

« Viens, jouis et contemple » Considérations sur les désirs d'ar(t)-chitecture

Christian Ruby

Beaucoup le constatent : les trois confinements successifs, imposés depuis mars 2020 par la résistance à l'expansion d'un virus, auraient effrité le nombre des amoureux de l'art de retour dans les musées, les galeries, les cinémas, les théâtres. Corrélation ou coïncidence ? Toujours est-il que ce « bilan » sert parfois de prétexte pour certifier l'existence d'un déclin général du désir d'art et de la valeur d'expérience collective ou auratique des œuvres au profit d'un « individualisme » stérile. Prétexte ? Oui, car sont alors liés mécaniquement l'équivoque désertion actuelle des lieux d'art et la fièvre festivalière antérieure maintes fois méprisée.

Occasion nous est donnée de nous demander ce qu'il en est ou peut être d'un appétit qui propulserait des spectatrices et spectateurs vers des œuvres ? Étudions quelques-unes des formules susceptibles de rendre compte de la tendance qui anime les amoureux de l'art et de son exacerbation devant tel objet qui, page après page (littérature), image après image (cinéma), œuvre après œuvre (arts plastiques, architecture), etc. pourrait/devoir l'épanouir. Explorons cet aiguillon des exercices esthétiques, politiques et pédagogiques dans le cadre d'un art spatial, l'architecture². Il est passionnant en effet de se confronter dans ce domaine au déplacement du désir d'art de l'expérience de l'architecture classique – un désir monadique de l'instant devant l'œuvre de génie – à celle de l'architecture contemporaine – un désir collectif de la durée dans le *work in progress* ?

Précisons encore que l'expression « désir d'art », conçue sur le modèle du « désir de savoir » si chère à Aristote³, sera ici bien plutôt articulée à la pulsion scopique que Sigmund Freud place à l'origine de la curiosité de savoir et de voir. Car cette pulsion peut être plus aisément référée à des conditions historiques et culturelles, et à des efforts requis par les conditions du « goût », celles dont témoigne, par exemple, Julien Sorel (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 1830) durant son apprentissage du goût des autres afin d'assurer son ascension sociale.

Ce désir et sa cause

S'opposant à un « je n'en ai rien à faire », l'existence d'un désir d'ar(t)-chitecture n'a de portée que si les spectateurs des arts de l'espace considèrent de telles œuvres comme une classe d'objets particulière, vis-à-vis de laquelle s'intéresser à la manière de les découvrir rapportée à leur *sex-appeal*⁴. En reconnaître la portée affermit réciproquement l'idée selon laquelle ces objets ne peuvent se passer de l'éveil de la réception, voire de provoquer le désir, sans doute dans la mesure où ils instituent des modes de vie. L'appel à la notion de désir contribue alors à mieux cerner ce rapport entre une attente du regard, un moteur de stimulation du déplacement vers l'œuvre, une exaltation ou un dépassement de ses limites du côté des spectateurs, et une manière désirable de s'offrir à l'autre caractéristique de ces œuvres qui relèvent de l'art d'exposition.

La « montée » du désir chez des spectateurs d'ar(t)-chitecture s'alimente à deux sources. D'une part, l'envie d'échapper au solipsisme ou à l'ennui⁵ en se confrontant à un autre, en se disposant à se laisser absorber par cet autre dans l'enthousiasme ou la déception vis-à-vis de lui, en acceptant la transfiguration ou la dévoration (à la Joris-Karl Huysmans) potentielles de soi comme revanches sur la mort. D'autre part, la fabrique de la parole et de l'échange (oral ou écrit) avec les autres autour des œuvres. Sans aucun doute un tel désir d'ar(t)-chitecture peut-il aussi se structurer en un art de désirer renvoyant à une éducation esthétique. Cette dernière peut rester classique et intégrer le sujet dans une humanité qui se reconnaît dans sa capacité à apprécier le beau ou le sublime, ou devenir moderne en évitant de se complaire dans des grilles perceptives préformées, de rester unilatéral en traitant toutes les œuvres de la même manière, multipliant alors l'accès à des commentaires plus vifs.

La puissance d'attiser ce désir du point de vue des œuvres s'exacerbe d'autant qu'elles poussent à la frustration, au décept selon la figure centrale de la querelle de l'art contemporain, du postmodernisme et des architectures du plaisir (cinémas, centres d'art, parcs thématiques)⁶.

Le lieu de l'autre : de l'image au réel

En ce sens, n'y a-t-il pas quelque chose de fascinant dans certains livres d'architecture? C'est leur manière de constituer moins des traités de construction que de configurer une conception du sujet esthétique et de son désir d'ar(t)-chitecture par des personnages ou des groupes de personnages animant les gravures, visant un bâti religieux ou civil, dans sa globalité, en élévation ou en vue perspective, et dans l'instant. Ces appels du désir de voir à partir du lieu architectural dessiné comme en une scène, on en trouve, dès le XVII^e siècle, puis du frontispice de l'*Essai sur l'architecture* de l'abbé Laugier (1755) ou des ouvrages d'Étienne-Louis Boullée jusqu'à, par exemple, Ludwig Mies van der Rohe ou Le Corbusier dont les représentations graphiques ou les photomontages d'architectures introduisent des personnages installés dans les fonctionnalités quotidiennes⁷.

À l'âge classique, ces images célèbrent l'entrée de l'architecture dans le triple système du sujet, des Beaux-Arts et de la politique urbaine. Cette entrée n'est concevable que soutenue par l'importance nouvelle donnée au désir du spectateur dans le rapport constitutif de l'art d'exposition, soit le système de rencontre entre une œuvre, un auteur, un public et une institution. Dans ce désir d'ar(t)-chitecture il est bien question de la jouissance d'un œil charnel ou, comme le précise Denis Diderot, de ce moment où l'œuvre devient une école du sentir et une technique de la vision qui interagissent avec la vie subjective dans sa dimension de désir et de jouissance de soi⁸, non sans être entièrement traversé de politique et de pédagogie. Ainsi le montre le fait que les personnages regardants (esthétique) déploient entre eux une égalité manifeste (politique) et des dialogues (pédagogie).

Ces manifestations figurées de spectateurs d'ar(t)-chitecture au lieu de l'autre ne sont donc pas anodines. Non seulement ces personnages regardent le bâti présent devant eux (vue et simultanéité) dont ils donnent aussi l'échelle, mais ils en parcourent les éléments (mouvement et temporalité). Ils combinent optique et haptique puisque « le regard et le corps sont tous les deux impliqués dans l'architecture »⁹. Ils indiquent que le désir d'ar(t)-chitecture impulsant le sujet regardant est constitué de ce double trait, voir et parcourir, l'architecture aspirant à la fois le regard et la mobilité dans le dur désir de durer. L'œil porte d'abord sur la façade et la surface – regarder un bâtiment contribue à définir un acte précis du sujet –, mais sa part n'est justement précise que s'il déploie aussi l'espace matériel et le rapport des parties et du tout. S'il est premier, c'est un œil qui bouge d'une gravure à l'autre¹⁰. Ainsi ce désir construit-il, littéralement, un « point du sujet », celui que les personnages dans les dessins mettent en scène, parfois symbolisé par des lignes qui vont de l'œil des spectateurs au bâti pour en rapporter les dimensions à la mesure humaine¹¹.

C'est assez indiquer au spectateur que l'architecture ne devrait pas être uniquement vécue par un œil sec – échec même de l'architecture décorative dans l'image des magazines illustrés, sans contexte ni personnages, devenue de nos jours la forme ultime de réification de l'architecture¹² ! Elle est conçue aussi pour le corps, ou sans partage du corps selon une dualité œil/pieds. C'est en cela qu'elle touche le regardeur relativement à ce désir. Avant de le devenir dans la réalité, le spectateur d'architecture est dans l'image un promeneur. Seul le mouvement autour du bâti faisant advenir à l'œil les différents événements architecturaux. Le mouvement les compose, la promenade dépendant du réglage et de la pondération des forces mises en jeu. À côté d'une littérature du désir d'architecture (Balzac, Hugo, Zola, Pérec, Sebald), de films sur ce thème (*Metropolis*, *Play Time*, *Blade Runner*), les philosophes Walter Benjamin et Benoît Goetz, notamment, soulignent fortement qu'on n'a pas assez prêté attention au fait que les rencontres architecturales en images manifestent des diagrammes organisés autour du sujet centré sur ses pérégrinations¹³.

De là effectivement la difficulté d'aborder un ouvrage d'architecture, classique notamment, du seul point de vue des photographies de récents magazines de mode indiqués ci-dessus, car cela tend « à réduire le bâtir à la décoration du

quotidien et à le traiter comme une application de formes ajustées », explique Ludger Schwarte¹⁴. « La différence entre une image et un édifice est à peu près aussi vaste qu'entre la beauté d'une formule et sa validité mathématique », précise-t-il encore. Le désir d'ar(t)-chitecture est toujours optique, haptique et kinésique¹⁵.

Si les images citées éduquent, elles poussent aussi à se confronter réellement au bâti. Ce dernier attise, en effet, au-delà de l'image, d'autres modalités du désir, des sensations de bien être ou de mal être, de l'admiration, une secousse, de la curiosité, une découverte, ce dont rend compte, de nos jours, la notion d'ambiance appliquée à l'architecture¹⁶. Et cela même si celui qui s'approche d'un édifice est généralement prévenu, averti, s'il s'attend à quelque chose, s'il doit se méfier des préventions à l'égard de tel ou tel architecte, lesquelles précèdent toujours, peu ou prou, la présence au bâti.

Enfin, ce désir d'ar(t)-chitecture est d'autant plus mobilisé qu'en quelque sorte le mystère le plus total règne dans l'image sur ce qui se passe dans ce lieu de l'autre, l'édifice, avant qu'il ne soit abordé. Nouvelle phase d'éducation du désir qui doit apprendre à ne pas disqualifier la surface au profit d'une profondeur ignorée (apparence/vérité). Les surfaces sont profondes (Paul Valéry). Et Hegel, à juste titre, devant la pyramide, refuse l'herméneutique du mystère (qui consiste à lui trouver un sens caché), car elle doit rester mystère, et d'ailleurs elle l'est pour les Égyptiens. Le Corbusier insiste aussi : « Dedans : on entre, on marche, on regarde en marchant, et les formes s'expliquent, se développent, se combinent. Dehors : on approche, on voit, on s'intéresse, on apprécie, on tourne autour, on découvre »¹⁷.

Un sujet y advient

Ce désir monadique de l'instant devant l'œuvre spatiale classique, exemplaire de génie, a bien produit une éducation effective. En témoigne le regard du jeune Wolfgang Goethe (1749-1832). En novembre 1772, il publie à Francfort un court texte de style poétique et/ou lyrique, *Au sujet de l'architecture allemande*¹⁸, dans lequel il combine son apprentissage de l'architecture par les gravures et sa perception d'un édifice réel.

Ayant choisi Strasbourg afin d'y terminer ses études de droit, dans cet article, il déploie un hymne à la présence de sa cathédrale gothique et à la gloire de son divin créateur, Erwin von Steinbach. Il intervient de surcroît dans le conflit esthétique et politique qui divise Italiens, Français et Allemands, autour du « gothique » déprécié : imitation vs génie, gravats vs arbre (pris pour métaphore de l'édifice), uniformité vs harmonie, froideur vs sauvagerie. Il parle de ce monument en termes d'« architecture allemande », car il expose le monde d'un peuple qui ne mérite pas le nom péjoratif de « Goth ».

Mais demeurons centrés sur le plan qui nous préoccupe ici. Le spectateur Goethe est disert sur les exercices déployés par son désir d'esthète devant l'aspect colossal de l'édifice¹⁹.

D'une part, il reçoit un choc *face* à la cathédrale, tout en ayant bien incorporé l'attitude constitutive du sujet de l'art d'exposition, son désir de l'instant et de

jugement contemplatif à vocation universelle. Sachant toutefois que cette attitude est appliquée ici paradoxalement à la lecture d'une œuvre médiévale. D'autre part, et c'en est la conséquence, il n'observe pas ce monument avec la satisfaction intéressée du croyant livré à un acte religieux, mais bien en spectateur culturel désintéressé qui s'exerce à s'éprouver en éprouvant forme, échelle, surface, figure, environnement. Ni de son environnement (la localité, la contrée), ni de l'intérieur de l'édifice, ni de sa finalité ou de la puissance de la religion par ses monuments, nous n'apprenons quoi que ce soit. Goethe se promène et en découvrant, mêlé d'effroi, un monument éblouissant dès sa façade transcendant la « scène cléricale, bornée et pleine de ténèbres du Moyen Âge », il se forge un jugement partageable en public par un écrit qui propage une aura culturelle et les traits constitutifs d'une certaine expérience du monde.

En résulte un texte déployant cet exercice esthétique en le rapportant au désir d'art d'un sujet dans l'instant qui le meut, et le mue en sujet esthétique en le jetant dans la corrélation avec l'objet à voir. Le « face à face » du spectateur-sujet-Goethe et de ce « colosse » – l'échelle fait des hommes au pied de la cathédrale des « fourmis » – est d'autant plus caractéristique d'une théorie classique du sujet et de la pratique du spectateur d'art d'exposition qu'il s'articule autour d'une exaltation de « l'attirance innée de l'homme pour ce qui relève des sens (*Sinnlichkeit*) », du désir d'art dans l'instant où il « vient, jouit et contemple ». Le jeu esthétique commence donc par une « déambulation » (viens !) ; puis l'écrivain amateur d'art se concentre sur le monument (jouis !) ; et contemple « le plus magnifique » fruit d'une « pensée totale » de l'architecte.

La cathédrale fonctionne comme un « exemple » esthétique/politique/pédagogique concret, faisant droit à la compréhension de l'attraction sublime d'un monument sur un observateur amateur d'art quelconque (démocratie), la répulsion étant néanmoins possible comme le montre en contrepoint l'exemple de Saint-Pierre de Rome, cet autre monument qui oblige à détourner les yeux parce que les architectes l'ont « prostitué » (en ajoutant des colonnes)²⁰. L'observateur est attiré par la cathédrale et réciproquement elle comble le désir de vérité et de beauté qui se trouve au fond de l'âme du visiteur.

La pratique de la visite constitue pour elle-même un exercice impulsé par le « nerf puissant des désirs ». Le désir meut à la fois le regard et le corps déambulant autour de son objet. Ces deux termes, voir et se mouvoir, déclinent les traits de la pratique spectatorielle. Encore la visite d'un monument exige-t-elle de se défaire préalablement du « ouï-dire », des rumeurs et préjugés qui traversent par avance le regard, et par lesquels les commentateurs ont forgé un horizon d'attente en forme de mépris du gothique et de célébration de l'ancienne architecture liée à une esthétique de l'imitation de la nature. Ces préjugés empêchent de saisir un tel objet « de sorte qu'en me rendant vers la cathédrale, j'appréhendais avec horreur la vision d'un monstre difforme et confus ».

Cette rectification accomplie, l'esprit peut se laisser assaillir. La corrélation spectateur-œuvre joue pleinement son rôle : « étonnement » qui frappe et gagne le spectateur désormais ouvert à la réception, « impression » totale qui remplit son

âme libre de préjugés et par conséquent capable de « goûter et savourer » l'objet visé. Le désir d'art déclenche alors un jugement esthétique. Si ce n'est pas un jugement de connaissance, selon les termes d'Emmanuel Kant vingt ans plus tard, il résulte d'une action qui se renforce du fait que le spectateur revient plusieurs fois devant la cathédrale, y savoure la joie engendrée, chaque visite faisant varier la perspective afin d'affermir ce jugement : quantité de visites, changement de point de vue (tous les côtés, les éclairages, les changements d'échelle possibles et toutes les distances), qualité de l'attitude esthétique (admiration, contemplation studieuse). C'est alors que le désir s'épanouit pleinement, et conjoint jouissance et compréhension.

Mais s'y joue aussi l'œuvre pédagogique de l'esthétique. Après avoir vu et parcouru la façade de la cathédrale (l'objet), le spectateur devenu sujet a l'envie de faire circuler son désir en appelant ses contemporains à venir observer « ce grand Tout ». Il en parle aux autres après coup, il communique ses sentiments, il discute de ce qui « anime » finalement chacun(e) non à embellir simplement son environnement, mais à devenir artiste, à réveiller sa « nature créatrice » et à former son esprit. Ainsi, dans ce dialogue esthétique, les âmes s'élèvent-elles au « sentiment des harmonies » et de l'éternité.

Ce qui laisse à désirer et se laisse désirer

Cette réflexion sur le désir d'art sous mode architecture, impliquant l'esthétique, la politique et la pédagogie, ne peut se terminer là. Les architectures moderne et contemporaine ne troublent-elles pas ce jeu autour du sujet d'ar(t)-chitecture, obligeant à repenser l'esthétique (en sujet collectif), la politique (en révisant le projet d'universalité) et la pédagogie (au droit de projets et réalisations éducatifs au collectif) ?

Il convient, en effet, d'évoquer au moins brièvement les bâtis qui, depuis le Bauhaus ou certaines architectures constructivistes – plan libre, nouvelles matières, murs ouverts –, voire les architectures dites déconstructivistes²¹ – importance de l'entre-deux, du vide, rejet de tout centre au profit de l'espacement, résistance au modèle unique assignant à la nostalgie –, exaltent, en image et dans la réalité, une pulsion de déliaison d'avec le sujet esthétique monadique pris désormais dans la torpeur d'architectures réifiées par l'image et non plus par le choc d'une rencontre. Les édifices actuels n'incitent-ils pas à cerner des sujets éduqués désormais entre le désastre de l'ancienne *domus* et la montée aux astres de la mégalopole (pour évoquer l'étymologie du terme « désir »), entre un sens de leur place (critique ?) dans le système mondial de l'architecture et des lieux désacralisés de croisement de désirs multiples et fluctuants dans la durée ? Les plus prometteurs sont effectivement des lieux de co-implication des arts sans souci des divisions académiques : espaces-temps de convivialités durables sans destination fonctionnelle ou utilitaire, collectifs ouverts à des publics traités sans hiérarchie culturelle, etc. Des bâtis qui ne parlent plus le collectif sous forme d'une enceinte vide dans laquelle les spectateurs en masse se font passifs devant le sacerdoce

de l'art (dirait Flaubert), mais comme domaines publics de participation et de responsabilité.

À cet égard, ce qui laisse à désirer de nos jours, ce sont les brouillages pédagogiques qui traitent le rapport aux bâtiments classiques (désir de l'instant) et aux bâtiments modernes (désir de la durée) de la même manière. Ils ne signalent pas les médiations complexes appelées par les derniers, ajustant des collectifs en archipels de désirs d'ar(t)-chitecture. Ce qui laisse à désirer vis-à-vis de ces bâtis, c'est que leur mutation devrait impliquer un nouveau désir d'art à susciter plutôt que des règles impératives de visite à appliquer dans lesquelles le désir d'art est traité mécaniquement comme une chose que l'on peut plaquer sur n'importe qui et n'importe quelle perception distraite grâce à des techniques d'animation culturelle.

Et ce qui se laisse désirer, c'est sans doute la compréhension positive de nouveaux exercices de l'espace-temps de l'existence, de nouvelles circulations des désirs – écologiques notamment, assumant la co-dépendance originaire humain/nature, durables et recyclables aussi – dans l'architecture contemporaine du *work in progress* appelant la production et l'exposition d'un autre monde.

La récente institution des Tiers-lieux (espaces de *coworking*, *FabLab*, *LivingLab*, *makerspaces*, ateliers partagés, jardins partagés, ils seraient 3000 à 3500 estimés pour 2022 en France) en prolonge-t-elle l'efficace ? En l'occurrence celle de figures architecturales, sociales et esthétiques déterritorialisées légitimées dans le contexte des années 2020, de lieux hybrides dans le tissu urbain parfois pris pour modèles de sortie de crise, sans déduction à partir de règles préétablies. Architecture, démocratie et pédagogie y convergeraient dans des pratiques, des modes de gouvernance et de gestion, des expériences culturelles innovantes, y compris dans la critique de l'institution. La cohabitation de publics différents y configurerait sans doute une communauté intentionnelle, en capacitation des participants. Si effectivement, tant en architecture qu'en politique, « il n'y a pas de monde commun, il faut le composer » (Bruno Latour, *Manifeste compositionniste*, texte qui accompagnait le lancement d'une École des Arts Politiques à Sciences Po Paris (SPEAP) à l'automne 2010), c'est surtout parce que le besoin n'est pas le seul moteur de l'action collective, « il faut ici parler d'envies, de désirs, d'imaginaires », écrit Arnaud Idelon²².

Ce qui n'est pas tout à fait une conclusion ouvre cependant sur un avenir dont nous avons à nous préoccuper en lien avec ce que nous regardons parce que cela nous regarde. ■

NOTES

¹ Wolfgang von Goethe, « Architecture allemande », 1772, in *Écrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Paris, GF, 1996, p. 83.

² Le propos de cet article peut être corroboré par tel passage de Vitruve évoquant la beauté que

l'architecture doit offrir aux yeux. Il se tient plus sûrement entre une évocation de Bruno Zévi : « Si chacun est libre de tourner le bouton de la radio, de désertier les salles de concert, de cinéma ou de théâtre, comme de ne pas lire un livre, personne ne peut fermer les yeux devant les édifices qui constituent le décor de notre vie » (*Apprendre à voir l'architecture*, trad. Lucien Trichaud, Paris, Minuit, 1959) et un propos de Fredric Jameson sur l'appétit récent d'architecture s'opposant à une « longue anesthésie » (*Le Postmodernisme*, trad. Florence Nelvoltry, Paris, Beaux-Art de Paris Les éditions, 2007, p. 161).

³ Aristote, *Métaphysique*, I, c.1, 980a 21.

⁴ Sur le désir de l'architecture d'être vue par quelqu'un ou de la façade d'être regardée, cf. Adolf Loos, « une maison doit sourire au passant et l'inviter à entrer » (*Parole dans le vide*, trad. Cornelius Heim, Paris, Champ libre, 1979, p. 227) ; Jean-François Lyotard (« Domus », in *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 203) ou W.J.T. Mitchell à propos du « désir des images » (*Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, trad. Maxime Boldy, Nicolas Cilins, Stéphane Roth, Dijon, Les presses du réel, 2005).

⁵ Le spectacle de l'architecture opposé à l'ennui est un thème commun à Goethe, Friedrich von Schiller, Friedrich Schelling, George Sand, etc.

⁶ Cf. Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005 ; Jean Baudrillard, *L'effet Beaubourg*, Paris, Galilée, 1977 ; Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996.

⁷ Le Corbusier, *Maison d'artiste*, 1922.

⁸ Denis Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, et Jean-François Lyotard, *L'art des confins*, Paris, PUF, 1985, p. 465-477.

⁹ Peter Eisenman in « Post/El Cards », revue *Assemblage*, n° 12, août 1990, p. 14-17.

¹⁰ Cf. Karim Basbous, *Architecture et dignité*, Paris, Éditions Conférences, 2022, p. 9 : « Ce qui passe par l'œil est au-delà de la perception oculaire ».

¹¹ Songeons à Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* (1886), trad. Bruno Queyzzanne, Paris, D. Carré, 1996, rapportant les spectateurs aux catégories corporelles de l'architecture : équilibre, dureté, résistance, pesanteur...

¹² Ainsi que le relèvent Guy Debord et Philippe Muray, dans des optiques opposées.

¹³ Cf. la différence entre « passant » et « promeneur » chez Walter Benjamin. Les « passants » ont un rapport vital à l'architecture, les « promeneurs » relèvent d'une « perception distraite » (cf. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 57 ; *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Allia, 2003) ; Benoît Goetz, *La dislocation*, Paris, Éditions de la Passion, 2001.

¹⁴ Ludger Schwarte, *Philosophie de l'architecture*, trad. Olivier Mannoni, Paris, La Découverte, 2019, p. 24 et 25.

¹⁵ Nelson Goodman et Elgin Catherine Z., *Reconceptions en philosophie*, trad. Jean-Pierre Cometti, Roger Pouivet, Paris, PUF, 1994, p. 45 : « Un bâtiment doit être recomposé en partant d'un assortiment hétérogène d'expériences visuelles et kinesthésiques : des visions à distance différentes et sous des angles différents, des déambulations à l'intérieur, des ascensions d'escaliers, des tensions du cou, des photographies, des modèles en miniature, des dessins, des plans et l'usage effectif ».

¹⁶ Didier Tallagrand, Jean-Paul Thibaud, Nicolas Tixier (dir.), *L'Usage des ambiances. Une épreuve sensible des situations*, Paris, Hermann, 2021.

¹⁷ Cité par M. Besset, in *Le Corbusier*, Genève, Skira, 1987, p. 100.

¹⁸ Wolfgang von Goethe, « Architecture allemande », 1772, *op. cit.*

¹⁹ Cf. Christian Ruby, « Du mode d'existence pratique et théorique du spectateur chez Goethe », in revue *L'Étrangère*, n° 47/48, Bruxelles, La Lettre volée, 2018, p. 125-148.

²⁰ Au XX^e siècle, Erwin Panofsky affirme aussi que Saint-Pierre de Rome est harmonieuse quoiqu'énorme, tandis que la cathédrale gothique, de moindre dimension, fait ressentir plus fortement notre petitesse en rapport avec sa majesté mystique (*La Renaissance et ses avant-coureurs* (1961), trad. Laure Meyer, Paris, Flammarion, 2021, p. 30).

²¹ Cf. le commentaire de Jacques Derrida sur le Musée Juif de Berlin de Daniel Libeskind : « Une architecture qui encourage la participation... Le visiteur, mieux le destinataire, doit réagir en répondant et en faisant l'expérience du bâtiment », in *Les arts de l'espace*, Paris, La Différence, 2015, p. 149 et 155.

²² Cf. Revue *Nectart*, n°14, 2022, Toulouse, L'Attribut, p. 96-109.