

Zeitschrift:	Matières
Herausgeber:	École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band:	3 (1999)
Artikel:	Perception critique à l'œuvre et perception critique de l'œuvre : essai de mise en parallèle des poétiques de la dé-matérialisation et des herméneutiques de la distanciation
Autor:	Malfroy, Sylvain
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-984451

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Perception critique à l'œuvre et perception critique de l'œuvre

Essai de mise en parallèle des poétiques de la dé-matérialisation et des herméneutiques de la distanciation

Sylvain Malfroy

Jamais autant qu'aujourd'hui les architectes ne se sont interrogés sur les propriétés des matériaux qu'ils mettent en œuvre: des propriétés qui vont bien au-delà de la performance technologique pour embrasser le domaine des effets de réalité (ou d'irréalité), de remplissage (ou de déception, ou d'émerveillement) des attentes sensibles. Diverses positions d'auteurs, diverses poétiques, polarisent le champ de la création. Parmi celles-ci, on repère notamment la tendance à la dématérialisation de l'objet architectural, à sa conversion en un faisceau d'images fugitives qu'il incombe à l'usager de recomposer en permanence en une représentation cohérente. Les œuvres récentes de Jean Nouvel sont emblématiques à cet égard, produites à grand renfort de matières transparentes et réfléchissantes, verre, treillis métalliques, surfaces polies ou laquées, ingénieusement éclairées. A l'opposé de cette tendance, on trouve la volonté d'exalter la présence brute, pleine, silencieuse du matériau architectural – la pierre, le bois, le fer, la tôle, le béton... – offerts à une expérience sensible quasi fusionnelle (les œuvres récentes de Peter Zumthor illustrent bien ce pôle). Le spectateur se trouve ainsi tiraillé entre des messages esthétiques qui l'exhortent à la distanciation et d'autres qui l'invitent à l'empathie. Des modalités de perception différentes sont-elles requises dans chaque cas, l'une plus cérébrale et lente, l'autre plus corporelle et rapide? Faut-il céder à un dualisme du voir et du toucher, du cognitif et du sensible, de la compréhension médiate et de l'appréciation immédiate? Cette problématique éminemment philosophique, qui interroge la spécificité de chacun de nos sens, de leur propension à susciter un sentiment d'évidence présente, ou au contraire une disposition à croire tournée vers le futur, cette vaste question des transitions (ou au contraire des discontinuités) qui permettent (ou interdisent) de passer progressivement de la matière à l'immatériel, du sensible au non-sensible, du corps à l'esprit, concerne au plus haut degré la création architecturale et artistique contemporaine.

Le temps de la perception tel qu'il est pris en compte dans l'œuvre à faire

Avant de me demander, du point de vue du récepteur (lecteur, spectateur, usager, public), de quelle manière le temps affecte le processus de perception de l'œuvre faite¹, conférant à celui-ci le caractère d'une durée plus ou moins prolongée ou au contraire celui d'une instantanéité fulgurante, je voudrais examiner comment se présente cette même question du

point de vue du créateur aux prises avec les exigences de l'œuvre à faire. Si tous les artistes ne se posent pas nécessairement la question des modalités temporelles de la perception, le corpus des œuvres faites atteste amplement qu'un certain nombre d'entre eux l'ont thématisée dans leur travail, dans un passé éloigné² comme dans le passé le plus récent. Il paraît ainsi légitime de mener l'enquête à partir des poétiques artistiques, c'est-à-dire des propos que tiennent les artistes à titre personnel ou en tant que groupe réuni par un certain nombre de convictions, sans ambition d'énoncer des vérités esthétiques générales. Quels artistes ou courants artistiques se sont montrés sensibles à la temporalité de la perception au point d'intégrer cet aspect parmi les matériaux de leur travail créateur? Qu'en ont-ils dit et quelles répercussions ce qu'ils en ont pensé a-t-il eu sur ce qu'ils ont produit? L'intérêt d'affronter notre problème par le biais des poétiques consiste à vérifier empiriquement qu'il y a, de fait, un large éventail de conceptions du rapport entre perception et durée et que l'absence d'une vérité «définitive» sur ce point n'empêche personne de créer, bien au contraire.

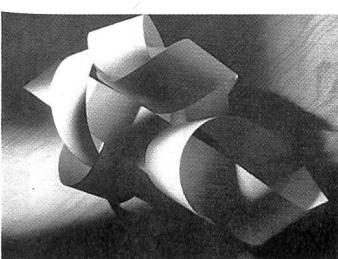
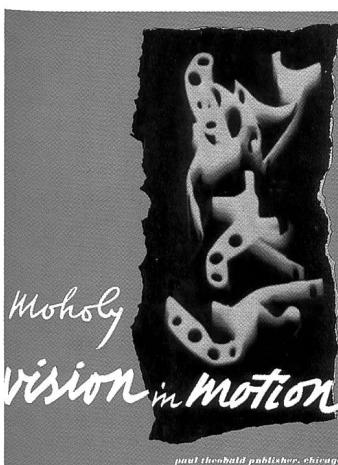
Moholy-Nagy et la vision en mouvement

Lazslo Moholy-Nagy est sans doute l'un des artistes modernes qui a théorisé le plus explicitement la prise en compte du temps dans le processus de communication visuelle. Les dernières conceptions de l'artiste sur ce sujet, puisées dans près de vingt ans d'expérience pédagogique au Bauhaus, puis à l'Institut de design de Chicago, ont fourni la matière d'un livre, publié à titre posthume en 1956 par sa femme Sibyl, sous le titre emblématique *Vision in Motion* (*Vision en mouvement*)³. On note dès la préface du livre que l'objectif de dynamiser la vision s'enracine dans une volonté plus profonde de préserver «l'unité des arts et de la vie» (*This book takes as its basic premise the unity of the arts with life.*). D'un point de vue programmatique, Moholy-Nagy se préoccupe de restaurer une certaine harmonie des facultés de l'individu moderne, chez lequel la vision lui paraît accuser un retard sur la maturité des autres dispositions psychologiques (intellectuelles et émotionnelles) impliquées dans le progrès social et technique. Protagoniste optimiste de l'idéologie moderne, l'artiste hongrois émigré aux Etats-Unis entend faire œuvre bienfaisante en libérant les habitudes de vision de l'inertie qui les empêche de s'accorder aux rythmes désormais familiers dans le monde pratique (dans la sphère du travail, de l'économie, de la politique, de la gestion des affaires de tous ordres). La sensibilisation de la perception (ici surtout visuelle) à la dimension du temps et du mouvement est préconisée comme moyen en vue d'une fin, qui n'est finalement rien d'autre que le bien-être de l'homme complètement synchronisé (dans tous ses «organes») avec le flux de la vie moderne.

Ce programme plein de bonnes intentions n'explicite pas jusqu'au bout la conception de la modernité qui le fonde (parce que l'expliciter serait l'exposer à la discussion alors que Moholy-Nagy entend justement dégager des évidences apodictiques), mais le lecteur contemporain n'a pas de peine aujourd'hui à la comprendre entre les lignes: moderne est cette nouvelle époque de la civilisation (et sans doute dernière, puisque l'histoire n'est que le processus laborieux de son émergence) au cours de laquelle les hommes ont finalement pris conscience comme d'un fait positif que la nature n'est pas l'éternel retour du même mais (r)évolution, changement, progrès, devenir spirituel; l'homme moderne est celui qui acquiesce à ce dynamisme fondamental du réel plutôt que de se faire une vertu d'y résister héroïquement ou tragiquement, en tout cas vainement. L'art moderne assume, en somme, une vocation d'éducation à la vie, de vitalisation d'un public qui ne faisait guère jusque-là que végéter.

Couverture du livre de Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, op. cit. à la note 3.

Margaret Roth, 1939 : modulateur de lumière en papier contrastant avec la veinure d'une plaque de contre-plaqué (Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, op. cit. à la note 3, p. 203).



Quelles répercussions ces convictions relevant à la fois de la poétique artistique et de l'idéologie ont-elles sur le travail de Moholy-Nagy et sur les caractéristiques matérielles de ses œuvres?

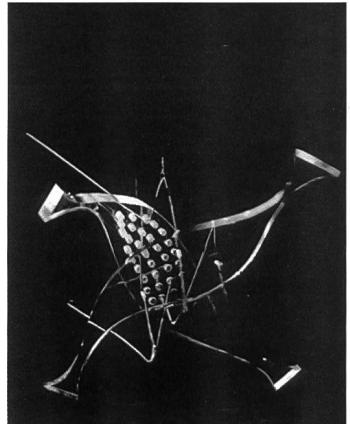
Moholy-Nagy était un artiste très polyvalent, à la fois peintre, sculpteur, photographe, cinéaste, scénographe, designer, graphiste et écrivain. Dans *Vision in motion*, chacun de ces moyens d'expression est traité dans un chapitre séparé, mais avec le souci toutefois d'en manifester la complémentarité. Chaque technique ou genre artistique dispose de ressources propres qu'il incombe à l'artiste d'explorer, mais les arts dans leur ensemble concourent à révéler le mouvement de la réalité (ou la réalité du mouvement). Sans entrer dans le détail des considérations spécifiques à chaque médium, on peut caractériser la poétique artistique de Moholy-Nagy comme un formidable pouvoir de négation: l'explicitation du mouvement passe par l'annulation de tout ce qui fige, de tout facteur d'inertie. Ainsi, il va falloir dissoudre l'isolement de l'objet et révéler son mode d'existence essentiellement relationnel, neutraliser le point de vue unique instauré par l'espace perspectif et atteindre à une véritable démultiplication de la vision, cesser de représenter comme succession dans le temps ce qui coexiste de manière simultanée dans l'espace, briser la relation référentielle de l'œuvre plastique à la réalité (le principe d'imitation) et récupérer ainsi les éléments bruts (les matériaux abstraits) d'un véritable travail constructif, émanciper la lumière comme ressource plastique et outil de configuration de l'espace de son usage naturaliste (source unique, cycle du jour), alléger la masse (dématérialiser) au profit de la virtualité du volume, rompre l'étanchéité de l'intérieur et de l'extérieur au profit de leur interpénétration, refuser l'opacité des corps au profit de la transparence des structures, etc.

Il n'est pas possible de répertorier ici, même sommairement, les multiples solutions plastiques que l'artiste préconise pour relever ces défis. On les trouvera exemplifiées dans son œuvre et abondamment illustrées dans ses livres pédagogiques.⁴ Moholy-Nagy substitue volontiers aux notions d'œuvre, sculpture, tableau, édifice, etc. le terme unique de «modulateur»: modulateur d'espace, modulateur de lumière, modulateur de couleur, de volume, etc. Le modulateur écarte les connotations fonctionnelles de l'objet pour mettre en évidence sa substance: un édifice, c'est de l'espace modulé, une photographie, c'est de la lumière modulée, etc. Le terme même de modulateur n'est pas sans évoquer les machines d'un laboratoire de physique. D'ailleurs, Moholy-Nagy conçoit le travail artistique essentiellement comme une activité expérimentale. Moduler consiste à faire varier une intensité pour mettre en évidence des gradations, des différences, des contrastes, des seuils de perception. Un modulateur est donc, métaphoriquement, une machine à aiguiser et en même temps à assouplir la perception. Avec un modulateur, la perception travaille en quelque sorte sur elle-même, elle se réfléchit.

Ce nouveau statut de l'œuvre que Moholy-Nagy contribue à instaurer nous amène au point de contact où la créativité rencontre la réceptivité, où l'œuvre à faire devient œuvre à voir, à sentir, à comprendre, à apprécier esthétiquement. Pour l'instant, il nous suffit de prendre acte de cette intention poétique qui destine au public une œuvre en forme d'invitation au mouvement. Nous nous demanderons ultérieurement quelle est la marge de liberté d'interprétation qu'une telle œuvre consent à son spectateur ou que ce dernier peut légitimement s'arroger.

Jean Nouvel, la vision portée au seuil de l'invisible et l'attention en éveil

Par bien des aspects, la poétique architecturale de Jean Nouvel s'inscrit dans la continuité de celle de Moholy-Nagy, même si l'architecte français est loin de partager toutes les



László Moholy-Nagy, 1940 : modulateur d'espace avec perforations et son volume virtuel (László Moholy-Nagy, Vision in Motion, op. cit. à la note 3, pp. 242-243).

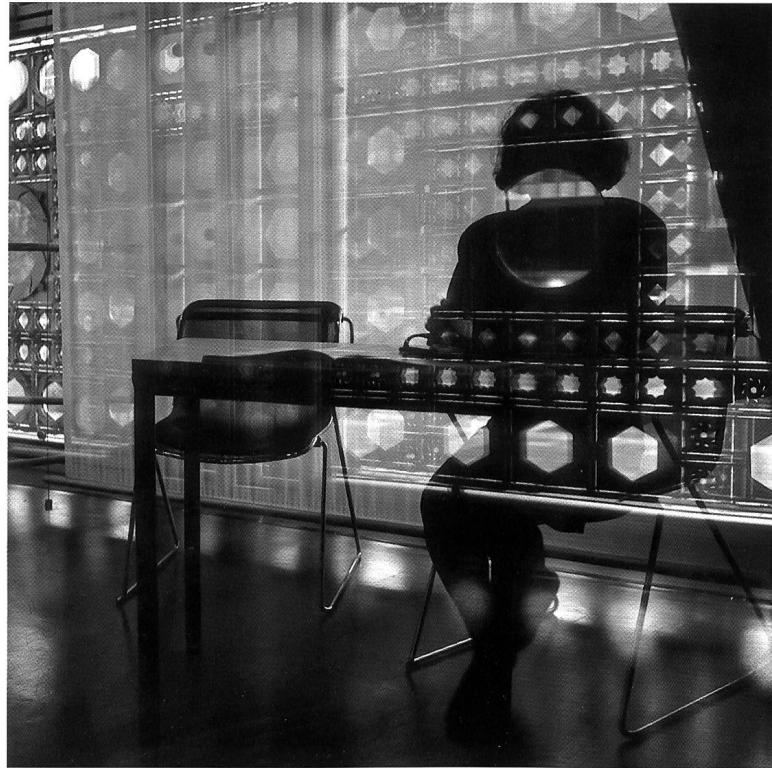
convictions de l'artiste hongrois relativement à la modernité. Au niveau le plus superficiel, on constate une même passion pour le visuel, une même affinité pour les effets cinétiques, les effets de transparence, d'ambiguïté, de dématérialisation, de fusion de l'espace et du temps, une curiosité semblable pour les possibilités de transfert du langage photographique ou cinématographique dans d'autres formes d'expression comme l'architecture. Mais l'arrière-plan idéologique est autre. Moholy-Nagy avait une conception biologisante de l'activité artistique: il la voyait comme le moyen par lequel l'homme poursuit son adaptation physiologique à la vie et la vie pour lui était un fondement de certitude universelle directement offert à la perception sensible. Pour Jean Nouvel, l'assouplissement des moyens d'expression plastique, leur allègement, leur réduction parfois, vise moins à traduire l'instabilité de la vie, son perpétuel mouvement, qu'à traquer la tendance dominante de la technologie contemporaine, la phénoménologie de la réalité que la diffusion de cette technologie est en train d'instaurer. Bref, à l'horizon de l'architecture de Jean Nouvel, on trouve moins la vie que l'histoire, la dynamique des actions, la puissance transformatrice de la volonté⁵, l'oscillation des choix à opérer dans la multiplicité des possibles. Le fait que Nouvel fonde sa poétique sur une référence à l'histoire (et à l'action historique en situation concrète) plutôt que sur une idée de la vie en général, comme le faisaient Moholy-Nagy et l'ensemble des créateurs d'avant-garde dans la première moitié du XX^e siècle, l'amène à questionner le sens de ce qu'il observe. Il ne lui suffit pas d'être en prise sensorielle sur la pulsation de la vie, il lui faut connaître le sens des situations rencontrées, vers quoi elles tendent, dans quelles directions elles pointent.⁶

Le problème, typiquement contemporain, est qu'il y a de moins en moins à voir pour comprendre: la perception trouve de moins en moins d'indices auxquels s'accrocher pour prendre la mesure de ce qui se passe effectivement. En effet, l'immatériel prend le pas sur le concret, l'information digitalisée sur les supports traditionnels de communication, l'automation sur le travail humain, l'ingénierie de l'infiniment petit (processus moléculaires, chimiques, génétiques) sur la manipulation des matériaux traditionnels. Le réel, quand bien même nous contribuons collectivement à le produire, se dérobe à la perception sensible et

Jean-Michel Landey, photographe, Genève : vue de la façade nord du Centre de culture et de congrès de Lucerne, Architectures Jean Nouvel, Paris, 1992-1998 (1^{re} étape).

Alors que cette longue pose nocturne de plusieurs minutes était en cours, les huissiers du bâtiment ont commencé à éteindre les lumières du foyer supérieur, au grand dam du photographe. Cette photographie est ainsi en quelque sorte le produit d'un accident. Pourtant il n'est pas exclu que l'architecte la revendiquerait comme une interprétation légitime de l'édifice, mettant en évidence, à la faveur d'un événement singulier, le contraste des éléments opaques et translucides, ainsi que la suspension "miraculeuse" des volumes sous l'ailé largement débordante de la toiture. Si l'effectuation de la prise de vue a pour une part échappé à son auteur, il reste maître de l'appréciation du résultat, et le spectateur avec lui. L'effet poétique de cette image lui vient peut-être de l'analogie involontaire qu'elle entretient avec ces vues de galaxies lointaines dont on ne sait pas toujours de quand date la lumière enregistrée ni si le ciel n'est pas déjà éteint alors même qu'on en contemple encore les feux.





requiert l'assistance d'autres facultés (l'imagination, la pensée conceptualisante). Ainsi, la perception, telle que la thématise Jean Nouvel, est vision sur le seuil (un seuil qui la retient, quand bien même il y a littéralement dans perception idée de franchissement), vision donc à la limite du visible et des limites du visible, une vision doublée d'une attente de signification (qui doit venir d'ailleurs et qui viendra éventuellement plus tard). Peut-être le concept d'*attention* (j'ignore si Nouvel y recourt) traduit-il le mieux cette posture de collaboration des sens aux aguets et de la conscience ouverte tous azimuts, qui est antérieure à la perception effective.⁷ En somme, Jean Nouvel se montre extrêmement attentif aux événements significatifs du monde contemporain. Quels témoignages l'attestent?

Dans une interview télévisée intitulée *Une esthétique du miracle*, l'architecte français procède à la critique de la doctrine moderne de la «sincérité constructive». Cette doctrine prescrivait à l'architecte de mettre en évidence la structure de ses édifices, de manière à ce que le public puisse se convaincre de la «logique» et de l'«économie» des dispositions, eu égard aux lois de la statique (même si ces dispositions pouvaient éventuellement heurter son sens esthétique). La «tricherie», moralement condamnable, consistait alors à séduire par des effets purement formels au prix de solutions constructives irrationnelles et d'un usage dispendieux des matériaux. Or, déclare Jean Nouvel, il n'est plus possible aujourd'hui de montrer «en surface» ce qui se passe «en profondeur», c'est-à-dire de procurer une image «vraie» du travail de la structure et des propriétés des matériaux effectivement sollicitées, parce que la structure se distingue de moins en moins de ce qui l'enveloppe, parce qu'en outre cette enveloppe se fait de moins en moins matériellement présente. L'architecture, bénéficiant des apports de la technologie de pointe, a donc aujourd'hui un pouvoir accru de «disparition»⁸ physique au profit d'une image «sans profondeur» ni «épaisseur», d'où

Jean-Michel Landecy, photographe, Genève: vues intérieures de l'Institut du Monde arabe, Paris, Jean Nouvel et partenaires, architectes, Paris, 1981-1987.

Ces deux photographies ont été prises au même endroit à quelques secondes d'intervalle en opérant une légère rotation du point de vue. L'écart qui sépare ces deux représentations d'un même espace architectural manifeste bien la portée interprétative de la photographie. L'une de ces deux images traduit-elle plus fidèlement l'intention esthétique concrétisée dans le bâtiment ? Ou n'est-ce pas justement leur juxtaposition qui rend sensible le potentiel «vibratoire» de cette architecture, son pouvoir de métamorphose au gré des infimes mouvements du spectateur ?

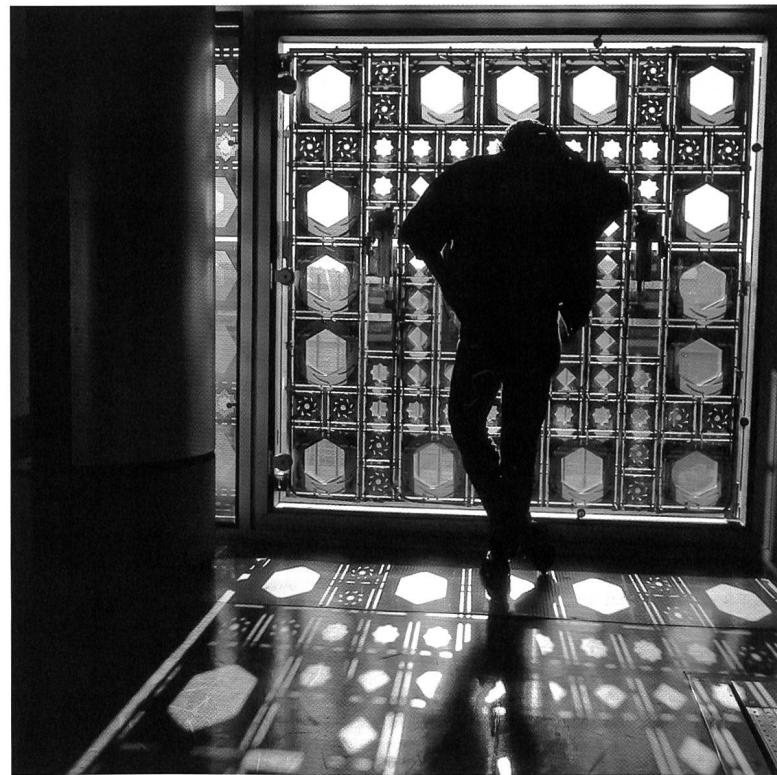
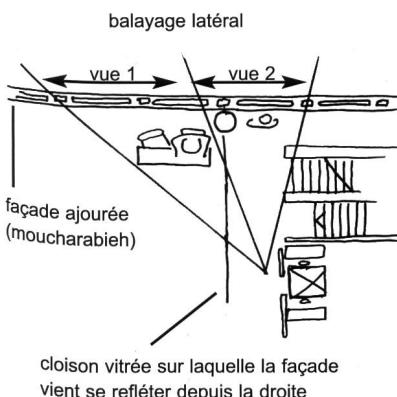


Schéma expliquant les points de vue des deux photographies.



cette «esthétique du miracle» : le spectacle des artefacts contemporains requiert une disposition à la croyance.⁹ Jean Nouvel se plaît à exalter les effets de mystère, de merveilleux, voire de sublime,¹⁰ latents dans les ressources technologiques contemporaines, sans se risquer à élucider prophétiquement les perspectives d'avenir que celles-ci réservent secrètement. Du point de vue de la temporalité de la perception, c'est moins l'aspect du rythme de la perception (son adaptation au tempo du changement historique) qui entre ici en jeu que son oscillation entre le sentiment de la présence et celui de l'absence, ou plutôt entre celui de la présence matérielle et de la présence virtuelle. La présence incomplète, c'est typiquement le mode d'être du symbole: le symbole atteste la présence de quelque chose qui ne peut être là, mais qui existe bel et bien. Le sens de la vue, tel que le thématise Jean Nouvel dans son architecture, pourrait bien être l'organe de détection par excellence du caractère de plus en plus densément symbolique de l'environnement que nous nous fabriquons. Si Moholy-Nagy invitait l'œil à se mettre en mouvement, on pourrait dire que Nouvel invite l'œil à penser et la pensée à être attentive.

Une autre déclaration de poétique architecturale appuie l'importance dévolue à l'attention. Lors de l'inauguration du Centre de culture et de congrès de Lucerne en août 1998, Jean Nouvel déclarait aux journalistes accourus pour la conférence de presse à peu près ceci (je cite de mémoire) : «Ne croyez pas que vous avez vu cet édifice parce que vous avez fait le chemin jusqu'ici! Ce bâtiment se renouvelle en permanence en fonction du moment de la journée ou de la nuit, des effets atmosphériques et de la succession des saisons, des activités qui se passent à l'intérieur et à ses abords. Cet édifice demande à être revu plusieurs fois». Certes, n'importe quel architecte pourrait dire cela de son bâtiment, sauf que Nouvel affirme avoir «programmé» ces effets, les avoir anticipés par une sélection et une mise

en œuvre judicieuse des matériaux (surfaces polies réfléchissantes, éléments perforés, transparents, translucides, etc.), de même que par une régie très rigoureuse de l'éclairage (éclairages rasants, ponctuels, directs, indirects, plages d'obscurité, etc.). A Lucerne, notamment, mais cette caractéristique est présente dans la plupart des réalisations de l'architecte (Centre commercial d'Eura-Lille, Galeries Lafayette à Berlin, Institut du Monde arabe et Fondation Cartier à Paris, etc.), l'interaction de l'édifice avec son contexte génère un flux plus ou moins animé d'images au gré des événements «*hors-champ*»¹¹ qui viennent s'y réfléchir. L'édifice est destiné à être vu, certes, mais en retour, il offre au public venu le voir la possibilité de percevoir plus intensément le contexte dans lequel il est immergé : l'édifice métamorphose en une sorte de film le temps réel et l'espace réel que les passants ou les usagers, sans cette re-présentation, auraient plutôt tendance à laisser en marge de leur champ de conscience.

Comme dans l'analyse consacrée à Moholy-Nagy, nous parvenons ici au point de basculement où les intentions créatrices, une fois objectivées dans l'œuvre, sont destinées à être reprises (mais comment le doivent-elles?) par le public. Nous quittons dès lors le terrain des poétiques pour affronter celui des théories de la compréhension.

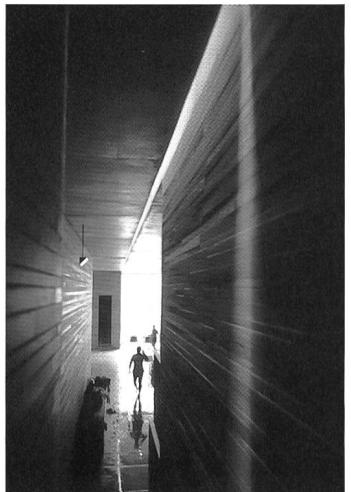
Les poétiques de la re-matérialisation et de l'exaltation du toucher

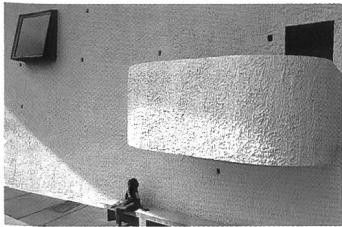
L'importance des développements consacrés jusqu'ici aux poétiques centrées sur la saisie visuelle du mouvement, que ce soit celui de la vie ou de l'histoire, pourrait laisser croire qu'un consensus tacite règne autour du constat que la vue est l'organe le plus évolué de notre équipement sensoriel et celui avec lequel nous sondons le plus efficacement l'avenir. Or il n'en est rien. Le débat contemporain retentit aussi des voix de ceux qui préconisent la nécessité de re-matérialiser¹² l'architecture et de récupérer un rapport tactile et corporel à la réalité. Il faut donc tenir compte d'une polarisation du débat, dont l'enjeu rejoint le questionnement métaphysique des rapports entre la matière, l'esprit et le temps.¹³

Avec les poétiques de la dé-matérialisation, nous avons donc un réseau conceptuel centré sur le sens de la vue ; celle-ci est théorisée comme une activité dynamique, à laquelle il faut s'éduquer (fût-ce sur le mode du jeu) ; ce travail de la perception instaure par sa nature-même une temporalité complexe, dans laquelle la présence côtoie l'absence, et le présent passe, sans cesse rongé par de nouvelles conjectures. Ce paradigme du projet trouve son pendant dans une conception qui investit surtout le sens du toucher, postule une intimité spontanée du sujet percevant avec l'objet perçu dans un régime d'évidence, dans un présent durable, jamais stressé par l'anticipation de réalités virtuelles, mais au contraire conforté par la proximité d'une origine indéfectible : l'être, la nature.

Nous ne nous fions pas avec une égale confiance à chacun de nos sens. Plusieurs expressions courantes le rappellent : «*y regarder à deux fois...*», «*ne pas en croire ses yeux...*», «*se pincer pour vérifier qu'on ne rêve pas...*», etc. Si certains sens nous exposent au risque de la perception distraite voire même de l'illusion, le toucher paraît bénéficier d'un supplément de crédit (ou d'un minimum de méfiance). Le toucher, plus que la vue, procure des gages de certitude.¹⁴ Le toucher comme contact immédiat avec la matière assure de la présence des choses. Il rassure. Certes, le toucher n'est pas le sens universel qui nous permettrait d'appréhender tout ce qui existe. Nous demandons parfois à nos sens de nous renseigner sur des aspects du réel que nous ne pouvons pas toucher, soit parce qu'ils sont littéralement hors de notre portée dans l'espace, soit parce que le toucher n'a pas de pouvoir discriminant à leur égard. Mais faut-il en déduire pour autant que le toucher est un sens archaïque qui aurait pour vocation, dans une perspective évolutionniste, d'être dépassé par des sens plus évolués ?

Jean-Michel Landecy, photographe, Genève : vues intérieures des bains thermaux de Vals (Grisons), Peter Zumthor, 1996.





Jean-Michel Landecy, photographe, Genève: Chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Le Corbusier, 1950-1955, vue partielle de la façade est.

Tout un courant philosophique contemporain, d'inspiration phénoménologique, s'attache à démontrer le rôle fondateur du toucher et de la relation corporelle à l'environnement par rapport aux élaborations cognitives ultérieures, jusqu'aux idées les plus abstraites. Le toucher fonctionnerait selon cette hypothèse comme socle de l'évidence. Au cours du processus de maturation de la conscience, une certaine émancipation des autres sens par rapport à la toute puissance du toucher engendrerait la distinction progressive du réel et de l'irréel, c'est-à-dire du possible dans le réel. Mais cette genèse progressive des capacités de jugement, de représentation métaphorique et d'abstraction n'augmenterait en rien notre prise sur le monde si elle n'était qu'à sens unique et ne permettait jamais de retrouver un rapport de présence à la nature à travers le corps et la peau. La quête du possible dans l'horizon du futur a ainsi son symétrique dans la reconquête périodique de l'origine dans le passé. Et l'approfondissement de l'une ne va pas sans la réappropriation de l'autre.¹⁵

Sur le plan des poétiques architecturales, il est intéressant de constater que la quête de l'originale, de l'archétypal, de l'intimité avec la matière dans un présent éternel n'exclut pas la mise en œuvre de technologies de pointe, mais au contraire les requiert souvent. Mais dans ce cas, la technologie n'est pas célébrée pour son caractère prospectif (tourné vers le futur et une complexité expansive) mais pour son pouvoir simplificateur et de restitution d'un rapport élémentaire aux choses (complexité maîtrisée, multiplicité résorbée). L'œuvre de Le Corbusier dans le Second-après-guerre, celle de Louis Kahn et, plus récemment, de Peter Zumthor me paraissent emblématiques d'une telle attitude.¹⁶ Ces trois architectes sont, de manière caractéristique, autant de théoriciens du silence (Le Corbusier: «*L'espace indicible*», 1946 ; Louis Kahn: «*Silence et lumière*», 1973 ; Peter Zumthor: Ein Gebäude soll «*nicht etwas darstellen, sondern etwas sein*»¹⁷). Le contact fusionnel avec la matière dispense de la discursivité. Tout étant déjà donné dans la présence, il n'y a rien à attendre de l'écoulement du temps.

La perception critique de l'œuvre faite et ses modalités temporelles

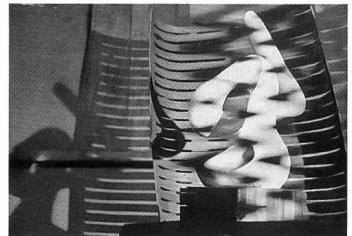
De même qu'il y a dans le champ des poétiques architecturales aujourd'hui un vaste débat sur le statut de la matière, sur les modalités de présence de l'image, sur la temporalité spécifique qu'instaure la communication visuelle (surtout à l'ère des médias électroniques) et celle qui caractérise l'expérience tactile, de même on observe dans le champ herméneutique un débat symétrique ou convergeant (mais non subordonné) concernant le mode de donation médiat ou immédiat du sens de l'œuvre. Cette question entraîne immanquablement des considérations relatives au temps: l'œuvre se révèle-t-elle dans un "coup de cœur" dont une analyse ultérieure peut éventuellement mettre à jour le bien-fondé, quitte à faire évoluer l'appréciation? Ou au contraire l'accès à l'œuvre requiert-il une "voie longue" à travers son contexte, le langage qui la porte et d'autres intermédiaires encore? Les implications théoriques qui découlent de la manière dont on tranche la question concernent la relation entre le sensible et le cognitif dans l'appréciation de l'objet esthétique, les valeurs respectives de la fusion empathique et de la distanciation critique comme méthodes d'approche. Sans pouvoir détailler ici la variété des positions, il me paraît intéressant de souligner un parallélisme entre les poétiques de la dé-matérialisation et les postures herméneutiques de la distanciation. Ces dernières procèdent à une déstabilisation analogue des structures de l'évidence pour dégager des horizons de sens plus percutants et promouvoir un engagement plus actif du sujet dans le processus de réception.

La réaction différée

En analysant les poétiques architecturales de Moholy-Nagy, de Nouvel et, plus sommairement, du courant matériste, nous sommes chaque fois parvenus à un moment de transition où il incombait au récepteur de l'œuvre faite de prendre le relais. L'œuvre faite se présentait ainsi sous les traits d'un appel, d'une invitation, peut-être même d'une injonction: Moholy-Nagy invitait le public à adopter un mode de vision plus dynamique, Nouvel conviait le sien à être plus attentif à son environnement et aux événements historiques qui le métamorphosent, les matéristes quant à eux enjoignaient les usagers de leurs espaces à retrouver dans le silence une intimité privilégiée avec le socle originaire de toute expérience. Comme stimulation, l'œuvre est en droit de prétendre à une réponse. Il y a donc lieu de construire en face du tableau des poétiques que nous avons sommairement arpente un tableau symétrique des postures interprétatives.

La manière la plus naïve de procéder consisterait à faire correspondre à chaque poétique architecturale, au nom d'une notion mal assimilée du devoir de fidélité de l'interprétation, une attitude de lecture ad hoc: le bon spectateur de Moholy-Nagy serait celui qui ferait exactement ce que l'artiste lui enjoint et saurait adapter son comportement en fonction de chaque expression d'une poétique différente. Une perception prolongée serait dictée par les poétiques de la lenteur, une perception plus nerveuse par les poétiques de l'événement, etc. Certes, il y a lieu de tenir compte, dans l'interprétation des œuvres, de leur singularité, mais ce qui est perdu dans un tel relativisme, c'est la tension qu'entretiennent les poétiques entre elles et avec le contexte culturel en général. En effet, Moholy-Nagy ne dit pas seulement à son spectateur: «*Fais-ceci!*», mais également «*Ne fais pas (ou plus) cela!*». Nous avons évoqué la négativité impliquée dans sa poétique architecturale, qui consiste autant à récuser des habitudes de vision qu'à en promouvoir de nouvelles. L'œuvre singulière en appelle donc au jugement critique du spectateur par rapport à son propre comportement esthétique: le spectateur doit juger s'il accepte d'abandonner totalement ou partiellement le mode de vision statique qui était le sien jusqu'ici pour adopter le mode dynamique que lui propose l'artiste. Pour l'aider à faire le pas, nous avons vu que l'artiste ne négligeait pas de donner quelques arguments d'ordre idéologique: «*Fais ceci plutôt que cela parce que tu seras ainsi en meilleure harmonie avec la vie!*». L'ambiguité de l'idéologie tient en ceci qu'elle s'exprime toujours sur le mode affirmatif de la constatation alors qu'elle est par nature d'ordre hypothétique: ce que dit Moholy-Nagy sur la vie, ce que dit Nouvel sur la dynamique historique, ce que disent les matéristes sur l'originaire, sont autant de points de vues sur des questions en suspens. L'œuvre lie ainsi indissolublement une injonction et une question, elle se dit à la fois avec un point d'exclamation et un point d'interrogation. Ce qui est le cas de l'œuvre singulière l'est, de façon démultipliée, du champ artistique dans lequel la coexistence même, à la fois dans l'ordre de la simultanéité et de la succession, de partis poétiques différents fait question.

Bergson caractérisait l'homme dans le règne naturel comme «*centre d'indétermination*»: l'homme est cet être qui a pour caractéristique de s'être conquis la liberté de choisir, sous certaines conditions, la réponse qu'il va donner à une stimulation et il diffère par ce trait des minéraux, des végétaux et des animaux chez lesquels la réaction est déterminée par une loi de causalité ou un réflexe. Ainsi le «bon» récepteur est celui qui se laisse, certes, affecter par l'œuvre, é-mouvoir par elle, celui qui prend le relais du processus créateur dans la perspective de la compréhension, mais qui fait cela non pas dans une posture d'exécutant aveugle (ce serait le comble!), mais dans celle de l'interprète critique, de l'homme réfléchi. Les méthodologies de la distanciation s'enracinent dans ce terreau-là. Obtempérer passivement aux injonctions de l'œuvre serait donc proprement un comportement indigne de l'homme et procéderait d'une méconnaissance de l'intentionnalité de l'art. Mais quelle est celle-ci?



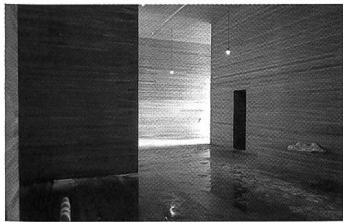
Millie Goldsholl, 1945 : modulateur de lumière. (Laszlo Moholy Nagy, Vision in Motion, op. cit. à la note 3, p. 199).



Jean-Michel Landecy, photographe, Genève : vue du Centre de culture et de congrès de Lucerne, Architectures Jean Nouvel, Paris, 1992-1998 (1^{re} étape).

Circularité de l'œuvre et du besoin de compréhension

S'il y a un sens à dresser en face des poétiques architecturales un tableau des postures interprétatives, c'est bien parce qu'il y a toujours une confrontation de la création et de l'interprétation et que cette dernière n'est en aucune manière subordonnée à la première, anticipée et rendue superflue par elle. Il faut tenir compte d'une autonomie relative de la sphère du comprendre par rapport au monde des œuvres: l'élucidation du sens des œuvres n'est pas la fin en soi de la compréhension ; les œuvres sont plutôt un moyen dont le sujet (l'homme inquiet du sens de sa vie) se sert pour atteindre un objectif plus vaste qui est la compréhension de soi-même dans sa situation. Il faut dissiper ici un malentendu qui peut éventuellement résulter de l'ordre d'exposition des arguments: le fait que j'aie traité en premier des poétiques architecturales, en leur ménageant un espace discursif plus vaste, et que j'aborde en second lieu et plus brièvement l'examen des postures interprétatives, pourrait suggérer un rapport de cause à effet entre production et réception des œuvres. Or le rapport entre œuvres et interprétations doit être pensé comme circulaire: les œuvres sont autant le produit d'un besoin de comprendre, qu'elles génèrent elles-mêmes un besoin de compréhension. L'homme se donne des symboles pour se comprendre lui-même, pour distinguer son présent dans le temps, pour découvrir les possibilités qui lui sont ouvertes dans la réalité, bref pour se construire comme personne et s'ouvrir au monde.



Jean-Michel Landecy, photographe, Genève : vue intérieure des bains thermaux de Vals (Grisons), Peter Zumthor, 1996.

Pour que le processus de formation de la personne puisse avoir lieu, il faut que le sujet sorte du repli sur son intérriorité et accepte de se soumettre aux exigences de quelque chose qui le précède: le langage, la culture, avec leurs structures instituées, leurs objets symboliques, leurs comportements codifiés sont ce substrat par l'intermédiaire duquel il faut passer pour revenir à soi. Or le langage et la culture sont toujours vécus comme déjà donnés: on est porté par eux bien avant de pouvoir y inscrire ses propres projets ; ils signifient en nous bien avant que nous puissions nous exprimer en eux. C'est sans doute pour cela que persiste toujours cette illusion qu'il y a un accès immédiat à la connaissance de soi et de son environnement: pourquoi faudrait-il s'approprier longuement ce qui était déjà là dès le commencement et qui est en quelque sorte l'étoffe dans laquelle on a été façonné? Il n'y a justement de personne qu'à partir du moment où une identité parvient à s'articuler, à s'extraire d'un vécu passif et à se constituer activement par rapport à une altérité reconnue comme telle, et pour ce faire, elle doit se frotter au monde. Les œuvres de culture ont pour vocation de jouer les intermédiaires (les médiations) et de permettre à chacun de donner une expression concrète à un sentiment de soi qui sinon resterait abstrait et muet. L'expérience esthétique, dans la mesure où elle est le domaine privilégié du jugement réflexif (qu'est-ce que je ressens, qu'est-ce que ça me fait?) est le lieu d'un incessant va-et-vient entre extériorisation et intérriorisation, sortie de soi et retour à soi, activité et passivité, que l'idée globale de réceptivité ne parvient que très mal à rendre.

Les opérations de distanciation et la voie longue de l'interprétation

Toutes les méthodes d'interprétation ne sont pas également efficaces pour nous guider tout au long du chemin qui mène de soi aux objets symboliques et retour. Certaines traversent l'objet sans s'y arrêter croyant, plus urgent de nous conduire par le plus court chemin vers son auteur, comme si notre but était de toute évidence de «sympathiser» avec la personnalité de l'artiste (esthétiques de l'empathie). D'autres nous donnent rendez-vous sur place, au pied de l'objet, qu'elles nous font visiter de fond en comble en attirant notre attention sur tous les détails, sans nous demander pourquoi nous sommes venus, ni s'inquiéter non plus de notre retour (esthétiques objectivistes). Les herméneutiques de la distanciation s'insurgent contre l'acceptation a-critique de ces fausses-évidences que sont la «présence» de

l'artiste dans son œuvre ou l'immanence du sens de l'œuvre à son corps physique, indépendamment de tout réseau relationnel. Suivant la posture préconisée par les herméneutiques de la distanciation, l'œuvre est certes un message objectivé dans une forme concrète qu'il y a lieu d'analyser avec soin, mais cette forme reste «en l'air» (sans attaches, lettre morte) aussi longtemps que personne ne s'en sert pour se situer par rapport à elle dans le présent, plutôt que de se laisser obnubiler par ce qu'il y avait derrière autrefois. Une fois que l'objet symbolique (œuvre d'art, témoignage de culture, etc.) existe physiquement comme un objet dans le monde, il accède à un niveau d'universalité : il se détache des circonstances concrètes qui l'ont vu naître (interaction d'un maître de l'ouvrage et d'un maître d'œuvre dans une situation singulière à propos d'un programme spécifique) pour appartenir simplement à l'art, à l'architecture, à la littérature ou que sais-je encore. Dès lors, son origine change, puisqu'à l'origine de l'art, de l'architecture, de la littérature, on trouve le besoin de comprendre que chacun porte avec soi. L'œuvre s'adresse à qui veut bien l'accueillir en tout temps et faire un bout de chemin avec elle. Les méthodes d'interprétation qui ne tiennent pas compte de ce déplacement d'origine (et en même temps de finalité) de l'œuvre et ne réussissent pas à élucider autre chose que les circonstances de production datées de l'œuvre nous enferment dans un passé sans retour.

En dé-psychologisant l'interprétation, les méthodologies de la distanciation procèdent du même coup à un déblocage de l'horizon de référence de l'œuvre: dans la mesure où l'œuvre objective un sens dans un langage, elle attire notre attention sur le fonctionnement de ce langage (en l'occurrence le langage architectural). Quelles relations l'œuvre prise en considération entretient-elle avec les autres œuvres concrétisées dans le même médium? Qu'est-ce qui peut être exprimé dans ce langage? Quand est-ce qu'il cesse de véhiculer de l'information? Quand est-ce qu'il révèle au contraire des ressources inattendues pour faire voir quelque chose d'inédit? Comme l'a remarquablement mis en évidence Paul Ricœur, l'œuvre objectivée dans un langage s'adresse en tout temps à quiconque sait lire. C'est pour cela qu'il y a un sens à ce que les œuvres soient transmises au fil de la tradition culturelle. Se confronter aux œuvres produites dans le passé ne veut pas dire qu'on va réactualiser pour lui-même l'horizon de référence qu'elles avaient dans le passé, mais au contraire qu'on va sonder au moyen de l'œuvre les possibilités d'être autre de la situation présente. L'interprétation des œuvres sert en somme à mettre en tension "monde de l'œuvre" et "monde de l'interprète" dans un but de réflexion autocritique et d'exploration imaginaire du possible.

Une certaine idée de l'architecture «vivante»

Il arrive que des artistes, et des architectes parmi eux, soient tentés de mimer la vie comme travail du temps dans leurs œuvres: les matériaux sont exposés aux intempéries pour qu'ils souffrent, s'oxydent, vieillissent, se métamorphosent, ou alors, choisis de telle manière que la lumière y scintille, le mouvement du monde s'y reflète à moins qu'il ne soit traduit métaphoriquement par des structures elles-mêmes mobiles, des effets cinétiques. On n'imagine pas que seules les œuvres qui recourent à ces artifices puissent prétendre au titre de l'«art vivant» et reléguer le reste du corpus dans les limbes. L'art ou l'architecture ne seront jamais vivants tout seuls, sans personne, par leurs seules ressources matérielles. La vie vient aux œuvres dès lors qu'elles sont accueillies, habitées, interprétées, animées par les usages, les questions et les réactions émotionnelles du public. Cette vie-là est imprévisible, certes, mais c'est parce qu'elle connaît des réussites que nous garmons confiance dans le travail de la création comme dans celui de l'interprétation, indispensables l'un à l'autre.

Notes

¹ J'entends par "œuvre faite" l'œuvre que l'artiste à un moment donné décide de laisser dans un certain état en suspendant son action et en confiant son résultat au public (qui en fera ce qu'il voudra). Je préfère parler de l'œuvre faite plutôt que de l'œuvre "achevée", parce que l'achèvement suggère une idée de perfection, de conclusion d'un processus, alors que l'arrêt du travail créateur peut très bien avoir un caractère arbitraire, lucidement accepté par l'artiste. Il y a une esthétique de l'inachèvement qui invite à penser le temps comme "in-fini". Pour une rapide introduction à la problématique de l'«achèvement» / «inachèvement», du «non-finito», de l'«esquisse», de l'«ébauche», du «croquis» comme œuvres ou caractéristiques de l'œuvre potentiellement dotées d'un message esthétique "complet", v. ces rubriques dans Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Anne Souriau (éd.), PUF, Paris, 1990. Sur la problématique de l'«œuvre ouverte», v. cette rubrique in Sylvain Auroux (éd.), *Les notions philosophiques*, PUF, Paris, 1990, vol. 2, p. 1800 ; Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milan, 1962 (traduction française: *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965). Pour une anthologie de témoignages de peintres sur la temporalité de la perception en présence de l'œuvre à faire, cf. Gérard Dutry, Sylvain Malfroy, Dominique Radizzani, Laurence Tobler, *Écrits de peintres*, EPFL, DA, Chaire d'expressions visuelles, janvier 1995.

² Le cadre de cet article ne permet pas de multiplier les coups de sondes. Il serait pourtant extrêmement instructif d'inclure dans nos analyses une référence à l'art et à l'architecture baroques. En effet, on observe dans la production de ce courant les indices d'une conscience très vive de la temporalité de la perception et un intérêt omniprésent pour l'enchaînement dynamique des images, leur flux. Incontournable sur ce thème: Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, (1915), Gallimard, Paris, 1952 ; id., *Renaissance et Baroque*, (1888), Le Livre de poche, Paris, 1967. L'art baroque

connaît aujourd'hui un regain d'intérêt sans doute en raison des multiples analogies qu'on y trouve avec les poétiques artistiques et les questionnements philosophiques contemporains (thème de la dématérialisation, du virtuel, du dynamisme, de la complexité, etc.). A titre d'exemple, cf.: Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Minuit, Paris, 1988.

³ Paul Theobald Publisher, Chicago, 1956.

⁴ Sur Moholy-Nagy et son concept de transparence, v. Colin Rowe, Robert Slutsky, *Transparence réelle et virtuelle*, (1957), Les Editions du Demi-Cercle, Paris, 1992; v. aussi le catalogue d'exposition: Françoise Cohen (éd.), *La transparence dans l'art du XX^e siècle*, Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre, 14.9.-26.9.1995, Adam Biro, Paris, 1995.

⁵ Jean Nouvel se plaît à théoriser le projet architectural comme l'expression d'une volonté, dans une intention ouvertement polémique contre ceux qui assimilent trop rapidement accueil de la complexité et abandon à l'aléatoire. Cf. «Jean Nouvel: L'exacte représentation d'une volonté», interview de l'architecte par Sergio Cavero, dans le catalogue d'exposition trilingue: *Jean Nouvel, Luzern, concert hall / Konzertsaal/salle de concert, Lucerne*, Architekturgalerie, Birkhäuser, Bâle, 1998.

⁶ Jean Nouvel ne manque pas une occasion pour revendiquer la tendance des valeurs de culture et de civilisation contemporaines et il n'est jamais question, dans ses prises de position, de préconiser une quelconque marche-arrière. Mais il atteste d'une sensibilité problématique qui fait toute la différence d'avec ses prédecesseurs modernes et qui permet bien de l'inscrire dans un courant postmoderne. Il y a chez lui une conscience de la spécificité et de la relativité des situations qui lui interdit d'esquisser des systèmes de cohérence globalisants. Il y a ensuite la conscience de la diversité des réponses possibles à un même problème qui l'empêche de se fier à une méthode de projet passe-partout. Patrice Goulet rapporte fort à propos l'œuvre de

Nouvel à une «poétique de la situation» dans sa monographie: *Jean Nouvel*, Institut français d'architecture et Editions du regard, Paris, 1994, p.10.

⁷ Pour une analyse très éclairante, quoiqu'exigeante, du rôle de l'attention dans le processus de perception, v. Fernando Gil, *Traité de l'évidence*, J. Millon, Grenoble, 1993, chapitre IV ; v. aussi cette rubrique in Olivier Houdé (éd.), *Vocabulaire des sciences cognitives*, PUF, Paris, 1998.

⁸ Ce pouvoir d'efficacité impalpable de la technologie contemporaine et la phénoménologie particulière du réel qu'elle instaure ont été auscultés par Paul Virilio dans *Esthétique de la disparition*, Galilée, Paris, 1989. V. également l'interview de Paul Virilio par François Burckhardt, *Domus*, 80, janvier 1998. Pour une lecture critique de la pensée de Virilio, v. Jorge Otero-Pailos, «Paul Virilio reconsidered», in Roberto Corona, Gian Luigi Maffei (éd.), *Sixth international seminar on urban form, Florence, 23-26 July 1999 : Transformations of urban form, from interpretations to methodologies in practice*, Alinea, Florence, 1999, pp. T.26-T.29. Jean Nouvel a rencontré Virilio par l'intermédiaire de Claude Parent. Nouvel ne paraît pas cependant partager le pessimisme de Virilio quant à l'éventualité d'une issue apocalyptique de ce processus technologique.

⁹ Jean Nouvel, dans l'interview télévisée évoquée, appuie sa démonstration sur l'évolution du poste de télévision depuis les meubles imposants des années 1950 jusqu'à l'écran plat, actuellement à l'état de prototype. L'histoire des techniques fourmille d'autres exemples qui attestent cette sorte de télologie implacable qui pousse les artefacts vers la miniaturisation, vers une complexité qualitative inversement proportionnelle au nombre et à la dimension des composants, vers l'abstraction, l'invisibilité du processus effectué. Cf. par exemple Bruno Jacomy, *Une histoire des techniques*, Seuil, Paris, 1990, p. 322 s. - La thématisation de notre disposition à croire est au cœur de l'art contemporain, et notamment

Essais

de la création photographique (Qu'est-ce qui nous amène à croire qu'il y a de l'art? à croire que ce que nous présente une photographie est vrai? etc.) ; cf. Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, Paris, 1996.

10 Je n'ai pas trouvé de référence à l'expérience du sublime dans les textes de ou sur Nouvel que j'ai (trop) rapidement consultés. Mais c'est bien cette idée qui est sous-jacente à l'esthétique du miracle qu'énonce l'architecte. Il y a effet de sublime, selon les analyses proposées par Kant et revenues en force dans la philosophie française de ces dix dernières années, lorsque la pensée parvient à concevoir quelque chose (par exemple l'idée de l'infiniment grand, de l'infiniment petit, de l'infiniment complexe) que l'imagination échoue à représenter, à présenter sous une forme sensible. L'expérience du sublime est vécue comme plaisir parce que l'esprit, quoique subordonné à la toute puissance de la nature par le corps dans lequel il est incarné, réussit à surpasser cette dernière par sa capacité rationnelle. Sur ce chapitre classique et pourtant éminemment contemporain de l'esthétique spéculative, v. Jean-Luc Nancy (éd.), *Du Sublime*, Belin, Paris, 1988 ; Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991; Jeremy Gilbert-Rolfe, *Das Schöne und das Erhabene von heute*, Merve, Berlin, 1996.

11 Sur cette notion, complémentaire de celle de cadrage, cf. Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *Petite fabrique de l'image*, Magnard, Paris, 1989, p. 68 s.

12 Suivant l'injonction de François Dagognet, *Rematérialiser, matières et matérialismes*, Paris, 1985. Pour un magnifique survol des poétiques artistiques contemporaines autour de la question polarisatrice de la matière, v. Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle*

de l'art moderne, Bordas, Paris, 1994. Voir aussi la rubrique «matière» dans Auroux (éd., 1990), *op. cit.* à la note 1.

13 Pour une élucidation brillante de la convergence de la création artistique et du questionnement métaphysique, v. Nicolas Grimaldi, *Le désir et le temps*, PUF, Paris, 1971; id., *L'art ou la feinte passion*, PUF, Paris, 1983.

14 Les linguistes font observer que nous disposons pour désigner l'activité de nos divers sens en général d'au moins deux verbes dont l'un qualifie une perception distraite tandis que l'autre distingue une attention particulière de la conscience: voir / regarder ; entendre / écouter ; goûter / savourer ; respirer / humer. Seul toucher ne connaît pas de doublet pour exprimer une modalité inattentive du contact! Cf. Fernando Gil (1993), *op. cit.* à la note 7, pp. 108-109.

15 Voir la rubrique «sentiment», rédigée par Mikel Dufrenne in Etienne Souriau (1990), *op. cit.* à la note 1; et de ce même auteur *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vol., PUF, Paris, 1953; pour une présentation minutieuse de la perspective husserlienne sur cet argument, v. Fernando Gil (1993), *op. cit.* à la note 7, ainsi que l'introduction de Jacques Derrida à sa traduction de *L'origine de la géométrie* de Edmund Husserl, PUF, Paris, 1974; la pensée de Maurice Merleau-Ponty et celle de Heidegger sont également une référence incontournable dans ce débat. Christian Norberg-Schulz s'est longuement employé à importer cette veine philosophique dans la théorie du projet architectural.

16 Dans l'impossibilité d'expliciter ici la poétique spécifique de chacun de ces auteurs, je me permets de renvoyer aux monographies que j'ai eu l'occasion de rédiger dans le cadre du groupe de recherche créé par le Prof. Vincent Mangeat au sein de la Chaire de 1^{re} année du

Département d'architecture de l'EPFL : *Le Corbusier, Couvent de la Tourette à Eveux-sur L'Arbresle (1960)* ; *Louis I. Kahn, Kimbell Art Museum, Fort Worth (1974)* et *Bibliothèque d'Exeter, New Hampshire (1971)* ; *Peter Zumthor, Bains thermaux, Vals GR (1996)*, EPFL-DA 1998-1999.

17 «Un édifice ne doit pas représenter, il doit être quelque chose», cité d'après la notice dédiée à l'architecte in Isabelle Rucki, Dorothee Huber, *Architektenlexikon der Schweiz*, Birkhäuser, Bâle, 1998.

Gérard Genette tend à dissocier le moment de l'appréciation de l'œuvre de celui de son exploration cognitive. Je peux être profondément séduit par une œuvre dont je n'ai qu'une connaissance superficielle et, inversément, persévérer dans l'analyse d'une œuvre sans pour autant finir par l'aimer. Cf. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, vol. 2: *La relation esthétique*, Seuil, Paris, 1997.

19 Cf. M. Barthélémy-Madaule, *Bergson*, PUF, Paris, 1968 ; v. également, sur l'Internet, la transcription du cours de Gilles Deleuze sur Bergson donné à l'Université de Vincennes-Saint Denis le 5 janvier 1981: http://www.imaginet.fr/deleuze/TXT/81_83.html.

20 Je groupe sous cette appellation générique des auteurs comme Paul Ricœur (*Du texte à l'action, essais d'herméneutique*, II, Seuil, Paris, 1986, notamment p. 101 s.), Hans-Georg Gadamer (*Vérité et méthode*, Seuil, Paris, 1996), Martin Seel (*L'art de diviser*, Armand Colin, Paris, 1993).

21 Luigi Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Sansoni, Florence, 1974. Cf. aussi Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.* à la note 15.

22 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

23 *op. cit.* à la note 20, p. 189.