



L'ARCHITECTURE ET LE CORPS

[Pierre Godo](#)

Vrin | « [Le Philosophe](#) »

1999/1 n° 7 | pages 43 à 54

ISSN 1283-7091

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-le-philosophe-1999-1-page-43.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Vrin.

© Vrin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

L'architecture et le corps

Pierre Godo

« L'esthétique n'est en vérité rien d'autre qu'une
physiologie appliquée »

Nietzsche¹

Nous ne pourrions sans doute jamais percevoir la place radicalement à part qu'occupe l'architecture dans le domaine des arts tant que nous considérerons la *vision* du beau comme l'objet exclusif de la réception esthétique. Or ce primat accordé à la vue détermine la philosophie depuis l'antiquité grecque où l'idée (*eidos*) est définie comme ce qui est vu. Elle est nettement privilégiée par Platon qui, dans le *Timée*, affirme que « la vue est pour nous la cause du plus grand bien qui soit venu ou qui viendra jamais à la race mortelle par la libéralité des Dieux » (47a). Dès lors lorsque Platon aborde l'architecture comme œuvre d'art (le Parthénon sur l'Acropole), il la pense comme n'importe quelle autre œuvre d'art : du point de vue de la *theoria*, ou, en d'autres termes, du point de vue de la représentation qui peut être vraie ou trompeuse. En revanche dès lors que nous prenons un recul critique vis-à-vis de ce primat accordé à la vue, dès lors que nous prenons le corps comme fil directeur de l'émotion artistique, l'originalité de l'œuvre architecturale, et par là même de cette autre œuvre que peut être la ville, s'impose immédiatement. En effet l'expérience première que je fais de mon corps est celle d'un mouvement dans un espace. Au 18^{ème} siècle Condillac avait déjà montré que le moi ne pouvait se différencier de son corps-propre, et donc avoir conscience de son corps, que par la perception du toucher. Car le toucher, à la différence des autres organes sensoriels, rencontre une résistance *extérieure*. Par là est donné au moi la conscience d'un non-moi, d'une *extériorité* à soi. Autrement dit l'expérience de mon corps-propre est liée d'emblée au sentiment de l'espace. C'est ce sentiment qui fait de l'architecture un art à part. En effet si nous ne nous déplaçons jamais à l'intérieur d'un tableau,

¹ NIETZSCHE, F., *Nietzsche contre Wagner*, "Où je fais des objections", traduction E. Blondel, Flammarion, 1992, p.184.

d'une sculpture, d'un écran de cinéma, ou sur une scène (du moins comme spectateur), nous vivons bien dans une architecture et à l'intérieur d'une ville. Or l'architecture et la ville ne sont pas un espace géométrique neutre et universel, neutre parce qu'universel : elles *créent* une forme d'espace. L'architecture et la ville ont donc ceci de particulier qu'elles sont moins un objet qui se donne à voir parmi d'autres que ce qui rend visible un monde en ouvrant un espace pour la perception. On peut définir la ville comme un *espace-temps* : l'homme s'y approprie temporellement une forme spatiale. Cette forme spatiale lui devient propre, c'est-à-dire qu'elle structure, toujours à chaque fois et d'une certaine manière, son vivre incarné et son champ perceptif. Il n'y a pas de primat de l'architecture sur le corps ou du corps sur l'architecture : l'architecture urbaine est le prolongement du corps qu'elle sculpte et stylise. Contempler un espace n'a donc aucun sens : nous *habitons* un espace. Nous nous déployons à l'intérieur de lui et il vibre en nous ou nous vibrons en lui selon un certain *tempo*. Si le beau en architecture signifie donc *une résonance du corps* et non l'objet d'une contemplation, comment pouvons-nous qualifier cette résonance ? Comment décrire ce *tempo* ou cette 'tonalité affective' qui nous fait dire d'une ville qu'elle est belle ?

En 1898, dans son article sur Rome, le philosophe Georg Simmel² donnait un critère du beau : « La valeur esthétique d'une œuvre se mesurerait à la *tension entre la pluralité et l'unité* des choses qu'elle donne à voir »³. La beauté d'une ville ne se limite pas à la somme de ses monuments ou de ses réussites architecturales. On pourrait même aller jusqu'à dire que dans certains cas une ville est d'autant plus belle qu'aucune réussite architecturale ne s'y révèle. Celle-ci peut parfois détruire ce que Simmel appelle « l'organicité » de la ville au lieu de s'y intégrer. De même une belle architecture sera d'autant plus belle qu'elle réussira à s'intégrer à l'ambiance de la ville, comme c'est le cas, selon Simmel, à Rome : « Les monuments font, à Rome, partie d'un tout où, liés par l'envoûtante unité de la ville, ils sont en relation organique les uns avec les autres ». On peut penser à certains architectes qui ont tellement été inspirés par l'ambiance ou la

² Georg Simmel (1858-1918) a vécu pendant 56 ans à Berlin avant d'occuper une chaire à Strasbourg. Il est le premier sociologue avec Max Weber à avoir analysé le phénomène moderne de la "métropole". Sur Rome, cf. son article "Rome, une analyse esthétique" traduit pour la première fois par A. Ducret dans la revue *Faces-Journal d'architectures*, Printemps 1989. Toutes les citations suivantes de Simmel sont extraites de ce même article. Cet article ainsi qu'un grand nombre d'articles sur Simmel se trouvent également dans SIMMEL, *Ville et modernité*, recueil publié sous la direction de Jean Rémy (1995).

³ Nous soulignons.

« tonalité affective »⁴ d'un lieu qu'ils n'ont travaillé presque que pour lui : Gaudi à Barcelone, Guimard à Paris, Sullivan à Chicago, Wright dans le sud-ouest des USA ou encore Le Corbusier dans le sud de la France. Un touriste peut bien s'extasier devant l'architecture de telle ou telle ancienne construction; si l'harmonie de l'ensemble lui échappe, il passera complètement à côté de la beauté propre à une ville. Car c'est cette harmonie qui définit pour Simmel le beau. Elle naît d'un contraste, d'une tension entre des constructions de styles et d'époques différents, parfois même violemment opposés, mais qui ne contribuent pas moins à former une harmonie générale : « L'un des suprêmes motifs de satisfaction esthétique est, enfin, de déceler ou de créer une *homogénéité* à partir de la *multitude contradictoire* des impressions, idées ou autres incitations ». Naissant du conflit des contraires, cette harmonie est essentiellement le produit du hasard. Entre la beauté naturelle née du hasard et la beauté créée par l'artiste, il y a donc, remarque Simmel, un troisième cas : celui d'une beauté culturelle née par hasard, « celle d'œuvres humaines qui, répondant à telle ou telle nécessité de la vie, atteignent la beauté comme par hasard, sans que celle-ci résulte d'une volonté consciente, et ressemblent ainsi aux formes qu'engendre spontanément la nature ». Il s'agit bien sûr de la construction urbaine : « Seules quelques villes anciennes, s'étant étendues sans plan préétabli, offrent pareil contenu à la forme esthétique ». La forme esthétique en général, celle de Rome en particulier, n'est pas une forme *artistique* mais *naturelle*. Elle est naturelle au sens où, selon Kant, elle laisse à penser que tout s'est ordonné en vue d'une fin sans qu'il soit possible de dire que c'est l'homme qui en est à l'origine, à l'opposé de la beauté artistique qui est le résultat d'une intention humaine⁵. La forme esthétique décrite par Simmel est un cas très particulier où la beauté est naturelle dans la mesure où le résultat ne répond à aucune intention assignable sans être pour autant le produit de la nature.

Même si Simmel reste classique dans son approche du beau, nous pouvons montrer à partir de ce qu'il donne à penser que cette harmonie rompt totalement avec la conception classique du beau. Celle-ci exigeait l'unité du style, correspondant exact de l'unité du pouvoir, et son pendant : la centralité. Tout doit être donné au regard « *uno intuitu* », en un clin d'œil, d'où les jardins à la française : le Luxembourg, qui date de 1620, le jardin des Vosges, sans oublier le jardin de Versailles. L'exemple du jardin des Vosges est paradigmatique car

⁴ C'est ainsi que E.Martineau traduit le mot allemand *Stimmung* dans *Être et Temps* de Heidegger, terme qui est autrement traduit par "ambiance".

⁵ Kant appelle la première "beauté libre" et la seconde "beauté appliquée", cf. *Critique de la faculté de juger*, §16.

l'exigence de visibilité totale à partir d'un unique point de vue se double du spectacle de la mêmeté. Le temps est pour ainsi dire aboli : le spectacle est toujours le même. On a beau tourner autour de la place centrale, on a toujours l'impression d'occuper la même place. On change de lieux mais les places sont interchangeables parce que l'espace est structuré de manière symétrique. Cet idéal classique répond à l'idéal monarchiste d'une société unifiée et dominée par un centre, incarnation du divin sur terre. La ville fut longtemps structurée autour de la cathédrale ou du château, ou parfois même des deux réunis. Centre et périphérie correspondent en philosophie à l'essence et aux attributs, à l'être et au devenir, et, du point de vue religieux, au sacré et au profane. Cet idéal répond aussi à l'idéal rationaliste d'une reconstruction de tout l'ordre de la connaissance à partir d'un fondement. Sur ce point la conception de l'architecture développée par Descartes dans la seconde partie de son *Discours de la méthode*, comparable à la forme de rationalité qu'il défend, est révélatrice. Descartes critique précisément ce dont Simmel fait l'éloge : le fait que le plan et l'architecture d'une ville ne répondent pas à un projet unique, et le rôle que le hasard peut jouer dans l'émergence du beau. Nous pouvons ainsi mettre en évidence la convergence entre l'espace du religieux (manifester le sacré), l'espace coercitif du pouvoir (surveiller et discipliner) et l'espace rationaliste de la pensée (diviser le monde en un centre et une périphérie pour fonder l'un sur l'autre)⁶. A l'opposé de cet idéal classique, la beauté dont nous parlons est celle d'une unité *dynamique*, en tension, et c'est la raison pour laquelle elle n'est pas visuelle. L'architecture est le prolongement du corps-propre qu'elle structure en retour.

La pensée nietzschéenne du corps nous permet d'établir un tel rapport. Le corps est en effet décrit par Nietzsche comme une multiplicité de facultés, c'est-à-dire, dans le langage de la généalogie, une multiplicité de « forces », de « pulsions » qu'il faut entendre comme une pulsation, presque un rythme, et non comme un donné biologique animal⁷. Nietzsche nous dit de ces forces qu'elles sont souvent contraires, temporairement conciliables, mais toujours en tension. Elles peuvent provenir, par une sorte d'hérédité des caractères acquis, d'époques

⁶ Sur l'importance d'une telle convergence et son rôle dans l'histoire, on se reportera au livre de Foucault *Surveiller et punir*. Il faudrait rappeler au passage que les grandes artères de Paris, créées au temps de Hausmann, peu après la Commune, permettent de mieux surveiller et de mieux faire intervenir les troupes. Une architecture n'est jamais politiquement neutre !

⁷ Nietzsche emploie *Trieb* et *Kraft* (pulsion et force). Les pulsions humaines sont selon lui des habitudes incorporées (*einverleibt*) et qui deviennent spontanées. Elles n'ont rien de biologique ou d'animal. Le concept de "pulsion" doit mettre fin au dualisme de l'âme et du corps mais sans opérer un réductionnisme de type matérialiste. C'est un des points qui a été le moins bien compris chez Nietzsche.

historiques aussi lointaines que différentes les unes des autres⁸. Mais le corps peut aussi être cette unité architectonique, qui aspire à régner sur la multiplicité des pulsions en devenir, dont le chaos est le fruit du hasard propre qui accompagne en profondeur chaque vécu affectif : « une multiplicité prodigieuse qui, malgré tout, est l'antithèse du chaos »⁹. Cette multiplicité s'ordonne selon une harmonie qui n'ignore pas le chaos. Dans un aphorisme de *Humain, trop humain* Nietzsche prend l'architecture, « la grande architecture de la civilisation », comme métaphore de la vie affective du moi¹⁰. Mais l'architecture est plus qu'une métaphore, c'est le véritable prolongement du corps, de même que le vêtement n'est pas une protection du corps contre le froid ou la pluie mais, pour ainsi dire, la vie du corps matérialisée¹¹. Or la ville est aujourd'hui acéphale : elle tend à perdre son centre. La « perte de la tête », du centre, de l'essence, du sacré, tout cela définit notre modernité. C'est « la mort de Dieu », « la perte du centre de gravité », telle que Nietzsche l'annonce au fragment 125 du *Gai savoir* et dont on commence encore à peine à entrevoir les effets. L'unité de la ville, si l'on peut encore parler d'unité, est fragmentaire et se donne dans la déambulation temporelle.

Cette adjonction du temps à l'espace caractérise l'architecture moderne. Nous suivons en cela l'idée de Giedion dans son ouvrage *Espace, temps, architecture* : « La conception espace-temps de notre époque [est] l'élément de base dans l'évolution de l'architecture contemporaine ». L'exemple du Bauhaus est à cet égard tout à fait intéressant¹². C'est en effet un des premiers mouvements architecturaux modernes à repenser l'architecture selon ce rapport. La façade n'est plus conçue comme l'unique objet de l'architecture. L'architecture du Bauhaus a comme objet l'espace et le temps. Parmi les constructions de Gropius, son fondateur, l'école du Bauhaus de Dessau en 1925 est particulièrement significative de cette conception de l'espace-temps. Il est impossible de saisir

⁸ Dans le même ordre d'idée cf. *Malaise dans la culture* (Quadrige / PUF. 1995) où Freud compare Rome au territoire philogénétiq ue de l'inconscient.

⁹ NIETZSCHE, *Ecce Homo*, « Pourquoi je suis si avisé » §9, Flammarion (1992).

¹⁰ *Humain, trop humain*, Livre 1, §276, cet aphorisme porte le titre « Macrocosme et microcosme ».

¹¹ C'est ce dont Gustave de Clérambault avait parfaitement conscience dans ses études sur les étoffes.

¹² Le « Bauhaus » est un néologisme formé sur l'interversion des termes composant le mot « Hausbau » (la construction de maisons) : il signifie « maison pour la construction ». Il désigne la nouvelle institution universitaire créée en Allemagne en 1919 par Walter Gropius et qui résulte de la fusion de l'*Ecole supérieure d'art plastique* et de l'*Ecole des arts et métiers*. Elle fut supprimée par les nazis dès leur arrivée au pouvoir.

d'un seul coup d'œil l'ensemble du complexe¹³. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'une photo du Bauhaus ne nous donne rien à voir, à l'exception peut-être d'une photo en altitude. Preuve encore qu'à l'espace que la photographie ou la peinture rendent visible s'est adjointe la dimension du temps. La structure 'en hélice' du Bauhaus empêche de saisir le bâtiment d'un seul coup d'œil en même temps qu'elle amène notre regard à tourner autour du bâtiment dans le sens, pour ainsi dire, de l'hélice. L'espace fixe exprime un mouvement dynamique. Les vitres, les passerelles ainsi que les pilotis donnent une impression de légèreté qui contraste avec la lourdeur des matériaux employés. Enfin grâce à la multiplication des vitres il est possible d'apercevoir plusieurs parties de l'ensemble pour ainsi dire l'une à travers l'autre. Mouvement dynamique, mouvement ascendant, mouvement transparent (la surimpression) sont les trois mouvements qui s'adjoignent à l'espace. Gropius affirmait en 1919 : « Notre œuvre ne peut consister qu'en la préparation de l'Unité qui vient, unité qui sera plus tard celle d'un temps harmonieux »¹⁴. Harmonie d'une ville, croyons-nous, dont la tension du multiple s'ordonne selon une structure qui n'admet plus de centre mais seulement des renvois et des perspectives qui se croisent ; harmonie d'un corps sans tête.

Si l'on pense l'habitat comme une enveloppe du corps, l'architecture domestique doit être horizontale et non verticale car le « centre de gravité » du corps est proche du sol. L'ambition de la verticalité est pourtant très répandue en architecture. Elle ne date pas des gratte-ciel de l'école de Chicago au début du siècle. On peut dater son origine du Moyen-Âge. Jacques Le Goff a montré qu'à cette époque le Paradis et l'Enfer sont hiérarchisés selon le haut et le bas alors que pour l'Antiquité tout se situe sur un même plan. « Dans l'Antiquité, nous dit-il, l'orientation fondamentale de l'espace valorisée se jouait entre la droite et la gauche. La valorisation, c'était aller vers la droite. Au Moyen Âge l'axe d'orientation valorisé va de bas en haut. Il m'est arrivé de dire et même d'écrire que la ville idéale médiévale (...) c'est Manhattan »¹⁵. Il s'agit, pour les bourgeois enrichis du 12^{ème} siècle comme pour les *self-made men* américains d'afficher leur

¹³ « La conception espace-temps de notre époque [est] l'élément de base dans l'évolution de l'architecture contemporaine » in S.GIEDION, *Espace, temps, architecture*, Denoël, 1990, chapitre 1. Historien d'art d'origine suisse, Giedion (1888-1968) a été notamment un grand ami de Gropius. Il a eu une influence considérable sur l'art de son temps. Il fut pendant toute leur durée secrétaire général des CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*).

¹⁴ Cité par F.WHITFORD, *Le Bauhaus, L'Univers de l'art*, 1989.

¹⁵ Cf. *Pour l'amour des villes*, éd. Textuel, 1997, page 127. Ce livre est très richement illustré.

réussite aux yeux de tous. C'est à celui qui montera le plus haut ! Mais peut-être s'agit-il aussi d'autre chose : faire oublier la pesanteur du corps, c'est-à-dire rien d'autre que ce qui constitue notre corps, sa matérialité. L'ascétisme au sens où l'entendait Nietzsche, le ressentiment contre notre corps, serait la clef pour comprendre cette constante en architecture depuis des siècles¹⁶. Si l'on peut souligner la beauté architecturale de certains gratte-ciel et par suite de la ville dans laquelle ils s'inscrivent, il faut aussi souligner que cette beauté est une beauté visible, faite pour être vue et admirée. Cette beauté 'tape à l'œil' au sens propre et sans connotation péjorative, n'est pas ce dont nous voulons parler ici. Ce qui nous intéresse, c'est la beauté de l'habitat, ce qui suppose un habiter. Un gratte-ciel est beau surtout lorsqu'il se découpe dans un ciel bleu comme une immense montagne, mais quand on est dedans on voit beaucoup de choses sauf précisément cela, et la comparaison avec la montagne cesse. L'homme peut bien *loger* dans la verticalité mais il habite toujours *l'horizontal*. S'il y a une poétique du gratte-ciel, c'est celle du badaud, du marcheur, du flâneur, mais pas celle du logeur. L'admiration qu'avait Frank Lloyd Wright pour la ville de Chicago, et le talent qu'il a déployé dans la construction de certains immeubles, ne l'a pas empêché de toujours construire des habitations domestiques très basses, souvent sans même un étage, et parfois même légèrement inférieures au niveau du sol¹⁷. L'habitation est une enveloppe, presque une seconde peau, à l'instar du coquillage pour le mollusque. Francis Ponge met le doigt sur quelque chose de tout à fait pertinent lorsqu'il dit : « je souhaiterais que l'homme, au lieu de ces énormes monuments qui ne témoignent que de la disproportion grotesque de son imagination et de son corps (...) mette son soin à se créer (...) une demeure pas beaucoup plus grosse que son corps, que toutes ses imaginations, ses raisons soient là comprises, qu'il emploie son génie à l'ajustement, non à la disproportion, — ou, tout au moins, *que le génie se reconnaisse les bornes du corps qui le supporte.* »¹⁸

L'architecture, comme la ville, est autant enveloppante qu'enveloppée. Elle fait partie intégrante d'un sol, d'un terrain, d'un paysage. C'est cette intégrité que revendique Wright lorsqu'il défend l'idée d'une « architecture organique » :

¹⁶ Dans un livre célèbre, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon (Agora), 1964, Max Weber a aussi montré le lien qui unit l'ascétisme religieux (plus précisément protestant) à l'esprit du capitalisme.

¹⁷ F.L.Wright (1867-1959) est considéré comme le plus grand architecte américain de son temps. Son œuvre s'inspire beaucoup de l'art chinois, de la poésie de Walt Whitman, et du transcendantalisme de Emerson.

¹⁸ F.PONGE, "Notes pour un coquillage" dans *Le parti pris des choses*, Gallimard, 1942, p.76.

« La première condition de la simplicité, me semble-t-il, est que toute construction soit amoureuse du sol sur lequel elle est bâtie. Trop souvent, dans l'ancienne tradition architecturale, (...) l'édifice hait littéralement le sol sur lequel il se dresse (...). Il y a une maison posée là, un point c'est tout (...). Quelles que soient les conditions topographiques, on voit toujours réapparaître les mêmes schémas symétriques de construction »¹⁹. Deux des meilleurs exemples que l'on puisse sans doute donner de l'architecture organique sont la maison Kaufmann en Pennsylvanie (1934-1937) qui imite, par une série de longues terrasses en béton, la cascade du torrent sur laquelle elle est bâtie, d'où l'autre nom qui la désigne « Fallingwater » (« la maison sur la cascade »), et l'atelier de travail de Wright à Taliesin dans l'Arizona (1911) : « les murs prennent la couleur du sable de la rivière Wisconsin, et la pierre naturelle est utilisée en couches horizontales qui rappellent la roche stratifiée environnante »²⁰. Cette maison basse et très longue fait totalement corps avec le paysage aride et sec qui l'entoure. Deux exemples de paysages très différents, l'un montagneux et forestier, l'autre désertique, et à chaque fois le style de l'habitation est différent, avec pour seul principe : tenir compte du site et créer le mobilier avec la maison pour accroître l'unité de l'ensemble. Ici l'architecture aime le sol comme elle aime les formes naturelles. Les réalisations de Gaudi à Barcelone, exemples de ce qu'on a appelé le '*modern style*', témoignent du même respect pour les formes proches du corps. Elles rompent en effet avec le principe de la ligne et de l'angle droits. La Casa Milà, le parc Güell et la casa Batllo peuvent parfaitement être comparés à certains bâtiments de Wright, le bâtiment administratif de la société S.C.Johnson, la Tour du laboratoire de cette même société et bien sûr le musée Guggenheim à New-York, auxquels ils sont tous antérieurs. Elles rompent aussi avec le principe du mur blanc nu, figure géométrique pure, « idéal ascétique » de la raison. Prôné pour la première fois par Adolf Loos dans son manifeste de 1908, *Ornement et Crime*, en des termes particulièrement virulents, ce dogme a été malheureusement vite galvaudé dans le tout économique. Là où Loos entendait défendre une nouvelle beauté architecturale, centrée autour d'une redéfinition de l'espace, libéré des arts visuels (peinture, sculpture et toute autre ornementation en général), « l'architecture s'attache à nouveau à créer des espaces et non à dessiner des façades », on a fait de ce dogme un cheval de bataille contre la beauté, qui

¹⁹ Cf. FRANK LLOYD WRIGHT, *L'avenir de l'architecture*, édition française Denoël (1982), tome 2, page 242.

²⁰ Cf. KATHRYN SMITH, *F.L.Wright, maître de l'architecture américaine*, Abbeville Press, 1997, p.8. "Taliesin" signifie "sommets radieux" en gallois. La meilleure photographie de la maison "Fallingwater" se trouve dans le livre de BRUCE BROOKS PFEIFFER, *Frank Lloyd Wright*, Taschen, 1993, p.118. On y trouve aussi de belles reproductions de l'intérieur.

coûte cher, et, n'entendant plus rien ni à l'ornementation ni à l'espace, on a fini par créer des 'boîtes à lapins' sordides et invivables²¹.

Plutôt que d'opposer deux styles architecturaux, il nous semble plus important de mettre l'accent sur la nécessité du plaisir que peut procurer l'architecture. En reprenant et en détournant à notre compte une formule kantienne, nous dirons que « l'impératif catégorique » de l'architecture est de nous donner envie de caresser les matériaux, que ce soit du bois, de la pierre, de la brique, du fer, du béton, ou un mur parfaitement blanc. C'est là en quoi consiste pour nous une véritable « spiritualisation » de la nature²². C'est là aussi la seule condition pour que le beau puisse être, encore et toujours, « une promesse de bonheur »²³. Le corps en mouvement est habité par un rythme et c'est ce dont tient compte l'architecture de Wright. En cassant le toit uniforme en plusieurs toits de différentes hauteurs et de différentes formes, il n'est pas exagéré de dire qu'il donne un rythme à une forme que l'on peut comparer à la notation de la musique sur une partition. Jamais l'architecture n'aura été aussi proche de la musique, l'art par excellence de la transfiguration de la vie pour Nietzsche.

« De quoi est-ce que je souffre, nous demande Nietzsche dans *Ecce Homo*, quand je souffre du destin de la musique ? De ce que la musique a perdu son caractère transfigurateur, affirmateur du monde » (« Pourquoi j'écris de si bons livres », *Le Cas Wagner*, §1). De même, nous pourrions nous demander dans quelle mesure la vie peut être transfigurée par l'architecture et la ville. Notre vie se déploie selon le temps et l'espace. Figée dans un dualisme opposant schématiquement les arts du temps aux arts de l'espace, la critique artistique a

²¹ De larges extraits du manifeste de Loos se trouvent dans *L'histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne* de Michel Ragon (Points Seuil, 1986), tome 1. Par exemple : « Ce qui fait justement la grandeur de notre temps, c'est qu'il n'est plus capable d'inventer une ornementation nouvelle. » (p.351). Certaines affirmations de Loos sont parfois moins convaincantes, par exemple lorsqu'il compare l'architecture ornementale à un art de primitifs, incapables de renoncer au plaisir érotique. Promouvoir une architecture sensuelle, est-ce là vraiment le signe de la barbarie ?

²² Sur ce mot employé en ce sens cf. NIETZSCHE, F., *Crépuscule des idoles*, « La morale comme manifestation contre nature » (Flammarion, 1985). Nietzsche emploie ici un terme pour lui faire dire l'inverse de ce qu'il dit habituellement : rendre possible un désir au lieu de détruire la source du désir. Nietzsche répète souvent à qui veut l'entendre que le christianisme a manqué d'esprit lorsqu'il a opposé l'esprit au plaisir sensuel. La reprise parodique du verbe "spiritualiser" vise à faire comprendre que l'esprit n'est pas vraiment chez ceux qui en parle le plus ! Je renvoie également à *Ecce Homo*, « Pourquoi je suis un destin », §8 : « L'idée d'esprit (...) inventée pour mépriser le corps » et toutes les choses sérieuses de l'existence dont le logement !

²³ Cette phrase de Stendhal est reprise presque littéralement par NIETZSCHE, *Généalogie de la morale*, Flammarion, 1996, troisième traité, §6 (traduction et notes P.Wotling).

longtemps considéré que la musique était l'art temporel par excellence tandis que l'architecture était l'art de l'espace. Opposant le temps à l'espace, l'esprit au corps ou à la matière, l'esthétique place souvent la musique (et la poésie) au premier rang des arts, tandis que l'architecture est reléguée à la frontière de l'art quand on ne la réduit pas à une fonction purement utilitaire (c'est la thèse du fonctionnalisme en art). Accorder à la ville et à l'architecture une place de tout premier plan en art, c'est rompre avec ce dualisme. En prenant pour fil conducteur le vivre incarné (« le corps ») nous sommes arrivés à la conclusion que nous vivons dans l'architecture au même titre que nous pouvons vivre dans la musique. A cet architecte viennois qui, au début du siècle, déplorait le désintérêt croissant à l'égard de la ville et qui demandait : « Qui s'inquiète aujourd'hui de la création des villes en tant qu'œuvre d'art ? »²⁴ nous pouvons répondre qu'il est urgent de s'y intéresser parce que la ville, de même que la musique mais sous une autre forme, transfigure l'existence, nous la rend *plus réelle*, grâce à l'harmonie dynamique et à l'enveloppement du corps.

²⁴ Camillo Sitte (1843-1903), cf. le livre de Ragon déjà cité, page 322.

Bibliographie

- CONDILLAC, E., *Traité des sensations*, Corpus, 1754.
- DESCARTES, R., *Discours de la méthode* dans les *Œuvres philosophiques*, Classiques Garnier, 1988.
- FOUCAULT, M., *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.
- FREUD, S., *Malaise dans la culture*, PUF., Quadrige, 1995.
- GIEDION, S., *Espace, temps, architecture*, Denoël, 1990.
- HEIDEGGER, M., "Bâtir habiter penser" dans *Essais et Conférences*, Gallimard, 1958.
—, *Être et Temps*, traduction E.Martineau, Authentica, 1985.
- KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, 1985. Edition allemande Meiner, 1990.
- LE GOFF, J., *Pour l'amour des villes*, Textuel, 1997.
- LE MONDE (revue), *Penser la ville*, numéro spécial de *Dossiers et documents*, juin 1996.
- NIETZSCHE, F., *Ecce Homo* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, traduction de E.Blondel, Flammarion, 1992.
—, *Humain, trop humain*, Gallimard, Folio, 1958. Edition allemande Kröner, 1993.
—, *Le gai savoir*, traduction P.Wotling, Flammarion, 1997. Edition allemande Insel Taschenbuch, 1982.
—, *Le crépuscule des idoles*, Traduction H.Albert, Flammarion 1985. Edition allemande Insel Taschenbuch 1985.
- SIMMEL, G., "Rome, une analyse esthétique" dans *Simmel : ville et modernité*, recueil paru sous la direction de Jean Rémy, 1995.
- PFEIFFER, B.B., *Frank Lloyd Wright*, Taschen, 1993.
- PLATON, *Timée*, traduction J.Moreau, Gallimard, Pléiade, 1950.
- PONGE, F., *Le parti pris des choses*, Gallimard, 1942.
- RAGON, M., *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, Points Seuil, 1986.

SMITH, K., *F.L.Wright, maître de l'architecture américaine*, Abbeville Press, 1997.

WEBER, M., *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, 1964.

WHITFORD, F., *Le Bauhaus*, L'Univers de l'art, 1989.

WRIGHT, F.L., *L'avenir de l'architecture*, Denoël, 1982.

YOUNES, C. (sous la direction de), *L'architecture au corps*, Ousia, 1997.