



**HAL**  
open science

# À la recherche de l'esthétique architecturale perdue de Walter Benjamin

Céline Bonicco-Donato

► **To cite this version:**

Céline Bonicco-Donato. À la recherche de l'esthétique architecturale perdue de Walter Benjamin. Les Cahiers thématiques : architecture et paysage, conception, territoire, histoire, 2023, 21, pp.18-30. hal-04088345

**HAL Id: hal-04088345**

<https://hal.science/hal-04088345v1>

Submitted on 4 May 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

# À la recherche de l'esthétique architecturale perdue de Walter Benjamin

De l'actualité de la perception tactile pour penser une esthétique critique

Céline Bonicco-Donato

De tous les penseurs de l'École de Francfort, Walter Benjamin est sans doute celui qui a le plus retenu l'attention des théoriciens de l'aménagement architectural et urbain ainsi que des philosophes de l'art<sup>1</sup>. Cette prégnance s'explique par sa prédilection pour les configurations spatiales, qu'il s'agisse des passages parisiens<sup>2</sup>, des rues solitaires de Berlin<sup>3</sup>, de l'architecture de verre<sup>4</sup> ou encore des intérieurs damassés des immeubles bourgeois du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>5</sup>, pour n'en citer que quelques-unes. L'espace bâti est partout présent dans son œuvre, venant suspendre la linéarité du cours de l'histoire et remettre en question son caractère inéluctable : il constitue un vivier d'images dialectiques<sup>6</sup> demandant non seulement à être interrogées à l'aune du présent, mais susceptibles également — et peut-être surtout — de le modifier puisqu'elles sont parfois saupoudrées d'une poussière d'utopie<sup>7</sup>. Benjamin ressaisit les différentes formes spatiales comme autant de cristallisations de la modernité et de ses ambiguïtés : elles en donnent à éprouver l'incertitude. Son analyse, toute en finesse, se tient à l'écart des jugements de valeur unilatéraux. Il prend soin, en effet, de souligner à la fois le formidable pouvoir émancipateur de l'architecture qui tient à son statut artistique singulier<sup>8</sup>, mais aussi ses possibles effets de sidération, lorsqu'elle devient paysage fantasmagorique, notamment dans le Paris haussmannien. Si une telle proposition se révèle aussi séduisante que stimulante, invitant les théoriciens de l'architecture à interroger la multiplicité des pouvoirs sensibles de l'architecture, et les concepteurs à réfléchir aux formes de vie ouvertes par leurs projets, elle n'en est pas moins grevée d'une difficulté fondamentale.

En effet, selon Benjamin, l'architecture doit ses effets politiques positifs à son absence d'aura et c'est seulement lorsqu'elle prétend en posséder une grâce à différents dispositifs qui tendent à la rapprocher d'une œuvre d'art autonome, qu'elle aliène ses usagers<sup>9</sup>. Or, dans la mesure où il identifie l'aura à la beauté<sup>10</sup>, il semble s'interdire de penser une architecture dont la valeur pourrait être à la fois *esthétique* et *politique*. La beauté peut difficilement se conjuguer, selon lui, avec l'émancipation. Empreinte d'éléments archaïques et irrationnels, l'aura ne peut être dans cette perspective que « contre-révolutionnaire », comme le lui fait remarquer de manière critique Adorno<sup>11</sup> : elle assujettit celui qui la perçoit à son autorité puisqu'elle le rend

captif de sa puissance d'imprégnation et d'illusion. Une telle assertion rendant suspect tout plaisir sensible procuré par les édifices s'avère extrêmement problématique.

Pourtant, la réflexion de Benjamin sur « la réception tactile »<sup>12</sup> sous le signe de l'usage dont fait l'objet l'architecture, ouvrait la voie à une *esthétique non aliénante au potentiel critique*, qu'il n'a pas explorée plus avant. En mettant l'accent sur l'habitude et la distraction, le philosophe reste ainsi au seuil d'une esthétique profondément originale : une esthétique des lieux habités, procédant de leur hétéronomie puisqu'elle naît de leur pratique et non de leur contemplation, qui résonne avec la soma-esthétique pragmatiste de Richard Shusterman et la théorie des atmosphères d'inspiration phénoménologique de Gernot Böhme, de l'aveu même de ceux-ci<sup>13</sup>.

Cet article se propose de franchir la porte seulement entrouverte par Benjamin, moins pour faire œuvre d'exégète que pour montrer l'actualité de cette esthétique critique au regard d'une production architecturale contemporaine, parfois marquée par une hypertrophie des qualités visuelles des bâtiments au détriment de leurs qualités poly et intersensorielles, et par un lissage de leurs aspérités sensibles qui anesthésient leur perception.

## I/ La réception tactile et son horizon esthétique

Rompant avec les perspectives kantienne et hégélienne qui voient dans l'hétéronomie de l'architecture —le fait que son existence ne puisse jamais être justifiée par ses seules qualités formelles mais toujours par son utilité —, une limite tant sur le plan esthétique<sup>14</sup> qu'artistique<sup>15</sup>, Benjamin l'appréhende de manière positive, en raison de ses effets politiques. Objet d'une expérience plurielle et distraite, elle libère ses usagers de l'autorité de la tradition en les rendant actifs et en les fédérant en collectif. C'est dans cette perspective que le philosophe introduit la notion de « réception tactile ». Comment peut-elle constituer le moteur conceptuel d'une esthétique des arts non autonomes qu'il a esquissée sans la tracer de manière ferme ?

### A. Une notion héritée de l'histoire de l'art mais complexifiée

S'appuyant sur les travaux d'histoire de l'art de l'École Viennoise, notamment ceux de Alois Riegl (1858-1905), Walter Benjamin historicise les modalités de la perception, là où Kant dans sa *Critique de la raison pure* s'employait à en dégager la structure *a priori*. « La manière dont opère la perception (...) ne dépend pas seulement de la nature humaine mais aussi de l'histoire »<sup>16</sup>. Reprenant la distinction proposée par Riegl dans *L'industrie d'art romaine tardive*<sup>17</sup> entre « la modalité optique lointaine » de la perception (*optisch-fernsichtig*) et « la

modalité tactile rapprochée » (*taktisch-nachsichtig*), elle-même empruntée à Adolf von Hildebrand (1847-1921) dans *Le problème de la forme dans les arts plastiques*<sup>18</sup>, il s'en distingue cependant sur deux points essentiels.

Alors que Riegl considère que la perception haptique a peu à peu laissé place à la perception visuelle<sup>19</sup>, ce qui s'exprime dans une évolution des styles artistiques (notamment le passage de l'Antiquité classique à l'Antiquité tardive), renvoyant *in fine* à « une volonté artistique »<sup>20</sup>, Walter Benjamin fait valoir, au contraire, le primat progressif de la réception tactile. En outre, ce dernier s'expliquerait moins, selon lui, par le désir d'expression individuelle d'un artiste que par un ensemble de transformations sociales, lié « à l'importance croissante des masses dans la vie actuelle »<sup>21</sup>. En effet, si la duplication des objets, consubstantielle à cette nouvelle époque, les rend appropriables, elle modifie également profondément notre rapport à eux : nous cessons de les contempler à distance en reconnaissant et en respectant leur altérité unique, pour en user de manière distraite. Nous les considérons, dès lors, comme des prolongements de notre corps, immédiats et interchangeable. Ainsi leur accordons-nous une valeur d'exposition et non culturelle. Un tel changement de paradigme en vient à modifier les formes artistiques elles-mêmes et à déstabiliser la notion d'œuvre avec l'avènement de *media* artistiques comme la photographie et le cinéma, abolissant la distinction entre original et copie.

Or de manière tout à fait remarquable, Benjamin considère que l'architecture a été *dès son origine* l'objet d'une telle réception. En effet, avant même l'avènement de l'ère des masses, son expérience possède trois caractéristiques qui la distinguent des œuvres artistiques autonomes. Elle s'effectue de manière collective, pour autant que nous sommes rarement seuls dans un bâtiment ; elle se déploie dans un rapport de proximité, dans la mesure où immergés en elle, nous arpentons son sol, touchons ses murs, ses ouvertures et son mobilier ; elle s'accomplit de manière distraite puisque nous ne focalisons pas notre attention sur chacun de ses détails pour les apprécier en eux-mêmes, mais les percevons comme « un arrière-plan pour la vie qui passe »<sup>22</sup>, selon une belle expression de Peter Zumthor. Ainsi sa valeur n'a-t-elle jamais été d'exposition, sauf dans son appréhension comme monument qui la dénature en la momifiant<sup>23</sup>.

## B. À la croisée des chemins

Si Benjamin reste elliptique sur les modalités de ce régime perceptif spécifique, sans doute en raison du format de l'essai, il s'attache dans la suite du texte, ainsi que dans « Expérience et pauvreté », exclusivement à ses vertus politiques. Rendant capable de

« répondre à des tâches nouvelles »<sup>24</sup>, la réception tactile de l'architecture, notamment dans l'architecture moderne, libère le corps des pesanteurs de la tradition en lui permettant de déambuler librement, au gré de ses occupations quotidiennes. Dépourvue de valeur culturelle et d'aura, pratiquée en commun, elle possède au moins virtuellement une dimension émancipatrice.

Ce désintérêt pour le potentiel esthétique de la réception tactile, à savoir la capacité de ce type de perception sensible engageant tout le corps à nous faire éprouver plaisir et émotion<sup>25</sup>, s'explique par l'identification fort traditionnelle opérée par Benjamin entre la sphère des Beaux-Arts et la sphère esthétique. Scellant une union irréductible entre l'autonomie et l'authenticité des formes d'un côté, et de l'autre leur admiration attentive et immobile, il envisage l'expérience esthétique exclusivement comme un débordement affectif où la perception se donne de manière surabondante : sa présence immédiate semble densifiée par un « lointain » qui affleure en elle et fait signe vers celui qui le contemple. Identifiant la valeur esthétique d'un objet à son aura définie comme l'« unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »<sup>26</sup>, Benjamin restreint le régime attentionnel capable de l'apprécier au recueillement distancié, ce qui fait des Beaux-Arts le domaine le plus à même de la faire éprouver, alors qu'il avait pourtant introduit cette notion à partir d'une réalité naturelle : « suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes et de cette branche »<sup>27</sup>.

Ce développement peut être critiqué de deux manières. Soit en suivant Adorno et en refusant cette compréhension des Beaux-Arts<sup>28</sup> qui condamne les œuvres autonomes ou prétendues telles<sup>29</sup> à plonger leurs spectateurs dans un état de sidération, soit – et c'est la voie que nous suivons — en élargissant les frontières de l'expérience esthétique au-delà de la rencontre avec une réalité transcendante. Faisant l'hypothèse que la réception tactile permet de penser une expérience esthétique immanente à la vie ordinaire, nous devons préciser cette dernière, pour envisager son articulation avec le plaisir et l'émotion.

La notion d'« affordance » développée par le psychologue James Gibson<sup>30</sup> permet de préciser le type de perception habituel en architecture envisagé par Benjamin. Lorsque nous sommes dans un bâtiment, notre perception ne saisit pas les *stimuli* sensibles de manière purement et simplement représentative en goûtant leur perfection formelle mais comme des « prises » pour agir. Ainsi appréhendons-nous le volume d'une pièce « par rapport » aux activités qu'elle accueille, appréciant, par exemple, la hauteur du plafond de la salle à manger depuis la qualité des tablées familiales qu'il surplombe, et les coins abrités par la sous-pente des combles en nous projetant dans la lecture solitaire d'un bon polar. Se distinguant des autres

œuvres d'art, l'architecture, dans la perspective de Benjamin, n'est donc pas un objet à admirer mais *un potentiel d'actions*, ce qui fait du sujet percevant un agent.

Son expérience en mouvement implique une multitude de sensations : la température, le toucher des matériaux, le rythme de la déambulation, les efforts musculaires, le souffle de l'air, etc., dont la complexité renforce le caractère irréfléchi. Et ce, d'autant plus que les différentes sensations décrites reposent sur des savoir-faire déployés sans y penser parce qu'ils renvoient à des apprentissages élémentaires, affinés depuis notre enfance : se mouvoir, regarder, entendre, évaluer et mettre en relation des distances, etc. La perception ordinaire de l'architecture engage ainsi une multitude de régimes sensoriels et une intelligence du corps.

Dans le prolongement de l'analyse de Benjamin, on peut dès lors reprendre le qualificatif de somatique apposé par Richard Shusterman aux sensations de l'architecture.

Notre expérience vécue de l'espace implique une distance essentielle, et c'est par le pouvoir de locomotion du *soma* que se fonde notre sens de la distance et de l'espace. Le *soma* est donc ce qui nous permet d'apprécier non seulement les effets visuels et les traits de design qui dépendent de la perception de la distance et de la profondeur, mais aussi les impressions multisensorielles induites par le fait de se mouvoir dans l'espace (avec leurs qualités kinesthésiques, tactiles et proprioceptives), impressions cruciales pour l'expérience vécue avec, dans et à travers l'architecture<sup>31</sup>.

La déambulation dans le bâtiment articule les différents sens les uns aux autres dans un régime particulier d'expérience où ils se mêlent intimement. L'utilisateur perçoit le rythme de ses pas en entendant leur sonorité sur les différents matériaux qu'il foule mais aussi en voyant les nuances de ces derniers. La vue de la lumière sur un mur peut s'articuler à sa sensation tactile et thermique pour donner lieu à une impression intégrative où il devient impossible de séparer la luminosité, la chaleur, la résistance et la rudesse. L'expérience architecturale est incontestablement pluri et intersensorielle, la synthèse s'effectuant dans le corps en mouvement.

Cependant aussi stimulante soit l'analyse de Benjamin, elle apparaît lacunaire sur un point. La « perception tactile » ne va-t-elle pas au-delà de la projection dans le « faire » ? N'englobe-t-elle pas l'expérience vécue, dont Benjamin, tout à son souci de distinguer les arts de masse des Beaux-Arts, ne se soucie guère ? Tout se passe comme s'il ne pouvait « sauver » la perception architecturale que sur un plan non esthétique. Or la perception d'une fenêtre, par exemple, ne se contente pas d'anticiper le caractère aisé ou malaisé des activités qui se déroulent dans la pièce qu'elle éclaire, mais comprend également une dimension émotive : les impressions de luminosité et d'obscurité, la fraîcheur du vent, les sons et les odeurs pénétrant dans la pièce ainsi que la vue qu'elle offre sur l'environnement sont *ressentis* à fleur de peau. Si l'on ne se contente pas d'admirer la fenêtre pour elle-même, on ne s'imagine pas non plus

simplement en train de pratiquer la pièce qu'elle illumine, mais on *éprouve* sa spatialité. La perception de l'architecture, loin d'être neutre, comporte une dimension pathique que Benjamin laisse de côté.

Laissons la parole au narrateur de *La recherche du temps perdu*, soulignant cette imbrication entre sensation spatiale et émotion, essentielle pour déployer une esthétique de la perception tactile que Benjamin ouvre mais sans s'y aventurer franchement pour autant.

Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin quand Françoise défaisait les couvertures qui cachaient la lumière, le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé, grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder *avec joie* une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel<sup>32</sup>.

## II/ Qualité de l'expérience et critique de l'architecture

L'analyse benjaminienne de la réception tactile fait signe vers une expérience esthétique inédite : elle élargit les frontières habituelles de cette dernière, au-delà de la contemplation désintéressée, de la rencontre avec une réalité spirituelle et de la rupture avec la vie ordinaire. A la suite de Benjamin, il devient dès lors possible d'établir des critères de jugement et d'évaluation de la production architecturale. En effet, si la valeur de l'architecture réside dans son mode de perception, lorsqu'elle « s'artialise » en sculpture autonome faisant appel avant tout à la vision, elle bascule dans un autre registre sensoriel qui la prive de son potentiel libérateur. Ainsi est-il possible de développer une approche critique originale de l'architecture, à la fois située et sensible, depuis son expérience immédiate. Le mérite d'une telle approche est de ne pas considérer les édifices de manière surplombante comme de simples effets de structures macrosociales, mais comme des cristallisations sensibles ayant une consistance propre<sup>33</sup>. Pour étayer l'hypothèse de cette « esthétique architecturale critique », il convient de préciser sa teneur exacte avant d'en voir les usages possibles.

### A. Déterminer la teneur esthétique de la réception tactile : de l'aura à l'atmosphère

Comment le plaisir et l'émotion peuvent-ils surgir d'une perception quotidienne et immersive, où tout le corps est engagé et l'attention flottante ? Si Benjamin ne développe pas cette perspective dans ses développements sur l'architecture, nous pouvons trouver des éléments de réponse dans certains de ses textes sur le haschich. En effet, alors qu'il envisage l'aura dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » comme une transcendance irrécusable malgré sa proximité, scellant l'autorité de la chose esthétique, il la présente dans le compte-rendu de ses expériences sous psychotrope comme une saturation du

champ perceptif où s'expérimente une unité indissociable entre spatialité et tonalité affective. « (...) ce qui désigne l'aura authentique : l'ornement, une *inclusion* ornementale dans le cercle où la chose ou l'être se trouvent étroitement enserrés comme dans un étui »<sup>34</sup>. On ne s'étonnera pas dans cette perspective que Gernot Böhme se réclame de la perspective de Benjamin<sup>35</sup> lorsqu'il introduit dans le champ de la philosophie, à la suite de Hermann Schmitz, le concept d'atmosphère, pour désigner la fusion entre les qualités physiques objectives d'un milieu et la manière de les vivre. Nouant espace et affectivité, l'atmosphère hérite donc de l'aura, mais telle que Benjamin l'envisage de manière marginale dans ses protocoles expérimentaux.

Soulignant une indistinction des sphères objectives et subjectives, la citation précédente invite à penser que la sensation de l'espace soit dans le même temps une manière de *se sentir soi-même*. Or, cette saisie de soi à partir de l'expérience de l'espace n'est pas seulement favorisée par la consommation de drogue douce, mais aussi de façon beaucoup plus courante par une perception distraite sous le signe de l'usage. En effet, la *pratique* du bâtiment dans la richesse de ses implications somatiques articulant nos différentes perceptions spatiales permet au sujet de s'éprouver lui-même, non comme pur esprit mais comme corps agissant et se sentant agir. Expérimentant l'architecture depuis mes activités quotidiennes, je m'expérimente également moi-même comme présence charnelle à l'espace. Je ne sens pas seulement l'escalier, mais aussi mon corps le grimant rapidement et aisément, par exemple. Ainsi, l'expérience de l'architecture, éloignée de toute attitude contemplative, immersive et non frontale, est-elle toujours dans le même temps celle de sa propre existence comme corps spatialisé. Cette sensation primordiale se donne de manière émotive pour autant que nous y accédons à partir de la perception des dynamiques de l'espace bâti. En effet, percevant ce dernier au gré de nos pratiques et de nos déambulations, nous sommes sensibles à sa profondeur et à ses différents rythmes, or dans la mesure où notre propre corps est traversé de dynamiques elles-mêmes liées à des émotions (la rétractation à l'angoisse, la dilatation à l'euphorie, etc.), il en vient à les éprouver lorsque l'espace bâti fait écho à sa propre spatialité<sup>36</sup>. Ainsi l'expérience de l'architecture peut-elle donner naissance à une émotion profondément originale qui colore et intone notre espace intime, source d'un plaisir spécifique qui n'est la beauté ni le sublime mais la satisfaction de se sentir vibrer à l'unisson des rythmes de notre milieu, que nous avons proposé de penser comme « joie d'être à sa place »<sup>37</sup>.



## B. Vers une critique somatico-existentielle des formes autoritaires

On comprend dès lors la force critique d'une telle esthétique. Assumant l'hétéronomie intrinsèque de l'architecture qui est toujours « au service de », elle permet d'aller au-delà de la simple valeur formelle de l'édifice ou des prouesses constructives de l'architecte pour prendre en compte la manière dont l'espace bâti permet de se saisir soi-même comme participant du monde par son corps et ses activités. Elle porte en elle l'ébauche d'une *critique somatico-existentielle* des édifices : puisque l'émotion et le plaisir spécifiques suscités par la réception tactile naissent des sensations spatiales procurées par le bâtiment lorsqu'on le pratique, pour autant qu'elles permettent de se sentir soi-même, scellant l'union de la forme architecturale, de sa perception et de son ressenti, ce qui importe est la *qualité* de leur expérience. Leur capacité à nous permettre de nous toucher nous-mêmes dans la nudité de notre existence comme corps présent à l'espace, dans la mesure où elles en appellent à l'ensemble de nos capacités réceptives.

Ce potentiel critique de la réception tactile benjaminienne permet de prolonger la célèbre critique menée par Juhani Pallasmaa de l'architecture visuelle : « L'hégémonie de l'œil n'a jamais été plus évidente dans l'art architectural que ces trente dernières années, alors que dominait un type d'architecture visant l'image spectaculaire et facile à mémoriser. Au lieu d'être une expérience essentielle plastique et spatiale, l'architecture a adopté la stratégie psychologique de la publicité et de la persuasion instantanée ; les constructions sont devenues des produits-images détachés de toute profondeur et sincérité existentielles »<sup>38</sup>. Si la production contemporaine est bien évidemment contrastée, travaillée par des tendances multiples comme le montrent l'émergence d'architectures atmosphériques, la résurgence du vernaculaire, le développement du minimalisme etc., et qu'il faut se garder des jugements dogmatiques, il n'empêche que nombre de ses réalisations, dominées par le primat de la façade<sup>39</sup> et les éléments sculpturaux plus que tectoniques<sup>40</sup>, peut être qualifiés de « tape-à-l'œil ». Oubliant la richesse des articulations possibles, non seulement plurielles mais aussi intermodales, entre spatialité et sensations, elles focalisent l'attention sur des perspectives et des agencements spectaculaires, ou encore des matériaux visuellement remarquables. Instituant un rapport distancié, elles tendent à transformer l'utilisateur en spectateur, venant alors moins pratiquer le bâtiment en activant son programme que le visiter comme geste formel autonome. Immobile et souvent à l'extérieur, il ne goûtera plus l'architecture comme lieu de vie, mais comme œuvre auratique au sens donné à cette notion par Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». S'il ne s'agit pas de nier le potentiel esthétique de telles réalisations formelles, il faut souligner que leur esthétique n'est pas celle de la réception tactile, mais visuelle : formes autoritaires, elles s'imposent en anesthésiant et en appauvrissant la perception pour autant

qu'elles l'épuisent dans sa modalité oculaire. Loin de renforcer « le sentiment que nous avons de la réalité et de nous-mêmes »<sup>41</sup>, elles mettent alors notre présence charnelle entre parenthèses en suspendant le flux de nos engagements quotidiens et en simplifiant la complexité de nos liens avec le monde.

Par sa notion de « réception tactile », Benjamin ouvre la voie à une esthétique extrêmement originale de l'architecture : elle permet de prendre au sérieux sa puissance d'ébranlement affectif en assumant son hétéronomie et de déployer une critique somatico-existentielle des espaces bâtis, à partir de la qualité de leur expérience. Ce faisant, elle révèle un des moteurs possibles de l'aliénation : le rétrécissement de notre commerce avec le monde opérant par la réduction de nos attaches sensibles à la simple vision distante. Cette aliénation nous assujettit comme œil sinon sidéré du moins captif de ce qui accapare notre attention, nous mettant à sa merci. S'inscrivant dans une culture de l'image qui ne cesse de se développer avec le numérique, elle peut être contrebalancée par des architectures tactiles qui ne renoncent pas à leur destination pratique. Favorisant l'usage quotidien immersif, s'adressant au corps dans sa richesse, négligeant les effets faciles pour privilégier les impressions intégratives et cumulatives, elles permettent à leurs habitants de se subjectiver par une intensification des sensations de l'espace et d'eux-mêmes à travers elles. On les qualifiera alors moins d'auratiques que d'atmosphériques en raison de la compréhension la plus courante du premier terme sous la plume de Benjamin, très souvent associé à des œuvres « en majesté ». Les révélant à eux-mêmes comme corps unis monde, cette subjectivation par participation rompt avec l'isolement des individus en les insérant dans un tissu de relations dont l'importance, à l'heure de la déliaison généralisée que nous connaissons, apparaît plus que jamais actuelle. Ainsi l'esthétique de la réception tactile ouverte par Benjamin n'est-elle pas seulement en devenir mais constitue-t-elle une véritable promesse d'espérance.

---

<sup>1</sup> Voir Missac (Pierre), *Passage de Walter Benjamin*, Paris, Seuil, 1987, 230 p. ; Simay (Philippe), *Capitales de la modernité*, Paris/Tel Aviv, éd. de l'Éclat, 2005, 224 p. ; Benjamin (Andrew) and Rice (Charles), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Melbourne, Re.Press, 2009, 224 p., Andreotti (Libéro ), Dollé (Jean-Paul) et Allain (Jean-François), *Spielraum : Walter Benjamin et l'architecture*, Paris, éd. de la Villette, 2011, 344 p.

<sup>2</sup> Voir Benjamin (Walter), *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, le Cerf, 2009, 972 p.

<sup>3</sup> Voir Benjamin (Walter), *Enfance berlinoise vers 1900*, Paris, Hermann, 2016, 157 p.

<sup>4</sup> Voir Benjamin (Walter), « Expérience et pauvreté », *Oeuvres II*, Paris, Folio, 2000, p. 364-372.

<sup>5</sup> Voir Benjamin (Walter), *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 230-246.

<sup>6</sup> Voir *ibid.*, N 10 a, 3, p. 494.

<sup>7</sup> Leur « ressouvenir » peut se présenter comme « un essai de technique du réveil », voir *ibid.*, K 1, 1, p. 405.

<sup>8</sup> Jamais contemplée de manière solitaire, sauf à être travestie en monument, elle a été dès son origine « un art à part », « prototype d'une œuvre d'art perçue de façon à la fois distraite et collective ». Voir Benjamin (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Oeuvres III*, Paris, Folio, 2000, p. 310.

- <sup>9</sup> Voir Bonicco-Donato Céline, « De l'aura à l'atmosphère. Penser la dimension politique des paysages urbains avec Walter Benjamin », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 46, 2019, p. 85-111.
- <sup>10</sup> Benjamin (Walter), « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III, op. cit.*, p. 381.
- <sup>11</sup> Adorno (Theodor), « Lettre du 18 mars 1936 », dans Adorno (T.) et Benjamin (W.), *Correspondance 1928-1940*, Paris, Folio, 2006, p. 147.
- <sup>12</sup> Benjamin (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 312.
- <sup>13</sup> Voir Shusterman (Richard), *Soma-esthétique et architecture*, Genève, Haute-Ecole d'art et de design, 2010, p. 46, et Böhme (Gernot), « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, 102, 2018, p. 29.
- <sup>14</sup> Voir Kant (Emmanuel), qui insiste dans la Critique de la faculté de juger, Paris, Folio, 1989, p. 163, sur le caractère trouble de l'expérience esthétique procurée par l'architecture. La beauté qu'elle nous fait éprouver est seulement adhérente, inévitablement liée à la connaissance de la fonction du bâtiment et à l'évaluation somatique de la manière dont elle la satisfait.
- <sup>15</sup> Voir Hegel (Friedrich), qui présente dans son Esthétique, t. 2, Paris, Le livre de Poche, 2008, p. 26-106, l'architecture seulement comme le premier moment de l'art, tant d'un point de vue historique que logique. En son sein, le processus d'extériorisation de l'esprit dans une forme perceptible est imparfait parce qu'il n'accède à la conscience de lui-même que comme simple représentation de besoins humains.
- <sup>16</sup> Benjamin (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 277.
- <sup>17</sup> Voir Riegl (Alois), *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014, 472 p.
- <sup>18</sup> Hildebrand (Adolf von), *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2002, 116 p.
- <sup>19</sup> Sous les termes de linéaire et de pictural, le même diagnostic se trouve chez Wölfflin (Heinrich), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Pocket, 2016, p. 47 sq.
- <sup>20</sup> Voir Riegl (Alois), *L'industrie d'art romaine tardive, op. cit.*, p. 122, souligné par nous : « Dans le Haut-Empire encore, tout relief devait obéir à une loi inviolable selon laquelle il fallait conserver *un lien tactile* évident entre les figures et le fond plan (...). À présent, le plan commun à toutes les figures perd son ancienne continuité tactile et se désagrège pour prendre l'aspect d'une série de figures claires (...). Cette impression est, comme par le passé, celle d'un plan organisé symétriquement. Il ne *s'agit toutefois plus d'un plan tactile* (...), mais *d'un plan optique*, tel celui dans lequel toutes les choses apparaissent à notre œil en vision lointaine ».
- <sup>21</sup> Benjamin (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 278.
- <sup>22</sup> Zumthor (Peter), « Une vision des choses », *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010, p. 12.
- <sup>23</sup> Voir Gadamer (Hans-Georg), *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996, p. 175.
- <sup>24</sup> Benjamin (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 312.
- <sup>25</sup> Voir Schaeffer (Jean-Marie), *L'expérience esthétique*, Paris, Folio, 2015, p. 113 sq. et 182.
- <sup>26</sup> Benjamin (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 278.
- <sup>27</sup> *Ibid.*
- <sup>28</sup> Voir Adorno (Theodor), « Lettre du 18 mars 1936 », *op. cit.*, p. 147.
- <sup>29</sup> Pour Benjamin, les œuvres auratiques, toujours liées à des pratiques sociales, n'ont qu'une apparence d'autonomie. Voir Benjamin (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 280 et 287.
- <sup>30</sup> Voir Gibson (James J.), *Approche écologique de la perception visuelle*, Paris, éditions du Dehors, 2014, 528 p.
- <sup>31</sup> Shusterman (Richard), *Soma-esthétique et architecture : une alternative critique, op. cit.*, p. 23.
- <sup>32</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 378, souligné par nous.
- <sup>33</sup> Voir Benjamin (Walter), Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle, *op. cit.*, N 1 a, 6, p. 476, souligné par nous.
- <sup>34</sup> Benjamin (Walter), *Sur le haschich*, Paris, Bourgois, 1993, p. 56.
- <sup>35</sup> Voir Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique », *op. cit.*, p. 29.
- <sup>36</sup> Sur les théories de l'empathie, voir Bonicco-Donato (Céline), « L'expérience architecturale comme corps à corps », dans Bonzani (S.), *L'archaïque et ses possibles*, Genève, MétisPresses, 2020, p. 201-208.
- <sup>37</sup> Voir Bonicco-Donato (Céline), *Se mouvoir et être ému. La philosophie esthétique à l'épreuve de l'architecture, Mémoire inédit du dossier d'Habilitation à Diriger les Recherches*, Sorbonne Université, 2021.
- <sup>38</sup> Pallasmaa (Juhani), *Le regard des sens*, Paris, éd. Du Linteau, 2010, p. 34.
- <sup>39</sup> Voir Koolhaas (Rem), *Junkspace*, Paris, Payot, 2011, p. 33.
- <sup>40</sup> Voir Farnham (Kenneth), « Towards a Critical Regionalism », dans Foster (H.), *The Anti-Aesthetics : Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. 26.
- <sup>41</sup> Pallasmaa (Juhani), *Le regard des sens, op. cit.*, p. 11.

---

### Présentation de l'auteur

Maîtresse de conférences en SHS, titulaire d'une HDR en philosophie, Céline Bonicco-Donato développe ses recherches au croisement de la théorie des atmosphères et de la philosophie politique au sein du Cresson, UMR AAU. Dernier ouvrage paru : *Heidegger et la question de l'habiter*, Marseille, Parenthèses, 2019.

### Résumé

Cet article se propose de prolonger la réflexion consacrée par Walter Benjamin à la « réception tactile » dont fait l'objet l'architecture, afin de développer une esthétique critique de la production spatiale. Si le philosophe reste au seuil d'une esthétique architecturale originale en raison de sa difficulté à penser la beauté autrement que comme aura autoritaire, il livre cependant des éléments analytiques décisifs qui seront amplifiés par Richard Shusterman et Gernot Böhme pour proposer une esthétique des arts hétéronomes. Nous déterminons cette dernière dans sa modalité architecturale comme une esthétique des lieux habités dont l'usage suscite plaisir et émotion. Les sentant en les pratiquant, nous en venons à nous sentir nous-mêmes comme corps immergés dans le monde. Ainsi peut-on parler d'un horizon critique de la réception tactile : elle engage une évaluation somatico-existentielle des bâtiments en fonction de la qualité de leur expérience. Face aux architectures visuelles qui altèrent son régime perceptif, elle apparaît que jamais actuelle.