



Élargir l'esthétique transcendante à travers l'expérience architecturale

Yves MEESEN
(Université de Lorraine, Écritures)

Pour citer cet article :

Yves MEESEN, « Élargir l'esthétique transcendante à travers l'expérience architecturale », *Revue Proteus*, n° 16, l'œuvre d'art réussie, Benjamin Riado (coord.), 2020, p. 40-46.

Résumé

Le fait que l'esthétique soit abordée à partir des deux formes de la sensibilité que sont l'espace et le temps ne reste-t-il pas un présupposé insuffisamment interrogé ? Tout objet d'art n'est-il pas toujours déjà un objet possible pour plusieurs sujets ? L'analyse de l'objet architectural, abordé à partir de l'objet sculptural, montre que la relation n'est pas une catégorie de l'entendement, comme le pense Kant, mais fait intimement partie de l'esthétique transcendante. À savoir, l'espace, perçu successivement à travers de nombreux profils, est de fait perceptible simultanément par une multitude de sujets. Cette intentionnalité est double : l'intention vers s'accompagne d'une intention de. Ce constat esthétique permet d'entrevoir une nouvelle manière d'aborder la création architecturale qui fait d'emblée droit à trois formes de la sensibilité : espace, temps et relation. En tenant compte de ce trépied, l'architecte envisage la conception comme un prolongement kinesthésique qui a intégré en lui les forces et les résistances à l'œuvre dans le matériau dont il dispose pour créer.

Corps — Esquisse — Mouvement — Phénoménologie — Relation

Abstract

Does the fact that aesthetics is approached from the two forms of sensitivity that are space and time not remain an insufficiently questioned presupposition? Isn't every piece of art already a possible object for several subjects? The analysis of the architectural object, approached from the sculptural object, shows that the relationship is not a category of understanding, as Kant thinks, but is intimately part of the transcendental aesthetic. That is, the space, perceived successively through many profiles, is in fact perceptible simultaneously by a multitude of subjects. This intentionality is twofold: the intention towards is accompanied by an intention to. This aesthetic observation allows us to glimpse a new way of approaching architectural creation that immediately gives way to three forms of sensitivity: space, time and relationship. Taking this tripod into account, the architect sees design as a kinesthetic extension that has integrated the forces and resistances at work into the material he has at his disposal to create.

Body — Sketch — Movement — Phenomenology — Relationship

Élargir l'esthétique transcendantale à travers l'expérience architecturale

Plus que n'importe quel art, l'architecture est liée de manière déterminante aux circonstances dans lesquelles elle va pouvoir être réalisée. Cette particularité rend l'acte architectural vulnérable. L'architecte aura beau être un artiste aguerrri dans le langage des formes de l'espace, le risque de l'échec est toujours latent. Les facteurs économiques et sociaux peuvent entrer en conflit avec le projet embryonnaire de telle sorte qu'il soit brisé dans l'œuf. Peut-être y a-t-il là une leçon à recevoir. À savoir, l'architecture ne serait pas seulement un *art de l'espace* mais également un *art des relations*. En l'oubliant, l'architecte qui se concentre uniquement sur le pôle esthétique, en omettant le pôle éthique, risque fort de compromettre non seulement sa mission particulière mais aussi la mission architecturale dans son ensemble. Il en va, on l'aura compris, de la possibilité ou non de la réussite architecturale.

Mon propos comportera trois étapes. Premièrement, à partir du cas de l'œuvre sculpturale, je m'intéresserai à l'approche transcendantale de l'œuvre architecturale de manière à en faire surgir les conditions de possibilités. Deuxièmement, sur ce fond transcendantal, je me situerai au moment préalable où l'architecte se rend réceptif d'un monde familier en vue de l'œuvre à réaliser. Troisièmement, je tâcherai de surprendre l'œuvre dans son surgissement jusqu'à sa réalisation.

Deux formes de la sensibilité : espace et temps ?

Pour aborder le jeu des formes de la sensibilité dans l'architecture, partons de l'expérience perceptive d'une sculpture. Me voici dans un centre d'art contemporain, me retrouvant devant un objet sculptural. Interpellé par sa présence, je commence à circuler autour de lui. La première face aperçue fait progressivement place à d'autres

facettes. Elles me permettent de percevoir l'objet dans son unité en rassemblant par ma mémoire les différentes dimensions perçues tour à tour. Avec *Chose et Espace*, Husserl nous a habitués à ce processus de constitution par succession de profils ou esquisses (*Abschattungen*¹). Ce travail constitutif demande effectivement d'articuler spatialité et temporalité. Je découvre ainsi que l'espace n'est jamais accessible indépendamment du mouvement. La perception est *kinesthésique*. Mais, est-ce là suffisant ? Suis-je capable, comme Husserl le suggère, d'une synthèse de la multiplicité telle que je puisse élargir la perception « unilatérale » jusqu'à la donnée intégrale, « omnilatérale² » ? Rien n'est moins sûr. Mais, revenons au cas concret où je circule autour de l'objet sculptural. Mon attention peut être soudain attirée par le fait que, du point de vue où je me trouve, je vois en même temps une autre personne regardant l'objet sur la face qui m'est actuellement cachée. Que se passe-t-il alors ? Si j'en reste à la démarche husserlienne, en fonction du chiasme *Leib-Körper*, j'accorde aussitôt à ce *corps* bougeant là le fait qu'il soit *un corps vivant* comme moi et, par conséquent, qu'il perçoive lui aussi cet objet en le constituant³. Par cette expérience de la pluralité des spectateurs, je fais face à une nouveauté singulière : l'objet d'art étendu là est simultanément constitué par l'*ego* que je suis et, potentiellement, par tout *alter ego*⁴. Me

1. Edmund HUSSERL, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Martinus Nijhoff, 1973, § 30, p. 99-104. En français : *Chose et Espace. Leçons de 1907*, J.-F. Lavigne (trad.), Paris, PUF, 1989, p. 127-133.

2. *Ibid.*, p. 103. En français : *Chose et Espace, op. cit.*, p. 132.

3. Edmund HUSSERL, *Cartesianische Meditationen* (1931), Haag, Martinus Nijhoff, 1950, § 50-51, p. 138-143. En français : *Méditations cartésiennes*, G. Peiffer et E. Lévinas (trad.), Paris, Vrin, 1953, p. 91-96.

4. Mon angle d'approche diffère de celle de Michael Fried. Voir Michael FRIED, *La Place du spectateur*, Cl. Brunet (trad.), Paris, Gallimard, 1990. Je ne me positionne pas du côté du créateur en me demandant s'il a réalisé son œuvre de ma-

voici alors dans l'obligation de considérer que l'intentionnalité est partagée. L'axiome phénoménologique que j'en tire est le suivant : *il n'y a pas d'objectivité sans intersubjectivité*. Par conséquent, la donation ne doit plus être considérée d'après le triptyque intention-réduction-constitution d'un seul *ego*, mais d'une pluralité d'*ego(s)*. La co-intentionnalité, et donc aussi la co-réduction et la co-constitution, font intimement partie de la perception esthétique. L'objet est en effet toujours déjà co-perçu ou du moins co-perceptible. Cette co-perceptibilité, est non seulement empirique, mais transcendante. Cela ne signifie-t-il pas alors que la limitation à « deux formes *a priori* de la sensibilité¹ » est insuffisante car il y manque la dimension relationnelle ? En effet, l'*ego* transcendantal n'est pas seul, il est aprioriquement partagé par de nombreux *ego(s)* empiriques². Cette ouverture relationnelle permet de faire droit autrement à la question de l'omnilatéralité. En effet, lorsque chaque *ego* tente de retrouver l'unité de l'objet à travers ses multiples facettes, cette tâche est toujours caduque. Cette caducité est due à l'articulation de l'espace et du temps. L'*ego* ne peut pas percevoir simultanément l'espace sur tous ses profils. Seul un *ego* transcendantal omnivoyant en serait capable.

Voilà pourquoi chez Kant, comme le rappellera Heidegger pour s'y opposer, toute « intuition finie » est située négativement par rapport à une « intuition infinie », qui n'a pas besoin de l'entendement, car elle seule est une intuition créatrice, originairement³. Cette intuition absolue est, pour Kant, celle de Dieu connaissant son objet dans

nière « anti-théâtrale ». en évacuant fictivement le regard du spectateur Je me positionne d'emblée du côté du spectateur qui constate que l'œuvre peut être *de fait* vue par plusieurs spectateurs.

1. Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, A. Renaut (trad.), Paris, GF, 2006, § 1.

2. Je me permets de renvoyer à mon article : « De l'ego empirique à l'ego transcendantal, une conversion de regard sur l'être », dans : Christophe BOURIAU, Anthony FENEUIL et Yves MEESSEN (dir.), *Le Transcendantal : réceptions et mutations d'une notion kantienne*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, 2018, p. 105-114.

3. Martin HEIDEGGER, *Kant et le Problème de la métaphysique*, A. de Waelhens et W. Biemel (trad.), Paris, Gallimard, 1953, § 4, p. 85.

son acte de création, c'est-à-dire, dans son surgissement même. C'est pourquoi, chez Kant, l'espace et le temps ne sont ni des choses existantes ni même des choses possibles, mais sont relatifs au déploiement de l'existant dans son ensemble⁴. Ils appartiennent au langage de la possibilité, lequel se situe au lieu même de l'apparaître de la chose passant de l'indétermination à la détermination. La démarche heideggerienne consiste à tirer parti de la philosophie transcendantale kantienne pour exhumer « l'imagination transcendantale comme racine de la sensibilité et de l'entendement⁵ ». Cependant, étant donné mon analyse phénoménologique précédente, il me semble que ce processus régressif vers une *exhibitio originaria*⁶ n'est pas complet tant que le « syn » de la synthèse originelle de l'espace et du temps ne prend également en compte la relation. Or, en faisant intervenir une troisième forme de la sensibilité, la relation, le problème se révèle sous une autre perspective ou plus exactement sous d'autres perspectives. Ce point de vue impossible est la simultanéité de la multiplicité des perspectives incarnées par une multiplicité d'*ego(s)*. Que se passe-t-il lorsque je déplace mon analyse phénoménologique en direction de l'architecture ? Les composantes spécifiques de l'expression architecturale apparaissent sous un nouveau jour :

– premièrement, contrairement à l'objet sculptural, l'objet architectural a une double peau. Sauf exception, une sculpture n'est pas un objet dans lequel le corps de l'homme peut pénétrer. Nonobstant les monuments dont le caractère est hybride, on pourrait même dire que le fait de pouvoir percevoir l'objet de l'intérieur, et non plus seulement de l'extérieur, est le passage de la sculpture à l'architecture. Et si, comme le fait Brancusi, il arrivait que l'on puisse identifier l'architecture et la sculpture, il faudrait aussitôt ajouter que la sculpture est une architecture qui n'a pas de toit⁷.

4. Voir Jean BEAUFRET, *Leçons de philosophie*, t. 2, édition établie par Ph. Fouillaron, Paris, Seuil, 1998, p. 41.

5. *Ibid.*, § 27, p. 198.

6. *Ibid.*, § 28, p. 199-200.

7. Voir Klaus JAN PHILIPP, *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*, Stuttgart et Munich, 2002, p. 13 ; sur la question de l'archisculpture, voir Markus BRÜDERLIN, « La place de la sculpture », *Rue Descartes*, 2011/1 n° 71, p. 36-52.

On ne peut donc y séjourner. Ce point est fondamental ;

– deuxièmement, la perception de l'objet architectural par sa peau intérieure s'accompagne du fait qu'il est un lieu de vie. Nous séjournons toujours déjà dans et au milieu de l'architecture. Et, précisément, cette vie est celle d'un « nous ». Elle est donc commune. Nous sommes ensemble dans la maison unifamiliale, dans l'école, dans l'hôpital, dans le bâtiment administratif, dans l'entreprise, dans le complexe commercial, dans l'édifice religieux, etc. Et si, sortant d'un de ces lieux, nous nous retrouvons dans la rue ou sur la place, nous sommes également entourés de bâtiments qui délimitent notre espace ;

– troisièmement, l'intentionnalité se dédouble. À savoir, toute visée perspectiviste vers tel bâtiment ou tel local est motivée par une volonté d'opérer une action. Le père ou la mère se rend à l'école pour y déposer son ou ses enfants. L'employée se rend à son bureau pour y travailler. Le client entre dans le magasin pour s'y procurer des biens, etc. Autrement dit, l'espace est participé par tous les sujets selon des trajets motivés.

Aborder la conception architecturale comme monde familier concordant

Sur base de cet élargissement de l'esthétique transcendantale, nous pouvons désormais considérer la création architecturale autrement. Mon hypothèse est qu'elle est un art de l'harmonie qui suppose une entente préalable de son concepteur avec ceux qui auront à y vivre. Ceci me permet d'interpréter l'affirmation de Heidegger selon laquelle : « C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons construire¹ ». Élargie, cette proposition peut vouloir dire que tout corps architectural ne peut être beau que sur fond d'un apprentissage d'une vie en commun, d'une concorde. « L'écoute attentive² » d'une multiplicité

vivante est nécessaire. Il s'agit pour le concepteur d'étudier ensemble les différents desiderata des habitants-séjournants de manière à considérer leur compatibilité. Ceci est d'autant plus difficile que les habitants potentiels sont plus nombreux. Pour la concertation, sur un plan politique, des représentants des parties en présence sont parfois nécessaires. Les desiderata ne se limitent pas à des aspects strictement fonctionnels. De même que la demande de construction d'une maison unifamiliale ne se réduit pas à des besoins fonctionnels (s'abriter, dormir, manger, ou se recréer) mais peut comporter des désirs esthétiques, la demande de construction d'un bâtiment public peut inclure le désir de conserver un patrimoine ou, au contraire, d'innover complètement en rupture avec le passé. Cette demande peut également être portée par une véritable volonté d'amélioration des conditions de vie sociales. Ces desiderata seront la *chair vivante* à partir de laquelle la construction pourra prendre *corps* dans l'imagination du concepteur. Sa créativité ne s'alimentera pas seulement d'exemples architecturaux précédents, ou de ses goûts personnels, mais aussi d'un donné réel qu'il aura à faire sien. Déjà là en puissance, ce donné va s'activer vers son entéléchie presque de lui-même, comme quelque chose qui ne demande qu'à s'épanouir. Toute détermination de la matière (*hylè*) par la forme (*morphè*), comme l'a montré Aristote, s'accompagne d'un troisième principe qui est souvent oublié : la privation (*stère-sis*³). À savoir, si la forme ne détermine pas la matière de telle sorte qu'elle soit immédiatement en acte, c'est précisément par le fait qu'une résistance s'y oppose. Voilà pourquoi la temporalité apparaît. Parce que le mouvement est habité par un désir de repos, la temporalité n'est autre qu'un retardement vers une actualité pleinement réalisée.

1. M. HEIDEGGER, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et Conférences*, A. Préau (trad.), Paris, Gallimard, 1958, p. 170-193, ici, p. 192.

2. Il arrive à Heidegger d'associer l'*ethos* à « l'écoute attentive » (*des achtsamen Hörens*). Voir Ralf ELM, « Logos et Ethos dans l'interprétation d'Héraclite par Heidegger », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 36 | 2014, Fr.

3. ARISTOTE, *Métaphysique*, XII, 7, 1069b. Notons que Kant réinterprète l'hylemorphisme aristotélicien en le déplaçant sur le versant de la subjectivité (matière=sensation/forme=aspect) : « (Aussi) une représentation des sens contient d'une part quelque chose que l'on appelle *matière* (*Materiam*) et qui est la *sensation* (*Sensatio*), d'autre part quelque chose que l'on peut appeler la *forme* (*forma*), et qui est l'*aspect* (*species*) des choses sensibles, et que l'on remarque en ce que la diversité qui affecte les sens est coordonnée par une certaine loi naturelle de l'esprit. » (E. KANT, *Dissertation de 1770*, II, § 4, A. Pelletier (trad.), Paris, Vrin, 2007, p. 87).

Il est possible de considérer la conception architecturale sous cet angle. Il s'agit pour le concepteur de séjourner dans la multiplicité des mouvements en présence, dont il aura été à l'écoute, de manière à être affecté par les forces en tension. Je parle d'une « affection immédiate interne », telle que Michel Henry la thématise à la suite de Maine de Biran¹. Tandis que les objets extérieurs sont perçus à distance et représentés, le corps vivant est éprouvé par l'effort du mouvement de manière immédiate. Il en va d'une aperception en deçà de l'entendement. Ce n'est pas le concept qui est activé mais l'affect. Ou plutôt, et là je m'écarte légèrement de la phénoménologie henryenne, il s'agit d'essayer de se tenir au lieu même où l'intuition et le concept sont encore unis originellement, le lieu créateur. Bien sûr, un tel exercice a ses limites. Il ne s'agit pas de se prendre pour Dieu. L'effort humain sera toujours situé. Il n'empêche que l'exercice architectural peut tendre, comme le montre Husserl, à une tâche « empiriographique » dans laquelle l'architecte sera à l'écoute d'un « monde *familier concordant*² ». Il se fera réceptif au

mouvement constant de la vie qui se manifeste dans le monde environnant de la ou des communauté(s) dont il doit assurer les conditions de séjour. Par une sorte de macération, les forces finissent par dessiner des composantes où elles s'équilibrent les unes les autres. De là va naître le corps architectural. Cette vitalité d'expansion interne trouvera sa détermination limitrophe en venant trouver place dans le tissu urbain existant. Ce tissu jouera le rôle d'activateur de formes extérieures, avec ses aspects sensibles de volumes, de surfaces et de coloration, entraînant lui aussi des résistances. Ainsi l'architecture sera-t-elle dotée de la peau qui lui convient le mieux : verre, acier, béton, brique, bois... Que cette peau se présente en continuité ou en rupture hylémorphique avec son environnement, la manière dont cette tension aura été gérée provoquera ou non le plaisir esthétique de ceux qui pourront l'approcher et y séjourner.

Le corps à corps de l'accouchement architectural

Comme tout artiste, l'architecte éprouve intérieurement l'œuvre qu'il réalise, et cela dans une sorte de « corps à corps³ ». Or, précisément, l'étreinte-combat de ce corps à corps est à la fois solitaire et solidaire. L'architecte est seul devant sa feuille de dessin. Cependant, il s'y tient comme le tenant-lieu d'un corps social (qu'il soit unifamilial ou sociétal) plus large que le sien. Paradoxalement, il ne dispose que de son corps propre pour créer. Ce corps propre s'est d'abord laissé imprégner de ce qui n'était pas sien mais étranger. L'imprégnation, ou la macération, comme je l'ai noté plus haut, n'est pas facultative. Elle n'est pas un appendice, ou un accident, de l'acte architectural. Elle fait partie de son essence même. C'est précisément d'elle que dépendra la réussite ou l'échec de l'acte, quelle que soit l'apparente qualité esthétique de l'œuvre réalisée. Une œuvre architecturale est toujours située dans un contexte qui lui convient.

1. Cf. Michel HENRY, *Philosophie et Phénoménologie du corps. Essai sur l'ontologie biranienne* (1965), Paris, rééd. 2006.

2. « Cela fournira la tâche d'une *esthétique transcendante*, d'une "empiriographie" transcendante, qui esquisse une structure totalement humaine de l'expérience et du monde de l'expérience, laquelle doit servir de norme à la critique des mondes relativement concordants de l'expérience et des mondes de visées propres à des humanités quelles qu'elles soient. À la sphère empiriographique (de l'esthétique transcendante) appartiennent les hommes eux-mêmes et leur vie de conscience, les humanités, leurs mondes environnants présumés en tant que tels, et le mouvement constant de la vie, dans lequel le monde environnant mobile des communautés entières, des sociétés où l'on partage l'intimité du chez-soi, a la forme se maintenant-fluante de la mutation, et reçoit de façon relative son caractère unitaire et sa typique interne ; [...] la question est donc de savoir si et comment il faut amener mes expériences et mes concordances relatives d'expérience, et celles de tous les co-sujets transcendants, à une concordance à poursuivre perpétuellement *in infinitum*, dans la cohésion indiquée et plus ou moins réalisée avec les autres sociétés où l'on partage l'intimité du chez soi etc., en l'occurrence, dans la mobilité ouverte de la formation de la cohésion. Nous voyons que la question de la constitution transcendante du monde qui existe pour moi possède ses stades ; le premier est le stade de la constitution d'un monde *familier concordant*. » (E. HUSSERL, *Hua XV*, *Beilage XIII*, p. 235 En français : *Autour des Méditations cartésiennes (1929-1932)*, *Sur l'intersubjectivité*, A. Depraz et P. Vandeveld

(trad.), Grenoble, Millon, 1998, p. 174).

3. J'emprunte l'expression à Jean-Louis CHRÉTIEN, *Corps à Corps. À l'écoute de l'œuvre d'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.

En cela, elle est intransportable. On ne peut la prendre comme l'objet pictural que l'on déplace dans un autre musée pour l'admirer sans quoi on la déracinerait. Contrairement à la peinture ou la sculpture, l'architecture émerge du sol où elle prend vie¹. Magnifique à tel endroit, elle peut s'avérer être une catastrophe dans un autre. Le critère ultime sera toujours celui du séjour heureux.

Pour cela il faut que le corps à corps soit un « bâtir » qui « habite » déjà. Lorsque son œuvre est en gestation, l'architecte y est à la fois partout et nulle part. Il n'est pas l'homme d'un point de vue. Il ne regarde pas son œuvre à venir en spectateur. Il la vit comme une femme porte l'enfant dans son sein en se préparant à le concevoir. *Concepteur*, pour l'architecte, ne signifie pas adepte du *concept*, mais familier de la *conception*, ce qui est tout autre chose. Lorsqu'il crée, il ne voit plus rien. Il se situe dans le néant de toute représentation. Son corps frémit de l'intérieur. Tout bouillonne en lui. Les lignes sont mouvantes, indéterminées, fluctuantes. Elles n'ont pas encore choisi d'aboutir ici ou là. L'esquisse est en puissance, comme un corps prêt à se mettre en mouvement, à se déployer. Dans ces instants, l'architecte vit intensément. Il jouit de la vie dans un souffrir interne qui ne ressemble à rien d'autre. Seuls ceux qui l'ont expérimenté connaissent ce bonheur. C'est comme se tenir à l'aube, au matin du monde. Non pas du monde dans son entier, mais de ce petit monde dans lequel des êtres humains vont rire, manger et dormir, travailler ou faire l'amour.

En cet instant, l'architecte savoure son pouvoir créateur. Dans un geste qui n'est anticipé par aucun calcul conceptuel, ses muscles vont se bander pour laisser émerger ce qui s'agite en lui. Tout comme pour le peintre, c'est dans « un entrelacs de vision et de mouvement² » que l'espace va se dessiner. Cependant, contrairement au peintre pour lequel l'œuvre est la toile directement là devant lui, l'architecte voit son œuvre à venir à

travers son dessin. Son gribouillage est une *fenêtre vers* quelque chose qui n'existe pas encore. *Exhibitio originaria* n'est pas un mot trop fort pour exprimer cela.

Comme l'expose Gunnar Declerck, la phénoménologie du corps nous conduit à une expérience où nous éprouvons résistance et tangibilité³. Dans l'exercice créatif, l'architecte vit une expérience enivrante. Il participe non pas à la création de tel ou tel espace délimité mais au passage de l'indétermination à la détermination spatiale. Si je suis attentif à mon exercice, j'éprouve la spatialisation à partir de mon corps propre. Dans l'acte d'imagination d'un espace, je ne rassemble pas des représentations éparses contenues dans ma mémoire pour en proposer un nouveau puzzle. Je n'essaye pas de mettre ensemble des morceaux d'architecture avec d'autres. En fait, je ne vais rien chercher de déjà fait. Je ne produis pas la forme d'un tout à partir de ses composants, mais je fais advenir des schèmes quasi-spatiaux. Le « schème », que Kant définit comme « monogramme de l'imagination pure *a priori*⁴ », va trouver son point de chute en image qui, elle, représente un futur corps solide. Les schèmes sont en fait des intentions vers une chose à venir dont je ne fais que pressentir le terme. Cela veut dire que, à travers le schème, je cherche à dégager un espace en l'isolant du temps. La solidité, et la tangibilité qui l'accompagnent, n'adviennent que là où l'espace-temps, en tant qu'il concorde avec toutes les relations dont j'ai tenu compte, se coagule dans une forme spatiale qui dure. Le vocabulaire de la chimie semble adapté à exprimer ce qui se passe : l'image, exprimant la solidité, est un précipité du schème. Le composé solide qui se forme lors d'une précipitation est qualifié de « précipité⁵ ». Un précipité se définit par la formation d'une phase dispersée hétérogène dans une phase majoritaire. Le schème est en effet une sorte de

1. On peut toutefois évoquer les architectures d'urgence. La qualité architecturale d'habitat transitoires a été reconnue (Grands prix d'Académie des Beaux Arts, 2010). Voir Amélie DEGUINGAND, « Architecture(s) d'urgence, de l'éthique à l'esthétique », Mémoire de recherche, ENSAPL, 2012-2013.

2. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

3. Voir Gunnar DECLERCK, *Résistance et Tangibilité. Essai sur l'origine phénoménologique des corps*, Argenteuil, Le Cercle Herméneutique, 2014.

4. E. KANT, *Critique de la raison pure*, A 141/B 181, *op. cit.*, p. 226.

5. J'emprunte ce terme sous l'influence de la phénoménologie husserlienne : « La choséité du monde est le précipité d'intentions humaines. » (E. HUSSERL, *Manuscrit BI16*, p. 8).

flottement d'une présence qui hésite à se poser. Voilà pourquoi, la première esquisse d'un architecte est toute vibrante de possibles.

Le corps à corps se poursuit en direction du corps solide, matériel. Celui-ci marquera la persistance de l'œuvre, en même tant que son caractère effectif de séjour. Tant qu'elle reste à l'état de dessin, ou de maquette, l'œuvre architecturale, en tant que telle, n'existe pas encore. Le concepteur doit aller jusqu'au bout, jusqu'à la concrétisation dans le détail de son œuvre. Il ne peut laisser cette phase à des auxiliaires subordonnés comme si l'art consistait à réaliser le plan, tandis que la matérialisation de la forme ne serait qu'une tâche subalterne. Au contraire, la formalisation des contours n'est pas seulement un corps à corps avec un crayon, et avec l'outil informatique sophistiqué qui le précisera, mais bien avec la matière dont sera faite le bâtiment. Cela ne veut évidemment pas dire que dessiner un mur en béton demande l'énergie nécessaire à le dresser. Il s'agit pourtant, dès l'instant où le trait se fait jour, de se projeter bien au-delà du dessin. Comme le touriste arrive à parler la langue étrangère lorsqu'il veut communiquer avec autrui, ne s'arrêtant plus à chercher ces mots mais les traversant, ainsi l'architecte qui vise le langage matériel concret lorsqu'il dessine son trait. Il ne regarde pas la forme pour seulement ensuite considérer la matière. C'est le composé hylémorphique qui est d'emblée visé.

De même qu'il existe des peintres pour lesquels le dessin linéaire prime sur la coloration des surfaces, on trouve aussi des architectes chez lesquels le découpage des volumes prime sur leur remplissage matériel. Qui nierait les qualités esthétiques d'un grand mouvement comme le *Bauhaus* ou *De Stijl*? Pourtant, il nous semble que cet art conceptuel manque d'incarnation. Il s'adresse à l'esprit en défiant le corps. Mais qu'est-ce qu'un *logos* sans *pathos*? Sur ce point, Mondrian n'est pas Cézanne; Rietveld n'est pas Gehry. Comme le peintre vibre aux choses en les surprenant dans leur tissu sensoriel à même la pâte colorée, l'architecte n'a pas d'autre langage que celui des matières qui viennent déterminer l'espace. Cette matérialisation est cependant progressive. On ne peut demander à l'architecte qui en est à ses toutes premières esquisses de savoir déjà de quels matériaux telle ou telle partie de son œuvre

sera faite. Mais, le trait n'acquiert de la précision que lorsqu'il prend en même temps conscience de quoi il est fait matériellement. À nouveau, ceci montre à quel point l'art architectural est une concorde. De même qu'il s'est entendu avec le corps social qui commande son œuvre, de même il s'entendra avec les corps de métier qui la réalise. Il ne les considérera pas comme de simples exécutants mais comme partageant avec eux l'acte créateur. Là aussi cela demande de la concertation et de l'entente. Comme en amont il s'est fait solidaire du corps qu'il incarne en créant, il se fera également solidaire en aval du corps qui incarne sa conception. L'architecte est donc un passeur. Il arrive à laisser prendre corps des projets de leur état embryonnaire à leur aboutissement. Jusqu'au moment de l'inauguration, et parfois même encore après, il est sur la brèche, garantissant par son action la réussite de l'œuvre architecturale.

Au terme de ce petit parcours, je n'ai rien à ajouter sinon souligner ce « presque rien¹ » qui fait toute la différence : la création ne peut se faire sans enthousiasme. D'un acte de *bâtir* sans jouissance, ne pourra surgir un acte de *séjourner* avec jouissance. « Le beau, dit, Kant est ce qui plaît universellement sans concept² ». Pour l'architecture, ce plaisir n'est jamais celui d'un sujet seul mais de co-sujets. Le plaisir est en effet partagé par plusieurs sujets en *relation* dans *l'espace* à travers un *temps* qui s'écoule. Si la joie créatrice n'est pas au départ de l'œuvre, il y a fort à parier qu'elle ne puisse y être à l'arrivée. Sans s'arrêter à aucun d'eux de manière privilégiée, tendu entre l'omnilatéralité et l'unilatéralité, l'architecte s'est placé au centre de chaque sujet possible en éprouvant par avance sa *joie de se mouvoir dans l'espace en compagnie des autres*. Il a intégré les trajectoires et les points de vue. Il a anticipé les besoins et les rencontres. Il a facilité les déplacements d'un lieu à l'autre. Il a été attentif et attentionné. En un mot, il a été bienveillant, de manière providentielle. Encore une fois, il n'est pas Dieu. Tant s'en faut. Des informations reçues et intégrées, de la compé-

1. Voir Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, t. I : *La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980.

2. E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, I, § 9. *op. cit.*, p. 198.

tence acquise à travers les années, des entreprises choisies pour construire l'édifice, ou des aléas des circonstances, dépendront la réussite de l'œuvre commencée. Et si tout donner n'est pas forcément suffire, l'architecte pourra finalement dire qu'il a fait ce qu'il a pu. Mais cela, il l'a fait.

Yves MEESSEN