Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 13 (2016)

Artikel: Un sentiment de sublime : a propos du nouveau Kunstmuseum de Bâle des architectes Christ & Gantenbein, 2010-2016

Autor: Steinmann, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984416

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: 11.01.2026

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

Un sentiment de sublime

A propos du nouveau Kunstmuseum de Bâle des architectes Christ & Gantenbein, 2010-2016

Martin Steinmann

Depuis que ce bâtiment, l'agrandissement du Kunstmuseum de 1932-1936, est débarrassé de ses échafaudages, je m'interroge à son sujet ou, plus précisément, au sujet du sentiment qu'il éveille en moi lorsque je le vois, tous les mardis. Ce sentiment ne s'estompe pas, il survient dès que je descends la Rittergasse pour gagner l'arrêt de tram et que je vois cet édifice qui se dresse, comme muet, au bout de la rue, au-delà des maisons baroques et néo-classiques. De quelle nature est ce sentiment ? C'est cette question que je creuserai dans le présent essai, en me laissant guider, pour ce faire, par un concept esthétique qui s'impose à moi avant même que je sache plus précisément ce qu'il veut dire : le sublime. J'y reviendrai donc. Mais auparavant, je reprends ma question initiale : de quelle nature est le sentiment que j'éprouve ? Dans quels termes décrire l'effet que produit ce bâtiment ? L'effet qu'il produit *sur moi*, dois-je préciser, car les sentiments sont subjectifs. Cela ne signifie pas qu'ils sont arbitraires, car ils sont conditionnés par la forme ou la structure de l'objet perçu. Je me réalise dans la forme – et dans la réalité – de l'objet, écrit en substance Hans Heinz Holz à propos de l'expérience esthétique, ma subjectivité se fond avec l'objectivité de l'objet, en ceci que je n'interprète pas mon impression comme réaction à sa forme, mais comme son expression[1]. Dans cette expérience s'établit l'unité entre sujet et objet que désigne le terme allemand de *Stimmung*.

Les hauts murs gris du nouveau musée, occupés seulement par quelques grandes fenêtres, me coupent le souffle… Cet effet, je le connais par exemple de Berlin, des murs d'immeubles aveugles contre lesquels rien n'a été reconstruit après la guerre, quatre étages de hauteur, tout en brique, nus. Dois-je emprunter la voie de telles associations pour comprendre mon sentiment face au nouveau Kunstmuseum ? (Le bâtiment qui se trouve à côté, sur St. Alban-Vorstadt, présente d'ailleurs lui aussi un mur aveugle, mais soigneusement crépi.) Les associations se produisent spontanément, parce que nous cherchons à cataloguer ce que nous percevons. Pourtant, la réponse est non, car cela signifierait que nous ressentons certaines choses comme sublimes du fait qu'elles

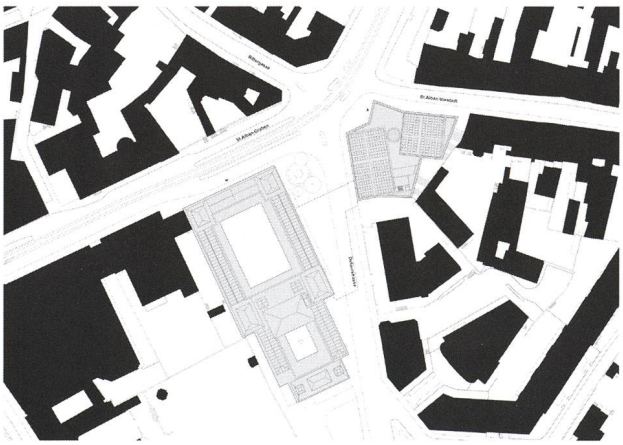
Christ & Gantenbein, le nouveau Kunstmuseum, Bâle, 2016. Vue depuis la Rittergasse.

évoquent le souvenir d'autres choses que nous avons déjà éprouvées comme telles et, avec elles, le sentiment d'être menacés. Ces murs ne seraient donc pas responsables de notre ressenti en tant que formes, mais en tant que signes ; non pas comme évoquant le sublime, mais comme le signifiant. Or, ce que je veux comprendre, ce sont les sentiments eux-mêmes ou, plus précisément, ce que je nomme les conditions affectives de la perception.

Mais avant d'aller plus loin, il me faut décrire certains des traits qui, dans ce bâtiment, éveillent le sentiment du sublime.

Le nouveau Kunstmuseum occupe, dans la ville, une position très exposée. La parcelle, de forme irrégulière, se situe entre St. Alban-Vorstadt et la Dufourstrasse, que bordent des immeubles commerciaux relativement récents. Le bâtiment donne sur St. Alban-Graben et forme le pendant de l'«ancien» musée[2]. La position des deux édifices de part et d'autre de la Dufourstrasse – par-dessous laquelle ils sont reliés – détermine le projet dans ses grandes lignes. *«Le musée agrandi devait se composer de deux bâtiments»*, notent les architectes dans une belle et claire description de leurs décisions architecturales[3]. Le nouveau musée devait établir – et pas seulement sur le plan de l'exploitation – une relation avec l'ancien, tout en ayant sa propre autonomie. *«Le grand défi consistait pour nous à donner une forme crédible à cette double exigence.»* On peut en effet concevoir la relation entre les deux bâtiments comme un jeu complexe de caractéristiques qui sont – et de façon très méditée – à la fois semblables et toutes différentes. Il conviendra, dans les notes qui suivent, de s'y pencher au cas par cas, afin de cerner la manière dont nous percevons le nouveau musée.

Le jeu évoqué se manifeste à tous les niveaux, à commencer par celui de l'implantation urbanistique. Les deux volumes aux arêtes vives présentent la même hauteur, ce qui établit une première relation entre les deux. (Sur celui de l'ancien musée se tiennent d'élégants lanterneaux.) Les façades, planes, sont en maçonnerie appareillée – autre point commun entre les deux. Mais les matériaux utilisés se distinguent nettement, même si



leur teinte grise est semblable : la pierre s'oppose à la brique et les connotations de l'une, à celles de l'autre. Nous y reviendrons. L'ancien musée est construit sur une longue parcelle qui va en s'effilant. Il s'affirme avec aplomb : il doit sa forme extérieure à sa typologie, à sa forme intérieure, pas à la morphologie de la ville. Et s'il occupe une bonne partie de la parcelle, des espaces résiduels subsistent : ainsi se détache-t-il latéralement de l'alignement, ce dont résulte une place dotée d'une grande fontaine ronde. Il en va autrement du nouveau musée : lui s'inscrit, malgré sa taille, dans la morphologie urbaine, et occupe presque entièrement la parcelle. Ce n'est que sur St. Alban-Graben qu'il forme un coude en retrait. Il reprend ainsi l'alignement de l'ancien Kunstmuseum et l'infléchit en direction du pont Wettstein. En même temps, il élargit le trottoir et ménage un peu d'espace devant l'entrée, comme le fait aussi l'ancien musée.

Ainsi une première différence est-elle identifiée : le rapport aux alignements qui définissent l'espace urbain. Dans le cas du nouveau musée, il ne s'agit pas seulement d'utiliser pleinement une surface comptée, même si cela était exigé. Il s'agit de se soumettre à l'ordre de la ville et de confirmer la signification sociale particulière de l'ancien musée, qui ne s'y soumet pas. Une deuxième différence a trait à l'expression architecturale qui correspond à cette signification : l'ancien musée se compose d'un calcaire issu de différentes carrières et mis en œuvre en assises de hauteur variable. Du fait des connotations qui lui sont liées, ce matériau confère au bâtiment l'impression de dignité qui convient. Le nouveau musée se compose en revanche de brique, un matériau qui, lui, évoque plutôt l'architecture industrielle, surtout dans un pays qui ne possède pas, à la différence de l'Allemagne, d'architecture médiévale en brique. A cela s'ajoute le fait que la brique utilisée n'est pas rouge, mais grise, et qu'elle suggère, par sa couleur, une certaine banalité, même si elle est tout sauf banale. Le gris clair cherche à établir, avec l'ancien musée, une relation que le matériau refuse sur le plan de ses connotations – à la fois l'un et l'autre, comme on l'a vu.

Les deux bâtiments du Kunstmuseum. Plan de situation et vue depuis l'extrémité du pont Wettstein.

La relation ambivalente qu'entretiennent les deux bâtiments ne se limite pas à cela. Elle se manifeste aussi dans les grilles qui ferment les fenêtres et portes des rez-de-chaussée. Dans l'ancien musée, il s'agit de grilles en fer forgé, qui arborent les traces du travail artisanal auquel elles doivent leur forme comme signe de ce travail. Dans le nouveau musée, en revanche, les grilles se composent de rubans d'acier qui témoignent d'un travail mécanisé[4]. A travers de telles caractéristiques, le nouveau musée pose derechef la question dont Georg Schmidt, qui fut longtemps directeur du Kunstmuseum de Bâle, avait traité dans une conférence intitulée «Main ou machine?»[5]. Les deux matériaux évoquent des expériences opposées, et les significations que nous associons à ces expériences le sont aussi. En 1936, date à laquelle la question «main ou machine?» se posait aussi comme celle de la forme à l'âge du machinisme, les deux mots renvoyaient à de vifs antagonismes idéologiques. Ceux-ci se sont depuis dissipés, mais pas les sentiments que les matériaux suscitent de par leurs propriétés.

Les façades en brique se rangent – à l'encontre de l'esprit du temps – du côté de l'artisanat. Elles sont érigées devant des murs en béton isolés par l'extérieur et sont elles-mêmes porteuses. (Pendant des mois, j'ai pu les voir s'élever assise après assise.) Le choix d'une brique gris clair visait à conférer au nouveau bâtiment une certaine retenue par rapport à l'ancien: *«Nous avons choisi la brique comme variante pauvre du calcaire»*, écrivent les architectes, *«les deux bâtiments devaient être construits de façon artisanale, mais ne pas être faits du même matériau: à travers cette différenciation s'exprime une hiérarchie claire »*[6]. Ces façades en brique danoise grise de 20 mètres de haut, dont les quelques fenêtres n'amoindrissent pas la puissance, déterminent les sentiments qu'éveille le nouveau musée, d'où que l'on s'en approche.

Ces façades nous coupent le souffle, ai-je lancé pour exprimer que l'effet du sublime se ressent aussi physiquement. Elles font peur, même si c'est sans raison. Elles suscitent des

Grille d'une fenêtre située au rez-de-chaussée de l'ancien bâtiment, grille d'une fenêtre située au rez-de-chaussée du nouveau bâtiment, et vue de l'ancien Kunstmuseum depuis la Dufourstrasse.

sentiments que l'esthétique résume, depuis le XVIIIe siècle, sous le concept de sublime. A l'époque, celui-ci se référait surtout à la nature et renvoyait par exemple à ce que l'on ressentait face à d'imposantes parois de roche ou de glace. Il peut encore s'appliquer aujourd'hui, par exemple aux murs aveugles. Lors de mes recherches sur le sublime, je suis tombé, dans la description des architectes, sur un passage où le terme apparaît. Il y est question de la façade donnant sur St. Alban-Graben, où se trouve l'entrée du nouveau musée. Cette façade étant dépourvue de fenêtres, elle paraît, plus encore que les autres, sans échelle. *«En outre, l'angle rentrant génère dans la façade des proportions verticales. Cela confère au bâtiment quelque chose de sublime.»*[7] C'est tout, mais cela indique une des raisons de ce sentiment : le fait que les murs se dressent uniformément. Il nous faut comprendre cette raison, il nous faut *«comprendre ce qui est déjà compris dans le sentiment»*, pour citer, une fois de plus, cette invitation de Mikel Dufrenne[8].

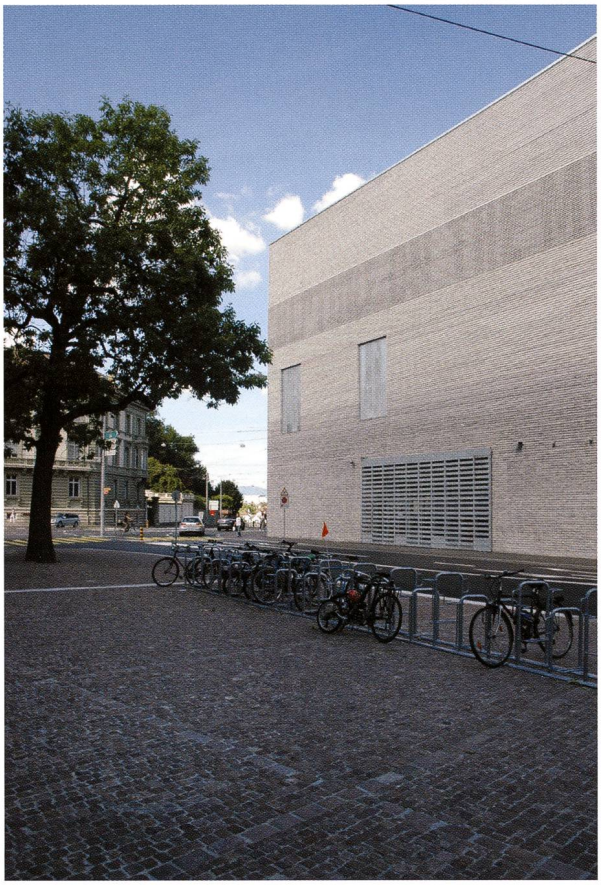
C'est d'ailleurs ce qui me motive à écrire pour cette édition de *matières*, consacrée à la question de l'échelle, un essai sur le sublime : le bâtiment paraît sans échelle. Ce n'est pas seulement dû à la taille, que nous percevons comme énorme, des murs et de leurs quelques fenêtres et portes, mais aussi à leur traitement architectural. Leur qualité se révèle lorsque nous comparons les façades du nouveau et de l'ancien musée, qui se font

face sur la Dufourstrasse. Si les fenêtres des salles d'exposition présentent par exemple à peu près la même taille, celles du second sont subdivisées par des petits-bois, alors que celles du premier ne le sont pas : ici, les fenêtres sont «vides», ce qui les fait paraître encore plus grandes qu'elles ne le sont déjà. Ce trait domine le nouveau bâtiment dans son ensemble. Ses murs ne présentent aucune partition, ils s'élèvent uniformément depuis le trottoir – abstraction faite de la frise sur laquelle peuvent s'écrire des messages lumineux[9]. Dans l'ancien bâtiment, en revanche, les façades ne sont pas seulement subdivisées par les rangées de fenêtres, mais aussi, comme en superposition, par un certain nombre d'assises d'un calcaire plus foncé.

Et tandis que les fenêtres de l'ancien musée suggèrent, par leur taille et leur forme, la destination des locaux et structurent la façade par niveaux, le nouvel édifice ne comporte que trois fenêtres éloignées les unes des autres et la grille mobile de l'accès livraison – soit trop peu pour révéler la forme intérieure du bâtiment. Ce mutisme est la cause du sentiment de sublime que suscite la façade en se soustrayant à notre entendement. *«La nature, au même titre que l'art, est perçue comme une expérience du sublime lorsqu'elle résiste à l'entendement et suscite par là même ce type particulier de sentiment chez le sujet. La défaillance cognitive qui opère alors ne provient pas du simple fait qu'une chose est perçue comme dénuée de sens, mais du signal de l'existence d'une chose inaccessible à l'entendement. [...] Le sentiment est notre seul mode d'accès à cette expérience ou, comme le dirait Emmanuel Kant, à notre jugement esthétique. Le trait le plus significatif de ce sentiment, selon Kant, est qu'il est à la fois positif et négatif. Percevoir une chose comme sublime revient donc à y percevoir des éléments qui défient l'entendement de telle sorte que cela suscite un sentiment complexe de plaisir et de déplaisir.»*[10]

Voilà une description concise et précise du sublime. Dans le présent essai, je me référerai surtout à Edmund Burke et à son ouvrage de 1757 *A Philosophical Enquiry into*

Fenêtre de la salle d'exposition du 2e étage de l'ancien bâtiment, fenêtre de la salle d'exposition du 1er étage du nouveau bâtiment, et vue du nouveau Kunstmuseum depuis la Dufourstrasse.



the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful – à propos duquel on pourrait parler d'esthétique physiologique –, ainsi qu'à l'esthétique psycho-physiologique qui se développa en Allemagne, dans la dernière partie du XIXe siècle, sous le concept d'*Einfühlung*. Cette notion – que l'on traduit habituellement par «empathie» – est problématique, mais pas ce qu'elle veut dire, à savoir que la perception procède de conditions affectives. Les sentiments que suscite un objet trouvent leur source dans ses qualités. Aussi Dufrenne parle-t-il de qualités affectives. Celles-ci constituent l'objet en tant que structure affective, qui seule rend, en tant qu'*a priori*, le sentiment possible. *«[…] selon la célèbre formule* [d'Emmanuel Kant], *les conditions de la possibilité de l'expérience sont aussi les conditions de la possibilité de l'objet de l'expérience.»* A cet égard, l'affectif réside moins dans le sujet que dans l'objet, *«l'affectif n'est en moi que la réponse à une structure affective en lui. Et inversement, cette structure atteste que l'objet est pour nous un sujet […]: il y a en lui quelque chose qui ne peut être connu que par une sorte de sympathie»*. Dufrenne emploie ici un terme qui se rapproche de celui d'*Einfühlung*. Et de conclure: *«C'est pourquoi l'objet affectivement qualifié est à la limite lui-même sujet et non plus objet […]: les qualités affectives signifient un certain rapport de soi à soi.»*[11]

Ce que la *Philosophical Enquiry* de Burke apportait de nouveau, c'est la séparation claire entre le beau et le sublime – deux sentiments qui se distinguent par des qualités opposées. Alors que le beau paraît léger, gai, lumineux et doux, le sublime apparaît lourd, grave, sombre et sauvage. L'origine de cette distinction réside dans le rejet d'une perception fondée sur les conventions, au profit d'une perception fondée sur les sentiments. (On peut parler à ce propos, comme au XIXe siècle, d'une «esthétique d'en bas», par opposition à une «esthétique d'en haut» qui lie le beau à des conventions.) Les sentiments que suscitent les choses se distinguent selon qu'ils sont agréables ou désagréables. Les premiers caractérisent le beau, les seconds le sublime. A cet égard, il peut surprendre que Burke identifie entre autres le sublime avec la peur. Cela s'explique par la force des sentiments auxquels renvoie le terme. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : d'expériences qui mettent les conventions en crise.

La défaillance cognitive semble constituer un bon point de départ pour comprendre l'expérience que nous faisons des choses que nous qualifions de sublimes[12] – et que nous qualifions d'ailleurs ainsi à tort, comme le souligne justement Kant, dans la mesure où ce ne sont pas les choses qui sont sublimes, mais les sentiments qu'elles suscitent en nous. Ce qui échoue ici, ce sont les mots par lesquels nous décrivons nos sentiments. Le nouveau Kunstmuseum de Bâle est grand, imposant, sans forme, sans échelle, etc., mais cela ne décrit pas le vertige que nous éprouvons lorsque nous sommes devant. Les mots qui dénotent nos sentiments, des mots comme «sublime», sont des étuis dans lesquels on peut fourrer beaucoup de choses. *«Ce dont on ne peut parler, il faut le taire.»* A cette phrase, la dernière du *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein[13], Friedrich Dürrenmatt répond par celle-ci : *«Ce dont on ne peut parler, il faut en parler. Je préfère cette version paradoxale de la phrase, car elle montre le côté donquichottesque de tout effort de pensée.»*[14] Cette version de la phrase pourrait servir d'exergue à mon essai qui traite, envers et contre tout, des sentiments : de quoi d'autre faudrait-il parler ?

Durant son voyage à travers l'Angleterre, Karl Friedrich Schinkel a éprouvé un tel vertige. A Manchester, il évoque, face à des usines de sept à huit niveaux, une

Karl Friedrich Schinkel, Journal anglais, *1826.*

«inquiétante impression, de monstrueuses masses érigées en brique rouge par un simple maître d'œuvre, sans architecture et uniquement pour les besoins les plus nus»[15]. Il qualifie d'«inquiétante» l'atmosphère du paysage que forment ces usines. Son *Packhof* berlinois se rapproche de ces usines par sa taille, mais il n'est pas sans architecture : des cordons en marquent les différents niveaux. Cela fait toute la différence, et empêche le sentiment du sublime. De cette observation, nous pouvons déduire que la partition d'un bâtiment – ce que Schinkel appelle «architecture» – permet de le comprendre.

Max Dessoir aborde ce point dans son *Ästhetik*, lorsqu'il parle de la manière dont on s'habitue aux choses de grandes dimensions. Les Alpes, que l'on citait toujours, au XVIIIe siècle, comme exemple de sublime, ont pour nous perdu leur caractère effrayant. Il en va de même des ouvrages d'ingénierie, qu'il mentionne aussi dans ce contexte : nous avons appris à lire leur structure, de sorte que *«la peur, qui entre imperceptiblement en jeu dans l'émergence de l'impression de sublime, fait défaut, même dans le cas des ouvrages en fer les plus imposants»*[16]. C'est pourquoi Schinkel, pourtant très critique à l'égard de l'évolution architecturale en Angleterre, portait un jugement favorable sur le développement technique qu'il y observait, en particulier sur les constructions en fer qui rendaient le jeu des forces visible et intelligible. Ce qui nous importe dans les conclusions de Dessoir, c'est que nous faisons l'expérience du sublime en présence des grands ouvrages «informes». Si ceux-ci *«tirent notre sentiment vers le sublime»*, c'est qu'*«en présence des formes – même des plus impressionnantes –, nous sentons trop distinctement la construction, c'est-à-dire quelque chose de rationnellement beau»*[17].

Vue du nouveau Kunstmuseum depuis St. Alban-Graben.

Cela signifie, à l'inverse, que le sublime procède de la défaillance cognitive dont il a déjà été question plus haut. C'est la défaillance face à la forme que nous ne comprenons pas et

qui, de ce fait, nous effare. On retrouve cette équivalence entre informe et sublime chez Kant, mais en tant qu'intensification du sentiment, le sublime ne trouvant en effet pas sa source dans l'objet, mais dans le sujet : dans le sentiment que l'objet suscite en nous.

J'ai dit que les murs aveugles pouvaient susciter une sorte de peur. Il ne s'agit pas de peur au sens ordinaire du terme, ces murs ne vont pas s'effondrer : à Berlin, ils tiennent debout depuis la guerre. Il s'agit d'une autre sorte de peur, si l'on tient à employer ce terme : d'une peur à laquelle se mêle du plaisir. Et cela correspond à ce que recouvre le concept anglais de sublime. Dans un passage de sa *Philosophical Enquiry*, Burke le définit ainsi : *« Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger ; c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible [...] est une source du sublime ; ou, si l'on veut, est capable de susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir. »*[18] Nous faisons l'expérience du sublime en présence des choses de grandes dimensions, surtout lorsque nous les associons à l'idée d'effroi, qui les rend plus grandes encore. Cela présuppose cependant que nous n'éprouvions pas, face aux choses terribles, un véritable effroi, ou que l'effroi que nous éprouvons soit voluptueux. C'est par exemple le cas lorsque ces choses se trouvent « à certaines distances ».

Le « plus fort mouvement » suscité par le grand et le sublime dans la nature est l'étonnement : *« L'étonnement est cet état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. Alors, l'esprit est si rempli de son objet qu'il ne peut en admettre un autre, ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. »* Burke décrit ici ce que j'ai qualifié plus haut de défaillance cognitive : les sentiments occupent notre entendement et le neutralisent. *« De là vient le grand pouvoir du sublime, qui, bien loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe [...]. »*[19] Mais alors que beaucoup de philosophes qui reprennent le concept – à commencer par Kant[20] – associent le sublime à la nature, où ils l'illustrent par la puissance des montagnes et la violence des tempêtes, Burke accorde une large place à l'architecture dans l'explication des mécanismes qui suscitent ce sentiment.

Vue du nouveau Kunstmuseum depuis l'angle St. Alban-Vorstadt et St. Alban-Graben.

Caspar Wolf, La Lütschinen noire à la sortie du glacier inférieur de Grindelwald, 1777.

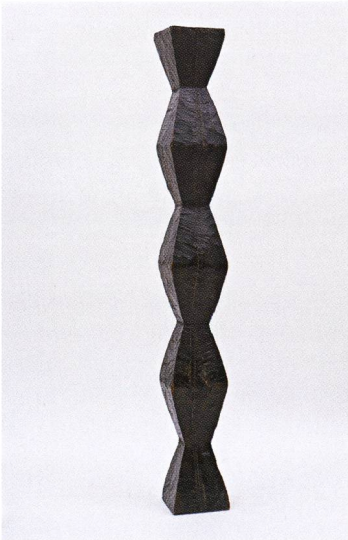
Dans la suite de son enquête, Burke divise le sublime en différentes catégories telles que peur, force, peine, etc. Celles qui s'appliquent à l'architecture sont principalement: vaste *(vastness)*, grand *(greatness)*, infinité *(infinity)* et uniformité *(unity)*. Elles seront ici exemplifiées par les murs du nouveau Kunstmuseum, et ce, dans leur action conjuguée, car il ne suffit pas qu'un bâtiment soit grand pour qu'il suscite le sentiment du sublime. Le contexte dans lequel un bâtiment apparaît comme sublime joue lui aussi un rôle. En l'occurrence, c'est incontestablement le cas: l'édifice se situe dans un contexte urbanistique caractérisé – abstraction faite de l'ancien musée – par des immeubles baroques et néo-classiques qui donnent l'échelle de notre perception. Au-dessus de ces bâtiments de deux à trois niveaux s'élèvent les hauts murs nus du nouveau musée, qui nous remplissent, du fait de ce changement de taille inattendu, d'un sentiment où peur et plaisir se mêlent d'une manière qui constitue l'essence même du sublime.

Mais ce n'est pas seulement la taille du bâtiment qui provoque notre étonnement, c'est aussi son absence de détails. Alors que les fenêtres des immeubles d'habitation anciens introduisent, avec leurs encadrements, leurs petits-bois et leurs grilles, une échelle que l'on peut qualifier d'humaine, celles du nouveau musée ne présentent rien qui fasse l'intermédiaire entre leurs dimensions et nous. Les fenêtres des immeubles d'habitation historiques paraissent en revanche familières, elles forment ce que Gustav Theodor Fechner nomme, dans sa *Vorschule der Ästhetik* de 1871, basée sur des lois psychologiques – et physiologiques –, la «couche médiane» de notre perception. Ce qui s'en écarte donne lieu au sentiment du sublime. Si ce sentiment peut être causé par un fort bruit – par exemple celui d'une tempête, si souvent évoqué dans l'esthétique du XIXe siècle –, il peut aussi l'être par le silence, par l'absence de bruit. *«Le point commun*

entre ces deux cas objectivement contraires réside cependant dans le fait que l'impression subjective est dans les deux cas forte et, de par sa force même, esthétiquement efficace.»[21] Dans ce sens, on peut dire que les murs du nouveau musée suscitent le sentiment du sublime par leur silence.

Parmi les catégories que Burke mentionne comme possibles sources du sublime, celles de vaste *(vastness)* ou de grand *(greatness)* – que l'auteur utilise en alternance – sont, pour l'architecture, les plus importantes, mais aussi les plus évidentes. *«Cette proposition est trop évidente et l'observation trop commune pour avoir besoin d'éclaircissement.»*[22] A cet égard, l'effet de la taille est relatif, celui d'un mur haut étant plus fort que celui d'un mur long, et celui d'un mur grossier plus fort que celui d'un mur lisse. Burke en donne la raison dans la section IX de la partie IV «Pourquoi les objets visuels qui sont grands dans leurs dimensions sont sublimes». Cette raison est de nature physiologique: l'œil ne voit qu'un point à la fois. Ainsi, lorsque les choses sont de grandes dimensions, *«l'œil doit parcourir la vaste étendue de ces corps avec une rapidité extrême; les nerfs et les muscles délicats destinés aux mouvements de cette partie doivent se tendre avec force, et leur grande sensibilité doit beaucoup souffrir de cette tension»*[23].

Il ne suffit toutefois pas que les choses soient grandes pour qu'elles exercent cet effet. Il faut aussi qu'elles soient uniformes; les catégories d'uniformité *(uniformity)* et d'infinité *(infinity)* – également mêlées chez Burke – contribuent elles aussi au sublime. Alors que, dans le cas d'une surface partitionnée, la tension des nerfs et des muscles change lorsque l'œil passe d'une partie à l'autre, elle reste constante dans le cas d'une surface lisse. Pourquoi un long mur nu produit-il un effet moins fort qu'une colonnade de même longueur? Selon Burke, c'est parce qu'il n'offre rien à l'œil qui l'arrête un instant. *«La vue d'une longue et haute muraille excite sans doute une grande idée, mais ce n'est qu'une seule idée, et non une répétition d'idées semblables.»* En d'autres termes, un tel



Détail du mur de brique du nouveau Kunstmuseum. Constantin Brancusi, La colonne sans fin, *1918.*

mur paraît certes grand dès le premier coup d'œil, mais cet effet ne se reproduit pas, *«une seule impulsion, à moins qu'elle ne soit d'une force prodigieuse, ne nous affecte pas aussi puissamment qu'une succession d'impulsions semblables [...]»*[24].

S'agissant de la hauteur propre à faire paraître un mur comme sublime, ce sont les assises de pierre ou de brique qui suscitent un effet de grandeur, de par la répétition de la perception dont elles font l'objet. C'est précisément ce qui se passe dans le cas des murs du nouveau Kunstmuseum. L'utilisation de briques de moins de quatre centimètres de hauteur – c'est-à-dire bien plus plates que d'ordinaire – et la façon particulière dont elles sont posées renforcent l'effet des assises, qui forment, entre elles, des saillies ou des retraits d'un bon centimètre. De cette succession de rangées toujours semblables résulte un effet d'infinité propre à susciter le sentiment du sublime.

Après Burke, l'exemple du mur apparaît dans de nombreux autres écrits. Ainsi Jean Paul qualifie-t-il, dans son *Cours préparatoire d'esthétique* de 1804, une tour sans divisions de «masse nue» qui ne produira aucun effet sublime, même si elle est haute. Friedrich Theodor Vischer reprend cette idée en 1837. Les joints de la maçonnerie suffisent cependant à diviser une telle masse. *«Le fondement de cette loi est que nous n'avons aucune idée d'une grandeur si nous ne la mesurons pas. Mais mesurer signifie examiner avec quelle fréquence les parties se répètent, et combien de temps elles se poursuivent.»* Les assises donnent la mesure de la répétition. *«Que l'on fasse apparaître, sur cette tour nue dont il était question, de nombreuses petites fissures [...] et elle donnera davantage une impression de sublime.»*[25] Cette impression résulte donc de la répétition de parties semblables, que notre esprit prolonge : nous percevons la tour comme le mouvement des assises qui s'élèvent, mouvement que nous accomplissons aussi mentalement, c'est-à-dire par *Einfühlung*[26]. La *Colonne sans fin* de Constantin Brancusi illustre bien cette idée : en tant qu'objet, elle a certes une fin, mais pas en tant que mouvement qui le dépasse. (Il existe d'ailleurs différentes versions portant à bon droit ce titre, même si elles ne font que quelques mètres de haut.)

Au milieu du XXe siècle, le sublime a bénéficié d'un regain d'intérêt de la part de philosophes comme Theodor Adorno, mais aussi de certains artistes. Ainsi Barnett Newman a-t-il expressément revendiqué le sublime pour l'art américain de l'après-guerre. Dans son bref essai «The Sublime is Now», il reproche à la peinture moderne d'avoir certes détruit la conception établie du beau, mais sans la remplacer par celle du sublime. Les artistes américains contestent que l'art soit préoccupé par le beau, exprime Newman. Et, à la question : *«Comment pouvons-nous créer un art sublime ?»*, il répond que les artistes doivent s'en tenir à leurs propres sentiments : *«En nous accrochant [...] à nos émotions absolues [...]. Nous créons des images dont la réalité s'impose d'elle-même.»*[27]

Une telle peinture implique le rejet d'un art renvoyant à quelque chose. Les tableaux eux-mêmes sont la réalité – *«Ce que l'on voit est ce que l'on voit»*, disait à ce propos Frank Stella en une formule maintes fois citée. Leur sens réside dans ce qu'ils sont et ce qu'ils provoquent. Leur sujet n'est pas l'expérience de quelque chose d'autre, mais l'expérience d'eux-mêmes. On peut dire aussi que le sujet de ces tableaux sont les

sentiments qu'ils éveillent en nous, avant toutes les significations que nous apportons. *«Quiconque passe devant Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III de Newman est saisi par une vision [...] qui exclut toute orientation. Le saisissement provoqué par le sublime consiste dans le fait que celui qui voit est inéluctablement livré à ce qui est à voir. Le tableau lui refuse tout ce qui lui est familier, et jusqu'aux catégories sous lesquelles quelque chose de familier pourrait lui apparaître. "The sublime is now".»*[28] Ce que Max Imdahl décrit ainsi n'est autre que la défaillance cognitive évoquée plus haut.

Lorsque nous regardons les tableaux de Newman de près, comme lui-même y invite, ils font l'effet d'un mur : nous ne pouvons les voir dans leur totalité. *«D'après la définition de Burke, à laquelle Newman a pu se référer, "l'œil n'arrive pas si vite aux limites* [des grands objets uniformes] *et n'a point de répit tant qu'il considère ces objets". Ainsi, selon Burke, un mur nu sera sans doute sublime s'il est d'une grande hauteur et longueur.»*[29] Le passage de Burke que cite Imdahl est, nous l'avons vu, plus complexe que dans ce simple extrait. La conclusion qu'il en tire mérite cependant d'être retenue. Si les limites de ces tableaux se perdent, nous nous sentons livrés à la vision de la peinture. Ce n'est pas moins vrai de la vision du matériau, des innombrables assises de brique grise qui, dans le nouveau Kunstmuseum de Bâle, suscitent le sentiment du sublime.

Chez Kant, le sublime signifie l'expérience de la naturalité, dans la mesure où *«nous pouvons avoir conscience de notre supériorité sur la nature en nous et par là aussi sur la nature hors de nous»*[30]. Se reflète ici l'idée de l'homme en tant qu'être spirituel dominant la nature. Adorno, lui, conçoit le sublime autrement : pour lui, il signifie au contraire l'expérience de l'homme en tant qu'être naturel. Dans les termes de Wolfgang Welsch : *«Adorno voit le moteur de ce renversement dans un fait auquel Kant s'était déjà raccroché, à savoir que le sublime est essentiellement un sentiment. De ce fait même, "la définition kantienne du sublime est poussée au-delà d'elle-même". Car on ne saurait attribuer le contenu d'un tel sentiment à son seul porteur – en l'occurrence à l'esprit –, on doit aussi le concéder à son objet – en l'occurrence à la nature. En tant que sentiment, l'expérience du sublime noue une communauté entre homme et nature et donne à l'esprit l'occasion de reconnaître sa propre naturalité.»*[31]

Je pense que cela ne s'applique pas seulement aux parois de roche ou de glace des Alpes, mais aussi aux murs de brique qui nous donnent le vertige, que ce soit à Berlin, à Manchester ou à Bâle. Le sublime, ce vertige, renvoie à la nature non spirituelle de l'homme comme à une valeur en soi, une valeur qui se manifeste dans les passions – les *«émotions absolues»* de Newman – en tant qu'expérience à la fois positive et négative, mêlant peur et plaisir, proche de celle que l'on fait sur un grand huit.

Notes

Le présent essai a été traduit de l'allemand au français par Léo Biétry. Il se limite aux sentiments qu'un bâtiment suscite, c'est-à-dire à son effet. Pour saisir cet effet, il ne suffit pas de dire que le bâtiment est «beau». Encore faut-il qualifier cette beauté, par exemple de gaie. Ou au contraire de sombre. On dira alors du bâtiment qu'il est sublime. Nous devons définir l'être des choses comme *Stimmung*, comme quelque chose en elles qui s'accorde avec nous – tant il est vrai que la *Stimmung* manifeste, ainsi que l'observe Kant dans sa réflexion nr. 1855, un caractère à la fois subjectif et objectif. Les sentiments que nous éprouvons face au nouveau Kunstmuseum de Bâle sont une face de la médaille, l'autre consiste dans les significations que le bâtiment met en jeu: dans son sens. Ce second aspect – la perception de la forme en tant que signe – devra être développé dans un prochain article, mais les sentiments que le bâtiment suscite en tant que forme tracent la piste à suivre pour en découvrir les significations: ils constituent la base affective de la compréhension.

[1] Hans Heinz Holz, «IV Subjekt-Vermittlung des Objekts», in *Der ästhetische Gegenstand*, Aisthesis, Bielefeld, 1996, pp. 28-33.

[2] Kunstmuseum Basel, concours 1929, lauréats: Rudolf Christ et Paul Büchi, réalisé entre 1932 et 1936 par Rudolf Christ et Paul Bonatz.

[3] Emmanuel Christ, Christoph Gantenbein, «Ein Haus für die Kunst», in *Kunstmuseum Basel, Neubau*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2016, p. 91.

[4] De tels contrastes s'observent aussi dans le hall du nouveau musée, entre le bardiglio du sol et la tôle d'acier galvanisée des murs. Les architectes parlent d'un «crossover» de matériaux aux connotations différentes.

[5] Hans Schmidt, son frère, avait rendu, lors du concours pour le Kunstmuseum, un projet d'esprit *Neues Bauen*.

[6] Emmanuel Christ, Christoph Gantenbein, «Ein Haus für die Kunst», *op. cit.*, p. 97.

[7] *Ibid.*, p. 91.

[8] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol. 2, PUF, Paris, 1953, p. 523.

[9] Les briques de cette frise ont une forme particulière. Dans des rainures sont incorporées des bandeaux à LED qui éclairent les briques. Cela permet de composer des messages de taille variable pour annoncer les expositions.

[10] Bjørn Kåre Myskja, *The Sublime in Kant and Beckett*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002, p. 1. Citation traduite par Isabelle Taudière.

[11] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 544.

[12] Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, Leopold Voss, Hambourg-Leipzig, 1903, p. 433.

[13] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), Gallimard, Paris, 1961 [traduit de l'allemand par Pierre Klossowski].

[14] Friedrich Dürrenmatt, cité dans Peter Rüedi, *Dürrenmatt*, Diogenes, Zurich, 2011, p. 715.

[15] Cité dans Erik Forssman, *Karl Friedrich Schinkel, Bauwerke und Baugedanken*, Schnell und Steiner, Munich-Zurich, 1981, p. 143.

[16] Max Dessoir, *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (1906), deuxième édition fortement remaniée, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1923, p. 150.

[17] Max Dessoir, *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, première édition, Stuttgart, 1906, p. 206; dans la deuxième édition, «construction» *(Konstruktion)* est remplacé par «fonctionnalité» *(Zweckmässigkeit)*.

[18] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Paris, 1803, p. 69 [traduit de l'allemand par E. Lagentie de Lavaïsse].

[19] *Ibidem*, pp. 101-102.

[20] Emmanuel Kant, *Critique du jugement* (1790), Paris, 1941, Livre II, «Analytique du sublime» [traduit de l'allemand par Jean Gibelin].

[21] Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik* (1876), réimpression G. Olms, Hildesheim, 1978, vol. 2, p. 170.

[22] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op. cit.*, p. 129.

[23] *Ibidem*, p. 244.

[24] *Ibid.*, p. 254.

[25] Friedrich Theodor Vischer, *Le sublime et le comique – Projet d'une esthétique* (1836), Editions Kimé, Paris, 2002, p. 69 [traduit de l'allemand par Michel Espagne].

[26] C'est pourquoi Richard Müller-Freienfels note que l'empathie motrice est «à l'œuvre» lorsque nous ressentons un bâtiment comme sublime. Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. III, Munich, 1938, p. 124.

[27] Barnett Newman, «The Sublime is Now», *The Tiger's Eye*, n° 6, 1948, p. 53.

[28] Max Imdahl, «Barnett Newman, "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III"», in *Zur Kunst der Moderne – Gesammelte Schriften*, vol. I, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1996, pp. 244 ss.

[29] *Ibidem*, p. 253.

[30] Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, *op. cit.*, p. 91.

[31] Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Reclam, Philipp, jun. GmbH, Stuttgart, 1990, pp. 119 s.