

## Phénoménologie et ontologie de l'œuvre architecturale (Ingarden, Heidegger)

ABSTRACT – While the phenomenological analyses of the architectural work offered by Ingarden and Heidegger are motivated by different problems and theoretical concerns, they nevertheless converge on several points. Despite some hesitancy on the part of Ingarden, due to his favorable attitude toward the modernist movement, their phenomenological analyses bring to the fore the fusional character that the built object has with its surrounding world, and thus raise the question of the limits and true identity of such a built object. An ambiguous ontology of the art of building arises from these analyses, of which I would like to give an account.

KEYWORDS: affectivity, architecture, space, surrounding world, perception

D'aucuns en auront à juste titre dressé le constat : l'art de bâtir est le parent pauvre des études phénoménologiques et, de façon plus générale, des études d'esthétique philosophique (cf. Limido-Heulot 2013, 9 ; Labbé 2017, 7). Mikel Dufrenne, par exemple, ne lui dédie pas de chapitre spécifique, mais des notes éparses, égrainées au fil des pages de sa volumineuse *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Bien que l'expérience de l'espace soit au centre de ses préoccupations, Merleau-Ponty, de son côté, n'en touche quasi pas mot. Cela étonne d'autant plus que l'architecture est partout présente autour de nous. Elle est le milieu où nous habitons et où nous évoluons, la « forme englobante » qui « a pour tâche d'établir l'être humain dans le réseau spatio-temporel où il invente son sens individuel et collectif » (van Lier 1971, 230 et 229). Si les choses sont en train de changer de nos jours depuis que la crise écologique oblige à poser dans l'urgence et dans des termes neufs le problème du séjour de l'homme sur la terre, Bruno Zevi, architecte et historien de l'art de construire, se disait encore consterné, à la fin des années 1940, de voir que « le public [...] s'intéresse à la peinture et à la musique, à la sculpture et à la littérature, mais pas à l'architecture. [...] Pourtant », remarquait-il, « si chacun est libre de tourner le bouton de la radio, de désertter 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 » (Zevi 1959, 9). Quel sens donner à cet étrange paradoxe ? Comment comprendre que l'on puisse ignorer la présence constante de l'architecture dont nous sommes, en chaque acte de notre existence, enveloppés ? Qu'est-ce qui justifie l'état d'inattention ou d'abandon dans lequel la pratique édicatrice a été laissée, singulièrement de la part des philosophes qui ne lui ont que trop peu souvent consacré une réflexion théorique spécifique ?

Les causes du désintéret de cet art fondamental en ce qu'il reflète et façonne tout à la fois nos manières de vivre et d'agir sont multiples. Je m'en tiendrai à une seule d'entre elles que Mickaël Labbé a par ailleurs scrutée avec clairvoyance et dont il a mis en relief l'importance (cf. Labbé 2017, 21 et sv.). Elle se rattache à la naissance de l'esthétique en tant que discipline autonome à l'époque moderne. Conditionnée par l'écllosion, au XVII<sup>e</sup> siècle, de la catégorie des « beaux-arts », jetée sur les fonts baptismaux par Baumgarten, cette science nouvelle s'appuyait sur la conviction selon laquelle le beau doit être la finalité primordiale de l'activité artistique, sa vocation unique, érigeant du même coup la beauté en « valeur centrale et bientôt exclusive de l'art » (Talon-Hugon 2015, 43).

Or, précisément, l'architecture rentre mal dans le cadre conceptuel inédit qu'impose la modernité. Pour la raison — tôt invoquée par Vitruve — qu'elle est tout aussi bien *forme* que *fonction*, *produit artistique* autant que *produit technique*, sans qu'aucun privilège ne puisse être octroyé à l'un de ses aspects au détriment de l'autre. Rétif à l'exigence d'exclusivité du beau à laquelle les arts se voyaient soumis dans la perspective généralement adoptée par les théoriciens de l'esthétique moderne, le champ architectural s'en trouvait par là même déprécié à leurs yeux. Deux exemples suffiront à l'attester. Dans *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), l'abbé Charles Batteux procède d'entrée de jeu à la division des arts en trois régimes distincts et hiérarchisés en fonction des fins qu'ils cherchent à atteindre. Il y a, suivant la dénomination médiévale, au bas de l'échelle, les « arts mécaniques » ayant charge de satisfaire aux besoins élémentaires de l'espèce humaine. Leur but est strictement utilitaire. Il y a ensuite, au haut de l'échelle, les « beaux-arts ». Le plaisir est leur visée. Ils ne recherchent rien d'autre. Ce qui leur vaut d'appartenir désormais à une sphère autonome de pratiques fabricatrices, une sphère nettement séparée de celle des arts mécaniques occupés à parer à la précarité des conditions de vie des créatures terrestres. Il y a enfin les activités productrices alliant l'utile à l'agrément. Elles occupent une position médiane entre les deux autres genres de

techniques instauratrices. L'architecture est de leur ressort. Et, à ce titre, elle est une espèce d'art mixte, ambivalent, une sorte de « monstre » artistique oscillant sans cesse entre l'utilité et la beauté qu'elle tend à apparier et dont on ne sait trop, laisse entendre Batteux, si elle ne court pas le risque de ne réussir à satisfaire pleinement aucune de ces deux valeurs à première vue antagonistes. Le jugement de Kant rejoint celui de Batteux. Au paragraphe 51 de la *Critique de la faculté de juger* (1790), au moment où il s'engage dans un essai de classement des beaux-arts, il précise que, s'agissant de l'architecture — et c'est là ce qui fait, pour lui, sa défection —, « l'essentiel réside dans un certain usage de l'objet artistique, usage qui constitue une condition restrictive pour les idées esthétiques. » (Kant 1985, 1107). Et, en effet, ce qui lui paraît déterminant sur le terrain de l'édification, ce n'est pas tant que l'objet construit puisse plaire et donner lieu, autant que cela soit possible, à une satisfaction pure, mais, bien plutôt, répète-t-il, qu'il y ait « adéquation du produit à un certain usage » (1108).

C'est encore au nom de l'hybridité incertaine de l'œuvre architecturale, mêlant à une dimension pratique une dimension esthétique, que Schopenhauer et Hegel, au XIX<sup>e</sup> siècle, en minimiseront l'importance, stigmatisant en outre son caractère abstrait et son oppressante matérialité, la rendant de ce fait même incapable de s'offrir à la contemplation désintéressée que Kant mettait au cœur de son approche épurée de l'œuvre d'art. On le devine, ce qui pose problème avec l'art de bâtir, c'est l'*identité* de l'objet architectural. Une identité insaisissable, instable, « métissée », sans cesse partagée entre des prescriptions utilitaires et des prétentions artistiques. En échappant aux divisions et aux hiérarchies conceptuelles échafaudées par la philosophie, « l'objet architectural », fait observer Mickaël Labbé, « semble toujours constituer un véritable défi pour la pensée esthétique et il doit nous inviter à en repenser les catégories » (Labbé 2017, 26). Ce n'est qu'à relever pareil défi, poursuit Labbé, que l'on sera peut-être en mesure de « repenser une esthétique élargie bien au-delà du domaine des beaux-arts et ancrée dans la *praxis* et la quotidienneté. » (27). Je voudrais essayer de montrer ici que, quand bien même ses investigations dans le champ de l'art de construire furent comptées, c'est à la tâche de constituer une telle « esthétique élargie » que s'est efforcée avec ténacité la phénoménologie de l'expérience architecturale.

À tout seigneur, tout honneur. C'est à Roman Ingarden que l'on doit la première étude phénoménologique portant sur l'architecture. Entamée en 1928, sa recherche aboutira en 1945 à la publication de *L'œuvre*

*architecturale*. À la suite de Husserl dont il compte parmi les premiers disciples, Ingarden conçoit l'œuvre d'art comme un objet stratifié, un objet constitué de plusieurs couches aux qualités distinctes, articulées les unes aux autres et unifiées dans une forme globale qui les rassemble (cf. Limido-Heulot 2013, 31). Le modèle lui en est fourni par l'œuvre littéraire faisant, à ses yeux, office de paradigme. C'était déjà le cas chez Husserl, comme a pu le noter Derrida (cf. Derrida 1974, 88, note 1). Si l'on excepte la musique dont Ingarden considère qu'elle n'en possède qu'une, toute œuvre artistique se compose, d'après lui, d'au moins deux strates. Sans entrer dans les détails de la description à laquelle il se livre des quatre niveaux formant la structure feuilletée de l'œuvre littéraire, il convient, *a minima*, de reconnaître qu'il existe une différence entre la chose physique qu'est le livre qui le contient et le produit de l'esprit à quoi se ramène en propre l'œuvre elle-même. Le premier est un être matériel, le second un être idéal. Leur saisie relève de deux attitudes intentionnelles qu'il faut distinguer, bien que l'une soit étayée sur l'autre : le livre est un objet de perception, tandis que l'œuvre qui s'y trouve contenue est un objet imaginaire dont l'accessibilité est fondée sur le précédent. Que les signes graphiques rassemblés dans le livre donnent corps à la formation spirituelle qui l'habite en lui offrant le moyen d'être appréhendée par un acte de lecture, ne présuppose en rien que cette dernière se confonde avec l'objet réel lui servant de support. Pour la simple et bonne raison qu'elle peut toujours être réactivée à partir d'autres objets où elle se sera déposée, sans que cette réactivation ne porte atteinte à son identité. Qu'est-ce que cela signifie ? Sinon que, à suivre Ingarden, emboîtant lui-même le pas à Husserl (cf. Husserl 1982, 327), l'incorporation de l'œuvre littéraire dans son substrat empirique n'équivaut pas à son individualisation en lui. Les propriétés réelles du livre (sa couleur, sa taille, la police de ses caractères, etc.) ne sont pas les propriétés irréelles de l'œuvre (les personnages, leurs actions, l'univers fictif où l'intrigue se déroule et qu'investit l'imagination du lecteur), même si les premières assurent la fondation et la manifestation des secondes. On est là en présence de deux réalités objectives distinctes, mais néanmoins rattachées l'une à l'autre.

Les arts plastiques et, plus encore, l'architecture, posent, on le pressent, de sérieuses difficultés à la généralisation d'une telle conception idéaliste de l'œuvre artistique tendant à faire d'elle un objet détachable en droit de tout ancrage spatio-temporel. C'est ce que relevait encore judicieusement Derrida à propos de la théorie husserlienne des objectivités culturelles

(cf. Derrida 1974, 89, suite de la note 1). Quant à Patricia Limido-Heulot, elle est amenée à parler, s'agissant de l'objet architectural tel qu'envisagé par Ingarden, d'« un objet dissident » (Limido-Heulot, 2013, 12). En admettant, comme cela vient d'être dit, que l'œuvre d'art, à quelque genre qu'elle appartienne, soit une idéalité inscrite dans une entité physique dont le rôle se limite à être son soubassement matériel, il est concevable, tout au moins sur un plan principal et ainsi que l'affirme Husserl (Husserl 1991, 323), qu'on puisse reproduire la même œuvre dans la factualité d'un autre objet matériel que celui qui en était le porteur original, puisque, aussi bien, ce dernier, loin de renfermer son essence, ne fait que rendre possible son actualisation. Si Husserl n'écarte pas cette hypothèse théorique à quoi l'incline son idéalisme et auquel elle apporte sa caution, en ce que la réalité idéale de l'œuvre d'art n'est vraiment constituée, pour le fondateur de la phénoménologie, qu'à partir du moment où il est admis qu'elle est potentiellement réitérable à travers plusieurs objets physiques et non pas attachée à un seul étant dans l'empiricité singulière duquel elle serait alors engluée, Ingarden, de son côté, juge une telle hypothèse irrecevable. Surtout quand il s'agit d'architecture (cf. Ingarden 2013, 66).

S'il n'abandonne pas l'idée husserlienne d'une fondation de l'œuvre d'art dans un acte intentionnel particulier qui tend à l'arracher à toute adhérence empirique, Ingarden entend néanmoins mettre en lumière le mode d'être spécifique qui est celui de l'objet construit. Bien sûr, commence-t-il par admettre, l'œuvre bâtie, pas plus que les autres, lorsqu'on pose sur elle un regard esthétique, ne saurait être réduite à la somme de ses constituants matériels : « en découvrant qu'un bâtiment est une œuvre d'art [...], nous ne le considérons pas alors en tant que simple objet réel, mais plutôt en tant que quelque chose qui [...] dépasse la réalité du bâtiment » (Ingarden 2013, 40). Pour reprendre l'un de ses exemples les plus éclairants (cf. 45), il ne viendrait à l'esprit de personne de reprocher à un ouvrier de troubler la paix de l'église dans laquelle il est en train d'accomplir des travaux de restauration. Et cela, parce qu'il n'opère pas sur l'église comme lieu de culte, mais sur l'église en tant qu'édifice matériel. Par contre, qu'un fidèle se mette à y faire du bruit durant l'office et il s'attirera la réprobation de ses coreligionnaires, dans la mesure où, cette fois, c'est bel et bien le lieu de culte qu'il perturbe et non pas la construction physique qui l'abrite. Il faut l'admettre : la réalité architecturale avec laquelle le croyant entre en relation n'est pas la réalité ontique du bâti. C'est une réalité culturelle relevant d'une autre ontologie que celle

gouvernant la vie des êtres physiques. Elle ne se révèle d'ailleurs, souligne Ingarden, qu'à la faveur de la mise en œuvre d'actes de conscience particuliers, des actes « qui, par eux-mêmes, ne provoquent et ne peuvent provoquer aucun changement réel dans le monde réel, mais qui appellent à l'être un objet déterminé appartenant au monde ambiant des "fidèles" » (45). De sorte que, pour celui qui croit, ajoute-t-il, « une "église", ce n'est pas du tout un certain tas ordonné de matériaux de construction, même si ce tas lui sert de fondement réel (de porteur) » (45).

Ce qui vaut pour un édifice destiné à remplir un certain usage culturel, vaut, *mutatis mutandis*, pour une construction examinée sous l'angle de vue esthétique. Dès lors que l'on s'emploie à admirer les proportions d'un bâtiment, la symétrie de ses parties ou, de façon plus générale, le rythme qui se dégage de l'ensemble formé par ses différents éléments constitutifs, il n'est pas question de se référer à sa spatialité concrète et à son existence physique. Celles-ci sont mises entre parenthèses. Surgit alors, sur le fonds neutralisé de la réalité tangible de l'objet bâti, une autre objectivité promue par l'aptitude à la contemplation dont la conscience spectatorielle est détentrice.

Cette attitude spéciale a pour corrélat intentionnel un nouvel objet qui [...] a son fondement ontique dans une chose réelle configurée correspondante, mais qui ne lui est pas identique. Une cathédrale gothique ou une basilique romaine — en tant qu'œuvre architecturale — n'est pas identique à ce même objet qu'est une totalité faite de murs de pierres ou de briques (Ingarden 2013, 48).

Ingarden avance pour preuve de cette césure ontologique séparant l'œuvre d'architecture de sa substruction matérielle, l'impact que peut avoir l'intervention restauratrice sur la réalité intrinsèque du bâtiment, laquelle varie en fonction des points de vue que l'on adopte à son égard. La conservation et la restauration du patrimoine immobilier ont en effet pour enjeu crucial la problématique de l'« identité » de l'objet bâti et du type de perception que cet objet sollicite. Sous cet aspect, le sort subi par la cathédrale de Reims intéresse particulièrement Ingarden. Fortement endommagée pendant la première guerre mondiale à la suite des bombardements allemands survenus au mois de septembre 1914, elle fut l'objet d'une campagne de reconstruction entamée à la fin du conflit. Certaines parties de l'édifice étaient à tout jamais perdues. Ainsi de la charpente en chêne, entièrement consumée, qu'une structure en béton armé ininflammable vint remplacer. Il est donc avéré que le bâtiment actuel n'est plus le même que celui qu'il était à son origine. Du moins

n'est-il plus le même sur le plan physique. Mais, malgré ce changement effectif, rien n'empêche, selon Ingarden, que la réactualisation de l'œuvre qu'il recèle ait lieu sans perte de son intégrité esthétique.

La cathédrale de Reims, en tant qu'œuvre d'art, est aujourd'hui identique à celle-là même qu'elle était avant 1914. Au contraire, le bâtiment qui lui sert de fondement a été lourdement endommagé en 1914 et donc reconstruit. Ce bâtiment détruit n'existe plus aujourd'hui et ne peut renaître. En revanche, après la reconstruction nous pouvons intuitionner sur le nouveau bâtiment la *même* œuvre d'art architecturale, identique à ce qu'elle était autrefois avant 1914 (Ingarden 2013, 48).

En d'autres termes, de l'avis d'Ingarden, tant que les parties de l'édifice visibles à l'œil de l'observateur subsistent pareilles à elles-mêmes, l'œuvre demeure inchangée, même si, par ailleurs, sa structure matérielle a subi une métamorphose. En revanche, si la restauration altère l'apparence du bâtiment, il s'ensuit une modification préjudiciable à la perception esthétique de l'œuvre que ce bâtiment supporte. « Si, par exemple, on voulait remplacer dans un ancien temple grec les colonnes de marbre par des colonnes en béton, sans que le béton soit en quelque façon recouvert, on provoquerait une altération essentielle dans l'œuvre d'art elle-même » (63).

À la suite de cet exemple, il devient clair que l'ontologie de l'œuvre architecturale que défend Ingarden s'appuie sur une phénoménologie des actes de conscience par le truchement desquels un édifice acquiert sa configuration artistique, qu'il s'agisse des actes du créateur ou des actes de l'observateur — ces derniers sollicitant du reste davantage l'intérêt de l'auteur de *L'œuvre architecturale* que les premiers. S'il en va de la sorte, insiste Ingarden, c'est parce que, à la suite de Husserl, il pense que « la différence entre le bâtiment réel et l'œuvre d'art est fondée en droit » (Ingarden 2013, 67). Or, cette différence, pour éclore, réclame une certaine appréhension intuitive apte à amener à apparition les qualités esthétiques inhérentes à l'objet bâti, quoique, répétons-le, ces qualités ne soient pas, à parler vrai, identiques à celles qui font sa consistance matérielle.

Cependant, aussi nécessaires soient-elles (cf. Ingarden 2013, 46), il convient de reconnaître, avec Ingarden, que les attitudes vécues de l'auteur ou du spectateur ne suffisent pas à elles seules à faire émerger l'œuvre d'architecture de l'objet construit où elle s'incarne. Encore faut-il accorder toute l'attention qu'il mérite au problème crucial de l'incarnation liant ces deux objectités. Dans le domaine des lettres, ce problème est, pour ainsi dire, inexistant. Il importe peu, sauf, peut-être, pour le confort

du lecteur ou pour satisfaire un certain goût du luxe, que nous lisions les *Mémoires d'Outre-Tombe* dans une édition de poche ou dans la collection « la Pléiade » : le même envoûtement nous prendra aux souvenirs de Chateaubriand et à ce qui fait le charme de la poésie de son existence. *A contrario*, dans les arts plastiques, il est plus ardu de tracer une ligne de partage entre l'objet artistique et son fondement ontique. La difficulté étant portée à son comble avec l'art de bâtir, parce qu'« une connexion profonde règne entre le bâtiment réel et l'œuvre d'art architecturale » (51-52), ainsi que le souligne avec force Ingarden.

Husserl, tout imprégné d'idéalisme qu'il fut, avait déjà indiqué que le traitement que l'on devait réserver aux objets littéraires et aux objets plastiques et pratiques devait obéir à des logiques différenciées :

Ainsi le cas des *objets d'usage* est différent de celui des œuvres littéraires, de celui des œuvres d'art plastique, etc. Dans le cas des œuvres littéraires, les caractères d'écriture sont inessentiels [...]. Dans le cas de l'objet d'usage, au contraire, certaines déterminations sensibles de l'existence propres à celui-ci entrent dans l'appréhension d'ensemble [...]. On dira ici que la perception, avec sa thèse d'existence, est directement un soubassement pour la saisie spirituelle (Husserl 1982, 327-328).

Ingarden était, lui aussi, parfaitement conscient du fait que l'architecture réclamait une approche à part de celle des autres arts et que, comme l'explique Patricia Limido-Heulot dans sa stimulante introduction à *L'œuvre architecturale*, l'essai qu'il allait lui consacrer l'entraînerait « à réviser, du moins à nuancer, les conceptions sur la structure de l'œuvre d'art qu'il avait établies à partir du texte littéraire » (Limido-Heulot 2013, 9). En quoi consiste au juste cette révision ? À considérer que le fondement phénoménologique de l'art de construire, auquel on s'est attardé jusqu'ici, se double d'un fondement ontique et que ces deux fondements lui sont, dans leur étagement, indispensables. Au lieu d'y voir une contradiction, l'hésitation d'Ingarden quant à la priorité à accorder à l'une ou à l'autre de ces deux instances fondatrices me paraît révélatrice de l'égale et cardinale importance qu'elles revêtent à son estime. Tantôt, en effet, il considère que c'est l'attitude intentionnelle qui est « le fondement [...] le plus important » (Ingarden 2013, 46) de l'architecture saisie en tant qu'art, tantôt, au contraire, c'est « l'objet corporel » où l'œuvre est portée à son paraître qui lui semble devenir « le principal moment structurel de l'œuvre d'art architecturale correspondante » (61). En vérité, Ingarden reconnaît plus justement qu'« il y a une double relativité ontologique de l'œuvre architecturale » (50). Ce qui signifie que la réalisation



de cette dernière n'est assurée que moyennant l'intervention d'un acte intentionnel esthétique, lequel est cependant prescrit par la structure de l'objet visé à laquelle il doit se subordonner, sous peine de quoi cet acte ne serait, en définitive, qu'« une simple fiction » ou « une formation arbitraire » (50), bref une trahison de ce qu'est l'œuvre en sa factualité.

Si l'on en vient maintenant aux considérations d'Ingarden sur l'assise ontique de l'art architectural qui dirige notre appréhension phénoménologique, on sera à même de mesurer à quel point il a su prendre ses distances avec le postulat sur lequel repose l'esthétique moderne dont il a été rappelé en commençant qu'il consistait à couper la beauté de toute préoccupation parasitaire, en particulier des préoccupations de nature fonctionnelle. Bien plus que dans les autres arts, il importe, soutient l'auteur de *L'œuvre architecturale*, de respecter la corrélation étroite entre l'expérience subjective de celui qui vit l'œuvre bâtie et en apprécie les qualités esthétiques et l'objet physico-utilitaire opérant au titre de son soutènement effectif. S'il y a un lien fort unissant les deux versants, subjectif et objectif, de l'œuvre d'édification, cela est dû, stipule Ingarden, à deux particularités sur lesquelles il entend impérativement mettre l'accent. La première d'entre elles s'éclaire du rapprochement de l'architecture avec l'art musical. On a souvent dit de la musique qu'elle était une architecture sonore et de l'architecture, à l'inverse, qu'elle était une « musique glacée », pour reprendre l'expression de Friedrich Schlegel. La parenté unissant ces deux arts repose sur le fait qu'ils se donnent à nous par « l'appréhension du donné immédiat » (Ingarden 2013, 54). Ce que Ingarden veut dire par là, c'est que, lorsque l'on écoute de la musique, « il suffit de percevoir les sons concrets et les formations sonores dans leur hauteur, leur couleur, leur intensité et leur expression temporelle pour accéder à la constitution de l'œuvre musicale » (55). Nous ne faisons pas autre chose, prétend-il, devant ou dans l'architecture. À l'exception près que, dans ce dernier cas, la valeur artistique d'un bâtiment est captée à même un matériau autrement plus dense que les sonorités évanescences de la musique, à savoir : « l'ordre des masses et leurs formes » (56). L'œuvre d'art bâtie est donc « prise en son entière concrétion » ; et c'est pourquoi, continue Ingarden, elle est « quelque chose qui se présente en personne [...] à l'observateur. Le jeu de pure auto-manifestation dans la simultanéité des formes spatiales » (96). À l'instar de l'œuvre musicale ne représentant qu'elle-même en ses arabesques sonores, il serait vain de chercher à percevoir autre chose dans l'architecture, à suivre l'opinion d'Ingarden, qu'une « symphonie » de

formes tridimensionnelles se déployant à même leur matérialité et y restant définitivement prises.

La seconde particularité de l'art architectural, comme cela a été souligné à l'entame de ce développement, est de nous situer en elle, de nous absorber dans son volume et d'être elle-même fixée en un lieu qu'elle contribue à reconfigurer. En plus d'instaurer un espace privé à l'échelle de la demeure, l'architecture institue un espace public à l'échelle de l'organisation urbaine et de l'aménagement du territoire. L'inscription de la vie humaine dans des structures édifiées et de celles-ci dans des contextes, naturels ou déjà bâtis, amène Ingarden à faire trois observations décisives quant au caractère spécifique de l'art de bâtir. Tout d'abord, bien que l'on puisse parler d'un « bâtiment » à propos d'un navire et d'une « ville flottante » à propos d'un paquebot, la vision la plus commune veut que l'œuvre architecturale prenne son assise en un endroit géographique précis, qu'elle soit fixée quelque part. Dès lors qu'on l'envisage avant tout comme un être localisé, il devient absurde de prétendre que l'œuvre bâtie puisse être réitérée ailleurs, dans un autre objet construit où elle serait à même de réapparaître dans une similitude parfaite à sa manifestation originelle. Que les moyens techniques d'une telle réplique existent, Ingarden n'en doute pas ; il savait l'Europe confrontée au problème de la reconstruction faisant suite aux dégâts occasionnés par la Grande guerre et que l'habitat de masse et la production en série en étaient la solution (cf. Ingarden 2013, 65-66). Il n'en reste pas moins, déclare Ingarden, que « toute répétition est ressentie de manière désagréable dans le domaine de l'art, et en particulier dans l'architecture » où elle est, peut-être plus qu'ailleurs, « une barbarie » (65 et 66). Le spectacle parodique que nous inflige Las Vegas aujourd'hui en est l'un des symptômes les plus criants. C'est que la reproduction de l'œuvre construite a pour résultat d'annuler l'incidence du milieu sur le bâtiment qui y prend place. Et que cette annulation, avertit Ingarden, perturbe gravement la perception de l'œuvre édifiée, « du fait de sa vie commune avec son environnement » (115). Car, de même qu'il faut admettre que le site où elle s'insère se trouve réaménagé par la construction architecturale, il faut, réciproquement, reconnaître qu'il interfère sur elle, qu'il en modifie les apparences au gré de ses fluctuations climatiques et des ambiances variées qui en résultent. Dès lors que l'œuvre bâtie s'enracine dans un espace réel dont elle devient solidaire, Ingarden pense qu'il serait néfaste à la reconnaissance de sa teneur artistique de ne pas « tenir compte des conditions de son appréhension esthétique en

fonction de l'environnement donné » (100). Nos façons d'intuitionner et d'éprouver les propriétés esthétiques de l'architecture se ressentent, note-t-il, de son ancrage dans une certaine physionomie urbaine dotée de sa topographie et de son histoire propre. Ingarden accorde à cet égard de l'intérêt aux différentes tendances stylistiques qui font varier les logiques constructives et, par voie de conséquence, les jugements d'appréciation que l'on est amené à porter sur les bâtiments (cf. 75-76). Il en va de même des conditions météorologiques : elles font à tout instant changer l'allure sous laquelle se présentent à nous les œuvres édifiées. La description « impressionniste » des variations perceptives de la cathédrale de Paris fluctuant au rythme des variations atmosphériques des différents moments de la journée est, sous cet angle, d'une force démonstrative sans appel. Par son relais, Ingarden veut démontrer que l'édification est incompatible avec l'interchangeabilité et que ce serait, à l'entendre, « une tâche dénuée de sens » « que chaque ville européenne se construise un exemplaire de *Notre-Dame* de Paris » (66):

Au lever du jour, *Notre-Dame* par exemple se dresse dans les premiers rayons du soleil et les brumes matinales qui se dissipent [...], elle s'illumine d'un côté et d'une manière particulière, prenant un autre visage que sous l'éclairage écrasant de midi par temps ensoleillé ou que dans la lumière mate d'un jour nuageux. De même elle vit encore d'une tout autre manière dans la lumière des ombres violettes qui se déploient avant le soir jusqu'à s'enfoncer finalement dans l'obscurité de la nuit en ne se détachant presque plus sur le fond noir du ciel nocturne, comme elle peut s'épanouir à nouveau mais dans l'éclairage blanc de la lumière artificielle. C'est un visage toujours nouveau de la même œuvre qui, « objectivement », n'a pas changé en soi-même, et une nouvelle manière de réagir aux transformations de son environnement (115-116).

La deuxième observation d'Ingarden concernant la nature propre de l'art architectural a trait à une caractéristique mise en relief par d'autres avant lui. Notamment par Le Corbusier avec son concept de « promenade architecturale ». Cette expression survient dans les années 1920, au moment de la construction de la villa La Roche dont les travaux s'étendent de 1923 à 1925. L'idée maîtresse de Le Corbusier, charriée par cette formule, est que l'usager/spectateur fait partie intégrante du dispositif architectural, au même titre que son cadre environnemental. Il en est le moteur, l'élément dynamique. Par ses déplacements et les changements de l'angle visuel qu'ils engendrent, il contribue en effet à en révéler les divers profils non moins qu'à en faire apparaître sans cesse

de nouveaux, selon une synthèse qui semble inépuisable, jamais achevée et qui associe l'espace et le temps dans une dimension neuve, la quatrième (cf. Zevi 1959, 13). Comme il l'affirmait en 1942 lors d'un entretien avec des étudiants d'écoles d'architecture, Le Corbusier souhaitait mettre « l'homme au centre de la préoccupation architecturale » (Le Corbusier 1957, 140). La place éminente réservée à l'occupant des espaces construits, à ses activités et à ses déambulations, voire à ses « flâneries », résultait, de l'avis du rédacteur de *La Charte d'Athènes*, de ce que, loin de s'appréhender et de s'apprécier « d'un point central abstrait », c'est-à-dire d'un point de vue fixe et neutre, ainsi que l'art classique de l'édification l'avait à tort, selon Le Corbusier, imposé,

L'architecture *se marche, se parcourt* [...]. Muni de ses deux yeux et regardant devant lui, notre homme marche, se déplace, livré à ses occupations, enregistrant ainsi le déroulement des faits architecturaux apparus à la suite l'un de l'autre. Il en ressent l'émoi, fruit de commotions successives. Si bien qu'à l'épreuve les architectures se classent en mortes et en vivantes selon que la règle du *cheminement* n'a pas été observée, ou qu'au contraire la voilâ exploitée brillamment (Le Corbusier 1957, 156).

Profondément imprégné par les avancées théoriques du modernisme (cf. Limido-Heulot 2013, 28-32), convaincu que les architectes adhérant à ce courant avaient « compris l'essence de l'œuvre architecturale » en la ramenant à un « système de formes purement géométriques » et en la privant, par là, « des moments d'ornementation qui ne sont pas architecturaux en leur essence » (Ingarden 2013, 94), Ingarden était persuadé à son tour que

La circulation autour du bâtiment [...], tout comme la promenade à l'intérieur de l'œuvre, est un processus qui a pour effet que l'œuvre architecturale nous est donnée dans un système d'aspects qui se transforment et passent les uns dans les autres ; peu importe alors que ce soit nous qui nous déplaçons et non pas l'œuvre elle-même. Car relativement à nous, l'œuvre aussi se déplace (en apparence) (113).

Il va sans dire que cette « mouvance » de l'œuvre édifiée, cette mobilité qui est « liée à notre façon de sentir, à notre sensibilité et à nos intérêts et finalement aussi aux destins de notre vie » (116), relève de notre engagement corporel dans le monde, de notre coexistence avec lui si finement analysée en termes d'espace et de corps vécus par Husserl et Merleau-Ponty (cf. Richir 1997, 24-39), une analyse que reprendra à son compte Heidegger dans sa conférence de 1951, « Bâtir habiter penser », ainsi

qu'en 1964 dans ses *Remarques sur art – sculpture – espace* (cf. Bonicco-Donato 2019, 105-113). Pareillement, notre insertion active dans l'architecture provoque l'impression que « nous partageons notre vie avec elle dans l'empathie et la contemplation » (Ingarden 2013, 116). Il est donc tout à fait évident, dans l'esprit d'Ingarden, que l'usager et le bâtiment ne constituent pas deux pôles séparés ou opposés, l'un mobile et l'autre immobile, mais qu'ils sont interdépendants, qu'ils entrent en relation d'appartenance mutuelle, qu'ils interviennent ensemble dans une structure architecturale qui n'est jamais figée ni close sur elle-même. Cette structure « ouverte » est comme une invitation à l'exploration de l'habitant, à son intervention dans un espace construit dont il est le complément indispensable, peut-être même le co-auteur. Par là, il suit que, « à la place d'un équilibre purement statique dans la disposition des masses et des formes, une dynamique et une rythmique spécifique des formes [...] corporelles apparaissent » (114).

Quant à la troisième observation d'Ingarden destinée à mettre au jour la singularité de l'architecture par rapport aux autres arts, elle est à la fois la synthèse et la conséquence des deux premières. Ce qui ressort de ce qui vient d'être dit, c'est que l'architecture est un objet engagé dans la réalité mondaine avec laquelle il forme un tout indissociable, en même temps qu'il est parcouru par ses usagers à des fins diverses, qu'elles soient pratiques ou ludiques, utilitaires ou esthétiques, sans que ces fins puissent être hiérarchisées ou séparées les unes des autres. Toute œuvre bâtie se produit donc « dans le monde de l'homme vivant » et « sur le fondement d'un bâtiment érigé pour des buts pratiques » (Ingarden 2013, 101). Il est dès lors assuré, annonce Ingarden, que « seule la connaissance des buts d'usages pratiques du bâtiment [...] nous permet de comprendre son sens non seulement pratique mais encore artistique. Car la composition artistique de l'œuvre architecturale est autre dans le cas d'une église, dans celui d'un hôpital ou dans le cas d'un transatlantique moderne » (102). Ainsi, la position d'Ingarden, réduite à sa plus simple expression, l'amène à considérer que l'œuvre architecturale « forme bien une totalité en soi-même, mais cette totalité n'est pas fermée sur soi ni isolée du monde réel » (101). Si elle n'est pas « fermée sur soi », c'est que, tout en créant un espace intérieur, un abri, un refuge, l'œuvre bâtie reste toujours ouverte sur le dehors, aux prises avec lui. De même qu'elle est également ouverte par le mouvement de constitution dynamique auquel l'habitant l'astreint selon les points de vue qu'il adopte sur elle et ses diverses occupations qui le conduisent à l'arpenter et à en faire usage

de telle ou telle manière. À quoi viennent s'ajouter ses états d'âme teintant de nuances émotives variées l'intuition perceptive qu'il peut en avoir et qu'elle semble réclamer afin de parvenir à la pleine phénoménalité de son essence.

La complexité des facteurs intervenant dans la détermination de ce qui fait la nature propre de l'architecture donne à penser qu'il est difficile de la circonscrire, de lui assigner des limites précises. Patricia Limido-Heulot considère à bon droit qu'Ingarden a développé une approche de l'édification qui tend à la faire « redevenir un art du lieu », un art installé « dans notre monde ambiant » (Limido-Heulot 2013, 34). Et, partant, un art dont il est malaisé de cerner la réalité intrinsèque, tant il semble à Ingarden incontournable d'envisager « l'œuvre d'art qu'est la forme architecturale [...] comme une instance rythmique capable d'ouvrir l'espace et d'entraîner l'existence humaine vers sa propre vérité » (26). Tel est le programme que s'est donné pour tâche d'accomplir Heidegger avec lequel la pensée du philosophe polonais entre, dans une certaine mesure, en résonnance.

Lorsque Heidegger aborde la problématique de l'habitation, ce n'est pas la question du logement qui est au cœur de sa réflexion ou, tout au moins, pas directement. Dans un premier temps de son élaboration, ce problème relève de l'Analytique du *Dasein*, autrement dit, de la constitution existentielle de l'homme caractérisé comme « être-au-monde » (Heidegger 1986, 86). Au § 12 d'*Être et temps*, Heidegger prend grand soin de distinguer l'expression « être-au » de l'expression « être dans ». La dernière formule renvoie aux étants qui sont contenus dans d'autres étants qu'eux. Il en va de la sorte avec les choses physiques vis-à-vis desquelles d'autres choses physiques jouent le rôle de réceptacles, « comme l'eau “dans” le verre, le vêtement “dans” l'armoire » (87). Toutes les réalités chosales s'inscrivent toujours dans des relations d'inclusion possédant différents degrés d'emboîtement, des plus étroits aux plus larges. Quant à la première formule, elle désigne ce qu'a en propre le *Dasein* : de n'être lui-même qu'à sortir hors de soi ; de n'être prisonnier d'aucun étant, pas même de sa corporéité. Ainsi les limites physiques du corps humain ne sont pas les limites de ce que nous sommes en vérité. Car nous n'existons qu'à nous dépasser, qu'à être impliqués dans le tissu du monde par le réseau de nos occupations, avant même que nous ne soyons en mesure de nous en rendre théoriquement compte. Ce n'est donc pas sous la forme de ce qui est « là-devant » (141) que le monde apparaît au *Dasein*. Ce à quoi il a affaire est un « monde ambiant » (103), un monde

avec lequel il est en symbiose de manière pré-thématique par le déploiement de ses activités que de longues pages bien connues d'*Être et temps* s'emploient à décrire.

Il n'y a donc pas de sujet identique à lui-même qui précéderait son rapport inaugural à l'extériorité, remarque Heidegger :

Le Dasein ne commence pas par quitter en quelque sorte sa sphère intérieure dans laquelle il serait d'abord bouclé, au contraire, [...] il est toujours déjà « au dehors » auprès d'un étant se rencontrant dans le monde chaque fois dévoilé. [...] dans cet « être-au-dehors » auprès de l'objet, le Dasein est, au sens bien compris de l'expression, « au-dedans », c'est-à-dire qu'il est lui-même (96).

Telle est la transcendance de l'existence humaine qu'elle fait éclater la dichotomie dedans/dehors, qu'elle ne parvient au faite d'elle-même que dans la relation de parenté et de confiance qui la lie au monde où elle « réside » primitivement.

Cet étant auquel appartient l'être-au avec cette signification, nous l'avons caractérisé comme l'étant que je suis [*ich bin*] chaque fois moi-même. L'expression « *bin* » est en intime connexion avec « *bei* »/auprès ; « *ich bin* » à son tour veut dire : j'habite, je séjourne auprès du... monde en tant que ce qui m'est, de telle ou telle façon, familier. *Sein*/être en tant qu'infinifitif de « *ich bin* », c'est-à-dire entendu comme existencial, signifie habiter chez..., être familier avec... (88).

L'interrogation portant sur l'*habitation*, on s'en aperçoit par ce qui précède, ne se pose pas, pour Heidegger, en termes d'*habitat* au sens restreint de ce qui me protège, du toit posé sur ma tête en vue d'assurer ma protection. La remarquable étude de Céline Bonicco-Donato en apporte la démonstration : « il ne suffit pas d'être abrité pour habiter » (Bonicco-Donato 2019, quatrième de couverture), signale-t-elle, dans l'idée que se fait le penseur allemand de ce en quoi consiste essentiellement l'acte architectural. Bien sûr, il ne saurait s'agir, dans la perspective où se place Heidegger, de délaissier la préoccupation pratique du logis à laquelle l'art de bâtir doit apporter des solutions. Toutefois, les considérations d'ordre fonctionnel, sans être abandonnées, passent, chez lui, après une méditation plus profonde sur le sens authentique de ce qu'édi-fier veut dire. Et cette signification fondamentale possède d'abord et avant tout une portée ontologique avant d'avoir une portée pragmatique. Elle nous engage « à pénétrer la *spatialité existentielle* du Dasein » (Heidegger 1986, 90), laquelle s'assimile tout aussi bien à « la *mondanéité* du monde » (124).

Comprise en son extension la plus vaste et en sa nature la plus propre, c'est-à-dire en évitant de la réduire à la construction d'un abri, l'architecture, on le verra plus loin, dévoile cette spatialité intriquée du *Dasein* et du monde que Heidegger considère comme provoquant un renouveau fondamental de l'ontologie à laquelle s'arriment ses considérations sur l'œuvre d'art : « La méditation sur ce qu'est l'*art* est entièrement et décisivement déterminée par la seule question de l'*être* » (Heidegger 1986, 97). L'ouverture native du *Dasein* au monde, en rompant avec la conception substantialiste de la réalité humaine que véhicule la tradition métaphysique, fait de l'homme un étant placé en situation d'« entente » pré-compréhensive de l'être tel que l'opération déconstructrice de la philosophie mise en œuvre par Heidegger en dégage le statut véritable, à savoir : ce qui, à la différence des étants, ne se présente pas et ne peut, pour ce motif, faire l'objet d'aucune représentation. Selon Heidegger, on le sait, l'être ne s'objective pas. Il n'est pas ce qui apparaît, mais l'apparaître de ce qui apparaît. Il n'est pas la présence de ce qui se donne, mais ce qui assure la venue à la présence de ce qui se donne. Il n'est pas le donné, mais la donation du donné. N'allons pas croire pour autant que l'être soit étranger à ce qui se manifeste. Bien au contraire, Heidegger le précise, il « fait essentiellement corps avec ce qui se montre [...] de telle sorte qu'il en constitue le sens et le fond » (62). L'être est donc « l'*être* de l'étant » (63), en dépit du fait qu'il reste caché à même la parution de l'étant. Et c'est parce qu'il reste en prise sur l'étant, qu'il échoit à un étant singulier, le *Dasein*, de pouvoir, en son rapport de porosité au monde, dégager l'accès à l'être dans le retraitement même où il se dissimule.

Art de l'espace par excellence, l'architecture est l'une des possibilités majeures dont dispose le *Dasein* afin de révéler ce qui est nommé, dans *Être et temps*, la « conjointure » (Heidegger 1986, 121) de l'existence humaine avec la réalité mondaine où elle se projette d'entrée de jeu et par quoi se découvre à nous tout ce qui est. Par l'emploi de cette notion, Heidegger veut prévenir un malentendu en mettant l'accent sur l'identité de la spatialité du *Dasein* et de la spatialité du monde, « conjoints » résolument l'un à l'autre et ne parvenant à se définir que dans la réciprocité de leur constitution mutuelle. C'est au sein de cette spatialité interactive que les choses se manifestent et trouvent leur place. Et que, en retour, elles lui donnent à chaque fois une configuration particulière déterminée par le type d'étant qui en constitue le foyer, le nœud de cristallisation. Dans ces conditions, « habiter » ne signifie pas seulement



ordonner le milieu environnant, assujettir le territoire à des projets d'installations composés en vue de répondre exclusivement à nos fins, mais aussi et surtout s'accommoder à lui, être à son écoute afin de lui laisser exprimer toutes ses potentialités et de le laisser paraître en ce qu'il a de propre.

Dans les chemins, les routes, les ponts, les bâtiments, la nature est [...] dévoilée par l'effet de la préoccupation. Un quai couvert tient compte des intempéries, les installations d'éclairage public tiennent compte de l'obscurité, c'est-à-dire de l'alternance spécifique selon laquelle la clarté du jour se présente et s'absente, elles tiennent donc compte de la « position du soleil » (Heidegger 1986, 107).

Dans cet extrait, il est notable que les infrastructures architecturales soient décrites comme s'ajustant aux conditions naturelles qu'elles contribuent, par une sorte d'effet boomerang, à rendre prégnantes tout en s'y adaptant. C'est ce sur quoi Heidegger fait encore peser l'insistance, plus loin dans son texte, quand il soutient que, pris au ras de leur signification, « les points cardinaux [...] n'ont nul besoin d'avoir [...] quelque sens géographique que ce soit » (143). Avant de devenir des mesures spatiales pour la science de la terre, ils « prédisposent dans quelle direction se fera toute formation particulière de coins susceptibles d'être à leur tour remplis par des places. La maison a sa façade au soleil et sa façade exposée aux intempéries ; c'est sur ce partage que s'oriente la répartition des "pièces" et, à l'intérieur de celles-ci, que se fait leur "aménagement" » (143). On le constate à nouveau dans ce passage-ci, la demeure calque sa position et son organisation interne sur la course de l'astre solaire et prend en ligne de compte les contraintes exercées par les agents climatiques qu'elle exalte du fait même d'en assumer la dépendance. Point n'est besoin pour cela de savants calculs. Quant à elles, « les églises et les tombes sont [...] axées sur le levant et le couchant du soleil, coin de la vie et coin de la mort à partir desquels le Dasein est lui-même déterminé dans le monde en fonction de ses possibilités d'être les plus propres » (143). Tous ces lieux architecturés — et pas seulement en vue de produire des logis — sont, dans *Être et temps*, des lieux où l'homme et le monde interagissent, s'accouplent dans l'unité ouverte d'une spatialité organiquement structurée. C'est à cette dernière que Heidegger consacra de plus amples développements dans « Bâtir habiter penser » et que, dans leur sillage, Henri Maldiney destinera des commentaires (cf. Maldiney 1997) auxquels la place manque pour s'y attarder.

Dans cette conférence prononcée en 1951 devant un parterre composé, entre autres, d'architectes et de philosophes que les dommages subis par les villes européennes durant le deuxième conflit mondial préoccupaient (cf. Bonicco-Donato 2019, 5-6), Heidegger a déjà amorcé, depuis les années 1930, le « tournant » le conduisant à se « détourner », précisément, de la prévalence qu'il accordait jusqu'alors au *Dasein* dans sa quête de l'authenticité de l'être. Il juge désormais indispensable de s'affranchir de « la métaphysique de la subjectivité encore à l'œuvre, d'une certaine manière, dans *Être et temps*, en raison du protocole analytique mis en place pour accéder au sens de l'être » (46), écrit Céline Bonicco-Donato. Ce protocole le poussait, d'après elle, à présenter le monde « comme un caractère du *Dasein* », à en faire « une propriété existentielle, au sens où il constitue un enchevêtrement de possibilité d'actions vers lequel mon existence se transcende » (46). Néanmoins, tempère Céline Bonicco-Donato, il ne faudrait pas en arriver à croire que ce « retournement » conduise à « l'invalidation de l'analyse de l'être du *Dasein* comme préalable obligé [...] : il convient plutôt de permuter les accents de l'analyse et de considérer que la vérité de l'être pourra éventuellement permettre de comprendre l'être de cet étant particulier qu'est le *Dasein* » (31). En somme, Heidegger entreprend à présent, conclut-elle, d'approcher l'être « directement à partir de lui-même et non plus à partir de celui d'un étant, fût-il aussi ontologique que le *Dasein* » (30).

Si l'acuité de l'analyse de Céline Bonicco-Donato a de quoi convaincre, il me semble que la « conjointure » évoquée dans *Être et temps* était déjà une manière, pour Heidegger, d'atténuer l'impact de l'intervention du *Dasein* dans la révélation de l'être comme différence ontico-ontologique. Certes, il n'est pas douteux que l'ouverture au monde soit la marque de reconnaissance de l'existentialité de l'être humain. Mais, si l'on s'autorise à voir dans cette ouverture une reprise déplacée de l'intentionnalité husserlienne, ne faut-il pas alors admettre qu'elle institue un lien de parenté indénuable et premier entre le *Dasein* et le monde ? Et que le monde est bien le monde au-delà même de mon immersion en lui ? Répondre par l'affirmative, c'est reconnaître que les préoccupations du *Dasein* le reliant au monde coïncident avec « la *mondanité* du monde », c'est-à-dire ce par quoi le monde se fait monde. Et qu'il n'y a nulle priorité de l'un des pôles de la relation sur l'autre, parce qu'alors on retomberait dans le dilemme de l'idéalisme et du réalisme que la phénoménologie, avec plus ou moins de succès, s'est toujours efforcée de surmonter.

Pour aller à l'essentiel, ce qui me paraît crucial dans « Bâtir habiter penser », c'est l'emploi du concept de « rassemblement » (Heidegger 1980, 181). Il fait signe vers la notion de « conjointure » mobilisée dans *Être et temps*, même s'il importe, ainsi que le suggère Céline Bonicco-Donato, de marquer les différences entre les deux moments du déploiement de la méditation heideggerienne sur l'« habiter ». La différence majeure réside dans le fait que là où la « conjointure » rassemblait deux termes, le *Dasein* et le monde, le « rassemblement » opère sur quatre termes, dont l'un était déjà inclus dans la « conjointure » : les mortels que « sont les hommes » (Heidegger 1980, 177), c'est-à-dire le *Dasein* ; la terre « qui porte et qui sert », qui « fleurit et fructifie » (176) ; le ciel qui correspond au cours des astres, aux alternances des saisons, aux successions du jour et de la nuit et à « l'atmosphère » (176) ; enfin, les divins, « ceux qui nous font signe, les messagers de la Divinité » (177). Toutefois, si l'on y regarde bien, non seulement le *Dasein* se retrouve dans ce que Heidegger désigne dans sa conférence sous le nom de « *Quadriparti* » (177), mais, plus encore, la présence des trois autres composants était déjà esquissée dans *Être et temps* où la « conjointure » exerce sa puissance initiatrice de liaison. Le monde, en effet, comme en attestent les citations données plus haut, renvoie aussi bien à la terre qu'au ciel, non moins qu'aux divins : les ponts et les routes, entre autres infrastructures, ne nous découvrent-ils pas « la nature » qui n'est rien d'autre que la « terre » dans « Bâtir habiter penser » ? La maison ne s'implante-t-elle pas dans le sol en tenant compte des « intempéries » et des mouvements du ciel, en particulier, de ceux du « soleil » ? Quant à l'église et à la tombe, ces monuments religieux, ne rappellent-elles pas aux hommes leur destin de mortels tout en les invitant au respect du sacré ? C'est pourquoi il paraît difficile d'avaliser le constat de Céline Bonicco-Donato lorsqu'elle écrit que, dans *Être et temps*, « l'habiter tend [...] à être rabattu sur une modalité d'existence inauthentique » (Bonicco-Donato 2019, 36). On peut d'autant moins y consentir que la réflexion heideggerienne sur l'habiter y prend place dans une section où il s'agit d'épingler « la spatialité essentielle du *Dasein* » (Heidegger 1986, 141), celle de sa corporéité absorbée dans le « monde ambiant » (141) dont il a déjà été question précédemment.

Quant au « rassemblement », pour revenir à lui, il est toujours focalisé autour d'une « chose » qui fait de lui un espace, non pas neutre et homogène, mais un espace « ménagé » d'une certaine façon et dont les qualités topographiques et climatiques ne sont pas réductibles à des mesures

quantifiables. C'est ce que l'étymologie, dont Heidegger était féru, indique : « Suivant un vieux mot de notre langue, rassemblement se dit *thing* » (Heidegger 1980, 181). Ce mot a fini, avec le temps, prévient-il, par désigner « une chose (*ein Ding*) » (181). L'exemple du pont est célèbre auquel Heidegger a recours pour expliquer comment une chose a le pouvoir d'articuler, de « rassembler » autour d'elle le *Quadriparti*. Il n'est pas utile d'y revenir ici. Il est dans toutes les mémoires. On notera simplement que le pont, s'il est bien une construction, n'est pas une habitation. Et pourtant, il institue un « lieu », il ajointe les uns aux autres des éléments épars persistant dans leur distance et leur différence, il les rassemble dans une même totalité sans annuler ce qui les contrarie. C'est à ce titre qu'il est à même de mieux divulguer, selon l'auteur d'*Être et temps*, le sens exact du verbe allemand « *bauen* », lequel, avant de signifier « bâtir », signifie, de façon plus profonde, le « ménagement quadruple du *Quadriparti* » (Heidegger 1980, 178), autrement dit et en un mot, « habiter », verbe que Heidegger, une fois de plus, comme il l'avait fait dans son maître-ouvrage, rapproche du « *ich bin* (je suis) » (173). « Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter » (173).

À partir du moment où « habiter » doit se comprendre, en une extension large, comme voulant signifier toute construction capable de donner naissance à un lieu, sans que cette construction soit obligatoirement un logement et sans qu'elle puisse non plus se détacher du lieu qu'elle a fait advenir, puisque si « *bauen* » signifie ériger un bâtiment, il signifie aussi « cultiver », « soigner », « veiller, à savoir sur la croissance, qui elle-même mûrit ses fruits » (Heidegger 1980, 173), alors il devient capital que toute œuvre édifiée soit respectueuse du site où elle s'« enracine », qu'elle l'aide à le faire « croître » en plus de le faire naître : « Le véritable ménagement, dit Heidegger, [...] a lieu quand nous laissons dès le début quelque chose dans son être, quand nous ramenons quelque chose à son être et l'y mettons en sûreté, quand nous l'entourons d'une protection » (175). De là s'ensuivent deux implications qui apportent une justification à l'ambiguïté constitutive de l'art architectural dans la vision qu'en a Heidegger. La première touche à *l'œuvre édifiée*, la seconde à son *édification*. Tout d'abord, que l'œuvre construite soit indissociable du lieu qu'elle institue et, dans le même temps, préserve, conduit à penser qu'elle ne fait qu'un avec celui-ci. Partant, que sa délimitation physique n'est pas sa délimitation réelle. Qu'elle entre en fusion avec ce qui l'entoure, fusion qu'Ingarden revendiquait, on s'en souvient, comme l'une des spécificités de l'activité edificatrice. « Un espace (*Raum*) est quelque chose

qui est “ménagé”, rendu libre, à savoir à l’intérieur d’une limite [...]. La limite n’est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l’avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose *commence à être* (*sein Wesen Beginnt*) » (183). S’il en est ainsi, l’architecture ne finit pas là où ses murs s’arrêtent ni l’espace auquel elle ménage une place là où notre vue parvient, pas plus que là où nos usages nous portent. L’espace architectural tient en un même aménagement des composants divers et éloignés qu’il rapproche les uns des autres et auxquels on se sent parfois plus en adhésion par la pensée que par notre comportement quotidien.

Si nous [...] pensons [...] au vieux pont de Heidelberg, le mouvement de notre pensée jusqu’à ce lieu n’est pas une expérience qui serait simplement intérieure [...]. Bien au contraire, [...] nous sommes auprès du pont là-bas [...]. Nous pouvons même [...] être beaucoup plus proches de ce pont et de ce à quoi il « ménage » un espace qu’une personne qui l’utilise journallement comme un moyen quelconque de passer la rivière (Heidegger 1980, 186-187).

Même en sa manière de conscience pensante — ce qu’il n’est pas de façon prioritaire chez Heidegger —, l’homme, tout en étant à sa place, en étant *ici*, est déjà *là*. Il est toujours par-delà lui-même. Il n’est auprès de soi qu’en se transportant dans le champ spatial qui le requiert et qu’il déploie simultanément par ses actions et ses utilisations, mais aussi par sa pensée. C’est pourquoi nous arpentons par avance « les espaces de telle façon que nous nous y tenons déjà dans toute leur extension, en séjournant constamment auprès des lieux et des choses proches ou éloignés » (187).

Ce qu’implique en deuxième lieu le « *bauen* » compris en tant que ce qui, ménageant un espace, le protège, le cultive et veille sur sa croissance, c’est une certaine conception de la tâche de l’architecte. Bâtir, au sens ontologique que reconnaît Heidegger à ce terme, n’est pas imposer partout les mêmes standards et les mêmes principes constructifs, contrairement à ce que recommandaient les figures de proue du modernisme, tels que Gropius, Le Corbusier ou Mies van der Rohe. L’opposition est ici nette entre Ingarden, considérant que l’architecture moderne a su révéler, dans son moment d’émergence historique, l’essence intemporelle du geste constructif, et Heidegger, grand pourfendeur de ces demeures collectives construites après-guerre, à bas coûts et en série, « ouvertes à l’air, à la lumière et au soleil », comme le réclamait Le Corbusier, mais dont il se demandait, pour sa part, si elles avaient « de quoi nous garantir qu’une *habitation* a lieu ? » (Heidegger 1980, 171) Ce qui explique la méfiance de Heidegger à l’égard du mouvement moderne et, à l’inverse, l’accueil

que lui réserve Ingarden, c'est que le premier s'intéresse surtout à la relation que l'être humain entretient avec son habitat là où le second entreprend principalement de définir l'architecture prise en tant qu'art. Attaché à situer où réside la part artistique de l'édification, Ingarden, comme on l'a vu plus haut, s'accorde avec les architectes modernistes pour reconnaître « que le système de formes purement géométriques [...] constitue l'élément principal et le moment directeur de toute l'œuvre d'art architecturale » (Ingarden 2013, 94). Si une révolution a eu lieu dans le champ architectural à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, elle a consisté, souligne-t-il, dans « la simplification de la construction d'ensemble, la prépondérance des grandes masses » (Ingarden, 2013, 94). Ce que les volumes simples et réguliers, relevant d'une exigence moderne de géométrisation rationnelle de l'espace, ont de particulier, c'est leur perfection formelle offerte à une intuition qu'aucun ornement, déclaré impropre à l'architecture, ne vient brouiller. Ils ont « une qualité-de-Gestalt [*Gestaltqualität*] immédiatement saisissable » (74), avance Ingarden en phase avec Le Corbusier affirmant que « les formes primaires sont les belles formes parce qu'elles se lisent clairement » (Le Corbusier 1995, XVII). Or l'approche phénoménologique la mieux à même de faire ressortir de telles qualités formelles ne peut que concéder un privilège à l'acte perceptif. C'est donc moins à l'utilisateur qu'à l'observateur que les propos d'Ingarden s'adressent lorsqu'il soutient que l'œuvre bâtie, pour obtenir sa validité artistique, doit obéir à une « nécessité interne [...] qui est faite en vue de l'apparition des qualités-de-Gestalt construites sur le fondement des formes géométriques et des qualités douées de valeur esthétique qui ne font qu'un avec elles » (Ingarden 2013, 95, note 1). Le processus de la perception peut bien sûr connaître un cours fluctuant selon les circonstances et les dispositions psychiques du spectateur, il n'y a néanmoins que lui, concède Ingarden, qui sache rendre justice à la « vie » des masses architecturées, à leurs « rythmes » et au « jeu » de leurs « aspects toujours nouveaux selon les différentes conditions de la contemplation » (115).

Quant à Heidegger, il propose une phénoménologie de l'espace édifié mettant en avant l'*affectivité* plutôt que la *perception*. Si l'émotion n'est pas minimisée par Ingarden, elle est toutefois secondarisée par rapport à l'intuition perceptive, ainsi qu'on vient de le voir. Il n'en va pas de même chez Heidegger pour qui elle constitue « un mode existentiel fondamental » (Heidegger 1986, 184) et, par conséquent, une manière primordiale d'appréhender toute forme édifiée ou toute présence spatiale. L'inscription

corporelle du *Dasein* dans le monde ambiant évoquée antérieurement en est le témoin. L'expression de « monde ambiant » signifie très clairement, dans la ligne de mire de Heidegger, comme cela a été rappelé ci-dessus, que le monde auquel le *Dasein* s'ouvre d'emblée est un monde intégrant, enveloppant, un monde « à l'entour » (102). C'est dans l'inhérence d'un tel monde que l'homme se trouve d'ores et déjà jeté. Ce qui préside au dévoilement de cette inhérence, ce n'est ni la perception ni la compréhension, ce ne sont pas non plus à elles seules les activités utilitaires. Il y faut le concours d'une disposition affective par laquelle notre existence dans le monde nous est d'abord donnée. Mais cette disposition échappe à toute dualité. Elle n'est pas plus objective que subjective. Elle est absorbante ou fusionnante et doit s'envisager comme une tonalité émotionnelle globale, intégrale. « Elle ne vient ni du "dehors" ni du "dedans", [...] elle s'élève à partir de l'être-au-monde » (181), nuance Heidegger. Avant toute autre détermination, le *Dasein* est donc un être affecté. La disposition affective émanant de son intimité avec le monde le plonge dans un espace familier, parce que cet espace prolonge et amplifie sa dimension extatique essentielle. « L'être d'humeur de la disposibilité constitue existentiellement l'ouverture du *Dasein* au monde » (182). Nulle justification théorique n'est à même de rendre raison de cette structure *a priori* formée par le milieu affectif où séjourne le *Dasein* en sa sortie initiale hors de soi. Dans ce milieu affectif et immersif, « le monde est déjà dévoilé d'avance, même si c'est non thématiquement, avec tout ce qui se rencontre » (120).

L'habitation entendue au sens heideggerien ne désigne pas autre chose que ce séjour mutique de l'homme dans le monde enveloppant dont il est l'hôte toujours affecté selon telle ou telle modalité pathique. Seule une phénoménologie des ambiances affectives est à même d'en fournir la description. C'est à cette phénoménologie, en plein essor à l'heure actuelle (cf. Bégout 2020), qu'aura modestement contribué Heidegger. Si habiter, pour l'auteur de « Bâtir habiter penser », c'est être immergé dans le monde ambiant, c'est-à-dire « séjourner parmi les choses » (Heidegger 1980, 179), il convient d'accorder une attention particulière aux choses construites. En effet, les bâtiments ont pour fonction de ménager des lieux dans lesquels l'homme s'installe et autour desquels l'espace, qui n'est jamais pour le *Dasein* un « vis-à-vis » (186), se met à rayonner. Le rayonnement spatial s'accompagne d'une atmosphère sentimentale évasive, expansive qui ne nous laisse pas indemnes, puisque nous séjournons « parmi les choses », que nous

sommes en osmose avec elles. Certains troubles traduisent, par la négative, cette coappartenance empathique diffuse de l'homme et des lieux qu'il investit autant qu'ils l'investissent.

La perte même du contact avec les choses, qui est observée dans les états de dépression, ne serait aucunement possible si un état de ce genre ne demeurait pas [...] ce qu'il est en tant qu'état humain, à savoir un séjour *auprès* des choses. C'est seulement lorsque ce séjour caractérise déjà la condition humaine que les choses auprès desquelles nous sommes peuvent cependant *ne rien* nous dire, *ne plus* nous toucher (Heidegger 1980, 188).

Dans l'*Introduction à la métaphysique*, il est remarquable d'observer que la différence ontico-ontologique était illustrée par l'exemple célèbre du « lycée » dont l'être ne pouvait se réduire à aucun de ses composants physiques ni à aucune des perspectives adoptées ou par ses usagers ou par ses observateurs. Heidegger en venait alors à suggérer que la dimension ontologique de cet édifice était à chercher dans son « odeur », qu'on pouvait la « flairer » et qu'elle nous donnait « l'être de cet étant d'une façon beaucoup plus immédiate et véritable qu'aucune description ou visite ne peut le faire » (Heidegger 1967, 45). Et il est vrai que, contribuant à l'ambiance d'un lieu, l'odeur a quelque chose à la fois d'évanescence et de pénétrant. Elle infuse en nous tout en générant un climat émotionnel se répandant partout autour de nous. Bruce Bégout relève « la forte nature ambiante des sons et des odeurs, qui ne délivrent pas d'emblée des qualités sensibles d'un objet, mais plongent le sujet sentant dans une atmosphère particulière. Le son comme l'odeur possèdent en effet cette capacité de diffusion et de pénétration qui défait la distinction du sujet et de l'objet » (Bégout 2020, 176-177).

Si bâtir n'est pas un simple moyen ayant pour fin l'habitation, laissant ainsi ces « deux activités séparées », mais qu'il est « déjà, de lui-même, habiter » (Heidegger 1980, 171), alors l'évocation de la « demeure paysanne de la Forêt-Noire » qui achève la conférence de 1951 prend tout son sens. Disposée « sur le versant de la montagne, à l'abri du vent et face au midi, entre les prairies et près de la source », cette modeste habitation qui s'incruste dans son milieu, faisant « venir dans les choses la terre et le ciel, les divins et les mortels », montre à quel point Heidegger était persuadé que l'artisan des temps passés, qui ne savait rien de la science architecturale, « savait construire » (Heidegger 1980, 191 et 192). Il le savait, parce que toute son existence l'inclinait à participer à la vie de l'espace environnant, à ne faire qu'un avec lui. Séjourner, pour le paysan édificateur décrit par Heidegger, ne se résumait pas à être logé. Cela voulait dire aussi éprouver un sentiment de fusion harmonieuse avec



l'entour du monde et, par là même, « être content, mis en paix, demeurer en paix » (175). On peut dès lors, sans risque de se tromper, admettre, avec Céline Bonicco-Donato, et même s'il ne s'est jamais explicitement prononcé à ce sujet, que, dans la représentation que Heidegger devait en avoir, l'architecte véritable n'était pas « le créateur tout-puissant », imbu de lui-même, mais, bien plus discrètement, le « bâtisseur-jardinier » (Bonicco-Donato 2019, 55) venant « greffer » son œuvre sur le lieu de son implantation et lui laissant, par là même, la liberté de s'épanouir avec elle. Cette aptitude suppose que l'acte architectural de création soit tout autant un acte de réception, de bienveillance vis-à-vis de ce qui est déjà là. Et que le bâtiment résultant de ce geste à la fois actif et passif s'absorbe dans un site possédant déjà une tonalité affective avec laquelle sa présence entrera en vibration. Bref, que l'art de construire soit, d'abord et avant tout, un art de vivre. Ce que des architectes comme Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa ou Peter Zumthor, pour ne citer qu'eux, ont bien compris en s'employant à mettre en application les thèses sur l'habiter de Heidegger (cf. Limido-Heulot 2013, 24-25 ; Bonicco-Donato 2019, 8-12, 133-176).

Le portrait de l'architecte heideggerien serait-il dès lors semblable à celui de l'artiste ancien tiré dans les *Remarques sur art — sculpture — espace* ? Lors de cette conférence prononcée en 1964, Heidegger proclamait que le sculpteur antique, confronté à l'espace en vue de lui donner forme, ne pouvait comprendre ni en quoi consistait cette confrontation ni l'espace qu'il s'agissait pour lui de modeler. Il avertissait cependant : « Ce ne-pas-pouvoir ne signifie nullement la faiblesse de l'artiste mais sa force » (Heidegger 2009, 12). Sa force, puisque, « au temps de l'art grec, [...] les œuvres [...] parlaient d'elles-mêmes » (Heidegger 2009, 8), qu'elles nappaient leur signification d'un voile de silence sans quoi la beauté ne resplendit pas de son indicible éclat. Christopher Alexander, l'architecte américain d'origine autrichienne auquel se réfère Mona Chollet dans *Chez soi*, dit-il autre chose quand il parle de la « qualité sans nom » possédée par les réalisations architecturales les plus « vivantes » (Chollet 2016, 307) ?

Si l'on ne peut pas la nommer, ce n'est pas parce qu'elle serait imprécise ; au contraire : « Les mots échouent à la saisir parce qu'elle est plus précise que n'importe quel mot. » Elle est cette alchimie toujours unique qui organise les éléments d'un lieu — humains et non-humains — de façon à permettre l'épanouissement de chacun, le jaillissement harmonieux de toutes les forces qui les habitent et la meilleure coopération possible entre eux (Chollet 2016, 307).

En s'arrangeant pour que s'établisse tacitement une connivence entre l'œuvre bâtie, ses occupants et son contexte environnemental, l'architecte, dans l'image que devait s'en procurer Heidegger, est un peu l'homologue du sculpteur de l'Antiquité. Une telle image est plus mitigée chez Ingarden. Attentif, lui aussi, à la coexistence équilibrée du paysage, des constructions y prenant place et des hommes les investissant, il n'en insiste pas moins, se réclamant des architectes modernes, sur la part rationnelle (cf. Ingarden 2013, 95) gouvernant l'édification des formes géométriques abstraites dans lesquelles il détecte ce qui confère à l'art d'édifier sa spécificité parmi les autres arts. Or il n'aura échappé à personne que ces formes pures, aux lignes droites et aux arrêtes tranchantes, le plus souvent d'une blancheur immaculée éblouissant le regard, ne se fondent pas simplement dans leur écrin spatial. Elles s'y posent en s'y imposant. Elles affirment du même coup la suprématie de leur logique constructive sur leurs usages et sur les conditions extérieures de leur ancrage. Malgré ces divergences de vues et en dépit de la tension qui parcourt la réflexion d'Ingarden sur l'art de bâtir, ce qui ressort, en dernier résultat, des études phénoménologiques de l'expérience de l'objet édifié proposées par nos deux penseurs, c'est leur contribution au développement d'une « esthétique élargie » de l'architecture au sein de laquelle les considérations de nature artistique s'agrègent aux considérations de plus vaste ampleur de type écosophique.

Département de philosophie, Université de Liège Rudy STEINMETZ  
 Place du XX Août, 7, 4000 Liège (Belgique)  
 R.Steinmetz@uliege.be

## Bibliographie

- BÉGOUT, Bruce. 2020. *Le concept d'ambiance*. Paris : Seuil.
- BONICCO-DONATO, Céline. 2019. *Heidegger et la question de l'habiter. Une philosophie de l'architecture*. Paris : Parenthèses.
- CHOLLET, Mona. 2016. *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*. Paris : La Découverte.
- DERRIDA, Jacques. 1974 (1962), « Introduction », in Husserl 1974.
- HEIDEGGER, Martin. 1967 (1935). *Introduction à la métaphysique*. Paris : Gallimard.
- . 1980 (1951). « Bâtir habiter penser », in *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 170-193.
- . 1986 (1927). *Être et temps*. Paris : Gallimard.

- . 1987 (1936, Supplément, 1960). « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 13-98.
- . 2009 (1964). *Remarques sur art — sculpture — espace*. Paris : Payot & Rivages.
- HUSSERL, Edmund. 1974 (1954). *L'origine de la géométrie*. Paris : PUF.
- . 1982 (1952). *Recherches phénoménologiques pour la constitution*. Paris : PUF.
- . 1991 (1954). *Expérience et jugement*. Paris : PUF.
- INGARDEN, Roman. 2013 (1945). *L'œuvre architecturale*. Paris : Vrin.
- KANT, Emmanuel. 1985 (1790). *Critique de la faculté de juger*. Paris : Gallimard.
- LABBÉ, Mickaël. 2017. *Philosophie de l'architecture. Formes, fonctions et significations*. Paris : Vrin.
- LE CORBUSIER. 1957 (1942). « Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture », in *La Charte d'Athènes*. Paris : Minuit, 125-185.
- 1995 (1923). *Vers une architecture*. Paris : Champs-Flammarion.
- LIMIDO-HEULOT, Patricia. 2013. « Ingarden et l'ontologie de l'œuvre architecturale », Introduction à Ingarden 2013 (1945).
- MALDINEY, Henri. 1997. « À l'écoute de Henri Maldiney », in *L'architecture au corps*, dir. Chris Younès, Philippe Nys et Michel Mangematin, Bruxelles : Ousia, 9-23.
- RICHIR, Marc. 1997. « Corps, espace et architecture », in *L'architecture au corps*, dir. Chris Younès, Philippe Nys et Michel Mangematin. Bruxelles : Ousia, 24-39.
- TALON-HUGON, Carole. 2015. *Une histoire personnelle et philosophique des arts. Classicisme et Lumières*. Paris : PUF.
- VAN LIER, Henri. 1971 (1959). *Les arts de l'espace*. Tournai : Casterman.
- ZEVI, Bruno. 1959 (1948). *Apprendre à voir l'architecture*. Paris : Minuit.