

Raphaëlle Cazal (Université Paris I Panthéon-Sorbonne, EA 3562 PHICO – Philosophies contemporaines) – **L'empathie en architecture. Pour une nouvelle compréhension de l'habitation de l'espace.**

L'empathie est une modalité particulière de notre rapport affectif au monde, théorisée dans la seconde partie du XIXe siècle en Allemagne sous le terme d'« *Einfühlung* ». Cette dernière désigne notre tendance fondamentale à projeter notre vie subjective et émotionnelle dans les objets, notre propension à nous identifier à eux et même à nous « sentir » (*fühlen*) en eux (le préfixe « *ein* » exprimant un mouvement « vers », mais aussi une unification). Alors que la sympathie, qui désigne notre capacité à nous projeter dans la vie mentale d'autrui et à éprouver la même émotion que lui, se comprend et s'explique en vertu même de l'intériorité de l'autre personne, de son caractère spirituel et plus fondamentalement animé, vivant, l'empathie recèle un caractère beaucoup plus énigmatique.

En effet, comment pouvons-nous ressentir une émotion à la vue d'un objet inerte, inanimé, dénué de vie ? Pourquoi éprouvons-nous un sentiment de gêne et d'amputation à la vue d'un objet cassé ? Et un sentiment au contraire de joie et d'épanouissement de nous-mêmes à la vue de nuages arrondis et gorgés de soleil, s'avancant majestueusement dans le ciel ? Comment expliquer de telles émotions à l'égard de formes dénuées de vie ? Et pourquoi surtout leur transférons-nous ces émotions ? Pourquoi, au lieu de dire que nous nous sentons gais ou tristes à la vue de telles choses, ou que ces formes nous *rendent* tristes ou gais, disons-nous que cette chaise disloquée *est* triste, ou que ces nuages *sont* gais ?

Notre expérience des lieux que sont les architectures, caractérisées par leur statisme et leur matérialité brute et abstraite, exprime au plus haut point ce mystère de l'empathie. Nous ne pouvons en effet pénétrer dans un édifice sans lui attribuer d'emblée une certaine tonalité affective, une certaine « *Stimmung* » : l'intimité, le grandiloquent, le joyeux, le triste, le lugubre. Nous nous sentons d'emblée en accord ou en désaccord avec lui, car nous tendons à nous projeter dans les formes environnantes ainsi que dans l'espace lui-même, dans l'atmosphère qu'elles dégagent, que nous éprouvons immédiatement sur le mode d'une empathie négative ou positive, d'une « sympathie » ou d'une « antipathie ». Ce caractère central de l'empathie dans notre expérience architecturale nous conduira à nous demander si, plus qu'une rémanence atavique de la tendance de l'esprit humain à animer et conférer une vie à tout ce qui l'entoure, l'empathie ne serait pas une modalité fondamentale de notre habitation des lieux. Autrement dit, si l'empathie, en tant que projection de notre subjectivité, ne nous dit pas quelque chose d'essentiel sur notre façon d'habiter l'espace, y compris sur son versant critique, qui est celui de l'expérience du vertige. Nous aborderons ce problème en prenant appui sur les réflexions des théoriciens allemands du XIXe siècle qui se sont particulièrement intéressés à l'empathie architecturale, ainsi que sur celles de leurs héritiers contemporains, qu'il s'agisse de phénoménologues, ou d'architectes. Il s'agira pour nous d'essayer de comprendre comment s'opère le mécanisme de projection empathique à l'égard des architectures (I), ce qui le rend possible (II et III) et ce qui en fait un trait constitutif de notre habiter (IV).

Il faut en effet préciser, avant de commencer, que si l'*Einfühlung* a été notamment abordée dans les études allemandes du XIXe siècle comme la clef pour comprendre les secrets et la spécificité de l'expérience esthétique et de la jouissance esthétique (c'est-à-dire comme expliquant le plaisir particulier que nous y prenons), l'*Einfühlung* a aussi fait l'objet de recherches plus spécifiques, dont le

but était de comprendre le mystère de l'expressivité des formes architecturales. Car ces dernières, par leur caractère statique, inanimé et non figuratif, sembleraient faire de l'architecture l'art le moins propice à un transfert empathique. Or une telle projection empathique existe également à leur égard, comme nous l'avons vu. Mais pourquoi ? Ce que nous souhaiterions montrer, c'est à la fois comment une telle projection est possible à l'égard de l'architecture, et en quoi elle y est doublement déterminante : c'est-à-dire non seulement relativement au sentiment de plaisir esthétique qu'elle peut susciter, mais aussi et surtout quant à l'habitation du lieu qu'elle permet, donc en tant qu'elle a une implication éthique et non seulement esthétique.

*

I – Le « comment » : le mécanisme de l'empathie :

Pour ce faire, il nous faut tout d'abord tenter de comprendre en quoi consiste exactement ce mécanisme empathique, ce transfert inconscient de nos sentiments dans un objet, où la tonalité affective que nous éprouvons est vécue non pas comme étant la nôtre, ni comme étant un vécu qu'éprouverait l'objet (l'objet n'étant pas une autre personne, dotée d'une intériorité), mais comme étant une propriété même de l'objet, comme étant un sentiment en quelque sorte objectivé, un sentiment que nous pourrions voir de l'extérieur et non seulement éprouver de l'intérieur. Le terme *Einfühlung* signifie en effet sentir quelque chose dans un autre que soi, ce qui est *a priori* paradoxal, puisque je ne peux sentir que ma propre activité interne.

D'où une *double énigme de l'empathie* : via cette dernière en effet, non seulement nous attribuons une tonalité affective à un être en soi dénué de vie, mais en outre nous faisons l'expérience en troisième personne, depuis un point de vue externe, de ce que nous n'éprouvons d'ordinaire qu'en première personne, en nous et en tant que provenant de nous-mêmes : à savoir de nos sentiments, qui ne peuvent normalement être que vécus et non pas vus. Or comment pouvons-nous voir l'invisible, et voir la vie là où il n'y en a pas ?

Les différents théoriciens de l'empathie, à commencer par le fondateur du concept d'*Einfühlung*, Robert Vischer, mais aussi ses successeurs, notamment Theodor Lipps, se sont attachés à résoudre cette énigme, en soulignant, à l'appui des théories psychophysiologiques de l'époque, le rôle central en la matière du *transfert moteur* sous-jacent au transfert émotionnel, transfert moteur qui tend généralement à passer inaperçu, alors qu'il est déterminant et conditionne même ce dernier (il joue en outre un rôle particulièrement central dans l'expérience architecturale, comme nous allons le voir). Seul un tel transfert moteur est en effet à même d'expliquer la double énigme de l'empathie. Il est nécessaire à cet égard de dire quelques mots de l'essai de Robert Vischer *Sur le sentiment optique de la forme* (1873)¹, où ce dernier s'attache à déterminer la genèse de l'*Einfühlung*, qui s'avère être une faculté complexe impliquant une certaine combinaison de nos facultés mentales. Loin en effet de précéder, dans la genèse de nos facultés, la *Mitgefühlung*, la sympathie, grâce à laquelle nous entrons en résonance affective avec les autres hommes, l'*Einfühlung* présuppose cette dernière, car elle consiste selon Vischer dans la généralisation de la *Mitgefühlung* à l'ensemble de la Création, animée comme inanimée, c'est-à-dire dans la capacité à entrer en résonance émotionnelle avec des objets et non seulement des sujets. L'*Einfühlung* proprement dite engage en effet nos émotions et non nos seules sensations (*fühlen*

¹ Robert Vischer, *Sur le sentiment optique de la forme. Contribution à l'esthétique*, trad. Maurice Élie, in Maurice Élie, *Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs*, Nice, Ovidia, 2009, pp. 57-100.

renvoie au *Gefühl*, au sentiment, et non à la seule sensation, *Empfindung*). Pour retracer la genèse de cette dernière, Vischer met au jour toute une palette de modalités pré-empathiques, s'échelonnant sur différents niveaux de complexité, depuis la sphère sensorielle jusqu'à la sphère émotionnelle, et aboutissant ultimement à l'*Einfühlung*.

Vischer prend appui pour ce faire sur les deux modalités, réceptrice et motrice, de notre sens de la vue, qui se déploient tout d'abord au niveau de nos sensations dites réceptrices ou afférentes (*Zuempfindungen* en allemand) et de nos sensations motrices ou efférentes, qui impliquent une activité de notre part (*Nachempfindungen*). L'impression colorée que l'œil reçoit est un exemple de sensation réceptrice, relativement passive, tandis que la sensation motrice sera par exemple celle éprouvée par l'œil quand ce dernier suit activement les contours d'une forme, du bout des doigts pourrait-on dire, ou quand il embrasse des masses et des surfaces entières ou des volumes, à la manière, dit Vischer, d'une main grande ouverte qui palpe un objet. Un tel mouvement du regard constitue déjà une première forme de transfert empathique, dans la mesure où il anime, par ce mouvement, le phénomène inerte qui se présente à lui.

Mais un tel transfert se complique dès lors que nos sensations s'accompagnent de représentations mentales (*Bildvorstellungen*), où elles acquièrent alors le statut d'*Einempfindungen*, qui peuvent là encore être statiques ou dynamiques. Il peut en effet m'arriver de sentir l'état de mon corps dans l'objet (je peux par exemple rêver d'araignées grouillant au plafond d'une maison, si j'ai une migraine) – il s'agit alors d'une *Einempfindung* statique ; ou encore de sentir le mouvement de notre corps dans l'objet, dans le cas cette fois d'une *Einempfindung* dynamique (je peux rêver que je tombe d'une tour, si brusquement mon genou engourdi a une réaction motrice). Mais il ne s'agit pas encore d'*Einfühlung*, car le transfert opéré ici reste circonscrit à un champ sensoriel.

Ce n'est que lorsqu'un sentiment s'y adjoint, que cette dernière apparaît, en se déclinant là encore sous une forme statique ou dynamique (que Vischer nomme respectivement *Zufühlung* et *Nachfühlung*), enrichie à chaque fois d'une tonalité affective particulière : une couleur par exemple nous paraîtra chaude (cordiale) ou froide (exemple d'*empathie statique*), tandis qu'une pierre lancée dans les airs nous semblera voler joyeusement (exemple d'*empathie dynamique*). Vischer nomme l'empathie statique « empathie physiognomonique » (*physiognomische Einfühlung*) et l'empathie motrice « empathie mimique » (*mimische Einfühlung*), la première étant donc suscitée par des choses en repos, la seconde par des choses soit en mouvement effectif, soit, nous dit Vischer, en mouvement apparent, c'est-à-dire dont l'attitude ou la posture est telle qu'elle donne l'impression que l'objet vient de s'arrêter ou est sur le point de se mouvoir. Vischer prend l'exemple de la paroi d'un rocher qui, saillante par mille endroits, semble nous affronter orgueilleusement, et d'un arbre dont les ramures largement déployées paraissent nous accueillir les bras ouverts.

Cette référence aux objets en mouvement apparent est centrale, car elle donne mieux à comprendre que les deux autres sortes d'empathie (celle portant sur des objets absolument immobiles, et celle portant sur des objets en mouvement effectif) comment s'opère la projection empathique. Elle fait en effet signe de façon flagrante vers le *mouvement* que nous transférons inconsciemment aux objets, en vertu duquel ces derniers s'animent et grâce auquel nous ressentons une certaine émotion, que nous situons dans l'objet. Ce transfert de mouvement s'explique selon Vischer par le fait que notre imagination imite intérieurement la forme vue, la reproduit pour se la réapproprier, et en vertu même de

cet acte interne, anime l'objet. Au détour d'une phrase, Vischer va même jusqu'à esquisser l'idée que les mouvements perceptifs eux-mêmes seraient déjà dans le fond des imitations, reproduisant les objets en repassant sur leurs contours.

Cette affirmation mérite d'être soulignée car elle est tout à fait conforme aux découvertes des neurosciences contemporaines, dont les expériences ont révélé que l'observation d'objets statiques manipulables n'activait pas seulement les aires visuelles du cerveau, mais également les aires motrices qui contrôlent les actions reliées aux objets, telles que l'acte de saisie. Voir un objet, c'est en ce sens déjà le saisir. Et ce a fortiori quand l'objet considéré s'avère retranscrire un mouvement, en être la trace (comme des lettres manuscrites ou des peintures obéissant au principe de l'action painting), ce qui facilite la simulation motrice.

Le test de Rorschach atteste également ce fait, car il montre que la forme de la tache observée, éveille le sujet à des vécus moteurs ressentis dans son corps, que ce dernier inhibe dans leur extériorisation et qui par là même confèrent à la forme vue un mouvement. La tension motrice ne se résout donc pas dans un automouvement du sujet, mais dans la perception d'un mouvement externe (Ce qui est en conformité avec la loi d'échange entre perception et mouvement mise en lumière par Viktor von Weizsäcker dans *Le Cycle de la structure*).

Mais bien avant ces découvertes récentes, Theodor Lipps rédigea son *Esthétique* (1903), une trentaine d'années après l'essai de Vischer, dans le but de systématiser et d'approfondir cette question de l'empathie. Il prit pour ce faire appui sur cette intuition majeure de Vischer – majeure également pour la phénoménologie du XXe siècle – selon laquelle toute perception inclut une activité motrice inhérente. Lipps s'en servit notamment pour clarifier le processus de délocalisation du moi caractéristique de l'empathie, et rendit par là même clairement compréhensible la double faculté qu'elle nous donne de voir l'invisible (un sentiment) et de percevoir ce sentiment dans des objets sans vie et même immobiles (comme c'est le cas des formes architecturales). Car si percevoir une forme, c'est déjà l'esquisser, la reproduire, alors l'on peut dire que nous ne pouvons *voir* un objet, sans en même temps *sentir* l'activité et le mouvement que nous déployons pour le saisir. Et c'est précisément parce que nous déployons cette activité en direction de l'objet, pour le percevoir, que nous nous oublions nous-mêmes comme origine de ce mouvement, et que nous rattachons au contraire ce mouvement à l'objet, ainsi que le sentiment qu'il induit en nous. C'est ce qui explique que, paradoxalement, dans l'empathie, je perçois mon activité et l'émotion qui lui est corrélative *dans* l'objet, c'est-à-dire comme provenant de lui et non comme venant de moi. D'où l'affirmation restée célèbre de Lipps, selon laquelle l'*Einfühlung* est jouissance *objectivée* de soi.

II – Un mécanisme co-conditionné par le sujet et l'objet :

Cette affirmation a cependant également valu à Lipps et aux théoriciens de l'empathie en général, un certain nombre de critiques, notamment de la part des Gestaltistes, se demandant dans quelle mesure l'expérience empathique ne serait pas éminemment égocentrée et purement subjective, le sujet jouissant de soi à travers l'objet considéré, donc n'appréhendant l'objet qu'à partir de lui-même et de ses propres désirs. C'est également la critique de Benedetto Croce, dans le chapitre « À propos de la

prétendue esthétique de l'*Einführung* », 1941, reproduit dans les *Essais d'esthétique*². Croce ne voit dans l'empathie qu'une hédonistique, qu'une culture du plaisir personnel³.

En réalité, une telle critique n'a pas lieu d'être. Elle ne considère en effet qu'une modalité possible de l'empathie, celle que Moritz Geiger, dans son article intitulé « Le problème de l'empathie d'état d'âme » (« *Zum Problem der Stimmungseinführung* »⁴), appelle fort justement l'*empathie subjectivement conditionnée*. Dans une telle empathie, j'aborde en effet les objets à partir d'un état d'âme déterminé, le mien, celui que j'ai à tel moment précis, et que je projette sur les objets que je rencontre. Ici, loin de retrouver l'objet et sa tonalité affective en moi, je retrouve *mes* vécus dans l'objet. C'est ce qui se produit par exemple si je repense à une ville où a habité un être qui m'est cher, en focalisant d'abord mon souvenir de cette ville à un moment l'être aimé y habitait encore, puis en un second temps, quand il fut parti. Alors que dans le premier cas, la ville m'apparaît lumineuse et comme revêtue d'un halo éclatant, dans le second cas, elle me semble recouverte d'un voile sombre. La tonalité sentimentale qui est celle de la ville dans ces deux situations, la lumière ou l'obscurité qu'elle irradie phénoménologiquement, est alors uniquement due à la projection de mon sentiment propre, et ne dépend aucunement de caractéristiques propres à l'objet.

Il existe cependant une autre modalité de l'empathie, qu'avaient plus proprement en tête les théoriciens que nous avons cités, que Geiger nomme l'*empathie objectivement conditionnée*, où cette fois l'objet est le guide, c'est-à-dire où je me laisse porter par la tonalité affective que dégage ce dernier, à laquelle je m'abandonne en faisant en sorte que mon état d'âme ne fasse qu'un avec lui. Ici le halo lumineux ou sombre que je projette inconsciemment sur l'objet, est *appelé* par les caractéristiques mêmes de ce dernier, que Geiger propose ainsi d'appeler caractères sentimentaux. Une telle empathie est fréquemment éprouvée, par exemple quand je pénètre dans une pièce sombre ou au contraire très claire, de même que lorsqu'un soleil éclatant règne dehors, ou qu'au contraire il pleut : le sentiment de gaieté ou de tristesse que je projette alors sur de tels lieux, n'est absolument pas arbitraire ou purement subjectif, mais est co-conditionné par l'objet, est « appelé » ou « exigé » par l'objet, écrit Lipps dans un article intitulé « Empathie et plaisir esthétique »⁵. Les propriétés formelles de l'objet font en effet qu'il

² Benedetto Croce, « À propos de la prétendue esthétique de l'*Einführung* », 1934, *Essais d'esthétique*, trad. Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991, pp. 181-189.

³ Les choses sources d'empathie sont « douées de qualités qui n'appartiennent pas à leur réalité mais leur sont conférées par l'imagination et paraissent leur appartenir réellement » (*ibid.*, p. 187). Car n'est source d'empathie que ce qui s'accorde à nous, à nos désirs, autrement dit ce qui est l'objet même de nos désirs, ce qui est source potentielle de plaisir en nous. L'objet source d'empathie est donc en quelque sorte nié dans sa nature même, il ne vaut que pour le plaisir qu'il procure au sujet, donc relativement au sujet lui-même. N'est objet d'empathie que ce que nous désirons, que ce qui nous procure du plaisir. Les objets avec lesquels nous empathisons ne sont en ce sens autres que nos « désirs objectivés » (p. 188). Les théories de l'empathie sont à cet égard une hédonistique, une théorie subjective et relative du beau (p. 183). Hédonistique car elles privilégient la valeur vitale du plaisir, de la commodité, de l'accommodement, de l'adéquation ou conformité, de la finalité biologique de l'objet. Croce réduit cependant cette expérience du plaisir à une expérience de l'agréable, et renvoie donc, pour la réfutation d'un tel hédonisme, à la *Critique de la faculté de juger* de Kant (p. 184). Or est-ce que le plaisir en jeu dans l'empathie est purement individuel et sensoriel, de l'ordre de l'agréable (est-il en effet réductible à ce que nous désirons ? Désirer étant toujours désirer la possession de l'objet, selon la terminologie kantienne) ? En outre est-ce que la référence à Kant est satisfaisante ? Chez Kant aussi en effet le plaisir (bien qu'esthétique, de « réflexion », et non des sens) est déterminé et conditionné par l'*accord* de la forme de l'objet à nos facultés de connaissance.

⁴ In *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 6, 1911, pp. 1-42.

⁵ Traduction française in Maurice Élie, *Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs*, op. cit., pp. 129-148.

demande d'être perçu de telle ou telle manière. Une ligne droite, une ligne ondulante et une ligne zigzagante n'exigeront pas de moi le même type d'activité psychique. Le mouvement d'extension et de délimitation que doit opérer mon regard intérieur ne se fait pas arbitrairement, il est guidé par la direction particulière de la ligne, par son rythme : la concentration et la dissolution, la tension et la détente, l'avancée et de la retenue, etc. Le *rythme* de la forme commande la motricité qu'elle nous fait ressentir : la forme et l'amplitude des lignes courbes leur confèrera par exemple dans mon regard des vitesses différentes⁶, et me fera éprouver les tonalités affectives correspondantes : le calme pour la ligne droite horizontale, la puissance pour la ligne verticale, l'inquiétude pour la ligne zigzagante, la joie pour la ligne ondulante, que l'on éprouve au plus haut point à la vue des façades baroques de Borromini, comme celle de Saint-Charles-aux-quatre-fontaines, reposant sur un contrepoint de courbes triplement concaves en haut, puis concave, convexe, concave au milieu en haut et en bas, ces deux dernières se distinguant par l'orientation différente dans laquelle elles s'offrent à nous, en vertu de la déformation due à la perspective (cf diapositive 1).

Ainsi, si l'origine du sentiment éprouvé par empathie est dans le sujet, qui le transvase dans l'objet, il reste donc que ce transfert et la nature du sentiment ressenti (son caractère triste, joyeux, mélancolique etc.) sont déterminés par les caractères de l'objet, par sa configuration et son rythme spécifiques (rythme qui peut être atmosphérique, reposant sur un certain jeu d'ombres et de lumières, ou plus proprement formel, linéaire). L'empathie est ce sens co-constituée par le sujet et par l'objet, co-constituée dans ce que le phénoménologue Henri Maldiney appelle « un cycle de l'œuvre et du témoin »⁷. L'expérience empathique est moins un transfert unilatéral de la vie interne du sujet dans l'objet, qu'une rencontre du sujet et de l'objet, un lieu d'échange entre l'espace propre et l'espace étranger, où chacun n'existe à soi qu'à travers l'autre, et où l'objet a donc le statut d'un *quasi-sujet*, même s'il est inanimé et inerte. Quand mon regard se laisse porter par tel ornement ou frise architecturale, par exemple par les stries horizontales noires qui rythment les murs de brique de la villa Cavrois de Mallet-Stevens, et que l'on retrouve à l'intérieur, au niveau par exemple des revêtements métalliques des radiateurs (cf diapositives 2-8), je ne suis pas renvoyé à ma propre identité, mais, comme le dit Henri Maldiney, « à des possibilités qui me sont soudain révélées et qui sont imprévisibles »⁸.

Cette situation ne concerne pas d'ailleurs que mon regard – surtout dans une architecture, dont la forme enveloppante recèle un caractère requérant, mais s'étend à mon corps tout entier : non seulement mon regard, mais mon *corps* lui-même s'adapte et se conforme à ce qu'il appréhende. Le sentiment que j'éprouve dans l'empathie va souvent de pair avec le sentiment d'une modification des limites de mon propre corps, lequel s'enveloppe en quelque sorte dans les contours de l'objet comme dans un vêtement. Robert Vischer le soulignait déjà, prenant appui sur l'essai de Karl Albert Scherner intitulé *La Vie du rêve*, où ce dernier montre que dans le rêve le corps s'objective lui-même en des

⁶ En vertu de la loi du temps constant de figure mise au jour par Weizsäcker dans *Le Cycle de la structure*, trad. Michel Foucault et Daniel Rocher, Paris, Desclée de Brouwer, 1958, qui montre que « tout changement délibéré dans la vitesse d'un mouvement entraîne une modification de sa figure spatiale » (p. 173) : pour tracer une droite continue dans l'air, nous sommes contraints de maintenir une vitesse constante, sous peine de produire sinon un tracé ondulé. Chaque type d'incurvation requiert une vitesse propre pour être exécutée.

⁷ Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, note 1 p. 210 .

⁸ Henri Maldiney, « À l'écoute de Henri Maldiney, à propos de corps et architecture » in Chris Younès, Philippe Nys et Michel Mangematin, dir., *L'Architecture au corps*, Éditions Ousia, 1997, p. 19.

formes spatiales, sous l'effet de certaines excitations. La ressemblance de ces formes vis-à-vis du corps peut n'être qu'approximative. Le corps peut être par exemple représenté symboliquement dans le rêve sous une forme agrandie : par exemple à travers l'image d'une maison. La même incorporation à notre propre corps d'une forme étrangère se manifeste dans la vie diurne, comme le souligne Vischer en distinguant, outre les modalités statique et dynamique de l'*Einfühlung* que nous avons déjà citées, deux autres modalités, centrales pour nous, car engageant cette fois plus proprement notre habitation de l'espace. Vischer les nomme d'une part *Zusammenföhlung*, ou sentiment de contraction, et d'autre part, *Ausföhlung*, ou sentiment d'expansion, de grandeur, qui renvoient au sentiment d'accroissement ou de diminution que j'éprouve en étant confronté à des objets plus petits ou plus grands que moi. Les exemples cités par Vischer pour le sentiment de contraction sont l'étoile, la fleur, le ressenti corporel type étant celui de la ceinture serrée ; tandis que objets impliquant un sentiment d'expansion seront par exemple un *édifice architectural*, et les éléments - « milieux » tels que l'eau, l'air, le ressenti corporel type étant ici celui de l'ample manteau. Ces deux modalités de l'empathie s'appliquent bien entendu également aux objets en mouvement (cinétique ou génétique), en fonction de leur grandeur ou petitesse⁹.

La distinction de ces deux nouvelles modalités de l'empathie est centrale, car les architectures sont des situations propices à l'expérience d'une telle incorporation et fusion empathique. Nous nous y apercevons au plus haut point combien « La contemplation des contours d'une forme peut obscurément se combiner avec la sensation des limites de notre propre corps (...) »¹⁰ : si nous pénétrons dans une chambre basse, notre corps tout entier est frappé par une sensation de pesanteur et de pression. De même, des murs affaissés affecteront la sensation fondamentale de notre statique corporelle. Lipps, dans son article « Empathie, imitation interne et sensations organiques »¹¹, prend lui aussi l'exemple des formes architecturales et souligne le sentiment d'expansion interne et d'épanouissement vital ressentie, quand nous pénétrons dans une vaste salle.

Le transfert empathique dans les formes architecturales ne nous touche pas seulement émotionnellement, mais nous commotionne au plus haut point, et si les auteurs tendent à privilégier les exemples architecturaux pour expliciter le mécanisme de l'empathie, ce n'est sans doute pas un hasard. C'est que l'expérience de l'architecture donne le mieux à voir les traits constitutifs du processus empathique. Et ceci peut-être en vertu – comme nous allons le voir – d'une certaine parenté des formes architecturales avec notre corps, parenté qui expliquerait l'induction motrice et affective particulière qu'elles ont sur nous, et le rôle de celle-ci dans notre habitation de ces espaces.

III – La condition de possibilité de l'empathie architecturale : la parenté existentielle de l'homme et des formes architecturales :

A) Vischer avait à cet égard d'emblée identifié le rôle déterminant pour la projection empathique, de ce qu'il appelait le critère de ressemblance, mais ce dernier s'inscrivait avant tout sur

⁹ Sur le plan cinétique, un nuage passant dans le ciel susciteront une *Ausföhlung*, tandis que des vagues écumantes, des étoiles filantes, un feu follet, provoqueront une *Zusammenföhlung* ; sur le plan génétique, c'est-à-dire d'éléments qui ne se déplacent pas mais qui se transforment, l'on peut citer respectivement le cas d'une glace qui fond, ou au contraire d'ondes en expansion.

¹⁰ Robert Vischer, *Sur le sentiment optique de la forme*, op. cit., p. 69.

¹¹ Traduction française in Maurice Elie, *Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs*, op. cit., pp. 105-127.

un plan psychophysiologique. Vischer s'inspirait en effet alors très fortement d'une loi physiologique établie par Fechner et Wundt, faisant dépendre le caractère agréable ou désagréable d'une forme considérée, de sa conformité ou absence de conformité à nos organes perceptifs. L'on peut qualifier cette loi de principe de conformité ou de principe du moindre effort, dans la mesure où le plaisir ressenti est conçu comme provenant de la facilité avec laquelle l'objet s'adapte à nos structures perceptives¹². Par exemple, dans la mesure où notre œil, quand il doit suivre un axe horizontal ou vertical, tend spontanément à se mouvoir en ligne droite, et tend au contraire à se déplacer de façon légèrement incurvée quand il suit une diagonale, il percevra comme rebutante et désagréable une ligne droite en diagonale et une ligne brisée horizontale ou verticale, car ces dernières nécessitent de notre œil un mouvement qui ne lui est pas naturel et qui requiert donc un effort de sa part. De même, la ligne horizontale sera en soi plus agréable que la ligne verticale, dans la mesure où nos yeux, étant agencés selon une ligne horizontale, la suivront plus facilement.

B) Un tel parallélisme physiologique entre les formes et nos structures perceptives ne suffit cependant pas à expliquer la palette infinie des émotions que les formes, notamment les formes architecturales, suscitent en nous, qui excède de loin la simple polarité plaisir/déplaisir. Lipps avait de ce fait quant à lui spécifié ce sentiment d'accord ou de désaccord avec les formes, en montrant qu'il engageait moins nos structures physiologiques, que notre sentiment vital et existentiel lui-même (notre « *Erlebnis* ») et la *Stimmung*, la tonalité affective qui le caractérise. De sorte qu'une forme suscitera en nous une empathie positive, si le mouvement qu'elle exige de nous est conforme à notre activité interne et état d'âme du moment. Si tel n'est pas le cas, elle suscitera en nous une empathie négative, un sentiment de désaccord, l'objet nous contraignant à déployer une activité interne contraire à celle qui est alors la nôtre.

Mais c'est Heinrich Wölfflin qui, dans ses *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*¹³, remet pleinement en cause la réduction de l'expérience empathique au parallélisme psychophysique, en mettant en avant l'accord existentiel profond existant entre les formes architecturales et l'homme. En effet, ce qui explique que les formes architecturales soient si expressives pour l'homme, ce n'est pas le fait qu'elles se prêtent plus ou moins bien à nos structures perceptives. D'une part, comme le souligne Wölfflin, parce qu'il est possible de tirer du plaisir de l'effort lui-même ; et d'autre part, parce que la loi de la conformité mise au jour par Wundt, ne tient compte que de l'aspect optique des formes, du dessin qu'elles tracent, et non de leur corporéité, de leur massivité, alors que c'est avant tout cette dernière qui exerce une prégnance sur notre sentiment vital, parce qu'elle agit directement sur notre propre corporéité. Et c'est en outre une telle massivité qui caractérise les formes architecturales, qui sont volumiques et ne produisent pas sur nous l'effet de pures formes géométriques plates et bidimensionnelles. Si les formes architecturales suscitent directement en nous une empathie à leur égard, si nous ne pouvons pas ne pas ressentir l'élancement d'une colonne vers le haut par exemple, c'est parce qu'elles sont elles-mêmes des corps, des « *massen Formen* » écrit Wölfflin, et parce qu'elles partagent avec nous les mêmes catégories corporelles, à savoir la dureté, la pesanteur, l'équilibre, la résistance. C'est parce que notre corps fait constamment l'expérience vécue de cette lutte contre la pesanteur, qu'il voit dans les formes architecturales des « forces plastiques » qui luttent elles aussi pour se maintenir dans leur être. Ce n'est donc pas en vertu d'une ressemblance

¹² Cf Wilhelm Wundt, *Éléments de psychologie physiologique*, trad. Élie Rouvier, Paris, Félix Alcan, 1886, vol. II, p. 215.

¹³ Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, 1886, trad. sous la dir. de Bruno Queysanne, Paris, Éditions de la Villette, 2005.

anthropomorphique de ces dernières avec nous, que nous empathisons avec elles, mais parce qu'elles expriment dans leur tenue et dans leur posture, les grands sentiments de l'existence (*Daseinsgefühl*), les *tonalités affectives* fondamentales que ressent notre corps dans sa confrontation avec le monde, et que l'on peut également appeler, à la suite d'Henri Maldiney, les directions de sens, lesquelles sont indissolublement spatiales, motrices et affectives. L'ascension et la joie, la chute et l'effroi ne font qu'un en effet pour notre vécu. Les directions de sens manifestent une liaison originaire de la forme et du sens, une liaison éprouvée, vécue, c'est-à-dire dont la signifiante est « apprise par l'épreuve », *pathei mathos*, selon le célèbre vers d'Eschyle (*Agamemnon*, v. 177). Elles ont par là même également trait à notre conduite, à nos différents styles d'être au monde, d'habiter le monde. Toutes les architectures articulent l'une à l'autre les directions fondamentales de la verticalité et de l'horizontalité, du haut et du bas, dont la lutte et le conflit ont une portée existentielle, nous renvoyant à notre lutte pour nous tenir debout envers et contre toutes les crises que nous rencontrons.

C) De cette parenté existentielle témoigne l'importance qu'accorde Wölfflin au phénomène de notre respiration, qui est directement mobilisée dans l'empathie architecturale : notre rythme respiratoire tend en effet à se régler d'après l'ampleur ou l'étroitesse des colonnes et des espaces que nous rencontrons, de sorte que « Nous réagissons comme si nous étions cette colonne portante et respirons profondément et pleinement comme si notre poitrine était aussi vaste que ces larges espaces couverts »¹⁴. Or qu'est-ce que la respiration, si ce n'est le phénomène le plus primitif et originaire de notre être au monde, indissolublement biologique et spirituelle (*pneuma*, le souffle, désignant ce qui est animé, doué de vie, mais aussi l'esprit) ? La respiration est par là même, comme le souligne Wölfflin, l'organe interne le plus expressif de l'homme, plus encore que la voix, celui dont le rythme se communique le plus facilement. La respiration est la réalité qui nous rend le plus irrépressible le *vivre avec* (*Miterleben*) de l'empathie, parce qu'elle touche aux tréfonds de notre être. Ce n'est pas un hasard si l'expansion et la contraction sont des sentiments d'existence si primordiaux, qui correspondent selon Maldiney aux deux *a priori* pathiques de notre être au monde, que sont la confiance et l'angoisse. Ils renvoient à une ouverture et à une fermeture au monde, à une diastole ou une systole qui sont le signe d'une existence confiante ou au contraire repliée sur soi.

Cette implication de la respiration dans l'empathie architecturale fait en outre signe vers une modalité centrale de cette empathie qui, loin de s'opérer uniquement vis-à-vis des formes architecturales (c'est-à-dire des ornements, des colonnes, des murs), se déploie au niveau de l'espace lui-même, de l'espace interne aux architectures. Cette empathie spatiale mérite d'être soulignée, car c'est elle est une caractéristique propre aux architectures par rapport aux autres arts. Elle fait en outre signe vers un nouveau type de parenté, spatiale et non seulement corporelle, entre l'homme et l'architecture. Ce que montre en effet l'interaction entre l'espace d'une architecture et ma propre respiration, c'est que, comme le souligne Maldiney à la suite de Heidegger, mon corps n'est pas présent dans l'espace à la manière d'une chose, laquelle est simplement là, enfermée dans des limites précises. Mon corps propre n'est pas dans l'espace mais à l'espace, c'est-à-dire ouvert à l'espace et par cette ouverture lui-même spatialisant. Il dégage en effet, en tant que fondamentalement animé, moteur, expressif, signifiant, un espace de présence, une aura de présence qui excède les limites objectives de sa propre peau. Mon corps est en ce sens le foyer de son propre espace, qu'il transporte avec lui, dont il est le centre, et le centre rythmique : car, comme l'écrit Maldiney, habiter, « c'est hanter l'espace, c'est

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

y être présent, être présent hors de soi et en même temps intégrer ce 'hors' »¹⁵. Notre manière d'habiter l'espace et de nous approprier un lieu passe par un processus d'ouverture et de recueil, d'épanchement diastolique et de retour à soi. Loin d'être présent sur le mode punctiforme d'un être simplement ici, enfermé dans son ici, l'homme s'ouvre d'emblée aux lointains et se rassemble en soi-même à partir de ces lointains¹⁶. Cette ouverture rythmique au monde est déjà présente dans le phénomène de la respiration, comme l'illustre Maldiney en citant un poème de Rilke intitulé « Atmen », qui signifie : « Respirer » en Allemand. Ce poème retranscrit très bien le processus empathique que je déploie vis-à-vis de la totalité de l'espace qui m'entoure, c'est-à-dire ma projection dans la totalité de l'espace. Voici comment débute en effet le poème : « Respirer, poème invisible, pur échange perpétuel contre mon être propre de tout l'espace du monde, contrepoids dans lequel à moi-même, rythmiquement, j'advies ». Quand je pénètre dans une pièce par exemple, je me trouve en effet d'emblée ouvert à la totalité de l'espace, et c'est à l'aune de cette projection que j'opère un retour sur moi pour déterminer mes déplacements au sein de cette pièce. Comme l'écrivait très bien Heidegger : « Si je me dirige vers la sortie de cette salle, j'y suis déjà et je ne pourrais aucunement y aller si je n'étais ainsi fait que j'y suis déjà. Il n'arrive jamais que je sois seulement ici, en tant que corps enfermé en lui-même, au contraire je suis là, c'est-à-dire me tenant déjà dans tout l'espace ; et c'est seulement ainsi que je puis le parcourir »¹⁷. Une chose ne m'est proche que sous l'horizon de ma présence, de mon ouverture aux lointains. La proximité, loin d'être le contraire de l'éloignement, l'implique.¹⁸ Toute habitation authentique de l'espace exige en ce sens une empathie spatiale, qui se déploie selon une ouverture et fermeture rythmique et qui, comme l'avait déjà souligné Wölfflin, et même Vischer, agit sur le style d'être de mon corps, sur ma tenue, qui aura tendance à se redresser ou à s'affaisser selon la nature de l'espace où il se trouve.

Mais cette première projection empathique dans l'espace, depuis un poste fixe, rendue possible par la capacité de mon corps, traversé de tensions motrices, à s'ouvrir à l'espace, est indissociable d'une seconde forme d'empathie, spatiale, se déployant quand je me mets en mouvement pour explorer l'espace, notamment les parties qui m'étaient cachées depuis mon poste initial. Une telle empathie est induite par l'actualisation de mes potentialités motrices et est source d'une expérience plénière de la profondeur. August Schmarsow, théoricien allemand de la seconde moitié du XIXe siècle, s'est explicitement centré sur la dynamique du corps en mouvement dans l'espace architectural et sur le mécanisme empathique qui s'y rattache, autrement dit sur la spécificité de la projection motrice qui

¹⁵ Henri Maldiney, « À l'écoute de Henri Maldiney, à propos de corps et architecture », *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ À cet égard, la sensation interne que j'ai de moi est moins cénesthésique que kinesthésique, dans la mesure où je me ressens au monde, où je m'ouvre à moi-même à partir de mon ouverture au monde.

¹⁷ Martin Heidegger, « Bâtir Habiter Penser », in *Essais et conférences*, 1954, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, pp. 187-188.

¹⁸ Car la proximité n'est pas l'immédiat, ce qu'atteste en creux les existences défailantes, chez qui cette tension constitutive du proche et du lointain est disloquée et frappée d'arythmie, de sorte qu'elles ne sont plus capables de s'ouvrir aux choses et aux autres, mais se trouvent soit dans un rapport d'immédiateté aux choses (mélancoliques, schizophrènes), soit d'éloignement (maniaques). Cf Henri Maldiney, « À l'écoute de Henri Maldiney, à propos de corps et d'architecture », *op. cit.*, p. 17 : « Un mélancolique qui doit entrer dans une salle et gagner sa place, qu'est-ce qu'il fait ? Il calcule tous ses points de repère intermédiaires et se glisse entre les sièges par cheminement. Il n'a pas de point de vue global alors qu'un homme ordinaire est immédiatement à l'extrémité, il est à l'extrême de la salle. C'est à cet intérieur seulement, en cette diastole et ce recueil, qu'il va ordonner ses mouvements ».

s'opère lors d'une déambulation corporelle¹⁹. Bien avant Heidegger et Maldiney, Schmarsow souligna la parenté profonde de notre corps et de l'architecture, tous deux créateurs d'espace, ainsi que la genèse de l'architecture en tant qu'art de l'espace, à partir de notre propre constitution corporelle. Le système axial des coordonnées, qui constitue la loi de formation de l'espace, découle en effet directement de notre configuration corporelle et de notre schéma dynamique : la verticale, l'axe de la hauteur, c'est d'abord la surrection de notre corps prolongé par nos bras s'élevant vers le ciel ; la largeur, est d'abord l'ouverture latérale de nos bras ; la profondeur enfin, c'est d'abord celle que nous instaurons en étendant nos bras devant nous et en avançant. De même, les dimensions spatiales fondamentales que sont le haut et le bas, la droite et la gauche, l'avant et l'arrière, découlent directement de notre constitution verticale et symétrique (elle n'a pas de sens par exemple pour les organismes structurés selon un plan radial concentrique, comme les étoiles de mer).

Notre corps s'avère ainsi être le pôle d'engendrement de l'espace et par conséquent de l'architecture elle-même. Schmarsow anticipe ici sur les propos de Heidegger et de Maldiney, en ajoutant toutefois que cette spatialisation induite d'emblée par notre propre corps, effective dès notre tenue debout, tendue entre ciel et terre, ne s'accomplit pleinement que dans le mouvement. La profondeur, qui est la dimension spatiale principale de l'architecture, ne se donne en effet pleinement à nous que lorsque nous nous mettons à nous mouvoir. Elle est en ce sens la sécrétion même du sujet se mouvant, « une projection provenant de l'intérieur du sujet » écrit Schmarsow mettant ainsi au jour un nouveau type d'empathie motrice (induite non plus par notre seul regard, ou notre corps immobile, mais par notre corps en mouvement). Ici encore le rythme joue un rôle central, car c'est précisément le rythme de nos pas qui conditionne la manière dont cette profondeur nous apparaît. Une telle rythmisation obéit à un besoin humain intime et fondamental, celui de dynamiser la succession uniforme des sensations qui s'offrent à nous, afin d'échapper à la pure répétition du même, qui est anxiogène. Et de fait, nous tendons ainsi à rythmer inconsciemment tout ce qui se donne à nous (rythmisation qui devient justement consciente dans la création artistique). Il s'agit par là non seulement de dynamiser nos sensations, mais de les ordonner, d'opérer une sorte de tri dans la pléthore d'impressions qui s'offrent en nous – comme c'est notamment le cas dans un milieu enveloppant, nous débordant de toutes parts. Une telle empathie rythmique, dans l'expérience architecturale, produit un effet d'optique qualifié par l'historien d'art Peter Collins²⁰ de « parallaxe », laquelle désigne le mouvement apparent des formes induit par notre automouvement, effet qui a notamment été consciemment recherché au XVIIIe par des architectes tels qu'Etienne-Louis Boullée et Claude-Nicolas Ledoux. Comme l'écrit Schmarsow dans son essai sur l'essence de la création architecturale, le sujet « transfère sa sensation du mouvement sur la forme spatiale immobile (...) ». Cette animation des formes sous nos pas est fondamentale car c'est elle qui, via le glissement et l'entrecroisement optique des formes, des pans de paroi et des colonnes les unes par rapport aux autres, nous donne une sensation de profondeur (comme le soulignera Alain plus tard).

Or, dans la mesure où la profondeur est en quelque sorte la chair de l'espace, ce qui nous rend le vide sensible en transformant sa béance en patence, une telle empathie spatiale et rythmique contribue à

¹⁹ Voir à cet égard sa leçon inaugurale donnée le 8 novembre 1893 à l'Université de Leipzig intitulée « L'essence de la création architecturale » (in *L'espace du jeu architectural. Mélanges offerts à Jean Castex*, Paris, Éditions Recherches, p. 127-143), ainsi que ses *Concepts fondamentaux de la science de l'art*, de 1905.

²⁰ Peter Collins, *L'architecture moderne, principes et mutations. 1750-1950*, 1965, trad. Pierre Lebrun, Marseille, Éditions Parenthèses, collection eupalinos, 2009.

l'habitation plénière d'un lieu. Ceci implique que les lieux où l'homme vit, pour être réellement habitables, doivent receler un espace de jeu suffisamment profond, rendant possible un libre déploiement des mouvements et maintenant ainsi ouvert l'espace interne de l'architecture, qui ne doit pas être vécu comme emprisonnant, qui ne doit pas paraître fermé. C'est à cette seule condition que, comme le dit bien Schmarsow, le lieu où nous vivons, passe du statut de coquille ou de refuge, en habitation. Comme le souligne cette fois Maldiney, l'organisateur de l'espace architectural ou urbain doit permettre à ses habitants, qui ne sont pas de simples usagers de passage, mais des existants, doit leur permettre, justement « l'existence, 'exister hors' »²¹. Il s'agit par là d'une tâche éthique fondamentale de l'architecte qui, s'il ne conçoit et ne construit que des « containers » où l'on ne peut loger que des objets, objective l'homme. L'architecte Georges-Henri Pingusson, disciple de Le Corbusier, défendit durant toute son existence une telle idée, refusant de concevoir des habitations réduites au strict minimum. En témoigne sa préconisation de construire toujours au moins une pièce en plus des pièces fonctionnelles, une pièce sans usage prédéfini, laissant ses habitants futurs libres de se l'approprier comme bon leur semble, et de modifier sa fonction au gré de leurs choix de vie²².

IV – L'empathie négative comme condition/composante fondamentale de notre habitation de l'espace :

L'empathie en architecture a ainsi étroitement à voir avec notre habitation de cette dernière, où elle tend à se déployer sous la forme d'une projection indissolublement spatiale et rythmique, qu'il s'agisse du rythme selon lequel se déploie notre être au monde, notre ouverture à l'espace, ou du rythme engendré par notre mouvement exploratoire. Mais ici aussi une empathie négative peut apparaître, car même si nous sommes, en tant qu'hommes, à l'origine des espaces architecturaux, ces derniers sont chacun configurés selon un schéma spatial propre, qui peut entrer en résonance ou en dissonance avec le cadre rythmique que notre mouvement instaure, et la tonalité affective qui est la sienne.

Comme l'a très bien thématiqué le philosophe allemand contemporain Gernot Böhme, dans son ouvrage intitulé *Esthétique*²³, l'on peut distinguer deux expériences possibles des atmosphères, qu'il nomme respectivement des « expériences d'envahissement, d'invasion » (*Ingressionserfahrung*), et des « expériences de discordance » (*Discrepanz*), qui correspondent à la distinction lipséenne entre l'empathie positive et l'empathie négative. Un exemple paradigmatique du premier type d'expérience, est celui où nous pénétrons dans une architecture caractérisée par une certaine climatique, par exemple la solennité, qui tend à nous disposer de la même façon, à nous rendre nous-mêmes solennels, parce que notre état d'âme lui-même s'y prête, ne lui oppose pas de résistance. Le second type d'expérience apparaît au contraire quand la climatique du lieu est radicalement opposé à ma propre tonalité affective. Où je fais donc l'expérience d'une sollicitation à endosser une disposition d'esprit contraire à la mienne. L'atmosphère d'un lieu n'agit en effet directement sur moi que quand mon état d'esprit est relativement neutre. Si au contraire je suis triste, comment pourrais-je me laisser imprégner par la sérénité d'un lieu où pénètre la lumière d'une matinée de printemps ? Cette dernière tend au contraire à

²¹ Henri Maldiney, « À l'écoute de Henri Maldiney, à propos de corps et d'architecture », *op. cit.*, p. 17.

²² Cf Georges-Henri Pingusson, *L'espace et l'architecture. Cours de gestion de l'espace 1973-1974*, Paris, Éditions du Linteau, 2010.

²³ Gernot Böhme, *Asthetik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001.

faire ressortir par contraste ma propre tristesse, et à me la rendre plus vive. La confrontation à une atmosphère radicalement différente de mon état d'âme tend en outre à susciter en moi un sentiment de surprise et presque d'inquiétante étrangeté. Cette expérience montre que l'on ne peut réduire l'empathie architecturale à un phénomène de résonance. Une discordance peut apparaître, et cette dernière, loin d'être à l'exclusion de l'acte d'habiter, en fait pleinement partie. L'on peut même à bon droit se demander si une telle expérience ne joue pas un rôle déterminant dans notre habitation d'un lieu.

En effet, l'acte d'habiter, loin d'être une activité se déployant sans encombre, exige de nous que nous nous acclimations au lieu que nous découvrons, ce dernier exigeant une transformation de notre part. Si, encore une fois, nous projetons dans l'espace notre propre rythme et état d'âme, cette projection interfère avec la rythmique et la climatique propres au lieu. Schmarsow lui-même voyait dans l'histoire des styles architecturaux une histoire des espaces, chaque style architectural et même chaque architecture particulière rendant possible, par son schéma spatial spécifique, une confrontation nouvelle de l'homme et du monde. Or une telle confrontation, en tant qu'inédite, passe nécessairement par une phase de désorientation, voire de vertige, laquelle n'a rien de négatif mais participe au charme de la découverte de l'inconnu. Elle est en outre le reflet même de notre existence, laquelle, oscillant entre assurance et angoisse, consiste elle-même en une surmontée perpétuelle des aléas du réel et des crises ouvertes par chaque événement. Exister, c'est en effet s'exposer au dehors au péril de soi-même, tout en assumant cette ouverture et l'imprévisibilité foncière à laquelle elle est confrontée. A cet égard, une maison ne gagne pas à se donner d'emblée « comme une coquille résonante de notre rayonnement psychique (...) faite à notre image et dont la réverbération nous apporte la quiétude », comme le souligne Pingusson²⁴. Au contraire, son habitation devient beaucoup plus active et plus stimulante si la demeure dégage une spatialité et une atmosphère inattendues auxquelles « nous sommes heureux de nous adapter comme les pionniers d'une terre inexplorée et qui en découvrent l'originalité »²⁵. Il nous est en effet alors ouvert la voie à « une découverte progressive d'un espace qui nous est étranger, dont nous ne soupçonnions pas les nombreux attraits, et qui construit un plaisir que nous n'avions pas imaginé (...) »²⁶. Et, pourrions-nous ajouter avec Maldiney, où nous nous découvrons passibles de ce que nous ne croyions pas possible.

L'architecture post-moderne a ainsi volontairement cultivé l'empathie négative, à un point extrême d'ailleurs, via un recours aux distorsions et asymétries, qui suscitent en nous un malaise et une angoisse quasi existentielles (Anthony Vidler, *Warped Space*) (diapositives 9-14). Cela dit, l'habitation n'exige pas de l'architecture qu'elle transforme le pathique en pathétique, l'ouverture en ostentation. « Avec l'architecture, l'homme doit brusquement avoir la surprise d'être, d'exister pour la première fois, là est l'événement », comme le souligne Maldiney²⁷. Ce qui compte, ce n'est pas l'intensité de la surprise, mais ce qui en fait un « dé-rangement révélateur »²⁸, nous éveillant à nous-mêmes et à notre propre être là : ainsi en est-il de la villa Mairea d'Alvar Aalto, traversée d'espaces de déambulation

²⁴ Georges-Henri Pingusson, *L'espace et l'architecture*, op. cit., p. 138.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Henri Maldiney, cité par Benoît Goetz in *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 25.

²⁸ Benoît Goetz, *ibid.*

fluides et courbes, ces derniers ménageant, aux tournants, des zones cachées qui sollicitent notre curiosité et que nous sommes donc incités à aller découvrir (notamment dans le vestibule). Chacune des pièces présente en outre des échappées, suggérant la présence d'autres pièces à explorer (cf diapositives 15-23). Ainsi en est-il également de la villa Cavrois de Mallet Stevens qui, haute sous plafond, peut sembler au premier abord déstabilisante (diapositives 24 et 25), mais dont le vide est articulé par le rythme chaleureux des matériaux, dont la saisie nous arrache au vertige initial. Les murs des pièces sont en effet recouverts d'un revêtement partiel de marbre vert de Suède ou jaune de Sienne, ou de boiseries, autant de jeux de polychromie qui rendent la hauteur sous plafond moins oppressante (diapositive 26). C'est le cas également des mezzanines, qui impliquent elles aussi un mécanisme empathique double, d'abord négatif (diapositives 27-29). Quand nous nous approchons d'elles par en dessous, ces dernières produisent en effet un jeu de parallaxe horizontale, plus oppressant que la parallaxe verticale qui est celle par exemple des colonnes ou des piliers, dans la mesure où la structure horizontale saillante s'avance frontalement et presque dangereusement au-dessus de nous, à l'image des toits-terrace en porte-à-faux de Mies van der Rohe (notamment le siège administratif de la distillerie de rhum Bacardi à Cuba, 1958, sur le modèle de laquelle a été construite la *Neue Nationalgalerie* de Berlin en 1968 – cf diapositive 30). Mais en même temps, les mezzanines de la villa Cavrois dénivellent le plafond, et viennent scander et rythmer l'espace vide, et le faire paraître moins vaste – comme dans le grand salon de l'Hôtel Mallet Stevens, ou dans l'Atelier Barillet. L'on peut prendre comme ultime exemple les fenêtres saillantes du premier étage de la villa Mairea, qui articulent elles aussi cette double climatique puisqu'elles constituent des coins où se réfugier, mais pour mieux s'ouvrir à l'extérieur (diapositives 31 et 32). De telles architectures, en instaurant une telle dialectique entre l'empathie positive et l'empathie négatives, cultivent la rencontre, la surprise, maintenant ainsi en éveil notre ouverture à l'espace et à nous-mêmes. Elles constituent par là même le modèle d'une habitation véritable, articulant rythmiquement les deux climatiques originaires de notre être au monde, que sont l'assurance et l'angoisse.

*

Ainsi l'empathie que nous déployons à l'égard des formes architecturales, qu'elle soit relative aux lignes, aux volumes ou à l'espace, loin d'être le résultat d'une projection purement subjective de nos propres désirs, applicable en droit à tout objet, s'avère être en réalité un trait déterminant de notre expérience architecturale. Et même de ce qui la caractérise en propre, dans la mesure où elle n'engage pas seulement une expérience esthétique plaisante ou déplaisante, mais notre habitation et même notre existence en général, puisque nous n'existons pleinement – c'est-à-dire rythmiquement – que dès lors que nous habitons. C'est peut-être cette dimension éthique de l'empathie qui l'apparente le plus à la sympathie qui se déploie dans les rapports intersubjectifs humains, et à l'ouverture attentive à l'altérité qui est là aussi exigée de nous.