



HAL
open science

L'engendrement de l'espace architectural : trois modèles (Wölfflin, Schmarsow, Lipps)

Mildred Galland-Szymkowiak

► To cite this version:

Mildred Galland-Szymkowiak. L'engendrement de l'espace architectural : trois modèles (Wölfflin, Schmarsow, Lipps). Construire et éprouver, dans l'espace et dans la pensée. Points de rencontre entre architecture et philosophie, , 2017. halshs-01565280

HAL Id: halshs-01565280

<https://shs.hal.science/halshs-01565280>

Submitted on 25 Jul 2017

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

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

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

///

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

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

 Internationale Gesellschaft für
Architektur und Philosophie e.V.

 UNIVERSITÄT
SIEGEN

 Université
franco-allemande
Deutsch-Französische
Hochschule

 thalim

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

 SORBONNE
NOUVELLE

 CNRS

 ENS

REMERCIEMENTS

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

SOMMAIRE

INHALTSVERZEICHNIS

INTRODUCTION / EINLEITUNG

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

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

/ Michael Lee

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

/ Petra Lohmann

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

/ Christian Bourrand

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

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

// Heike Neumann

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

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

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

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

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

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

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

Mildred Galland-Szymkowiak

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Cf. A. Schmarsow, *ibid.*, §5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁰ Cf. A. Schmarsow, *ibid.*, §24-30.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Psychogenèse des formes spatiales (Th. Lipps)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ *Ibid.*, pp. 398-399.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 399.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁸ *Ibid.*, vol. 2, p. 402.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷² *Ibid.*, vol. 1, pp. 236-237.

⁷³ Dite aussi « *Natureinfühlung* ».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸³ *Ibid.*, p. 258.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 265-266.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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