

**Zeitschrift:**       Matières  
**Herausgeber:**    École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville  
**Band:**             9 (2008)

**Artikel:**           De la perception de l'espace : notes en vue d'une recherche à faire  
**Autor:**           Steinmann, Martin  
**DOI:**             <https://doi.org/10.5169/seals-984432>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

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

## De la perception de l'espace

Notes en vue d'une recherche à faire

Martin Steinmann

«L'espace n'existe que par l'homme qui le vit.»

Hans Scharoun

Le texte qui suit constitue la seconde partie de la leçon d'honneur que j'ai donnée le 31 mai 2007 à la fin de mon enseignement à ce qui reste pour moi le département d'architecture. Pour des raisons développées dans la première partie, ma présentation portait le titre «Entre deux chaises». J'ai choisi de ne pas publier cette première partie car elle est trop liée au «moment» que représente une telle leçon. Le but de la seconde partie était alors d'esquisser un projet qui étendra mes recherches dans le domaine de la perception sur ce qui est le plus difficile à saisir : la perception de l'espace – un projet ambitieux.

Dans ma «Leçon des choses», la leçon que j'avais donnée au début de mon enseignement, je parlais de la base théorique de ma «manière de penser l'architecture», la sémiologie. Une idée me passait alors par la tête : «Tu devrais lire les écrits de Rudolf Arnheim (1904-2007), les relire, tu devrais penser l'architecture comme forme et non seulement comme signe, comme *Stimmung* et non seulement comme signification.» Depuis, j'ai en effet passé beaucoup de temps à étudier les écrits de ce représentant de la psychologie de la forme ou *Gestalt* et les écrits de l'esthétique psychologique en général, qui traite de la relation que la perception établit entre «moi» et les choses. Pour répondre à la critique possible qu'une telle préoccupation de la forme était formaliste, je cite quelques passages d'une «Introduction à l'atelier» que, pendant des années, j'ai distribuée à mes étudiants en début de semestre :

«La recherche menée dans notre atelier par des travaux pratiques aussi bien que théoriques vise tout particulièrement la forme des choses, mieux la perception – et la conception – de leur forme. Ce qui sous-tend une telle recherche est la conviction qu'il faut penser la forme des choses comme une fonction, au même titre que ce que nous appelons habituellement la fonction.»

«La maison est une machine à habiter, disait Le Corbusier. Notre atelier ne néglige pas la maison comme quelque chose qui doit fonctionner à ce niveau, bien au contraire. Mais elle doit aussi fonctionner au niveau des émotions associées aux activités qui se déroulent dans ses pièces ; avec un mot d'allemand [...], au niveau de la *Stimmung* des espaces destinés à ces activités.»

Et enfin : «*Si nous proposons un tel retour à la forme ou mieux au débat sur la forme, nous ne faisons rien d'autre que de postuler que l'architecture reprenne ce qui est une de ses responsabilités fondamentales : celle de la forme et de l'effet qu'elle produit sur l'homme.*»

L'effet que les choses – architecturales et autres – produisent sur « moi » me préoccupe depuis longtemps. Je parle de l'effet sur « moi », l'homme, parce que, avant tout conditionnement socioculturel que je ne nie pas, il s'agit de quelque chose qui se passe entre un « moi » et une chose, une chose comprise comme un « toi ». Cette relation trouve une heureuse expression en français où nous disons d'une chose qu'elle nous regarde... ou ne nous regarde pas. C'est le mécanisme qui fonde cette relation, et qui me fonde dans cette relation, que je cherche à comprendre. Si je me permettais un peu de pathos, je dirais qu'il s'agit pour moi de comprendre le monde, les choses qui le constituent, en partant de ce premier instant où sujet et objet ne sont pas encore séparés, séparés par la connaissance.

Il s'agit d'une sorte d'instant paradisiaque. Vous vous rappelez les événements relatés par la Genèse, quand nous avons été chassés du paradis parce que nous avons goûté du fruit de la connaissance. Et ils se répètent : tout le temps nous sommes chassés du paradis que constitue cette relation directe de nous aux choses. La seule possibilité qui nous reste, selon Heinrich von Kleist<sup>1</sup>, est de continuer à goûter de ce fruit et de voir si s'ouvre ainsi une petite porte qui nous permette de rentrer au paradis, par l'arrière. C'est un passage que j'aime et que j'ai cité plus d'une fois parce qu'il résume ma propre recherche par une belle image : la recherche d'une relation avec les choses fondée sur la perception de leur forme.

### Espace ou rien

Depuis très longtemps, je me sers de chaises pour parler de questions de forme et de signe. Je pense en effet qu'aucun autre objet ne présente, par sa forme, une relation aussi étroite avec le corps humain. En notre absence, une chaise nous représente comme comportement, comme forme qui exprime un comportement. Il suffit de penser au Stuttgart-Stuhl de Mies van der Rohe, que l'architecte y soit assis – son cigare à la main – ou qu'il soit absent. Et d'une certaine manière, je dois le titre de cette conférence à Mies van der Rohe. A la radio, en 1931, il remarquait que l'artistique s'exprimait dans les proportions des choses, et même dans les proportions *entre* les choses. Mais qu'est-ce qu'il y a entre les choses, entre les chaises ? rien ? l'espace ? et qu'est-ce que l'espace autre que rien ? Nous pouvons continuer avec nos questions : comment percevons-nous « rien » ? Pour le dire simplement, nous percevons la forme des choses, mais quelle forme a le « rien » entre deux chaises ?

Il est important d'accepter que les sentiments que les choses éveillent par leur forme soient une manière de comprendre, et que ce que nous entendons habituellement par comprendre vise quelque chose que nous avons déjà compris dans le sentiment<sup>2</sup>. Les considérations que je vous propose dans ce qui suit se fondent essentiellement sur l'esthétique psychologique développée en Allemagne dès les années 1870, c'est-à-dire une esthétique « d'en bas » qui part de l'effet que les choses produisent. La notion d'« esthétique psychologique » couvre diverses interprétations de cet effet. Le nom le plus connu du mécanisme – physiologique et psychologique – à la base de cet effet est *Einfühlung*, ou empathie en français. L'explication fournie est pourtant controversée. Arnheim la refuse, sans que sa propre explication de ce mécanisme en diffère essentiellement.

La difficulté avec ce mot est probablement à chercher dans la vie de tous les jours. Se ressentir dans un autre signifie comprendre ce qu'il sent. Mais les choses ne sentent rien. Ainsi ce

sont nos propres sentiments que nous percevons dans les choses. «*Ma subjectivité se fonde sur l'objectivité de l'œuvre*», écrit Hans Heinz Holz dans sa *Théorie philosophique des arts visuels*<sup>3</sup>, un livre important pour nos questions. Je prends mon impression pour l'expression de l'œuvre : «*Je fais l'expérience de moi, pas en moi mais en autre chose, l'œuvre.*» Je ne cherche pas à donner, dans ce qui suit, une présentation de l'histoire de l'*Einfühlung* par rapport à l'espace. Je ne suis pas historien ; je me réfère à cette notion – entre autres – parce que j'attends d'elle des éclaircissements sur ce qui me préoccupe le plus : notre relation avec les choses et avant tout notre relation directe, la relation dans laquelle les formes ne sont pas encore des signes.

S'il existe une vaste littérature sur la perception des choses comme signes – la sémiologie – il n'en est pas de même en ce qui concerne la perception des choses comme formes. Certes, il existe une littérature qui traite de l'*Einfühlung*, et elle est également vaste au tournant du siècle. Mais elle reste théorique, hésitant à appliquer ses idées – dans le sens d'une esthétique d'en bas – aux choses, à des choses ordinaires comme des chaises. Et cela est encore plus vrai en ce qui concerne la perception de l'espace comme «*room*» dans la conception de Louis Kahn. Ce thème manque largement dans ces livres, tout comme dans ceux d'Arnheim. En disant cela, je ne pense pas aux murs qui délimitent un espace : dans l'architecture récente, qui est obsédée par les matériaux et leur mise en œuvre, les murs sont considérés porteurs de *Stimmungen* et de significations. Non, je pense à l'espace même, le «*rien*» entre ces murs, je pense à la forme de l'espace que j'ai appelée ailleurs «*la forme intérieure*»<sup>4</sup>.

### Espace – mots et gestes

Cette notion concernait des réalisations des architectes Thomas von Ballmoos et Bruno Krucker, qui représentent une tendance de l'architecture récente en Suisse allemande, mais aussi en Suisse romande. Elle ne se borne pas à l'habitation, par ses restrictions spatiales, l'habitation présente pourtant une difficulté particulière à la discussion de la perception de l'espace architectural. Les projets auxquels je me réfère ainsi se caractérisent par une différenciation des espaces de jour et de nuit, pour les nommer de façon conventionnelle. Cette différenciation se réfère moins à l'usage des pièces – et aux mètres carrés correspondants – qu'à leur forme et à l'effet que celle-ci produit. Les espaces individuels ou de nuit sont de forme simple, des boîtes disposées de telle sorte que l'espace de jour en résulte comme espace entre ces boîtes. De ce fait, il a une forme complexe ; il est – dans le sens des années 1920 – un espace fluide.

Prenons un appartement dans la Siedlung Stöckenacker à Zurich et décrivons notre chemin à travers cet espace : nous partons de son bout, où nous entrons dans l'appartement, l'espace nous fait tourner à droite, nous le suivons, il s'élargit à gauche, fortement, il nous fait tourner dans cette direction, une fenêtre renforce ce mouvement, puis l'espace nous fait tourner à droite, nous poursuivons notre chemin, nous atteignons l'autre bout, une fenêtre nous fait de nouveau tourner à droite, puis...

Ce que je décris ainsi maladroitement est plus facilement transmis par des mouvements du corps, par des gestes qui imitent les mouvements de l'espace. Ils prouvent que nous vivons l'espace comme quelque chose qui se comporte. Quand nous disons qu'un espace devient plus large ou mieux qu'il s'élargit, nous exprimons un fait qui n'a rien de métaphorique. Ce qu'Arnheim écrit de la forme d'une chose vaut aussi pour celle de l'espace, à savoir que nous la percevons comme structure de forces visuelles qui détermine son expression. Et le



mot «forces» définit les formes – et aussi les couleurs – comme comportements: «ce que nous percevons est alors le comportement expressif de forces visuelles», écrit-il<sup>5</sup>.

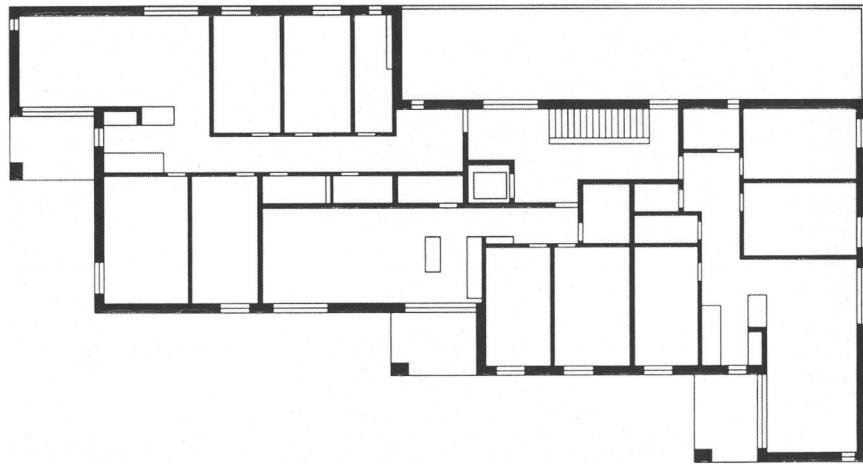
*Von Ballmoos, Krucker, Stöckenacker, Zurich, 2001-2002.*

En plus des propriétés formelles de l'espace, des points particuliers sur lesquels notre regard se porte dirigent notre mouvement, c'est-à-dire le mouvement de l'espace. Les fenêtres sont de tels points donnant d'une part de la lumière et d'autre part quelque chose à voir. Avant l'occupation de l'espace par des objets qui servent à différents usages, des éléments architecturaux structurent l'espace, car un espace, par sa forme, est déjà une structure de forces visuelles, et cet espace est restructuré par les objets d'usage. Nous percevons ainsi l'espace comme couches de faits qui le structurent: 1. la forme, 2. les murs, portes, fenêtres... et 3. les meubles.

### **Espace comme forme**

En 1929, Laszlo Moholy-Nagy regrettait qu'au-delà de son usage, on ne parle guère de l'espace, et il demandait que l'homme vive l'espace d'un appartement comme espace, comme quelque chose de vivant, «comme élément de la vie même»<sup>6</sup>. L'espace fluide qui donne une forme à cette idée trouvait, dans le domaine de l'habitation, sa plus belle réalisation dans un appartement de Mies van der Rohe à la Siedlung Weissenhof, à Stuttgart, en 1927. Cet espace n'était pourtant pas saisi théoriquement, sous l'angle de la perception – c'est ainsi que je comprends Moholy-Nagy –, peut-être à cause de la difficulté que cela présente: si les éléments ont des propriétés qui se laissent décrire facilement, par exemple les cloisons en contre-plaqué dans l'appartement de Mies van der Rohe, il est plus difficile de décrire celles de l'espace, sa forme.

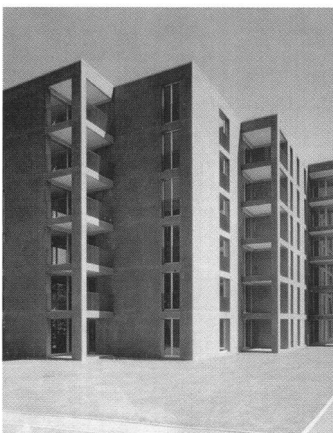
Marchons un peu dans cet appartement, empruntons son plan qui est mis sous tension par deux seules cloisons. La tension que nous constatons en regardant le plan se transmet à nous: nous la ressentons. Je suis persuadé que le propos d'Arnheim selon lequel tout a de



l'expression, une simple ligne aussi bien que le corps humain, s'applique aussi au plan d'un appartement, et que nous percevons ses lignes comme nous percevons celles d'un tableau abstrait.

Un architecte qui avait compris l'espace depuis son effet sur l'homme, malgré les difficultés que cela présente, fut Hans Scharoun. Donner une forme à l'espace signifiait pour lui : donner une forme à son effet. «*Scharoun ne construit pas les limites de l'espace, mais l'espace même*», écrit Eckerhard Janofske dans son livre stimulant sur cet architecte, «*c'est-à-dire qu'il construit ce qui est perçu comme sens de l'espace*»<sup>7</sup>. L'espace naît de plans qui le contiennent mais qui ne le constituent pas ; la forme de l'espace, disait Scharoun, est la *Bewusstseinsform*, la forme de notre conscience de l'espace.

A l'aide de quelques livres des années 1920, j'ai cherché à savoir comment l'architecture nouvelle, le Neues Bauen, parlait de l'espace, dans une période où la théorie de l'empathie était définitivement formulée dans les trois volumes de l'esthétique de Johannes Volkelt (1848-1930), publiés une première fois en 1905, puis une deuxième fois, retravaillés, en 1925. L'architecture nouvelle était pourtant occupée à d'autres problèmes ; elle ne pensait pas l'espace depuis son effet – sinon avec des mots tels que «air, lumière, ouverture» – ; elle le pensait depuis sa performance.



Correspondant à l'orientation de l'architecture vers l'usage, l'espace était regardé de manière technique et économique selon l'enseignement de Frederik Taylor. «*La question du minimum d'habitation est la question du minimum d'espace, d'air et de lumière dont l'homme a besoin*», disait Walter Gropius lors du deuxième congrès des CIAM, en 1929, et «*l'homme a besoin de peu d'espace si celui-ci est bien aménagé du point de vue de son exploitation*». Ainsi est née une relation apparemment nécessaire qui nous fait associer espace et usage dans des mouvements fonctionnels. Mais percevons-nous que les mouvements sont fonctionnels ? Je pense aux ouvriers dans le film *Modern Times* de Charlie Chaplin. Non, nous

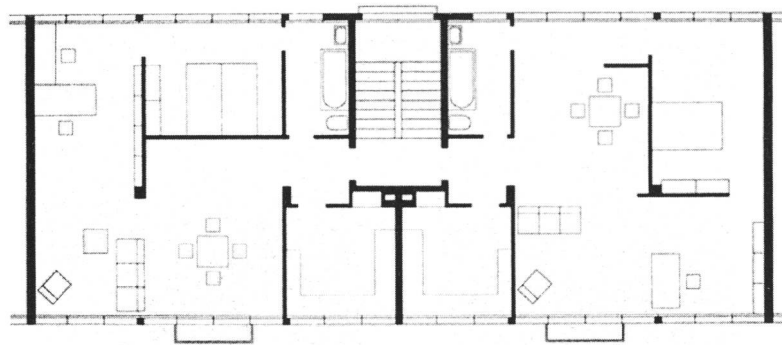


percevons des mouvements que nous vivons de manière technique, tayloriste, ou de manière esthétique, dépendant de notre intentionnalité – pour employer un mot de la phénoménologie. Dans une intentionnalité fonctionnaliste, nous vivons l'appartement de Mies van der Rohe autrement que je l'ai décrit !

*Mies van der Rohe, Weissenhof, Stuttgart, 1927.*

### **Espace et perception**

Dans un des nombreux petits livres consacrés au nouveau logement, parus dans les années 1920, nous lisons que ce logement – bourgeois dans ce cas-là – disposait d'un grand espace : «Cet espace aéré, éclairé de tous les côtés, est vraiment un espace : rien ne nous gêne ; nous avons un plancher où nous pouvons marcher, où nous pouvons même danser. Cet espace éveille le sentiment d'une belle liberté.»<sup>8</sup> De tels passages où il s'agit de la liberté de l'espace – je renvoie aux paroles de Holz – se trouvent dans beaucoup d'écrits de la période. Mais



dans le cas présent, elle est saisie de manière plus précise comme liberté du mouvement dans l'espace, qui peut glisser vers un mouvement non fonctionnel, la danse, ce qui sous-entend le comportement de l'homme, mais aussi celui de l'espace.

Dans un espace, il faut distinguer deux effets, même s'ils dépendent l'un de l'autre : l'un part des murs et de leurs propriétés – matériaux et couleurs –, l'autre de l'espace même – dimensions et proportions. Ces deux effets ne coïncident que dans la *white box*. Dès qu'un mur est peint en bleu clair, par exemple, il en résulte une tension qui se superpose à l'espace et à la tension de sa forme. Les murs nus de la nouvelle architecture – ou de l'architecture récente – posent la question de l'espace comme forme avec une clarté didactique. L'espace ressemble à ces maquettes coulées en plâtre que Albert Erich Brinckmann avait proposées dans les années 1920 pour rendre visible « l'évolution de la spatialité » dans l'histoire de l'architecture<sup>9</sup>. Je doute pourtant que l'espace puisse être rendu visible par de tels « volumes spatiaux », car la perception du « plein » et celle du « vide » diffèrent essentiellement.

Mais alors, comment percevons-nous l'espace ? Percevons-nous l'espace, le « rien » entre les murs, ou percevons-nous les murs ? Il s'agit de la question décisive, et la réponse est que nous percevons les murs, il est vrai, mais pas pour ce qu'ils sont en eux-mêmes : pour ce qu'ils sont pour l'espace, ou mieux pour ce qu'ils *font* pour l'espace. Nous les percevons comme des murs qui avancent, par exemple. En d'autres termes, nous les percevons dans leur comportement relatif à l'espace.

La perception saisit l'espace corporellement, comme mouvement que nous ressentons comme effort orienté – ou comme absence d'effort. Nous devons de ce fait distinguer deux types de mouvement qui ont lieu dans un espace : d'une part les mouvements réels, et d'autre part les sentiments de mouvement, sentiments que l'espace éveille par sa forme, mouvements que nous vivons par la voie de l'*Einführung*.

Avant de poursuivre avec notre questionnement, il me semble utile d'explicitier à l'aide de cas simples le mécanisme, physiologique et psychologique, qui est résumé par le terme d'*Einführung* ou empathie. Commençons avec Heinrich Wölfflin (1864-1945) qui avait appliqué le premier la théorie naissante de l'*Einführung* à l'architecture, en 1886, dans sa thèse visant une « psychologie de l'architecture »<sup>10</sup>.





## Corps et espace

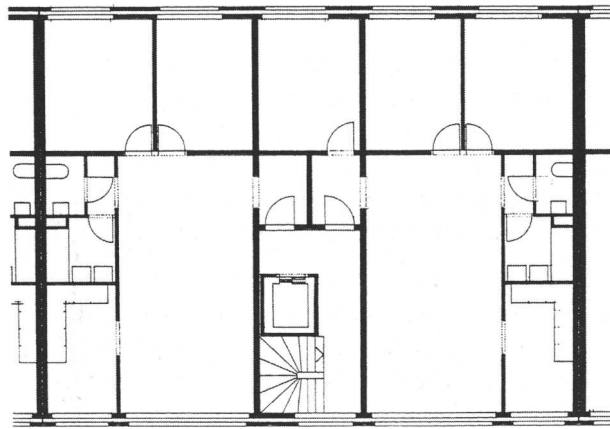
Nous vivons les choses corporellement, comme effets qui se rapportent à notre corps. «*Ainsi pouvons-nous affirmer*», écrit Wölfflin, «*que des formes corporelles ne peuvent avoir du caractère que du fait que nous possédons nous-mêmes un corps.*» C'est notre corps qui nous apprend ce que sont charges et forces, car «*nous avons nous-mêmes porté des charges*»<sup>11</sup>. La colonne, selon son ordre, porte lourdement ou légèrement, et se dresse, disons-nous, désignant ainsi un comportement en analogie avec notre corps ; se dresser connote une force, un mouvement et une direction.

Wölfflin ne traite guère de l'espace, à l'instar de beaucoup d'autres écrits sur l'esthétique psychologique. Nous sommes de ce fait contraints d'y transférer des connaissances gagnées au moyen d'objets. Tout comme la colonne, un espace produit en nous l'effet d'un mouvement ; nous nous dressons avec un espace, nous nous étendons avec un autre. Ainsi, nous vivons l'espace directement, avec notre corps, «*nous ne le comptons pas avec nos yeux*», comme l'écrit Wölfflin en faisant allusion à une explication mathématique des proportions, à laquelle il oppose une explication physiologique courante en son temps. Des proportions étroites, gothiques, par exemple, donneraient l'impression d'une respiration hâtive et par la suite l'idée d'étroitesse ; «*vivant dans ces formes, nous pensons ressentir comme elles se serrent*»<sup>12</sup> – et nous nous serrons avec elles.

August Schmarsow (1835-1936) est le seul à s'être occupé explicitement de la perception de l'espace, et l'a également fait à l'aide de la respiration. Si nous passons d'un espace à un autre, plus grand, et même si nous le faisons seulement avec nos yeux, «*nous respirons [...] et nous jouissons de cette respiration [...] comme d'une faveur de l'espace*», écrit-il<sup>13</sup>. L'espace est ainsi compris comme une extension de notre corps et nous parlons de lui avec les termes correspondants. Quand nous disons d'un espace qu'il s'étend, nous signifions que nous nous étendons en lui.

Diener & Diener, Warteck, Bâle, 1993-1996.





Pour la théorie de l'*Einfühlung*, une telle perception des formes comme mouvements est fondamentale. En étendant le mouvement psychique que nous ressentons à un mouvement physique, Schmarsow parvient à saisir l'espace, le «rien»: ce sont nos mouvements réels ou du moins la possibilité de tels mouvements qui constituent l'espace. Et la dimension de profondeur est la dimension déterminante: elle est «la direction de notre mouvement libre», écrit-il<sup>14</sup>.

Ce mouvement est arrêté par les murs. Theodor Lipps (1851-1914), le défenseur le mieux connu de cette théorie, avait souligné ce point: puisque les murs arrêtent notre mouvement, nous ressentons leur comportement comme un mouvement inverse. «L'espace a la force de s'étendre», écrit Lipps, «et en s'opposant à cette force, les murs sont eux-mêmes une force; et l'équilibre de ces deux forces constitue l'espace», l'espace vécu, faut-il préciser<sup>15</sup>.

### Espace et sentiment

Comparons deux appartements pour illustrer cette réflexion, un plan de l'immeuble Warteck à Bâle de Diener & Diener (1993-1996) et un plan d'un immeuble à Opfikon de von Ballmoos et Krucker (2003-2007). Pour les deux, les espaces de nuit sont disposés sur un côté et l'espace de jour sur l'autre côté du plan. Dans le premier cas, cet espace tend vers les fenêtres avec un grand mouvement calme: comme l'eau dans un canal. Dans l'autre cas, l'espace tend aussi vers la lumière, vers les fenêtres, mais des «boîtes» font obstacle à ce mouvement, assez violemment, avec une force – pour reprendre les mots de Lipps – que nous ressentons ainsi. Ces boîtes, entre autres la véranda, poussent vers l'intérieur et elles amènent l'espace à pousser vers l'extérieur avec une force égale: comme l'eau d'un ruisseau entre de grandes pierres, pour utiliser encore un fois une image qui se prête à la description de l'espace fluide. Et s'il existe un équilibre de forces dans cet appartement, il est cependant différent de l'appartement de Diener & Diener: il possède des tensions contraires qui s'annulent mutuellement.

Je fais entrer en jeu un dernier architecte, August Endell (1871-1925), le seul que nous pouvons rapprocher de la théorie de l'*Einfühlung* avec certitude. Il étudiait la philosophie à Munich, où Lipps enseignait; sous sa direction, il voulait écrire une thèse sur la «construction du sentiment», mais ne la termina pas et commença à construire réellement, sans avoir





une formation d'architecte. Dans ses écrits, il postulait une attitude vis-à-vis de l'art qui part de la perception directe : « c'est à travers les sens, à travers le tout simple voir et entendre que nous atteignons l'art »<sup>16</sup>. Sa position était fondée théoriquement, mais aussi politiquement : montrer au peuple un chemin vers l'art qui ne demandait pas une formation, une *Bildung* qu'il n'avait pas. Ce simple voir – qu'il appelait aussi un voir précis, annonçant ainsi la phénoménologie – était en même temps un ressentir : « voir et ressentir sont simultanés », écrit-il, « et c'est le ressentir qui importe »<sup>17</sup>.

La perception de l'espace – comme toute perception – nous met devant le problème de différencier ce que l'on doit à l'expérience directe de ce que l'on doit à une expérience basée sur des associations, donc indirecte. Dans le deuxième cas, je ne vois pas ce qui est « là », mais ce que des choses que j'ai vécues ailleurs me font voir. La question qui se pose – et qui ne manquera pas de m'être posée – est de savoir comment les deux facteurs se laissent séparer. Je ne la discute pas aujourd'hui, sauf sur un point. J'ai dit que nous vivons la forme comme une manière de se comporter. L'espace que nous ressentons comme serré devient ainsi un espace qui nous serre. Mais la façon dont nous le ressentons dépend aussi de son usage, c'est-à-dire des sentiments que nous y associons. Il n'en va ainsi pas de même s'il s'agit d'un espace de nuit ou de jour, ou du bureau minuscule de Le Corbusier, 35 rue de Sèvres, 2.26 x 2.26 m. Dans ce dernier cas, l'étréitesse éveille un sentiment, une *Stimmung* de concentration, « j'y suis comme dans une retraite », note Le Corbusier<sup>18</sup>.

Même si nous ne pouvons pas faire abstraction d'expériences déjà faites qui fournissent des significations, la perception de l'étréitesse est la première chose, la question de ce que signifie cette étréitesse seulement la deuxième. La question de la signification est pourtant

Von Ballmoos, Krucker, Glattpark, Opfikon, 2003-2007.



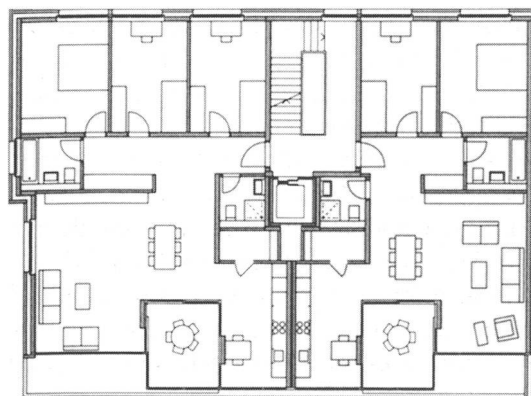
importante, car l'*Einfühlung* ne se limite pas au seul sentiment. Le sentiment doit produire un sens qui dépasse le corporel, et le sens se réfère à l'usage de l'espace.

### Espace et vie de tous les jours

Un espace sert une fonction qui – dans la conception fonctionnaliste – détermine sa forme. Mais elle détermine aussi la perception de sa forme. Une perception qui se limite à la fonctionnalité est une perception technique. J'ai parlé de l'intentionnalité qui nous fait voir certaines choses et ne pas en voir d'autres. Et je pense que vivre esthétiquement un espace qui est proche de notre vie de tous les jours demande un effort différent de celui de vivre un espace rococo par exemple. Je pense que, presque mécaniquement, nous vivons l'espace de jour d'un appartement de l'immeuble de Peter Märkli à Zurich en partant des possibilités de nous l'approprier – et en partant de la constatation qu'il n'est pas facile de l'aménager.

Une telle constatation est bien fondée, mais je parle d'autre chose, je parle de la perception de l'espace comme forme, car la forme est déjà sens, et le sens se révèle dans la forme, comme «fonction secondaire». Quel serait alors le sens de cet espace fluide dont j'ai parlé en me référant à l'habitation récente? Pour répondre, je fais un petit détour par la manière de penser l'architecture de Hans Scharoun, même si les architectes des immeubles dont j'ai parlé ne se réclament pas de celle-ci, pour autant que je le sache.

Dans les maisons que Scharoun pouvait encore construire après 1933, il partait des fonctions, mieux, des propriétés spatiales qui correspondaient à celles-ci. L'espace de jour enveloppait les différents «événements de la vie» – comme il appelait parfois les fonctions – et les lieux qui leur étaient attribués dans cet espace. Ce procédé visait l'effet de l'espace et se basait sur les *Stimmungen* qui correspondaient à ces événements. Pour cela, Scharoun donnait à ces lieux une forme susceptible d'éveiller ces *Stimmungen* ou de «libérer» un comportement qui leur répondait, comme il disait en pensant à un comportement psychique aussi bien que physique<sup>19</sup>.

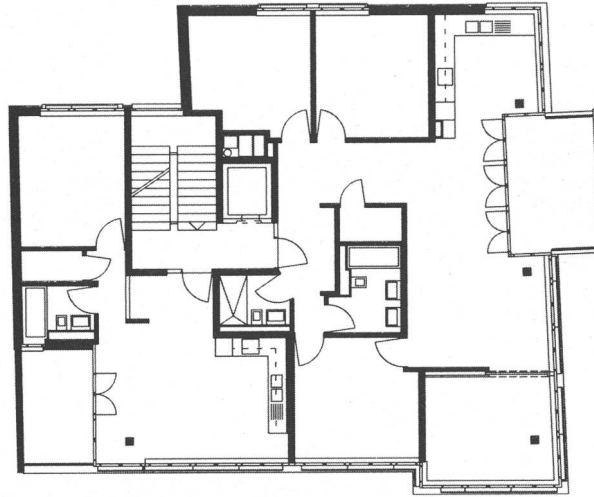




Peter Märkli, Hohlstrasse, Zurich, 2004-2005.

Quand les besoins sont connus comme dans le cas de ces maisons, une telle manière de penser est possible. Dans le cas d'appartements, les besoins ne sont pas connus, ou seulement d'un point de vue fonctionnel. Le projet doit alors prendre le chemin inverse : au lieu de partir des événements et de créer des lieux, il doit créer des lieux qui, par leurs propriétés spatiales, amènent les habitants à les occuper avec les fonctions qui correspondent. Ainsi l'appartement avec sa surface nécessairement limitée se transforme en une contrée, et c'est ainsi que je comprends la remarque de Märkli qu'il s'agirait de «donner à l'appartement une géographie»<sup>20</sup>.

Pour terminer, je reviens encore une fois à Endell. Sans qu'il se réfère à Schmarsow – il ne se réfère d'ailleurs à personne dans ses écrits –, nous reconnaissons chez lui l'idée que la nature de l'architecture se révèle dans l'espace et dans le mouvement que l'espace provoque par la voie de l'*Einführung*. Cet espace est «quelque chose de tout à fait différent de l'espace mathématique», écrit-il. L'espace même est déterminant, pas la forme des murs : «Ce qui a le plus grand effet, ce n'est pas la forme, mais l'espace [...], le vide qui s'étend entre les murs ; et celui qui est capable de ressentir l'espace, ses dimensions et ses directions, celui pour qui ces mouvements du vide sont de la musique, à celui-ci s'ouvre la porte d'un monde à peu près inconnu.»<sup>21</sup>



## Notes

<sup>1</sup> Heinrich von Kleist, «Über das Marionettentheater» (1810), dans Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, Munich-Zurich, 1959, pp. 825-831.

<sup>2</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953, p. 523. Voir Martin Steinmann, «Comprendre ce qui est déjà compris dans le sentiment», *matières*, n° 8, 2006, pp. 69-82.

<sup>3</sup> Hans Heinz Holz, *Philosophische Theorie der bildenden Künste*, Bielefeld, 1996, vol. Der ästhetische Gegenstand, p. 29.

<sup>4</sup> Martin Steinmann, «Die innere Form», in von Ballmoos Krucker *Architekten*, Zurich, 2007, pp. 76-85.

<sup>5</sup> Rudolf Arnheim, «Funktion und Ausdruck», *archithese*, n° 5, 1973, p. 12.

<sup>6</sup> Laszlo Moholy-Nagy, *Vom Material zur Architektur*, Passau, 1929, p. 195.

<sup>7</sup> Eckehard Janofske, *Architektur-Räume – Idee und Gestalt bei Hans Scharoun*, Braunschweig, 1984, p. 115.

<sup>8</sup> Gret und Walter Dixel, *Das Wohnhaus von heute*, Leipzig, 1928, pp. 105-106.

<sup>9</sup> Albert Erich Brinckmann, *Plastik und Raum*, Munich, 1922, pp. 10-11. L'idée était reprise par Luigi Moretti dans les années 1950 et publiée dans *Struttura e spazi...*

<sup>10</sup> Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Munich, 1886.

<sup>11</sup> Heinrich Wölfflin, *Psychologie de l'architecture*, Edition Carré, 1996, p. 30.

<sup>12</sup> Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 62.

<sup>13</sup> August Schmarsow, *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten*, Leipzig, 1903, p. 111.

<sup>14</sup> August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, 1894, p. 16.

<sup>15</sup> Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, Leipzig, 1903, vol. I, p. 258.

<sup>16</sup> August Endell, «Kunst und Volk» (1905), in August Endell, *Vom Sehen*, Bâle, 1995, p. 117.

<sup>17</sup> August Endell, *op. cit.*

<sup>18</sup> Le Corbusier, *Modulor I*, Boulogne (sans date), p. 155.

<sup>19</sup> Cit. in Eckehard Janofske, *op. cit.*, p. 115.

<sup>20</sup> Peter Märkli, cit. in Babara Wiskemann, «Der Städtebau an der Ecke», *werk, bauen + wohnen*, n° 10, 2006, p. 25.

<sup>21</sup> August Endell, «Die Schönheit der grossen Stadt» (1908), in August Endell, *op. cit.*, p. 200.