaux de construction. Les matériaux industrialisés d'aujourd'hui – volumes de verre sans échelle, métaux émaillés et matières synthétiques – tendent à présenter leurs inflexibles surfaces à l'œil sans rien transmettre de l'essence de leur matière ou de leur âge. Les bâtiments de notre âge technologique visent volontairement la perfection sans âge et n'incorporent pas la dimension du temps ou l'inévitable, et mentalement très signifiant, processus du vieillissement. Cette crainte des traces de l'usure et de l'âge est directement liée à notre peur de la mort. §1-43 La transparence et les sensations de légèreté et de flottement sont des thèmes centraux de l'art et de l'architecture moderne. Une nouvelle imagerie architecturale apparue dans les dernières décennies fait usage du réfléchissement, de la gradation de luminosité dans un feuilleté de

transparences, jusqu'à créer un sentiment d'épaisseur spatiale tout au autant qu'un subtile et changeant sens du mouvement et de la lumière. Cette nouvelle sensibilité promet une architecture capable de

transformer l'immatérialité et l'absence de poids des récentes constructions technologiques en une expérience positive de l'espace, du lieu et du sens. §1-44

L'affaiblissement de l'expérience du temps dans notre environnement contemporain a eu des effets mentaux dévastateurs. Selon le thérapeute américain Gotthard Booth « rien n'apporte plus de satisfaction que de participer à des processus qui vont au-delà [supplacent l'étendue] de la vie individuelle »⁶⁴. Nous avons le besoin mental de saisir notre enracinement dans la continuité du temps et, dans le monde fait par l'homme, c'est l'architecture qui peut faciliter cette expérience. L'architecture domestique l'espace illimité et nous permet de l'habiter mais elle devrait également domestiquer le temps, de l'habiter dans sa continuité. §1-45 Aujourd'hui, l'attention excessive sur les dimensions intellectuelles et conceptuelles de l'architecture contribue à la disparition de son essence physique, sensible et incarnée.

L'architecture contemporaine - se posant en avant-garde - est plus souvent engagée dans le discours sur l'architecture elle-même, dressant la carte des territoires marginaux de l'art, plutôt qu'attachée à répondre aux questions existentielles de l'homme. Cette attention réductrice a pour effet un autisme architectural, un discours interne et autonome qui n'est pas fondé dans notre réalité existentielle partagée. §1-46 Au-delà de l'architecture c'est toute la culture contemporaine qui dérive vers un rapport au réel distancié, froidement privé de sensualité, d'érotisme. Même la peinture et la sculpture semblent s'en éloigner ; au lieu d'inviter à une intimité des sens, les œuvres d'art contemporaines indiquent souvent un rejet de toute curiosité ou plaisir des sens. Ces œuvres parlent à l'intellect et aux capacités de

conceptualisation plutôt que de s'adresser aux sens et aux capacités synesthésiques indifférenciées du corps pris comme un tout. Le bombardement incessant d'images sans rapports entre elles ne conduit qu'à une perte graduelle du contenu émotionnel des images. Les images sont devenues des marchandises infinies fabriquées dans le seul but de repousser l'ennui ; les êtres humains s'en trouvent modifiés en retour, se consumant mollement sans avoir le courage ou même la possibilité de se confronter à leur réalité existentielle. Nous ne sommes plus capables de vivre ailleurs que dans un monde rêvé.

§1-47

Je ne souhaite pas exprimer un point de vue réactionnaire sur le monde de l'art comparable au ton stimulant mais dérangeant du livre *Art in Crisis* de Hans Sedlmayer⁶⁵. Je veux simplement suggérer qu'une modification s'est opérée dans notre expérience perceptive et sensorielle du monde, et que ce changement se reflète dans l'art et dans l'architecture. Si nous voulons que l'architecture ait un rôle libérateur ou réparateur au lieu de renforcer l'érosion de la signification existentielle nous devons réfléchir à la multitude des passages secrets par lesquels l'art de l'architecture est lié à la réalité culturelle et mentale de notre temps. Nous devrions également être conscient des menaces que font peser sur la faisabilité de l'architecture les développements politiques, culturels, économiques cognitifs et perceptifs de notre société. L'architecture est devenue une forme d'art menacée.

Le rejet de la fenêtre d'Alberti

§1-48

L'œil n'en est bien sûr pas resté à la conception monoculaire figée définie par les théories de la perspective de la Renaissance. L'œil hégémonique a conquis de nouveaux champs d'expression et de perception visuelles. Les peintures de Jérôme Bosch et de Pieter Bruegel, par exemple, invitent très tôt un regard participatif à se promener à travers les scènes de multiples événements. Les représentations du XVII^{ème} siècle hollandais de la vie bourgeoise proposent des scènes désinvoltes et des objets de tous usages, le tout dépassant largement les limites de la fenêtre d'Alberti. La peinture baroque a ouvert la vision à des horizons flous, des centres de focale adoucis et des perspectives multiples, présentant une invitation au toucher et incitant le corps à parcourir cette illusion d'espace.

§1-49

Une ligne essentielle de l'évolution de la modernité passe par la libération de l'œil de l'épistémologie cartésienne de la perspective. Les tableaux de William Turner poursuivent l'élimination du cadre et donc les principes initiés à l'âge baroque ; les impressionnistes abandonnent toute idée de cerne, de cadrage équilibré et de profondeur perspective ; Paul Cézanne aspire à « rendre visible comment le monde nous touche »⁶⁶ ; les cubistes abandonnent le point focal unique, réactivent la vision périphérique et renforcent l'expérience haptique (du toucher étendu) alors que les peintres du color field rejettent toute illusion de profondeur afin de renforcer la présence de la peinture elle-même comme un artefact iconique avec sa réalité autonome. Les artistes du Land Art fusionnent la réalité de leur travail avec celle du monde vécu et finalement des artistes comme Richard Serra s'adressent directement à notre corps et à

notre expérience de l'horizontalité et de la verticalité, de la matérialité, de la gravité et du sens de la masse.

§1-50

Le même courant opposé à l'hégémonie du regard perspectif a pris place en architecture moderne sans égard pour la position culturellement privilégié de la vision. L'architecture kinesthétique et texturée de Frank Lloyd Wright, les bâtiments musculeux et tactiles de Alvar Aalto et l'architecture de géométrie et de gravité de Louis Kahn en sont des exemples particulièrement significatifs.

Une nouvelle vision de l'équilibre des sens

§1-51

C'est peut-être précisément la vision décentrée de notre époque, libérée du désir implicite de contrôle et de puissance de l'œil, qui est à nouveau capable d'ouvrir de nouveaux champs à la vision comme à la pensée. La perte du focus provoquée par le flux des images peut émanciper l'œil de sa domination patriarcale et donner naissance à un regard participatif et empathique. Les extensions technologiques des sens ont jusqu'à présent renforcé la primauté de la vision mais les nouvelles technologies pourraient aussi bien aider « le corps à détrôner le regard désintéressé du spectateur cartésien désincarné » 67.

§1-52

Comme le remarque Martin Jay : « En opposition de la forme de la Renaissance lucide, linéaire, solide, fixée, plane et fermée... le baroque était pittoresque, ouvert avec ses cavités accueillantes, aux contours flous, bref

multiple. »68 Et il rajoute que « l'expérience visuelle du baroque a une qualité fortement tactile et haptique qui l'empêche de tomber dans l'oculocentrisme de son rival perspectiviste cartésien. »69

§1-53

L'expérience haptique semble à nouveau entamer la domination de l'œil par la présence tactile de l'imagerie visuelle moderne. Dans un clip vidéo par exemple, ou dans le feuilleté de la transparence urbaine contemporaine, nous ne pouvons par arrêter le flux des images pour les observer de façon analytique ; nous devons les apprécier au contraire avec la perception augmentée, haptique, du nageur qui ressent le flot de l'eau s'écouler contre sa peau.

§1-54

Dans son livre minutieux et stimulant *The Opening of Vision : Nihilism and the Postmodern Situation*, David Michael Levin différencie deux sortes de vision : le regard assertoric [to assert=faire valoir, le regard qui énonce, qui assène] et le regard aletheic [aletheia : qui dévoile].70 De son point de vue, le regard assertorique est étroit, dogmatique, intolérant, rigide, figé, inflexible, exclusif et insensible alors que le regard aletheic [dévoilant] associé à la théorie herméneutique de la vérité permet de voir à partir d'un grand nombre de points de vue et de perspectives en étant multiple, pluriel, démocratique, contextuel, inclusif horizontal et chaleureux.71 Selon Levin, une nouvelle manière de voir est en train d'émerger.

§1-55

Bien que les nouvelles technologies aient renforcé l'hégémonie de la vision, elles

peuvent également aider à rééquilibrer l'importance des autres sens. Selon Walter Ong « avec le téléphone, la radio, la télévision et les nombreuses sources sonores, la technologie électronique nous installe dans l'ère d'une « seconde oralité ». Cette nouvelle oralité a des ressemblances frappantes avec l'ancienne telles que la mystique de la participation, son stimulant sens de communauté, sa concentration sur le moment présent... »⁷²

§1-56

« Nous, occidentaux, commençons juste à découvrir nos sens négligés. Cette prise de conscience croissante représente quelque chose comme une tardive rébellion contre le douloureux amoindrissement de l'expérience sensorielle dont nous souffrons dans le monde technologique. » écrit l'anthropologue Ashley Montagu ⁷³. Cette nouvelle conscience est aujourd'hui partagée avec force par de nombreux architectes autour du monde, qui essaient de re-sensibiliser l'architecture à travers un sens renforcé de la matérialité et de l'hapticit , de la texture et du poids, de la densité, de l'espace et de la lumière matérialisée.

Deuxième partie - Une architecture pour les sept sens

§2-1

Comme l'indique le court essai qui précède, il est indiscutable que la pensée occidentale a toujours privilégié le sens de la vue sur les autres sens. C'est également un réflexe naturel de l'architecture de notre siècle.

L'évolution négative de l'architecture est, bien sûr, puissamment soutenue tant par des forces et des schémas de management, d'organisation et de production que par l'impact de la rationalité technique qui rend tout abstrait et interchangeable. Les évolutions négatives dans le domaine des sens ne peuvent pas non plus être directement attribuées à la façon dont le sens de la vision a été historiquement privilégié. La perception par la vue, le plus important de nos sens, est solidement ancrée sur des faits physiologiques, sensoriels et psychologiques⁷⁴. Les problèmes viennent de ce que l'œil soit devenu isolé de son interaction naturelle avec les autres sens et de l'élimination progressive des autres sens, ce qui réduit l'expérience du monde et la ramène dans la sphère de la vision. Cette séparation et cette réduction fragmentent la complexité, la lisibilité et la plasticité du système perceptif, renforçant ainsi un sentiment de détachement et d'aliénation.

§2-2

Dans cette seconde partie je vais passer en revue les interactions des différents sens et évoquer des impressions personnelles du domaine sensoriel dans l'expression et l'expérience de l'architecture. Dans cet essai, j'en appelle à une architecture sensorielle, par opposition à la prédominante compréhension visuelle de l'art de construire.

Le corps au centre

§2-3

J'aborde la cité avec mon corps ; mes jambes mesurent la longueur de l'arcade et la largeur du square ; mon regard projette inconsciemment mon corps sur la façade de la cathédrale, il y parcourt les moulures et les

contours, ressentant la taille des niches et des saillies ; le poids de mon corps rencontre la masse de la porte de la cathédrale et ma main en saisit la poignée juste avant de pénétrer le vide sombre qui la suit. Je fais dans la cité l'expérience de moi-même et la cité existe à travers mon expérience incarnée. La cité et mon corps se complètent et se définissent l'un l'autre. J'habite dans la cité et la cité m'habite.

§2-4

La philosophie de Merleau-Ponty fait du corps le centre du monde de l'expérience. Il affirmait, ainsi que le rappelle Richard Kearney, que «c'est à travers nos corps comme centres vivants de l'intentionnalité ... que nous choisissons notre monde et que notre monde nous choisit ».75 Selon les mots de Merleau-Ponty, «Notre propre corps est dans le monde comme le cœur est dans l'organisme : il en garde vivant le spectacle visible, il y insuffle la vie et l'y maintient intimement, formant avec lui un système » 76; et «l'expérience sensorielle est instable et étrangère à la perception naturelle, que nous atteignons d'un coup avec tout notre corps et qui ouvre un monde de sens en interaction ».77

§2-5

Les expériences sensorielles deviennent intégrées à travers notre corps, ou plutôt dans la constitution même du corps et de la manière d'être de l'homme. La théorie psychanalytique a introduit la notion d'image du corps ou de schéma corporel comme centre de cette intégration. Nos corps et leurs mouvements sont en interaction permanente avec l'environnement ; le monde et le soi s'informent et se définissent l'un l'autre continuellement. La perception du corps et l'image du monde se transforment en une

expérience existentielle unique et continue ; il n'y a pas de corps séparé de son domicile spatial, et il n'y a pas d'espace sans relation à l'image inconsciente du soi percevant.

§2-6

« L'image du corps... est conçue d'abord à partir des expériences d'hapticit   a et d'orientations de la petite enfance. Nos images visuelles ne sont développées que plus tard et leurs significations s'appuient sur ces premières expériences vécues à travers l'hapticit   » expliquent Kent C. Bloomer et Charles W. Moore dans leur livre « Corps, Mémoire et Architecture », l'une des premières études à inventorier le rôle du corps et des sens dans l'expérience architecturale.78 Et ils continuent « Ce qui manque aujourd'hui à notre habitat, c'est la possibilité d'échanges entre le corps, l'imagination et l'environnement ;79 ... Au moins jusqu'à un certain point, chaque lieu peut être gardé en mémoire, en partie parce qu'il est unique, mais également en ce qu'il affecte nos corps et génère assez de sensations pour s'inscrire dans nos mondes personnels ».80

L'expérience multi-sensorielle

§2-7

Une promenade en forêt est vivifiante et reconstituante en raison de la constante interaction de toutes les modalités sensorielles ; Bachelard en parle comme d'une « polyphonie des sens ».81 L'œil y collabore avec le corps et les autres sens. Le sens de la réalité de chacun est renforcé et articulé par cette interaction constante. L'architecture est essentiellement une extension de la nature dans le monde artificiel, procurant un sol ferme pour la perception et l'horizon de

l'expérience et de la compréhension du monde. Elle n'est pas un artefact isolé et auto-suffisant ; elle dirige notre attention et notre expérience existentielle vers des horizons plus larges. L'architecture apporte également une structure matérielle et conceptuelle aux institutions collectives en même temps que le cadre de la vie quotidienne. Elle rend concret le cycle de l'année, la course du soleil et le passage des heures du jour.

§2-8

Chaque expérience au contact de l'architecture est multi-sensorielle ; les qualités de l'espace, de la matière et de l'échelle sont autant mesurées par l'œil que par l'oreille, le nez, la peau, la langue, le squelette et les muscles. L'architecture renforce l'expérience de l'existence, le sens d'être au monde de chacun, rien d'autre qu'une expérience renforcée du soi. A la place de la seule vision ou même de la classique répartition des cinq sens, l'architecture implique plusieurs domaines de l'expérience sensorielle qui interagissent et se confondent les uns avec les autres.⁸²

§2-9

Le psychologue James J. Gibson voit dans les sens des mécanismes de recherche agressive plutôt que de simples récepteurs passifs. Au lieu de cinq sens détachés, Gibson classe les sens en cinq systèmes sensoriels : le système visuel, le système auditif, le système du goût et de l'odeur, le système de l'orientation [kinesthésique] et le système de l'hapticit . ⁸³ La philosophie de Rudolf Steiner affirme que nous n'utilisons en fait pas moins de douze sens.⁸⁴

§2-10

Les yeux veulent collaborer avec les autres sens. Tous les sens, y compris la vision, peuvent être vus comme des extensions du sens du toucher, des spécialisations de la peau. Ils définissent l'interface entre la peau et l'environnement, entre l'opaque intériorité du corps et l'extériorité du monde. Du point de vue de René Spitz, « toute perception démarre dans la cavité orale qui sert de premier lien entre la réception interne et la perception externe. »⁸⁵ Même les yeux touchent ; le regard implique un toucher inconscient, une mémoire corporelle et une identification. C'est ce que remarque Martin Jay quand il décrit la philosophie des sens de Merleau-Ponty, «   travers la vision, nous pouvons toucher le soleil et les étoiles ».⁸⁶ Bien avant-avant Merleau-Ponty, le philosophe et homme d' glise irlandais du XVIII  siècle George Berkeley reliait le toucher à la vision en supposant que l'appréhension visuelle de la matérialité, de la distance et de la profondeur spatiale ne serait pas possible sans la collaboration de la mémoire haptique. Selon Berkeley, la vision a besoin de l'aide du toucher qui fournit les sensations de « solidité, de résistance et de relief »⁸⁷ ; la vue détachée du toucher « ne pourrait donner aucune idée de distance, d'extériorité, de profondeur, et donc d'espace et de corps ».⁸⁸ Suivant Berkeley, Hegel pensait que le seul sens qui peut donner la sensation de la profondeur de l'espace est le toucher puisqu'il « ressent le poids, la résistance et la forme tridimensionnelle (gestalt) des corps matériels et nous rend donc conscient que les choses s'éloignent de nous dans toutes les directions. »⁸⁹

§2-11

La vision confirme ce que le toucher sait déjà. On pourrait presque parler du toucher comme

de l'inconscient de la vision. Nos yeux caressent les surfaces à distance, leurs contours et leurs bords, et la sensation tactile inconsciente qualifie l'expérience de son degré de plaisir. Le distant et le proche sont vécus avec la même intensité et se fondent en une expérience cohérente. Avec les mots de Merleau-Ponty : « Nous voyons la profondeur, la douceur, la consistance, la dureté des objets ; Cézanne disait même que nous voyons leur odeur. Si le rôle du peintre est d'exprimer le monde, l'arrangement de ses couleurs sur la toile doit apporter le tout indivisible, sinon son tableau ne fera qu'évoquer les choses sans leur donner l'impérieuse unité, la présence et l'insupportable plénitude qui sont pour nous la définition du réel. » 90

§2-12

En poussant plus loin l'idée de Goethe selon laquelle l'œuvre d'art doit « augmenter la vie »⁹¹, Bernard Berenson suggère que face à une œuvre artistique, nous imaginons une véritable rencontre physique à travers des « sensations idéifiées ». Il nomme « valeurs tactiles »⁹² les plus importantes d'entre elles. De ce fait, l'œuvre de l'art authentique stimule nos sensations idéifiées du toucher et cette excitation augmente la vie. Cela dit, nous ressentons vraiment la chaleur de l'eau dans la baignoire des tableaux de nus au bain de Pierre Bonnard, ou l'humidité de l'air des paysages de Turner, et nous pouvons éprouver la chaleur du soleil et la brise fraîche d'une fenêtre ouvrant sur un paysage côtier dans un tableau de Matisse.

§2-13

De la même façon, l'œuvre architecturale génère un indivisible complexe d'impressions. La rencontre vécue de la maison Fallingwater

de Frank Lloyd Wright tisse ensemble la forêt environnante, les volumes, les surfaces, les textures et les couleurs de la maison, jusqu'aux odeurs de la forêt et aux bruits de la rivière, en une expérience singulièrement complète. Une œuvre architecturale n'est pas vécue comme un assemblage d'images visuelles isolées, mais dans sa présence matérielle et spirituelle complètement incarnée. Une œuvre architecturale incorpore et infuse des structures à la fois physiques et mentales. La frontalité visuelle du dessin d'architecture est perdue dans l'expérience réelle de l'architecture. La bonne architecture offre des formes et des surfaces sculptées pour l'agréable toucher de l'œil. « Le contour et le profil (la modénature) sont la pierre de touche de l'architecte » comme le dit Le Corbusier, révélant un ingrédient tactile dans sa compréhension plutôt visuelle de l'architecture.⁹³

§2-14

Les images d'un domaine sensoriel alimentent plus tard l'imagerie d'une autre modalité. Les images de la présence donnent lieu aux images de la mémoire, de l'imagination et du rêve. « ... la maison permet de rêver en paix » écrit Bachelard.⁹⁴ Bien davantage, un espace architectural encadre, interrompt, renforce et concentre nos pensées, et les empêche de se perdre. On peut rêver et sentir notre corps en étant à l'extérieur, mais nous avons besoin de la géométrie architecturale d'une pièce pour penser clairement. La géométrie de la pensée revoie à la géométrie de la pièce. §2-15 Dans le Livre du Thé, Kakuzo Okakura livre une description subtile de l'imagerie multi-sensorielle évoquée par la situation simple de la cérémonie du thé : « Un silence parfait y règne, sérénité que seul trouble le frémissement de l'eau dans le chaudron en

fonte. Le chant du chaudron est subtil, car on a pris soin d'y disposer quelques morceaux de fer, afin d'engendrer une mélodie particulière où l'on peut reconnaître les échos, assourdis par les nuages, d'une cascade, du lointain déferlement des vagues sur les rochers, d'une ondée balayant une forêt de bambous, ou du soupir du pin sur quelque colline éloignée ».95

r Dans la description d'Okakura, le présent et l'absent, le proche et le distant, le perçu et l'imaginé se confondent. Le corps n'est pas qu'une entité physique, il est enrichi par la mémoire corporelle et le rêve, par le passé et l'avenir. Edward S. Casey pense même que notre capacité de mémoriser serait impossible sans mémoire corporelle.96 Le monde se reflète dans le corps tout comme le corps se projette dans le monde. Nous nous souvenons autant à travers notre corps qu'à travers notre cerveau.

§2-16

Les sens ne transmettent pas seulement l'information pour le jugement et la réflexion, ils sont aussi le moyen de l'allumage de l'imagination et de la pensée sensorielle. Chaque forme d'art élabore une pensée métaphysique et existentielle à travers ses moyens caractéristiques et son engagement sensoriel. « N'importe quelle théorie de la peinture est une métaphysique » selon Merleau-Ponty 97, mais cette déclaration peut également être étendue à la fabrication même de l'œuvre, puisque chaque tableau est lui-même basé sur des suppositions implicites quant à l'essence du monde. « Le peintre apporte son corps avec lui » comme le dit Paul Valéry et « l'on ne peut imaginer comment un esprit pourrait peindre » conclut Merleau-Ponty. 98

§2-17

Il est de la même manière inconcevable de pouvoir penser à une architecture purement cérébrale qui ne serait pas la projection du corps humain et de ses déplacements dans l'espace. L'art architectural est également impliqué dans des questions métaphysiques et existentielles concernant l'être-au-monde de l'homme. La réalisation de l'architecture a besoin d'une pensée claire, mais c'est un mode de pensée incarnée spécifique qui n'existe qu'à travers les sens et le corps, et à travers le médium qu'est l'architecture. L'architecture élabore et communique les pensées de la confrontation incarnée de l'homme avec le monde à travers des « émotions plastiques ».99 Je pense que la tâche de l'architecture est « de rendre visible comment le monde nous touche » comme le disait Merleau-Ponty de la peinture de Cézanne.100

La signification de l'ombre

§2-18

L'œil est l'organe de la distance et de la séparation alors que le toucher est le sens de la proximité, de l'intimité et de l'affection. L'œil mesure, contrôle et enquête quand le toucher approche et caresse. Durant les expériences émotionnelles les plus fortes nous avons tendance à fermer le sens éloignant de la vision ; nous fermons les yeux quand nous rêvons, quand nous écoutons de la musique ou caressons notre bien aimé(e). L'ombre profonde et l'obscurité sont essentielles car elles atténuent l'acuité de la vision, rendent la profondeur et la distance ambiguë et invitent à la vision périphérique inconsciente et à l'imagination tactile.

§2-19

Combien plus mystérieuse et attirante est la rue d'une ville ancienne, avec ces parties alternées d'ombre et de lumière, comparée aux rues d'aujourd'hui toujours trop éclairées. L'imagination et la rêverie sont stimulées par la lumière affaiblie et l'ombre. Afin de penser clairement, il faut diminuer l'acuité de la vision pour que les pensées puissent évoluer à l'arrière d'un regard absent et non focalisé. Une lumière vive et homogène paralyse autant l'imagination que l'homogénéisation de l'espace affaiblit l'expérience d'être et efface le sens du lieu. L'œil humain s'accorde davantage au crépuscule qu'à la pleine lumière du jour.

§2-20 La brume et la pénombre réveillent l'imagination en produisant des images confuses et ambiguës ; une peinture chinoise d'un brumeux paysage de montagne, ou le jardin zen de sable ratissé du Ryoan-ji laissent émerger d'un regard vague un état méditatif quasi hypnotique. Le regard absent traverse l'image physique et fait le point sur l'infini.

§2-21

Dans son livre *Eloge de l'Ombre*, Junichiro Tanizaki remarque que même la cuisine japonaise doit quelque chose à l'ombre et est inséparable de l'obscurité : « Et quand Y Kan est servi dans un plat en laque, c'est comme si l'obscurité de la pièce fondait sur la langue . »¹⁰¹ L'écrivain nous rappelle que dans l'ancien temps les dents noircies de la geisha et ses lèvres peintes en vert foncé ainsi que son visage maquillé de blanc avaient pour but de renforcer l'obscurité et les ombres de la pièce.

§2-22

De la même manière, le sens extraordinairement puissant d'une captivante présence dans les toiles de Caravage ou de Rembrandt émerge de la profondeur de l'ombre dans laquelle le sujet est serti comme

un objet précieux sur un fond de velours foncé qui absorbe toute lumière. L'art du clair-obscur est également une technique du maître architecte. On trouve dans les grands espaces architecturaux une respiration constante et profonde respiration d'ombre et de lumière : l'ombre aspire et la luminosité exhale la lumière.

§2-23

De nos jours la lumière est devenue un sujet plus quantitatif et la fenêtre a perdu sa signification de médiateur entre deux mondes, entre l'ouvert et le fermé, l'intériorité et l'extériorité, le privé et le public, l'ombre et la lumière. Ayant perdu sa signification ontologique, la fenêtre s'est transformée en une simple absence de mur. « Prenez l'usage des grands volumes vitrés : ils privent nos bâtiments d'intimité, d'ombre et d'atmosphère. Les architectes du monde entier se sont trompés dans les proportions à donner à ces grandes baies vitrées, à ces larges espaces ouvrant sur l'extérieur. Nous avons perdu le sens de la vie intime, et sommes devenus contraints de vivre en public, loin de notre « chez soi ». » écrit Luis Barragan, l'authentique magicien du secret intime, du mystère et de l'ombre dans l'architecture contemporaine.¹⁰² De la même manière, la plupart des espaces publics contemporains deviendraient plus agréables sous une intensité lumineuse plus faible, répartie de façon plus inégale. Le sombre vestibule précédent la salle du conseil de la mairie de Säynätsalo recrée un sens de la communauté mystique et mythique ; l'obscurité crée le sens de la solidarité et renforce la puissance du monde parlé.

§2-24

Dans les états émotionnels, les stimuli sensoriels semblent se déplacer des plus raffinés vers les plus archaïques, de la vision à l'ouïe, le toucher et l'odorat, de la lumière à l'ombre. Une culture qui cherche à contrôler les citoyens va chercher à promouvoir la direction opposée à celle de l'interaction, à s'éloigner de l'individualisme intime et de la personnalisation, pour aller vers un détachement public et distant. Une société de surveillance est nécessairement une société du regard voyeur et sadique. Une efficace méthode de torture mentale consiste à utiliser une forte quantité de lumière qui ne laisse aucun espace au retrait mental et à l'intimité; même la sombre intériorité du soi est alors exposée et violée.

L'intimité acoustique

§2-25

La vue isole alors que le son incorpore ; la vision est directionnelle alors que le son vient de toutes directions. Le sens de la vue implique l'extériorité mais le son crée une expérience d'intériorité. Je regarde un objet mais le son vient à moi ; l'œil atteint mais l'oreille reçoit. Les bâtiments ne réagissent pas à notre regard mais ils renvoient nos sons à nos oreilles. « L'action convergente du son affecte le sens humain du cosmos » écrit Walter Ong. « Pour les cultures orales, le cosmos est un événement en cours avec l'homme en son centre. L'homme est *l'umbilicus mundi*, le nombril du monde. »¹⁰³ Il est intellectuellement stimulant de penser que la perte du sens de la centralité dans le monde contemporain pourrait être attribué, au moins pour partie, à la disparition de l'intégrité du monde audible.

§2-26

L'ouïe structure et articule l'expérience et la compréhension de l'espace. Nous ne sommes habituellement pas conscients de la signification de l'ouïe dans l'expérience spatiale bien que le son apporte la continuité temporelle dans lequel s'insèrent les impressions visuelles. Par exemple, quand la bande-son est retirée d'un film, la scène perd de sa plasticité, de sa continuité, de sa vie. Un film muet doit compenser son manque de son par une manière démonstrative de « surjouer ».

§2-27

Adrian Stokes, le peintre et essayiste anglais, fait des observations pertinentes sur l'interaction de l'espace et du son, du son et de la pierre. Il écrit : « Comme les mères des hommes, les bâtiments ont une bonne capacité d'écoute. Les sons longs, détachés ou apparemment regroupés, apaisent les orifices des palais qui se penchent doucement au-dessus du canal ou de la rue. Un son long avec son écho apporte sa plénitude à la pierre. »
104

§2-28

Quiconque a été tiré de son sommeil par le son d'un train ou d'une ambulance dans une ville au cœur de la nuit et a fait, encore endormi, l'expérience de l'espace de la ville et de tous ses habitants éparpillés dans ses murs connaît le pouvoir du son sur l'imagination ; les sons de la nuit sont des rappels de la solitude humaine et de la mort et nous rendent conscients de la ville entière endormie. Quiconque a été pris sous le charme du son d'une eau tombant goutte à goutte au fond de l'obscurité d'une ruine connaît l'extraordinaire capacité de l'oreille à creuser un espace dans le vide de la nuit. L'espace tracé par l'oreille au cœur de l'obscurité

devient une cavité sculptée directement à l'intérieur de l'esprit.

§2-29

Le dernier chapitre de Découvrir l'architecture (Experiencing Architecture), l'ouvrage majeur de Steen Eiler Rasmussen, a pour titre significatif Entendre l'architecture « Hearing Architecture ».105 L'auteur y décrit les différentes dimensions des qualités acoustiques et rappelle la perception auditive des tunnels des égouts de Vienne dans le film Le Troisième Homme dans lequel joue Orson Welles : « Nos oreilles reçoivent l'impact de la longueur et de la forme cylindrique du souterrain ».106

§2-30

On peut aussi se rappeler la stridence d'une maison vide et inhabitée comparée à l'affabilité d'une maison où l'on vit et dans laquelle le son est réfléchi et adouci par les nombreuses surfaces des objets personnels. Chaque bâtiment et chaque espace ont leur sonorité particulière, d'intimité ou de monumentalité, d'accueil ou de rejet, d'hospitalité ou d'hostilité. Un espace est compris et apprécié autant par son écho que par sa forme visuelle mais sa perception acoustique reste généralement comme la toile de fond inconsciente de l'expérience.

§2-31

La vue est le sens de l'observateur solitaire alors que l'ouïe crée un sens de la communauté et de solidarité ; notre regard erre solitairement dans l'obscurité profonde de la cathédrale alors que le son de l'orgue nous ouvre immédiatement à l'expérience de notre affinité avec l'espace. On est seul à fixer le temps fort d'un numéro de cirque mais

l'éclat des applaudissements à l'issue du suspense nous unit à la foule. Le son des cloches de l'église qui résonne dans les rues de la ville nous rend conscient de notre citoyenneté. L'écho des pas sur une rue pavée possède une charge émotionnelle liée à la réverbération du son sur les murs qui nous met en relation directe avec l'espace; le son mesure l'espace et rend son échelle compréhensible. Nous caressons les limites de l'espace avec notre ouïe. Les cris des mouettes dans un port réveillent notre conscience de l'immensité de l'océan, de l'horizon infini.

§2-32

Chaque ville a son écho qui est lié à la trame et à l'échelle de ses rues ainsi qu'aux styles et matériaux architecturaux dominants. L'écho de la ville de la Renaissance diffère de celui de la ville baroque. Mais nos villes ont complètement perdu toute résonance. Le large espace ouvert de nos rues contemporaines ne renvoie pas de son et les échos des bâtiments d'aujourd'hui sont absorbés, censurés. La musique programmée que diffusent les centres commerciaux et les espaces publics élimine la possibilité de saisir le volume acoustique de l'espace. On a aveuglé nos oreilles.

Silence, temps et solitude

§2-33

L'expérience auditive la plus essentielle que permet l'architecture est le calme. L'architecte présente le drame de la construction figé dans le silence de la matière, de l'espace, de la lumière. L'architecte est au bout du compte l'art du silence pétrifié. Quand cesse le désordre du chantier et que les cris des ouvriers s'éloignent, le bâtiment devient le musée d'un silence patient, plein d'attente.

Nous rencontrons dans les temples égyptiens le silence dont s'entouraient les pharaons, dans le silence de la cathédrale gothique nous est évoquée la dernière note finissante d'un chant grégorien et l'écho de pas romains vient juste de s'éteindre au-delà des murs du Panthéon. Les vieilles maisons nous ramènent au temps et au silence du passé. Le silence de l'architecture est un silence sensible et plein de souvenirs. Une forte expérience architecturale tait tout bruit extérieur et concentre notre attention sur notre existence même et, comme dans tout art, nous rend conscient de notre solitude fondamentale.

§2-34

L'incroyable accélération de la vitesse durant le siècle passé a écrasé le temps sur l'écran plat du présent, écran qui projette la simultanéité du monde. Au moment où le temps perd sa durée et son écho d'un passé originaire, l'homme perd son sens du soi comme être historique et est menacé par « la terreur du temps ».107 L'architecture nous émancipe de l'étreinte du présent et nous permet de faire l'expérience du lent écoulement du temps qui guérit. Les bâtiments et les villes sont les instruments et les musées du temps. Ils nous permettent de percevoir et de comprendre le passage de l'Histoire, de participer aux cycles du temps qui dépassent les limites de notre vie individuelle.

§2-35

L'architecture nous met en relation avec ce qui n'est plus; nous pouvons imaginer à travers les bâtiments l'animation de la rue médiévale et nous représenter la solennelle procession qui s'approche de la cathédrale. Le temps de l'architecture est un temps contenu. Le temps se tient, ferme et calme, au sein de la grandeur des bâtiments. Le temps s'est pétrifié dans le

grand péristyle de Karnak en un présent immobile et éternel. Le temps et l'espace sont pour toujours enfermés l'un dans l'autre dans les silencieux intervalles de ces immenses colonnes ; la matière, l'espace et le temps se fondent en une singulière expérience élémentaire, le sens de l'être.

§2-36

Les grandes œuvres de la modernité ont comme arrêté pour toujours le temps des utopies, de l'optimisme et de l'espoir ; même après des décennies de mise à l'épreuve elles continuent de diffuser un parfum de printemps, de promesse. Le sanatorium d'Alvar Aalto à Paimio est déchirant par sa foi rayonnante dans le futur de l'humanité et dans le succès de la mission sociétale de l'architecture. La villa Savoye de Le Corbusier nous fait croire à l'union de la raison et de la beauté, de l'éthique et de l'esthétique. A travers des périodes de changements sociaux dramatiques, la propre maison de Konstantin Melnikov s'est maintenue comme le silencieux témoignage de la volonté de l'esprit utopique qui l'avait conçue.

§2-37

L'expérience de l'œuvre d'art est le dialogue intime – et exclusif - entre l'œuvre et le spectateur. « L'art est une mise en scène de la mémoire », et « L'art est l'œuvre du solitaire pour le solitaire » comme l'écrit Cyril Connolly dans *The Unquiet Grave*. Ces phrases n'ont pas été soulignées par hasard par Luis Barragan dans son exemplaire de ce recueil de poèmes .108 Une sorte de mélancolie irrigue toute expérience artistique émouvante : la tristesse liée à la temporalité immatérielle de la beauté. L'art projette un idéal inatteignable, celui de la beauté qui frôle parfois l'éternité.

Les espaces du parfum

§2-38

Il ne faut que huit molécules d'une substance pour déclencher une impulsion d'odeur sur une terminaison nerveuse et nous pouvons détecter plus de dix mille odeurs différentes. La mémoire la plus persistante d'un espace est souvent son odeur. Je ne parviens pas à faire revenir de ma première enfance l'aspect de la porte d'entrée de la ferme de mon grand-père mais je peux encore ressentir la résistance de son poids et la patine de sa surface de bois usée par les décennies et je me rappelle de façon particulièrement vivante l'odeur du foyer qui frappait ma face comme un mur invisible derrière la porte. Chaque logement a sa propre odeur d'intimité.

§2-39

Une odeur particulière nous fait inconsciemment revenir dans un espace totalement oublié par la mémoire rétinienne ; les narines réveillent une image oubliée et nous sommes alors invités à entrer dans une rêverie pleine de vie. Le nez aide les yeux à se souvenir. « La mémoire et l'imagination restent associés » comme l'écrit Bachelard, « Moi seul, dans mes souvenirs d'un autre siècle, peux ouvrir le placard profond qui garde encore, pour moi seul, l'odeur unique, l'odeur des raisins qui sèchent sur la claie. L'odeur du raisin ! Odeur limite, il faut beaucoup imaginer pour la sentir ».109

§2-40

Quel délice que de se déplacer d'un champ d'odeurs vers un autre dans les rues étroites d'une vieille ville ! Le halo odorant d'une boutique de bonbons renvoie à la naïveté et à la curiosité de l'enfance : l'odeur dense de

l'atelier du cordonnier évoque les chevaux, les selles, les sangles des harnais et l'excitation des chevauchées ; la fragrance du boulanger projette des images de santé, de subsistance et de force physique tandis que celle de la pâtisserie fait penser à la félicité bourgeoise. Les ports de pêche sont particulièrement mémorables du fait de la fusion des odeurs de mer et de terre ; la puissante odeur du goémon fait sentir la profondeur et le poids de la mer et transforme la plus simple des cités maritimes en une image de l'Atlantide perdue.

§2-41

L'une des joies du voyage est de s'accorder à la géographie et au microcosme des odeurs et des goûts. Chaque ville a son propre spectre de goûts et d'odeurs. Les étals dans les rues sont d'appétissantes expositions d'odeurs : les créatures de l'océan sentant l'algue, les légumes portant les odeurs de la terre fertile et les fruits qui débordent de la douce fragrance du soleil mêlé à la moiteur de l'air estival. Les menus qui s'affichent à l'extérieur des restaurants nous font rêver à la complète succession des plats du dîner : les lettres lues par les yeux se transforment en sensations gustatives.

§2-42

Pourquoi les maisons abandonnées ont-elles toujours la même odeur creuse : cette odeur si particulière est-elle induite par le vide perçu par le regard ? Helen Keller était capable de reconnaître « une vieille maison de campagne à ses multiples niveaux d'odeur, laissés par la succession des familles, des plantes, des parfums et des rideaux. »110

§2-43 Dans Les Cahiers De Malt Laurids Brigge, Rainer Maria Rilke donne une description dramatique des images du passé d'une maison

déjà démolie telles qu'elles apparaissent sur les murs encore dressés de la maison voisine : Là s'attardaient les soleils de midi, les exhalaisons, les maladies, d'anciennes fumées, la sueur qui filtre sous les épaules et alourdit les vêtements. Elles étaient là, l'haleine fade des bouches, l'odeur huileuse des pieds, l'aigreur des urines, la suie qui brûle, les grises buées de pommes de terre et l'infection des graisses rancies. Elle était là, la douceuse et longue odeur des nourrissons négligés, l'angoisse des écoliers et la moiteur des lits de jeunes garçons pubères.¹¹¹

§2-44

Les images rétinienne de l'architecture contemporaine apparaissent bien stériles et sans vie quand on les compare avec la puissance émotionnelle et associative du répertoire olfactif du poète. Le poète libère le goût et le parfum scellés dans les mots. A travers ses mots un grand écrivain est capable de construire une ville entière avec toutes les couleurs de la vie. Mais les œuvres architecturales significatives peuvent également projeter des pleines images de vie. En fait, un grand architecte libère les images de vie idéale scellées dans les espaces et les formes. Le croquis de Le Corbusier montrant un jardin suspendu dans un bloc d'appartements, une femme battant un tapis sur le balcon surélevé, son mari, en bas, frappant un punching ball, tout comme le poisson et le ventilateur sur la table de cuisine de la villa Stein-de Monzie, sont des exemples d'un rare sens de la vie dans des images modernes d'architecture. Les photographies de la maison Melnikov révèlent en revanche la grande distance qui sépare la géométrie métaphysique de cette maison culte des réalités traditionnellement prosaïques de la vie.

La forme du toucher

§2-45

« Les mains sont un organisme complexe, un delta vers lequel la vie s'écoule et se rassemble à partir de ses sources les plus éloignées pour déferler dans le grand courant de l'action. Les mains ont une histoire ; elles ont leur propre culture et leur propre beauté particulière. Nous leur garantissons le droit d'avoir leur propre développement, leurs progrès, leurs sentiments, états d'âme et occupations » écrit Rainer Maria Rilke dans son essai sur Rodin.¹¹² Les mains sont l'œil du sculpteur ; mais elles sont aussi les organes de la pensée comme que le suggère Heidegger : « L'être de la main ne se laisse jamais déterminer comme un organe corporel de préhension, ni éclaircir à partir de là. [...] Chaque mouvement de la main dans chacune de ses œuvres est porté par l'élément de la pensée, il se comporte dans cet élément. »¹¹³

§2-46

La peau lit la texture, le poids, la densité et la température de la matière. La surface d'un vieil objet, poli à la perfection par l'outil de l'artisan et les mains assidues de ses utilisateurs, séduit la main qui caresse. C'est un vrai plaisir que d'appuyer sur une poignée de porte brillante des milliers de main qui l'ont ouverte avant nous ; l'aspect luisant de cet usage immémorial s'est transformé en une image de bienvenue et d'hospitalité. Le sens tactile nous relie au temps et à la tradition : à travers les impressions du toucher nous serrons la main de générations sans nombre. Un galet poli par les vagues n'enchanterait pas seulement la main par sa forme apaisante mais parce qu'il exprime le long processus de sa formation ; un galet parfait au creux de la main

matérialise la durée, c'est du temps qui a pris forme.

§2-47

En pénétrant dans le magnifique espace extérieur du Salk Institute de Louis Kahn à La Jolla en Californie j'ai ressenti l'irrésistible tentation de marcher directement vers le mur de béton et de toucher la douceur veloutée et la température de sa peau. Notre peau ressent les changements de température avec une précision infaillible ; la fraîche stimulation de l'ombre sous un arbre, ou la caressante boue de chaleur d'un endroit ensoleillé, se transforment en expériences d'espace et de lieu. Dans mes images d'enfance de la campagne finnoise je peux précisément me rappeler le biais des murs sous le soleil, murs qui amplifiaient la chaleur et le rayonnement pour faire fondre la neige, permettant aux premières odeurs du sol en attente d'annoncer l'approche de l'été. Ces premières bouffées de printemps étaient davantage identifiées par la peau et le nez que par l'œil. §2-48 La gravité est mesurée par le dessous du pied ; c'est par nos semelles que nous ressentons la densité et la texture du sol. Se tenir debout, pieds nus, face au soleil couchant, sur un lisse rocher glaciaire de bord de mer et sentir à travers ses semelles la chaleur de la pierre chauffée par le soleil est une expérience extraordinairement revigorante qui nous fait entrer dans l'éternel cycle de la nature. On peut alors sentir la lente respiration de la terre.

§2-49

« Nous avons dans nos maisons des coins et des recoins où nous aimons nous blottir confortablement. Se blottir appartient à la phénoménologie du verbe habiter et seuls ceux qui ont su le faire peuvent habiter avec intensité » écrit Bachelard.¹¹⁴ « Et toujours,

en nos rêveries, la maison est un grand berceau. » continue-t-il.¹¹⁵

§2-50

Une forte identité existe entre la peau nue et la sensation du chez soi. Cette expérience du chez soi est essentiellement une expérience de chaleur intime. L'espace de chaleur autour de la cheminée est l'espace de l'intimité ultime et du confort. Marcel Proust donne une description poétique d'un tel espace proche de la cheminée, tel que la peau le ressent : « sorte d'impalpable alcôve, de chaude caverne creusée au sein de la chambre même, zone ardente et mobile en ses contours thermiques ». ¹¹⁶ Le sens du chez soi n'était jamais aussi fort pour moi qu'en voyant, à la tombée de la nuit, une fenêtre allumée de la maison de mon enfance dans un paysage couvert de neige, le souvenir de la chaleur du foyer réchauffant doucement mes membres gelés. La maison et le plaisir de la peau se mêlent en une sensation singulière.

Le goût de la pierre

§2-51

Dans ses écrits, Adrian Stokes était particulièrement sensible aux domaines des sensations tactiles et gustatives : « En employant doux et rugueux comme termes génériques de la dichotomie de l'architecture je suis davantage capable de préserver à la fois les notions gustatives et tactiles qui sous-tendent le visuel. Il y a un appétit des yeux et il y a eu sans aucun doute une imprégnation du sens de la vue, comme de celui du toucher, par l'impulsion orale et ses multiples orientations. » ¹¹⁷ Stokes écrit également sur « l'invitation orale du marbre de Vérone » ¹¹⁸ et fait référence à une lettre de Ruskin : « J'aimerai

manger Vérone jusqu'à la dernière miette.»119

§2-52

Il y a un subtil transfert des expériences tactiles à celles du goût. La vision peut également glisser vers le goût ; certaines couleurs, certains détails délicats suggèrent des sensations orales. La surface d'une pierre polie joliment colorée est inconsciemment appréciée par la langue. Notre expérience sensorielle du monde trouve son origine à l'intérieur de notre bouche et le monde tend à retourner vers ses origines orales. L'origine la plus archaïque de l'espace architectural est au creux de notre bouche.

§2-53

Visitant il ya des années la maison DL James conçue par Charles et Henri Greene à Carmel je fus incité à m'agenouiller et à toucher avec la langue le seuil de la porte d'entrée et son marbre blanc délicatement brillant. Les matériaux sensuels et les détails si adroitement mis en œuvre de l'architecture de Scarpa, tout comme les couleurs sensuelles des maisons de Barragan évoquent souvent des expériences orales. Des surfaces délicieusement colorées de stucco lustro ou des surfaces de bois finement poli se présentent également au jugement de la langue.

§2-54

Junichiro Tanizaki décrit de façon impressionnante les qualités spatiales du sens du goût et la subtile correspondance des sens dans la simple action de découvrir un bol de soupe : [Voilà de bonnes raisons pour expliquer pourquoi l'on sert, aujourd'hui encore, le bouillon dans un bol de laque, car

un récipient de céramique est loin de donner des satisfactions du même ordre.] Et d'abord parce que, dès que l'on enlève le couvercle, un liquide contenu dans une céramique révèle sur-lechamp son corps et sa couleur. Le bol de laque au contraire, lorsque vous le découvrez, vous donne, jusqu'à ce que vous le portiez à la bouche, le plaisir de contempler, dans ses profondeurs obscures, un liquide dont la couleur se distingue à peine de celle du contenant qui stagne, silencieux, dans le fond. Impossible de discerner la nature de ce qui se trouve dans les ténèbres du bol, mais votre main perçoit une lente oscillation fluide, une légère exsudation qui recouvre les bords du bol vous apprend qu'une vapeur s'en dégage, et la parfum qui véhicule cette vapeur vous offre un subtile avantgoût de la saveur du liquide [avant même que vous en emplissiez votre bouche. Quelle jouissance dans cet instant, combien différente de ce que l'on éprouve devant une soupe présentée dans une assiette plate et blanchâtre de style occidental !] Il est peine exagéré d'affirmer qu'elle est de nature mystique, avec même un petit goût zenniquey. 120

§2-55

Un bel espace architectural s'ouvre et se présente lui-même avec la même plénitude d'expérience que le bol de soupe de Tanizaki. L'expérience architecturale importe le monde dans le corps par le plus intime des contacts.

Les images de muscle et d'os

§2-56

L'homme primitif utilisait son propre corps comme système de dimension et de proportion de ses constructions. Les compétences essentielles des cultures traditionnelles pour concevoir un habitat

reposent sur la sagesse du corps accumulée dans la mémoire tactile. Le principal savoir de l'ancestral chasseur, pêcheur et fermier, tout comme celui de l'ancestral maçon et tailleur de pierre, était l'imitation d'une tradition incarnée de leur métier accumulée dans les sens tactile et musculaire. Ces compétences étaient apprises à travers l'incorporation de la séquence de mouvements épurée par la tradition et non à travers les mots ou la théorie.

§2-57

Le corps sait et se souvient. La signification architecturale provient de réponses et de réactions archaïques mémorisées par le corps et les sens. L'architecture doit répondre aux exigences d'un comportement primordial préservé et transmis par les gènes. L'architecture ne répond pas seulement aux besoins fonctionnels et intellectuels de l'habitant des cités d'aujourd'hui ; elle doit aussi se souvenir du chasseur ou de l'agriculteur primordial que renferme notre corps. Nos sentiments de confort, de protection, le fait de se sentir chez soi, sont enracinés dans les expériences primordiales d'innombrables générations. Bachelard appelle ces « images qui font ressortir la primitivité qui est en nous » des « images premières ».121 « [En somme,] la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des différentes fonctions d'habiter. Nous sommes le diagramme des fonctions d'habiter cette maison-là et toutes les autres maisons ne sont que des variations d'un thème fondamental. Le mot habitude est trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas à la maison inoubliable » écrit-il à propos de la force de la mémoire du corps.122

§2-58

L'architecture moderne a pu avoir conscience de – et reconnaître – son inclination pour la nature visuelle de la conception. « L'architecture de l'extérieur [des bâtiments] semble avoir intéressé les architectes de l'avantgarde aux dépens de l'architecture de l'intérieur. Comme si une maison devait être conçue davantage pour le plaisir de l'œil que pour le bien-être des habitants » écrit Eileen Gray¹²³ pour qui l'approche de conception s'appuie davantage sur l'étude minutieuse des situations de la vie quotidienne que sur des préjugés de composition visuelle.

§2-59

L'architecture ne peut cependant pas devenir l'instrument d'une simple fonctionnalité, de confort corporel et de plaisir sensoriel sans manquer sa tâche de medium existentiel. Une forme particulière de distance, de résistance et de tension doit être maintenue entre le programme, la fonction et le confort. Les motivations rationnelles et utilitaires d'une œuvre architecturale ne doivent pas devenir transparentes, elle doit conserver son mystère, son secret impénétrable afin d'enflammer nos émotions et notre imagination.

§2-60

Tadao Ando exprime le besoin d'une tension entre fonctionnalité et inutilité dans son travail : « Je crois que l'architecture doit s'échapper de la fonction après avoir fait en sorte de l'intégrer comme base du projet. Pour le dire autrement, j'aime observer jusqu'où l'architecture peut suivre la fonction puis, une fois le terme atteint, jusqu'où l'architecture peut se retirer de la fonction. La signification de l'architecture se trouve dans la distance qu'elle maintient avec la fonction. »¹²⁴

Les images de l'action

§2-61

Un cheminement de pierres inséré dans le gazon d'un jardin forme l'image de traces de pas. Quand nous ouvrons une porte, le poids de notre corps rencontre celui de la porte ; nos jambes mesurent les marches de l'escalier que nous montons ; notre main s'agrippe à la rampe et le corps entier se déplace diagonalement, dramatiquement dans l'espace.

§2-62

Il y a une suggestion d'action induite par les images de l'architecture, le temps d'une rencontre active, ou « la promesse de fonction »,¹²⁵ un but. « Les objets qui entourent mon corps reflètent la possibilité de son action sur eux » écrit Henri Bergson.¹²⁶ C'est cette possibilité d'action qui sépare l'architecture des autres arts. C'est comme conséquence de cette action impliquée que la réaction du corps est inséparable de l'expérience de l'architecture. Une véritable expérience architecturale n'est pas une simple série d'images rétinienne. Les 'éléments' de l'architecture de sont pas des unités visuelles ou des formes [gestalt] ; ce sont des rencontres, des confrontations qui interagissent avec la mémoire. « Dans un tel souvenir, le passé est incarné dans les actions. Plutôt que d'être contenu séparément quelque part, dans l'esprit ou le cerveau, c'est un ingrédient actif dans les mouvements du corps qui accomplissent telle action particulière » écrit Edward Casey sur les rôles croisés de la mémoire et de l'action. ¹²⁷

§2-63

L'expérience du chez soi est structurée par différentes activités – faire la cuisine, manger, recevoir des amis, lire, stocker et ranger ses affaires, dormir, différentes activités intimes – et non par des éléments visuels. Un bâtiment est rencontré, il est approché, confronté – par la vue et par le corps - traversé, utilisé pour faire autre chose. L'architecture initie, dirige et organise le comportement et le mouvement.

§2-64

Un bâtiment n'est pas une fin en soi ; il encadre, articule, structure, donne du sens, relie, sépare et unifie, facilite et interdit. Par conséquent, les expériences architecturales élémentaires ont plutôt une forme de verbe qu'une suite de noms. Les expériences architecturales authentiques consistent donc, par exemple, à approcher un bâtiment ou à se trouver face à lui plutôt qu'en l'appréhension formelle d'une façade ; à l'acte d'entrer plutôt que de s'arrêter au dessin de la porte ; à regarder par la fenêtre plutôt que de regarder la fenêtre comme objet matériel ; de se nicher dans sa sphère de chaleur plutôt que d'observer le dessin d'une cheminée. L'espace architectural, à la différence de l'espace physique, est un espace vécu et l'espace vécu transcende toujours la géométrie et la mesurabilité.

§2-65

Dans son analyse de l'Annonciation de Fra Angelico tirée de son essai plein de charme « Du seuil à la pièce commune » (1926) Alvar Aalto reconnaît l'essence verbale de l'expérience architecturale en parlant de l'acte d'entrer dans une pièce et non de la conception formelle d'un porche ou d'une porte.¹²⁸

§2-66

La théorie et la critique architecturale moderne ont eu fortement tendance à voir l'espace comme un objet immatériel délimité par des surfaces matérielles au lieu de comprendre l'espace en termes d'interactions et d'interrelations. La pensée japonaise est au contraire fondée sur une compréhension relationnelle du concept d'espace. En reconnaissant l'essence verbale de l'expérience architecturale, le professeur Fred Thompson utilise les notions de spacialisation [spacing] plutôt que d'espace et de temporisation [timing] plutôt que de temps dans son essai sur le concept de Ma et l'unité de l'espace et du temps dans la pensée japonaise.¹²⁹ Il décrit très justement les éléments de l'expérience architecturale avec des gérondifs c'est-à-dire des verbes transformés en nom.

L'identification corporelle

§2-67

L'authenticité de l'expérience architecturale est fondée sur le langage tectonique du bâtiment et la possibilité qu'il laisse aux sens de comprendre l'acte de construire. Nous appréhendons, touchons, écoutons et mesurons le monde à travers notre existence corporelle complète et le monde de l'expérience s'organise et s'articule autour de notre corps comme centre. Nous domicilions dans le refuge de notre corps, de notre mémoire, de notre identité. Nous sommes constamment en dialogue et en interaction avec ce qui nous entoure, au point qu'il est impossible de dégager l'image du Soi de la situation spatiale de son existence. « Je suis mon corps » déclare Gabriel Marcel,¹³⁰ mais « je suis l'espace, là où je suis » estime le poète Noël Arnaud.¹³¹

§2-68

Henry Moore écrit avec perspicacité sur la nécessité de l'identification corporelle dans la création artistique : C'est ce que le sculpteur doit faire. Il doit continuellement penser à, et employer, la forme dans son complet achèvement. Il obtient la bonne forme dans sa tête, il y pense quelle que soit sa taille, comme s'il la tenait enfermée au creux de sa main. Il visualise mentalement une forme complexe sous différents angles ; il connaît l'aspect de la face qu'il ne voit pas en regardant celle qui lui fait face, il s'identifie à elle en son centre de gravité, sa masse, son poids ; il prend conscience de son volume et de l'espace que la forme déplace dans l'air.¹³²

§2-69

La rencontre de toute œuvre d'art implique une interaction corporelle. Le peintre Graham Sutherland exprime ainsi son opinion sur le travail de l'artiste : « D'une certaine manière, le peintre de paysage doit presque regarder le paysage comme s'il s'agissait de lui-même - de lui-même en tant qu'être humain ». ¹³³ Pour Cézanne, « le paysage pense lui-même en moi et je suis sa conscience. ». ¹³⁴ Une œuvre d'art fonctionne comme une autre personne avec qui l'on aurait une conversation. Face à l'œuvre d'art nous projetons nos émotions et nos sentiments sur l'œuvre. Un curieux échange a alors lieu : nous prêtons à l'œuvre nos émotions au moment où l'œuvre nous confie son autorité et son aura. Parfois, nous nous retrouvons dans l'œuvre. La notion – qui vient de Mélanie Klein – d'identification projective suggère qu'en fait toute relation humaine implique une projection de fragments du soi sur l'autre.¹³⁵

L'imitation du corps

§2-70

Un grand musicien joue de tout son être plutôt que de son instrument et le footballeur brillant joue de sa propre personne, des ses équipiers et du terrain internalisé et incarné au lieu de simplement taper dans le ballon. « La manière dont le joueur comprend où est l'embut est vécue plutôt que sue. L'esprit n'habite pas le terrain de jeu mais le terrain est habité par un corps « sachant », » écrit Richard Lang en commentant les points de vue de Merleau-Ponty sur le footballeur. 136

§2-71

De la même manière, pendant le processus de conception, l'architecte internalise progressivement le paysage, le contexte entier et les demandes fonctionnelles en même temps qu'il/elle conçoit son bâtiment : mouvement, équilibre et échelle sont ressentis inconsciemment à travers le corps comme des tensions du système musculaire liées à la position du squelette et des organes. Comme l'œuvre qui agit sur le corps du spectateur, l'expérience reflète les sensations corporelles du concepteur. L'architecture est donc une communication directe à partir du corps de l'architecte vers le corps de celui qui rencontrera l'œuvre, peut-être des siècles plus tard.

§2-72

Comprendre l'échelle architecturale implique la mesure inconsciente de l'objet ou du bâtiment par son propre corps et la projection de son propre schéma corporel dans l'espace en question. Nous ressentons plaisir et protection quand notre corps trouve une place harmonieuse dans l'espace. Face à une

structure, nous imitons inconsciemment sa configuration avec nos os et nos muscles : le cours agréablement animé d'un morceau de musique est subconsciemment transformé en sensations corporelles, la composition d'une peinture abstraite est ressentie à travers des tensions dans le système musculaire, et les structures d'un bâtiment sont inconsciemment imitées et appréhendées à travers le squelette. Nous effectuons sans le savoir la tâche de la colonne et de la voûte avec notre corps. « La brique veut devenir arc » comme le dit Louis Kahn, et cette métamorphose est possible grâce la capacité mimétique du corps.137

§2-73

Le sens de la pesanteur est l'essence de toutes les structures architectoniques et la grande architecture nous rend conscients de la force de gravité de la terre. L'architecture renforce l'expérience de la dimension verticale du monde. Tout en nous rendant conscient de la profondeur de la terre, elle nous fait rêver de lévitation et d'envol.

Les espaces de la mémoire et de l'imagination

§2-74

Nous avons une capacité innée pour nous souvenir et imaginer les lieux. Perception, mémoire et imagination sont en interaction constante ; le domaine de la présence fusionne en images de mémoire et d'imagination. Nous construisons en permanence une immense ville d'évocations et de souvenirs et chaque ville visitée devient un quartier de la métropole de notre esprit.

§2-75

La littérature et le cinéma seraient dépourvus de leur pouvoir d'enchantement sans notre capacité à entrer dans un lieu mémorisé ou imaginé. Les espaces et les lieux présentés dans une œuvre d'art sont réels au sens plein de l'expérience. « Le Tintoret n'a pas choisi cette faille jaune dans le ciel au-dessus du Golgotha pour signifier l'angoisse ou la provoquer. Elle est angoisse et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d'angoisse ou ciel angoissé, mais une angoisse devenue chose, une angoisse devenue faille jaune dans le ciel » écrit Sartre.¹³⁸ De la même manière, les architectures de Michel-Ange ne se présentent pas comme des symboles de la mélancolie : ses bâtiments pleurent vraiment. Lors de l'expérience d'une œuvre d'art, un curieux échange a lieu : l'œuvre projette son aura et nous projetons sur l'œuvre nos propres émotions et perceptions. La mélancolie de l'architecture de Michel-Ange est fondamentalement celle du spectateur stimulée par la puissance de l'œuvre. Curieusement, c'est nous-mêmes que nous rencontrons dans l'œuvre.

§2-76

Le souvenir nous renvoie vers des villes éloignées et les romans nous transportent à travers les villes évoquées par la magie des mots de l'écrivain. Les pièces, les places et les rues d'un grand écrivain sont aussi vivantes que celles que nous avons visitées ; les villes invisibles d'Italo Calvino ont enrichi pour toujours la géographie urbaine du monde. La ville de San Francisco se déplie dans toute sa multiplicité à travers le montage du *Vertigo* d'Hitchcock ; nous pénétrons dans les inquiétants édifices sur les pas du protagoniste et c'est à travers ses yeux que nous voyons. Nous devenons citoyens du Saint Petersburg du milieu du dix-neuvième siècle par les

évoqueries de Dostoïevski. Nous sommes dans la chambre de Raskolnikov perpétrant son double meurtre, nous sommes parmi les spectateurs terrifiés de Mikolka et de ses amis ivres en train de battre à mort un cheval, frustrés par notre incapacité à éviter cette cruauté démente et inutile.

§2-77

Les villes des cinéastes, construites pour des fragments de temps, nous enveloppent avec la vigueur pleine des vraies villes. Les rues des tableaux importants se poursuivent au-delà de leurs coins et dépassent les limites du cadre de l'image vers l'invisible, la vie dans toutes ses subtilités. « [Le peintre] représente [des maisons], c'est-à-dire qu'il crée une maison imaginaire sur la toile, et non le signe d'une maison. Et la maison qui apparaît alors préserve toute l'ambiguïté des vraies maisons. » écrit Sartre.¹³⁹

§2-78

Il y a des villes qui restent en souvenir comme de simples images éloignées et d'autres dont on se souvient dans toute leur vivacité. La mémoire évoque la ville exquise avec tous ses sons, toutes ses odeurs, ses variations d'ombre et de lumière. Dans une cité dont je me souviens avec plaisir, je peux même choisir de marcher tantôt à l'ombre tantôt à la lumière dans une rue particulière. La vraie mesure des qualités d'une ville est notre capacité à imaginer pouvoir y tomber amoureux.

Une architecture des sens

§2-79

Différentes sortes d'architecture peuvent être distinguées selon la modalité sensorielle qu'elles essaient d'accentuer. À côté de

l'architecture pour l'œil, prédominante, existe l'architecture haptique a du muscle et de la peau. Il est d'autres architectures qui mettent en avant les domaines de l'ouïe, de l'odeur et du goût.

§2-80

Les architecture de Le Corbusier ou de Richard Meier par exemple, favorisent clairement la vue, soit dans la rencontre frontale, soit à travers l'œil kinesthétique de la promenade architecturale (même si dans ses dernières œuvres Le Corbusier incorpore de fortes expériences tactiles dans la puissante présence de la matière et de son poids). Par ailleurs, l'architecture d'orientation expressionniste, qui débute avec Erich Mendelsohn et Hans Sharoun, favorise une plasticité musculaire et haptique a comme conséquence de la suppression de la domination de la perspective visuelle. Les architectures de Frank Lloyd Wright et d'Alvar Aalto sont basées sur la reconnaissance complète de la condition incarnée de l'homme. Dans l'architecture contemporaine, la multiplicité des expériences sensorielles est mise en avant dans les œuvres de Glenn Murcutt, Steven Holl et Peter Zumthor par exemple.

§2-81

Alvar Aalto se souciait consciemment de tous les sens dans son architecture. Son commentaire sur les intentions sensorielles dans sa conception de mobilier révèle clairement ce souci : « Un meuble, qui constitue une part de l'habitat quotidien d'une personne, ne devrait pas réfléchir trop fortement la lumière ni avoir un effet particulier sur le son et son absorption, etc. Un objet qui entre en contact intime avec le corps, une chaise par exemple, ne devrait pas être construite avec des matières trop bonne

conductrices de chaleur. »¹⁴⁰ Aalto était clairement plus intéressé par la rencontre de l'objet et du corps que par une esthétique purement visuelle.

§2-82

L'architecture de Aalto montre une présence musculaire et haptique. Elle comprend des dislocations, des confrontations obliques, des irrégularités et des faux rythmes afin de stimuler des expériences corporelles, musculaires et haptiques. Ses détails de surface et de texture, très élaborés et fabriqués pour la main, invitent le sens du toucher et créent une atmosphère chaleureuse et intime. Au lieu de l'idéalisme cartésien désincarné de l'architecture faite pour l'œil, l'architecture de Aalto est fondée sur un réalisme sensoriel. Ses bâtiments ne se basent pas sur un concept ou une forme unique, ils sont davantage des agglomérations sensorielles. Ils apparaissent parfois maladroits et inachevés dans leur dessin mais ils sont conçus pour être appréciés lors d'une réelle rencontre, physique et spatiale, « dans la chair » du monde vécu et non comme les constructions d'une vision idéalisée.

La mission de l'architecture

§2-83

La mission éternelle de l'architecture est de créer des métaphores existentielles incarnées et vécues qui concrétisent et structurent notre être au monde. L'architecture reflète et matérialise les idées et les images de notre vie idéale. Les bâtiments et les villes nous permettent de nous structurer, de comprendre et de nous rappeler le flux sans forme de la réalité et, en définitive, de reconnaître, et de nous rappeler qui nous sommes. L'architecture nous permet de percevoir et de comprendre

les dialectiques de la permanence et du changement, de nous installer dans le monde, et de nous placer nous même dans la continuité de la culture et du temps.

§2-84

Dans sa manière de représenter et de structurer l'action et le pouvoir, l'ordre social et l'ordre culturel, l'interaction et la séparation, l'identité et la mémoire, l'architecture est impliquée dans [toutes] les questions existentielles fondamentales. Toute expérience implique les actes de rassemblement, de souvenir et de comparaison. Une mémoire incarnée a le rôle essentiel de base du souvenir d'un espace ou d'un lieu. Nous assimilons toutes les cités et les villes que nous avons visitées, les lieux que nous avons rencontrés, dans la mémoire incarnée de notre corps. Notre domicile se confond avec notre identité propre ; il devient une part de notre propre corps, de notre propre être.

§2-85

Lors des grandes expériences d'architecture, l'espace, la matière et le temps fusionnent en une dimension singulière, impliquant la substance même de l'être, qui pénètre notre conscience. Nous nous identifions alors avec cet espace, ce lieu, ce moment, et ces dimensions deviennent les ingrédients de notre propre existence. L'architecture est l'art de la réconciliation entre nous-mêmes et le monde, et cette médiation a lieu à travers les sens.

§2-86

En 1954, à l'âge de 85 ans, Frank Lloyd Wright formulait la tâche morale de l'architecture avec les mots suivants : « Ce dont

l'architecture a besoin aujourd'hui est ce qui est le plus important dans la vie : l'intégrité. Tout comme elle l'est pour un être humain, l'intégrité est la plus profonde qualité d'un bâtiment... Si nous réussissons, nous aurons rendu un grand service à la nature morale – l'esprit – de notre société démocratique... Réclamez l'intégrité pour vos bâtiments et vous mettez en place, au-delà de l'intégrité de la vie des bâtisseurs, une relation de réciprocité au sein de la société. » 141

§2-87

Cette définition assez emphatique de la mission de l'architecture est encore plus importante aujourd'hui qu'au moment où elle a été écrite, il y a cinquante ans. Et cette vue renvoie à une compréhension totale de la condition humaine.

Notes

En vert : notes traduites et références des traductions françaises

En rouge : références des traductions françaises manquantes

Préface

1 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press (Evanston, IL), 1968. Pp148-9

Merleau-Ponty, 'L'entrelacs – le chiasme' dans *Le visible et l'invisible*, ed. Claude Lefort, Gallimard, Paris, 1964, collection Tel. p 193

Introduction

1 James Turrell, 'Plato's Cave and Light within' in *Elephant and Butterfly: permanence and change in architecture*, ed Mikko Heihkinen,

9th Alvar Aalto Symposium (Jyväskylä), 2003, p 144

2 Ashley Montagu, *Touching, The Human Significance Of The Skin*, Harper & Row (New York), 1986, p 3.

3 A notion of Johann Wolfgang von Goethe, as referred to in *ibid*, p 308

4 Ludwig Wittgenstein, MS 112 46: 14.10.1931 in *Ludwig Wittgenstein – Culture and Value*, ed GH von Wright, Blackwell Publishing (Oxford), 2002, p 24 c.

5 See Anton Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Sheldon Press (London), 1975.

Première partie – L’architecture et les sens

1 As quoted in *Not Architecture But Evidence That It Exists* – Laetitia Vinciarelli: *Watercolors*, ed Brooke Hodge, Harvard University Graduate School of Design (Harvard), 1998, p 130.

2 Friedrich Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, Viking Press (New York), 1956, p 224.

3 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press (New Jersey), 1979, p 239.

4 Jorge Luis Borges, *Selected Poems 1923-1967*, Penguin Books (London), 1985, as quoted in Sören Thurell, *The Shadow of a Thought – The Janus Concept in Architecture*, School of Architecture, The Royal Institute of Technology (Stockholm), 1989, p 2.

5 As quoted in Richard Kearny, ‘*Maurice Merleau-Ponty*’, in Richard Kearny, *Modern*

Movements in European Philosophy, Manchester University Press (Manchester and New York), 1994, p 82.

6 Heraclitus, Fragment 101a, as quoted in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed David Michael Levin, University of California Press (Berkeley and Los Angeles), 1993, p 1.

7 Plato, *Timaeus*, 47b, as quoted in Martin Jay, *Downcast Eyes – The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press (Berkeley and Los Angeles), 1994, p 27.

8 Georgia Warnke, ‘*Ocularcentrism and Social Criticism*’ in Levin (1993), p 287. [note 6]

9 Thomas R Flynn, ‘*Foucault and the Eclipse of Vision*’ in Levin (1993), p 274 [note 6]

10 Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, trans Michael Eldred, as quoted in Jay (1994), p 21. [note 7]

11 As referred to in Steven Park, ‘*Discovering (Through) the Dark Interstice of Touch*’, *History and Theory Graduate Studio 1992-1994*, McGill School of Architecture (Montreal), 1994.

12 Levin (1993). [note 6]

13 *Ibid*, p 2.

14 *Ibid*, p 3.

15 David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell (Cambridge), 1992, p 327.

16 David Michael Levin, *Decline and Fall – Ocularcentrism in Heidegger’s Reading of the History of Metaphysics*’, in Levin (1993) p 205. [note 6]

17 *Ibid*, p 212.

18 Dalia Judovitz, 'Vision, Representation and Technology in Descartes' in Levin (1993), p 71. [note 6]

19 Levin (1993), p 4.

20 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, Book II, trans Walter Kaufmann, Random House (New York), 1968, note 461, p 253.

21 Max Scheller, *Vom Umsturz der Werte: Abhandlungen und Aufsätze*, as quoted in David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*, Routledge & Kegan Paul (London, Boston, Melbourne and Henley), 1986, p 57.

22 Jay (1994). [note 7]

23 Martin Jay, 'A New Ontology of Sight', in Levin (1993), p 149. [note 6]

24 As referenced in Richard Kearny, 'Jean-Paul Sartre', in Kearny, *Modern Movements in European Philosophy*, p 63 [note 5]

25 Jay (1994), p 149. [note 7]

26 Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 5th revised and enlarged edition, Harvard University Press (Cambridge), 1997.

27 Martin Jay, 'Scopic Regimes of Modernity' in *Vision and Visibility*, ed Hall Foster, Pay Press (Seattle), 1988, p 10.

28 Merleau-Ponty describes the notion of the flesh in his essay 'The Intertwining – The Chiasm' in *The Visible and the Invisible*, ed Claude Lefort, Northwestern University Press (Evanston), fourth printing, 1992: 'My body is made of the same flesh as the world... this flesh of my body is shared by the world [...]' (p 248); and, 'The flesh (of the world or my own) is [...] a texture that returns to itself' (p 146). The notion derives from Merleau-Ponty's

dialectical principle of intertwining of the world and the self. He also speaks of the 'ontology of the flesh' as the ultimate conclusion of his initial phenomenology of perception. This ontology implies that meaning is both within and without, subjective and objective, spiritual and material. See Richard Kearny, 'Maurice Merleau-Ponty', in Kearny, *Modern Movements in European Philosophy*, pp73-90. Merleau-Ponty décrit cette notion de chair dans son essai 'L'entrelacs – le chiasme' dans *Le visible et l'invisible*, ed. Claude Lefort, Gallimard, Paris, 1964, collection Tel. 'Mon corps est fait de la même chair que le monde... cette chair de mon corps est participée par le monde [...]' (p 297) ; et 'La chair (celle du monde ou la mienne) [...] est texture qui revient en soi' (p 190). Cette notion provient du principe dialectique de Merleau-Ponty de l'entrelacs de soi et du monde. Il parle également de 'l'ontologie de la chair' comme aboutissement de son inaugurale phénoménologie de la perception. Cette ontologie révèle que la signification est à la fois interne et externe, subjective et objective, spirituelle et matérielle.

29 As quoted in Hubert Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus, 'Translators' Introduction', in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, Northwestern University Press (Evanston), 1964, p XII. Maurice Merleau-Ponty, *Sens et Non-Sens*, Nagel 1966 et Gallimard 1996.

30 Maurice Merleau-Ponty, 'The Film and the New Psychology', in *ibid*, p 48. *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, p61

31 Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, Vintage Books (New York), 1977, p 134. *Leçons Américaines: 4 Visibilité*, p133: "L'imagination est un lieu où il pleut."

32 Martin Heidegger, 'The Age of the World Picture', in Martin Heidegger, *The Questions Concerning Technology and Other Essays*, Harper & Row (New York), 1988, p 134. [L'âge de l'image du monde \[? \] La question de la technique \[?\]](#)

33 Harvey, pp 261-307. [note 15]

34 Ibid, p 293. [note 15]

35 As quoted in ibid, p 293. [note 15]

36 Edward T Hall, *The Hidden Dimension*, Doubleday (New York), 1969. [La dimension cachée](#)

37 Walter J Ong, *Orality & Literacy – The Technologizing of the World*, Routledge (London and New York), 1991.

38 Ibid, p 117.

39 Ibid, p 121.

40 Ibid, p 122.

41 Ibid, p 12.

42 As quoted in Jay (1994), p 34. [note 7]

43 As quoted in ibid, p 34-5. [note 7]

44 [Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon Press \(Boston\), 1969, p XII.](#)

45 Leon Battista Alberti, as quoted in Levin (1993), p 64. [note 6]

46 As quoted in Jay (1994), p 5. [note 7]

47 [Le Corbusier, *Precisions*, MIT Press \(Cambridge, MA\), 1991, p 7.](#)

48 Pierre-Alain Crosset, 'Eyes Which See', Casabella, 531-532 (1987), p 115.

49 Le Corbusier (1991), p 231. [note 47]

50 Ibid, p 227.

51 Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Architectural Press (London) and Frederick A Praeger (New York), 1959, p 164.

52 Ibid, p 191.

53 Walter Gropius, *Architektur*, Fischer (Frankfurt und Hamburg), 1956, pp 15-25.

54 As quoted in Susan Sontag, *On Photography*, Penguin Books (New York), 1986, p 96.

55 Le Corbusier (1959), p 31. [note 51]

56 Alvar Aalto, 'Taide ja tekniikka' [Art and Technology], in *Alvar Aalto: Luonnoksia [Sketches]*, eds Alvar Aalto and Göran Schildt, Otava (Helsinki), 1972, p 87 (trans Juhani Pallasmaa)

57 As quoted in Jay (1994), p 19. [note 7]

58 Harvey, p 58. [note 15]

59 Fredric Jameson, as quoted in ibid, p 58.

60 Levin (1993), p 203. [note 6]

61 Sontag, p 7. [note 54]

62 Ibid, p 16.63 Ibid, p 24.

64 From a conversation with Professor Keijo Petäjä in the early 1980's; the source is unindentified.

65 Hans Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Centre*, Hollis & carter (London), 1957.

66 Maurice Merleau-Ponty, 'Cezanne's Doubt' in Merleau-Ponty (1964), p 19. [note 29] [Le Doute de Cézanne, p.13](#)

67 Jay in Foster (1988), p 18. [note 27]

68 Ibid, p 16.

69 Ibid, p 17

70 David Michael Levin, *The Opening of Vision – Nihilism and the Postmodern Situation*, Routledge (New York and London), 1988, p 440.

71 Ibid.

72 Ong, p 136. [note 37]

73 Montagu, p XIII. [note 2 de l'Introduction]

Deuxième partie – Une architecture des sept sens

74 Avec ses 800 000 fibres et 18 fois plus de terminaisons nerveuses que dans le nerf cochléaire de l'oreille, le nerf optique est capable de transmettre un nombre incroyable d'informations au cerveau à un débit qui excède de loin tous les autres organes sensoriels. Chaque œil contient 120 millions de bâtonnets [rods] qui traitent de l'information sur environ cinq cents niveaux de luminosité, alors que plus de 7 millions de cônes nous permettent de distinguer plus d'un million de combinaisons de couleurs. Jay (1994), p 6. [note 7]

75 Kearney, *Modern Movements in European Philosophy*, p 74. [note 5]

76 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge (London), 1992, p 203.

77 Ibid, p 225.

78 Kent C Bloomer and Charles W Moore, *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press (New Haven and London), 1977, p 44.

79 Ibid, p 105.

80 Ibid, p 107.

81 Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie*, Beacon Press (Boston), 1971, p 6.

82 Sur la base d'expériences sur les animaux, des scientifiques ont identifié 17 différentes manières par lesquelles les organismes vivants peuvent réagir à leur environnement. Jay (1994), p 6. [note 7]

83 Bloomer and Moore, p 33. [note 78]

84 L'anthropologie et la psychologie spritualiste basées sur les études des sens de Rudolf Steiner distingue 12 sens : le toucher, le sens de la vie [de se sentir en vie ?], le sens du mouvement propre [kinesthésie], l'équilibre, l'odorat, le goût, la vision, la sensibilité à la chaleur, l'ouïe, le sens de la parole, le sens du concept, et le sens du soi. Albert Soesman, *Our Twelve Senses : Wellsprings of the Soul*, Hawthorn Press (Stroud, Glos), 1998.

85 Quoted in Victor Burgin, 'Perverse Space', as quoted in *Sexuality and Space*, ed Beatriz Colomina, Princeton Architectural Press (Princeton), 1992, p 233.

86 Jay, as quoted in Levin (1993). [note 6]

87 Stephen Houlgate, 'Vision, Reflection and Openness – The "Hegemony of Vision" from a Hegelian Point of View' in Levin (1993), p 100. [note 6]

88 As quoted in Houlgate, *ibid*, p 100.

89 As quoted in Houlgate, *ibid*, p 108.

90 Merleau-Ponty (1964), p 15. [note 29]

91 As quoted in Montagu, p 308. [note 2 de l'Introduction]

92 As referenced by Montagu, *ibid*.

93 Le Corbusier, (1959), p 117. [note 51]

94 Bachelard, (1971), p6. [note 81]

95 Kakuso Okakura, *The Book of Tea*, Kodansha International (Tokyo and New York), 1989, p 83.

96 Edward S Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press (Bloomington and Indianapolis), 2000, p 172.

97 As quoted in Judovitz, in Levin (1993), p 80. [note 6]

98 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, ed James M Edie, Northwestern University Press (Evanston), 2000, p 162.

99 Le Corbusier, (1959), p 7. [note 51]

100 Merleau-Ponty (1964), p 19. [note 29]

101 Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*, Leete's Island Books (New Haven), 1977, p 16.

102 Alejandro Ramirez Ugarte, 'Interview with Luis Barragan' (1962), in Enrique X de Anda Alanis, *Luis Barragan: Classico del Silencio*, Collection Somosur (Bogota), 1989, p 242

103 Ong, p 73. [note 37?]

104 Adrian Stokes, 'Smooth and Rough', in *The Critical Writings of Adrian Stokes, Volume II*, Thames & Hudson (London), 1978, p 245.

105 [Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, MIT Press \(Cambridge\), 1993.](#)

106 [Ibid, p 225.](#)

107 Karsten Harries, 'Building and the Terror of time', *Perspecta: The Yale Architectural Journal* (New Haven), 19 (1982), pp 59-69.

108 Quoted in Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragan*, The Museum of Modern Art (New York), 1976, p 108.

109 [Bachelard, \(1969\), p 13 \[note 44\]](#)

110 Diane Ackerman, *A Natural History of the Senses*, Vintage Books (New York), 1991, p 45.

111 Rainer Maria Rilke, *The Notebook of Malte Laurids Brigge*, trans MD Herter Norton, WW Norton & Co (New York and London), 1992, pp 47-8. [Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers De Malte Laurids Brigge*, traduction Maurice Betz, Seuil \(Paris\), 1966, collection Points, p 47.](#)

112 Rainer Maria Rilke, *Rodin*, trans Daniel Slager, Archipelago Books (New York), 2004, p 45.

113 Martin Heidegger, 'What Calls for Thinking', in Martin Heidegger, *Basic Writings*, Harper & Row (New York), 1977, p 357. [Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, PUF Quadrige ed.2010, traduction Aloys Becker et Gérard Granel, p90 La page est belle : p89-90 Penser est peut-être simplement du même ordre que travailler à un coffre. C'est en tout cas un travail de la main. La main est une chose à part. La main, comme on se la représente habituellement, fait partie de notre organisme corporel. **Mais l'être de la main ne se laisse jamais déterminer comme un organe corporel de préhension, ni éclairer à partir de là.** Le singe, par exemple, possède des organes de préhension, mais il ne possède pas de main. La main est séparée de tous les organes de préhension – les pattes, les ongles et les griffes – infiniment, c'est-à-dire par l'abîme de son être. Seul un être qui parle, c'est-à-dire pense, peut avoir une main et accomplir dans un maniement le travail de la main. Mais l'œuvre de la main est plus riche que nous ne le pensons habituellement. La main ne fait pas que saisir et attraper, ne fait pas que serrer et pousser. La main offre et reçoit, et non seulement des choses, car elle-même elle s'offre et se reçoit dans l'autre. La main garde, la main porte. La main trace des signes, elle](#)

montre, probablement parce que l'homme est un monstre. Les mains se joignent quand ce geste doit conduire l'homme à la grande simplicité. Tout cela, c'est la main, c'est le travail propre de la main. En celui-ci repose tout ce que nous connaissons pour être un travail artisanal, et à quoi nous nous arrêtons habituellement. Mais les gestes de la main transparaissent partout dans le langage, et cela avec la plus grande pureté lorsque l'homme parle en se taisant. Cependant, ce n'est qu'autant que l'homme parle qu'il pense et non l'inverse, comme la Métaphysique le croit encore. **Chaque mouvement de la main dans chacune de ses œuvres est porté par l'élément de la pensée, il se comporte dans cet élément.** C'est pourquoi la pensée elle-même est pour l'homme le plus simple, et partant le plus difficile travail de la main, lorsque vient l'heure où il doit être expressément accompli.

114 Bachelard (1971), p XXXIV. [note 81] PE p.XXXIV : p19 en vf : « En effet, dans nos maisons même, ne trouvons-nous pas des réduits et des coins où nous aimons nous blottir ? Blottir appartient à la phénoménologie du verbe habiter. N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir. »

115 Ibid, p 7. PE p.26 en vf

116 Marcel Proust, Kadonnutta aikaa etsimässä, Combray [Remembrance of Things Past, Combray], Otava (Helsinki), 1968, p 10. [Du Côté De Chez Swann, Combray, p 7 en Pléiade](#)

117 Stokes, p 243. [note 104]

118 Source unidentified.

119 Stokes, p 316. [note 104]

120 Tanizaki, p 15. [Tanizaki – Eloge de l'Ombre, édition POF, pp 44-45](#)

121 Bachelard (1971), p 91. [note 81]

122 Ibid, p 15

123 'From Eclecticism to Doubt', dialogue between Eileen Gary and Jean Badovici, *La'rchitecture Vivante*, 1923-33, Automne & Hiver, 1929, as quoted in Colin St John Wilson, *The Other Tradition of Modern Architecture*, Academy Editions (London), 1995, p 112.

124 Tadao Ando, 'The Emotionally Made Architectural Space of Tadao Ando' as quoted in Kenneth Frampton, 'The Work of Tadao Ando', Tadao Ando, ed Yukio Futagawa, ADA Edita (Tokyo), 1987, p 11.

125 [Le sculpteur américain Horatio Greenough donna au milieu du XIXème siècle avec cette notion la première formulation de l'interdépendance de la forme et de la fonction qui devait devenir plus tard la pierre de touche idéologique du fonctionnalisme. Horatio Greenough, Form and Function: Remarks on Art, Design and Architecture, ed Harold A Small, University of California Press \(Berkeley and Los Angeles\), 1996.](#)

126 Henri Bergson, *Matter and Memory*, Zone Books (New York), 1991, p 21. [Matière et mémoire](#)

127 Casey, p 149.

128 Alvar Aalto, 'From the Doorstep to the Common Room', in Goran Schildt, *Alvar Aalto: The Early Years*, Rizzoli International Publications (New York), 1984, pp 214-18.

129 Fred and Barbro Thompson, 'Unity of Time and Space', *Arkkitehti* (Helsinki) 2 (1981), pp 68-70.

130 As quoted in 'Translators' Introduction' by Hubert L Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus in Merleau-Ponty (1964), p XII.

- 131 As quoted in Bachelard (1969), p 137.
- 132 Henry Moore, 'The Sculpor Speaks' in Henry Moore on Sculpture, ed Philip James, MacDonald (London), 1966, p 62.
- 133 Ibid, p 79.
- 134 Merleau- Ponty (1964), p 17.
- 135 See, for instance, Hanna Segal, Melanie Klein, The Viking Press (New York), 1979.
- 136 Richard Lang, 'The dwelling door: Towards a phenomenology of transition' in David Seamon and Robert Mugerauer, *Dwellin, Place & Environment*, Columbia University Press (New York), 1982, p 202.
- 137 Louis I Kahn, 'I Love Beginnings', in Louis I Kahn: Writings, Lectures, Interviews, ed Alessandra Latour, Rizzoli International Publications (New York), 1991, p 288.
- 138 Jean-Paul Sartre, *What Is Literature ?*, Peter Smith (Gloucester), 1978, p3. [Qu'est-ce que la littérature ?](#)
- 139 Ibid, p 4.
- 140 Alvar Aalto, 'Rationalism and Man', in Alvar Aalto: Sketches, eds Alvar Aalton and Göran Schildt, trans Stuart Wrede, MIT Press (Cambridge and London), 1978, p 48.
- 141 Frank Lloyd Wright, 'Integrity' in The Natural House, 1954. Published in Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings, selected by Edgar Kaufman and Ben Raeburn, Horizon Press (New York), 1960, pp 292-3

Notes du traducteur

La présente traduction, démarrée en 2007 à la suite d'un échange de mails avec Juhani Pallasmaa en mai 2006, a été menée

lentement - à temps perdu - jusqu'à l'été 2011. Au printemps de cette année 2011 sortait en France une traduction de ces deux essais par Mathilde Bellaigue aux éditions du Linteau. Le style en est fluide, la lecture probablement plus facile que celle de mon travail. N'ayant aucun but éditorial précis, je fus davantage surpris que déçu d'être ainsi devancé : le chemin est parfois plus important que le but et je retiens de ce long travail l'entremêlement des lectures auxquelles renvoient les notes de l'auteur. C'est probablement sur ce point d'ailleurs que pêche l'édition commerciale : les notes sont rarement traduites, certaines manquent et la traductrice n'y semble pas familière de la littérature phénoménologique...

Les quelques notes ci-dessous ont un caractère autobiographique et n'intéresseront probablement pas tous les lecteurs.

Hugues Touton, 16 novembre 2011

a, §i-7 hapticity = hapticité= le sens du toucher comme système Crunelle, 'Perception Tactile' in *Toucher, audition et odorat en architecture*, p17 Brièvement, nous pouvons dire que le sens du toucher (qui n'est à proprement parler un sens comme le sont les autres, parce que n'étant pas supporté par un organe unique ou double) regroupe en fait quatre forme de sensibilité cutanée :

- . celle aux pressions
- . celle aux pressions profondes et à la douleur
- . celle au froid

. celle au chaud auxquelles il faut ajouter la kinesthésie (muscles + articulations et rotations), la somesthésie (les maux internes, ex : la faim) et l'équilibre, le tout combiné.

La dénomination de 'sens' n'est donc pas appropriée, c'est en réalité un système et non un organe. Aussi par toucher, entendrons-nous l'expérience sensorielle globale, appelée haptique et pas uniquement le tact. Encore faut-il distinguer deux formes de toucher : l'un passif [ambiance] et l'autre actif [exploration].

b, §i-7 Cf. Natalie Depraz et le glance. [référence ?]

c, §i-10 loger, satisfaire Scoffier in D'A155 : 'le principe essentiel de tout acte constructif : l'affirmation de l'accueil, de la protection, de l'ouverture aux possibles et à toute forme d'appropriation'

d, §i-11 raconte : en anglais 'mediates'

e, §i-13 concentrés : en anglais 'focused'

f, §i-15 'intentionnalité consciente' ???
Question tout de même peu traitée par la théorie de l'architecture. L'intentionnalité est cette caractéristique de la conscience qui veut toute conscience soit conscience de quelque chose. 'Conscience intentionnelle' est donc un pléonasme. Comment alors comprendre cette intentionnalité consciente ? Nous ne sommes pas conscients de tous nos actes de conscience (nous pouvons par exemple écouter de la musique en étant mal assis sans être conscient de cet inconfort pourtant ressenti). Juhani Pallasmaa veut peut-être évoquer le fait que l'architecture se donne à nous en permanence, comme toile de fond de notre vie quotidienne, sans que nous soyons conscients de son architecturalité, et que cette dimension de

notre expérience de l'architecture est passée sous silence par la théorie architecturale...

g, §i-18 visée : en anglais focus

h, §1-7 cf. Bruce Bégout, La Découverte du Quotidien

i, §1-15 'Cartesian perspectivalist scopic regime'

j, §1-20 thought-provoking

k, §1-28 cf. Dufrenne, mais aussi Hegel (Payot, 1982)

l, §1-40 available=disponible

m, §1-44 la familiarisation, la 'quotidiennisation' (Bégout)

n, §1-45 « l'art pour les artistes » de Husserl

o, §1-51 unfocused

p, §2-9 goût + odeur = flaveur

q, §2-12 ideated sensations : idéifiées

r, §2-15 p. 85 de l'édition française

s, §2-35 l'architecture nous connecte avec la mort

t, §2-37 La tombe inquiète

u, titre avant §2-38 scent

v, §2-47 le texte original parle des « espaces de température »

w, §2-47 pockets of spring

x, §2-49 to curl up, s'enrouler

y, §2-54 un petit goût zennique [!] <- a moment of trance

L'art se tient dans la conscience, non dans l'œuvre.

On dirait que Pallasmaa sort de la vision d'un film de Tarkovski, ou l'architecture semble être un des quatre éléments, de la terre magnifiée par l'art (l'air, l'eau et le feu sont plus difficilement architecturables, même si l'eau est toujours très travaillée dans ces films). Qu'en serait-il s'il sortait d'un film de Truffaut où l'architecture, toujours banale me semble-t-il ne sert que de toile de fond à la tresse des vies humaines, de l'amour de l'amitié et de leurs dégradations ?...

Pallasmaa