

**Zeitschrift:** Matières  
**Herausgeber:** École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville  
**Band:** 3 (1999)  
  
**Artikel:** Augenblicklich notes sur la perception des choses en tant que formes  
**Autor:** Steinmann, Martin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984452>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.02.2026

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

## Augenblicklich

Notes sur la perception des choses en tant que formes

Martin Steinmann

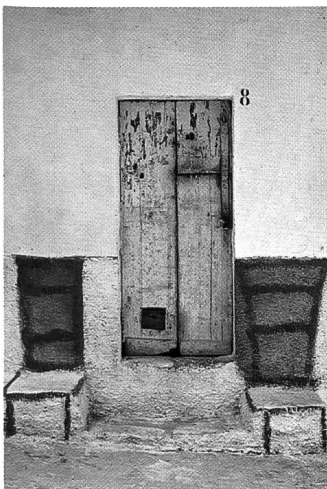
«*Quod est in intellectu, prius in sensu fuerit.*»

Cet essai part de deux constatations : premièrement que, des choses qui nous entourent, nous devons distinguer la forme et le signe – ou, avec les termes de la théorie de l'art, la forme et l'objet<sup>1</sup>. L'objet, disons la chaise devant nous, se réfère à l'usage que l'on peut en faire et elle est ainsi le signe de cet usage. Ces deux façons d'exister correspondent à deux sortes de perceptions : la perception sensitive qui se rapporte – dit simplement – aux traits qui constituent l'objet comme une forme et, dans un deuxième temps, la perception que l'on peut qualifier de réflexive, où la forme devient un signe. Pour un objet qui nous est familier, la distinction entre ces deux perceptions est largement théorique. Dans la vie quotidienne, nous sommes dépendants du fait que les objets se signalent tout de suite par l'usage que l'on en fait : ils sont comme nous l'avons dit, des signes de cet usage.

Mais les objets sont aussi des formes que nous pouvons percevoir indépendamment d'un usage. Le fauteuil dans la maison de Goethe à Weimar, où un cordon empêche que l'on ne s'y assoie, reste pourtant un fauteuil, c'est-à-dire un objet d'usage commun, mais d'autres qualités apparaissent au premier plan. Le signe "fauteuil" induit d'autres signes connotés, comme "le fauteuil de Goethe" ou "un fauteuil Biedermeier". Par ailleurs, nous sommes amenés à voir la forme comme une chose donnée en deçà du signe. Ce qui est induit ici par le cordon est valable pour n'importe quel objet : nous le percevons par les sens, à condition que nous fassions abstraction de son usage courant.

Max Bill a décrit les œuvres d'art comme des objets d'usage spirituel, en dépassant subtilement la séparation entre les catégories des choses utiles et des choses qui ne le sont pas. Cette réflexion a une signification pour l'architecture – qui, dans un sens large, comprend aussi les chaises – car elle appartient, au moins potentiellement, aux deux catégories. Ses éléments trouvent leur origine dans la fonction. Les fenêtres dispensent air et lumière à la chambre ... «*Tout se ramène à l'homme*» comme l'a dit Le Corbusier lors de sa conférence sur «*l'esprit nouveau en architecture*» donnée en 1924 à la Sorbonne. Mais elles sont aussi des éléments qui articulent – selon son terme – la «*boîte*», comme les surfaces rouges, bleues et jaunes d'un tableau de Piet Mondrian : «*des rapports surgissent entre les espaces ainsi déterminés ; la mathématique est dans l'œuvre ; c'est fini, c'est ça l'architecture*»<sup>2</sup>. Ces rapports sont avant tout une affaire de perception sensitive. Ils déterminent ce que nous

Le besoin de signes: porte de maison dans les Pouilles, Italie.



percevons comme étant l'expression d'un objet : d'un coup d'œil ou, en allemand, *augenblicklich*. Ces notes parlent de ce problème.

Elles sont des traces issues d'une longue confrontation avec la question de la perception et ce que la perception induit. Elles ne forment pas – pas encore – un tout. Ce sont des notes que j'essaie de mettre en ordre de cas en cas, pour des conférences, des séminaires ou même des articles. «*Augenblicklich*» est une tentative de plus, un essai au sens propre. Il s'agit particulièrement de la perception sensitive que j'appelle perception première (même, avec les réserves que j'ai faites, pour les objets usuels). Cette préoccupation est en rapport avec le développement de l'architecture des années quatre-vingt, dont j'ai traité un aspect important dans le premier numéro de *matières*<sup>3</sup>.

Cet aspect désigne le déplacement de la recherche architecturale des objets considérés comme signes, aux objets considérés comme formes et de leur signification à leur perception qui, quant à elle, n'émane pas de conventions. La différence est importante lorsque l'on cherche à comprendre le rôle joué par les matériaux et les couleurs dans cette architecture. Ce déplacement s'est produit lorsque l'étude des signes – et de la théorie qui en traite, la sémiologie – a débouché de plus en plus sur un jeu de miroir dans lequel les objets se dissolvaient dans leurs références à d'autres objets.

Même si Eco, dans son texte pertinent sur le postmodernisme, reconnaît dans ce jeu une valeur propre<sup>4</sup> – au sens d'un maniérisme positivement compris – l'architecture des années quatre-vingt, avec du retard comme d'habitude, a suivi le développement des arts visuels, ce que j'ai par ailleurs mis en évidence avec les *Cartons Brillo* d'Andy Warhol (1964) et les *Boîtes d'acier galvanisé* de Donald Judd (1968)<sup>5</sup>. Il s'agit de l'évolution du signe vers la forme et de la signification à ce que l'on voit, comme l'a exprimé Frank Stella de manière tautologique – du moins en apparence – avec sa formule : «*you see what you see*». Que les deux œuvres soient apparues pratiquement à la même époque montre par ailleurs comment différentes couches de conscience se superposent dans une même société.

Beaucoup de représentants de la nouvelle architecture se sont libérés avec la sémiologie de la théorie en général qu'ils semblent ressentir comme un piège. Ils prennent les mots de Stella à la lettre, on voit ce que l'on voit, plutôt que comme une incitation à réfléchir sur le voir. Cela peut éveiller le soupçon que l'on abuse de ces mots pour éviter une réflexion théorique. Si nous prenons au sérieux la perception, nous devons pourtant la traiter en termes de théorie de la connaissance. C'est pourquoi nous devons d'abord distinguer la perception corporelle – par les sens – de la perception spirituelle, l'une précédant l'autre comme l'exprime la phrase de Thomas d'Aquin : «*Ce qui est dans notre esprit fut d'abord dans nos sens*».

Nous pouvons dire avec une certaine légitimité que les perceptions immédiate et sensitive se correspondent. (Nous étudierons la question plus tard, si nous pouvons revenir à ce que John Ruskin décrivait comme «*une sorte de perception enfantine de taches planes de couleur simplement comme taches*»<sup>6</sup>.) Ce qui nous apparaît à la première perception, ce sont les qualités sensibles de l'objet : formes, couleurs, mouvements, bref tout ce qui est appelé «*forces visuelles*» dans la théorie de la perception, développée par Rudolf Arnheim qui écrit : «*la perception visuelle est la perception de forces visuelles*»<sup>7</sup>.

Ces qualités ne sont pas là isolément et nous ne les enregistrons pas isolément mais en rapport les unes avec les autres. Cela signifie que nous faisons deux choses, même incons-

«Die Gestalttheorie räumt ein, dass sich [...] Entsprechungen zwischen physischem und psychischem Verhalten entdecken lassen; sie besteht aber darauf, dass wiederholte Assoziation weder das einzige noch das gewöhnliche Mittel ist, das zum Verständnis von Ausdruck führt. Sie vertritt die Auffassung, dass Ausdrucksverhalten seine Bedeutung unmittelbar in der Wahrnehmung enthüllt. Diese Auffassung stützt sich auf das Prinzip des Isomorphismus, nach dem Prozesse, die sich in verschiedenen Ausdrucksmitteln abspielen, in ihrer Struktur dennoch ähnlich sein können.»

Rudolf Arnheim, «Die Gestalttheorie des Ausdrucks», in Rudolf Arnheim, *Zur Psychologie der Kunst*, Frankfurt, 1980, pp. 63, 69.

ciemment, nous distinguons certaines qualités comme relevantes – comme qualités qui expriment la nature de l'objet vu – et nous ordonnons ces qualités en une structure de forces visuelles. La théorie de la forme appelle cette structure la *Gestalt*. Elle est ce que nous percevons d'un coup d'œil. Pourquoi ?

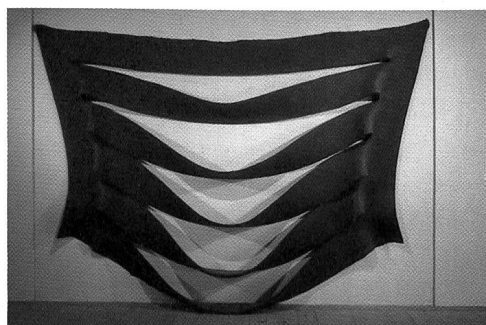
La raison réside dans la notion de structure qui ne désigne pas des parties, mais leurs rapports et cela sous la forme la plus simple possible compte tenu des conditions données<sup>8</sup>. La simplicité de la structure et l'immédiateté de sa perception sont conditions l'une de l'autre. Cela signifie que nous vivons les objets comme expression, «*en dessous du niveau de la conscience*»<sup>9</sup> : l'expression de l'image que nous percevons, lorsque nous regardons un objet, n'est rien d'autre que cette structure et ce qu'elle effectue en nous. Cela signifie que la structure de forces extérieures n'est pas neutre, au contraire : elle est la structure de forces intérieures, des sensations que l'objet éveille en nous. Et les sensations se déterminent selon le type de tension qu'une telle structure représente.

Lorsque nous assimilons les formes et les couleurs à des forces visuelles, nous devons considérer tension et direction. La ligne brisée et la ligne ondulée – des exemples que Le Corbusier a aussi cités dans sa conférence – et le changement de direction brusque ou doux qu'elles représentent, sont deux exemples particulièrement simples : premièrement de structure et deuxièmement d'expression de la structure, respectivement des sensations physiologiques et psychologiques qu'une expression éveille en nous. Je reviendrai là-dessus, afin de situer historiquement les théories de la perception présentées ici.

Prenons maintenant deux œuvres issues du Minimal Art afin de mieux cerner la notion d'"expression". Cet art qui s'est consacré à thématiser le problème de la perception, stimulé par les écrits de Maurice Merleau-Ponty et en particulier par sa *Phénoménologie de la perception* (1945), se prête particulièrement bien à ce dessein. Il s'agit de *Black Creeks* (1978) de Carl Andre et d'une des *Felt Pieces* de Robert Morris (1969-70). La première se compose de cinq pièces de bois sciées, comme Andre les utilise souvent, trois pièces dressées et deux posées dessus, toutes étant de proportion 1:1:3. La structure qu'elles forment rend visibles les fondements de l'architecture : porter et être porté, le poids et la force, être dressé ou être couché. Les œuvres de cette série qui évoquent des portiques, se différencient par les proportions des pièces. Comme dans les *cinq ordres* apparaissent ainsi plusieurs types d'expression, lourd – le dorique, qui correspond à l'ordre masculin – ou léger...

Carl Andre: Blacks Creek, 1978, collection Musée National d'Art Moderne, Paris.

Robert Morris: Wall Hanging, 1969 - 1970.





La théorie de l'empathie a cherché à expliquer la perception des "formes-comme-forces", à travers l'expérience que nous avons de notre propre corps. Cela ne nous étonne pas que piliers et poutres, ce dont est aussi faite l'œuvre d'Andre, lui servent tout le temps d'exemples. Les formes ne nous seraient compréhensibles qu'à moitié, écrit Hermann Lotze, si nous ne possédions pas nous-mêmes des forces et si, en souvenir de charges portées, nous ne ressentions pas les forces qui s'expriment dans une construction<sup>10</sup>. Heinrich Wölfflin confirme ces idées dans son travail sur la psychologie de l'architecture : des formes corporelles ne peuvent avoir du caractère que du fait que nous possédons nous-mêmes un corps<sup>11</sup>.

La deuxième œuvre qui nous sert d'exemple pour comprendre ce concept d'"expression" est constituée d'une natte de feutre découpée en bandes. Elle est fixée en deux points de telle sorte que les bandes se déforment sous leur propre poids. Ainsi elles rendent visible la force qui est en œuvre. C'est pourquoi une remarque comme «ces pièces [les *Felt Pieces*] ne sont-elles pas conçues pour invalider tout jugement esthétique sur les matériaux et les formes»<sup>12</sup> est difficilement compréhensible. Elles touchent au contraire à l'origine même d'un tel jugement dans l'*aisthesis*, c'est-à-dire dans la perception par les sens. Là, nous vivons le poids du feutre directement, par les lignes souples que nous ressentons – par empathie – comme lourdes.

Si la structure de forces de l'œuvre d'Andre est constituée de lignes droites dures, raides, l'œuvre de Morris possède des qualités inverses qui expriment la fatigue, pour projeter une sensation humaine sur cette structure (ce qui, en fait, n'est pas inhabituel en parlant de matériaux). La question est alors : comment se forme l'expression lorsque nous regardons des choses comme ces deux œuvres ? Par exemple : la ressentons-nous, parce que nous projetons dans la forme des expériences corporelles et que nous les répétons en tant qu'expériences spirituelles, comme le prétend la théorie de l'empathie ? Ou parce que la structure de forces extérieures visuelles qu'une forme constitue, éveille une structure semblable de forces intérieures en nous, de sorte que nous vivons son expression sans nous baser sur des souvenirs ?

La théorie de la forme, ou de la *Gestalt*, relève de la seconde hypothèse. Rudolf Arnheim l'a décrite dans un texte fondamental<sup>13</sup>. Elle est développée ici en grandes lignes. Les bases de cette théorie disent que nous saisissons d'un seul regard les traits responsables d'une certaine expression, non pas isolément, comme nous l'avons déjà dit, mais en tant que structure. L'expression est, d'une part une question de forme, précisément de *Gestalt*, appelée en français *bonne forme*, d'autre part une question de sensations, liées à la *Gestalt* en raison d'une structure semblable, isomorphe, respectivement de forces extérieures et intérieures.

Cette constatation signifie que les pièces de bois couchées ou dressées de *Blacks Creek* ne sont pas vues seulement comme des formes simples, droites, mais qu'elles rendent visibles des valeurs émotionnelles, par leur caractère droit, de la rigidité comme sensation physique et par extension psychique. Mais avançons pas à pas en nous référant à ce qu'Arnheim établit dans son essai.

Il existe une correspondance entre les comportements physique et psychique. Nous appelons cette correspondance l'expression. La signification de l'expression n'est pas due à un apprentissage ou à une association, à quelque chose que nous associons aux choses par des expériences faites avec elles. Cette signification nous apparaît de manière immédiate par la forme.

«Wenn man von einem Stuhl aussagt, er hält dem Gewicht eines Sitzenden nicht stand, so vergleicht man in Gedanken die Teile des Stuhls mit anderen, aber gleich grossen und starken Stücken desselben Materials. Von diesen weiss man aus Erfahrung [...] dass sie dem Druck nicht standhalten, sondern brechen müssen. Alle diese Schlüsse macht man durch häufige Erfahrung meist schnell und unbewusst, so dass man beim Anblick des Stuhles sofort sagen kann: das ist ein fragiler Stuhl, das ist ein fester Stuhl [...]. Soll der Stuhl dann über seinen praktischen Zweck hinaus noch ästhetischen Forderungen genügen, so wird allerdings der Ausdruckswert, der Stimmungscharakter, wie "steif", "vornehm", "gemütlich" usw. dem Verfertiger gleich bei der Konzeption mit vorschweben. Doch diese Konzeption muss, wenn es ein benützbarer Gegenstand werden soll, den Begriff und die Erscheinung "Stuhl" in sich tragen.»

Herman Sörgel, *Architektur Aesthetik*, Piloty & Loehle, Munich, 1921, nouvelle édition: Berlin, 1998, pp. 264-265.

Lorsque nous parlons de forme, nous comprenons des traits distinctifs, qui sont la cause d'une expression particulière. Ces traits distinctifs forment une structure. La correspondance entre un comportement physique et psychique, que nous appelons expression, est en fait la correspondance entre deux structures de forces : de formes, de couleurs et de sons en tant que forces extérieures et de sensations en tant que forces intérieures.

L'expression est une qualité propre à la perception en général, et pas seulement à la perception d'expressions humaines. Cela ne signifie pas que nous humanisons des expressions non humaines. Un saule pleureur ne s'appelle pas ainsi parce qu'il ressemble à un homme qui pleure, écrit Arnheim avec un exemple qu'il a souvent utilisé, mais parce que ses branches expriment la faiblesse. Et cette structure physique correspond à la structure psychique de la tristesse.

Dans les comportements humains, une structure de forces psychiques comme la tristesse, renvoie à une structure de forces physiques : aux mouvements que fait un homme triste par exemple. Lorsque nous voyons ses mouvements las, nous les lisons comme une structure de forces qui est *aussi* psychique. Ce qui signifie que "lire" c'est transformer la forme en signe.

Les choses échappent pour des raisons compréhensibles à un tel court-circuit psychologique. Avec leurs formes et leurs couleurs, elles constituent à leur tour une structure de forces physiques – de forces que nous percevons physiquement – mais qui n'est pas la trace d'une structure de forces psychiques.

En partant des choses, nous prenons conscience de l'effet des structures de forces en tant qu'effet en nous ; en tant qu'effet en nous elles reçoivent leur coloration affective, qui les détermine comme une expression.

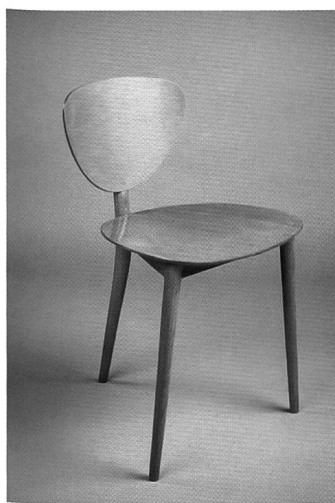
Nous avons décrit les choses que nous voyons comme des structures de forces visuelles. Le mot "forces" décrit des formes et des couleurs en tant que comportements. Nous les percevons comme différentes façons de se comporter. Nous parlons par exemple de pièces en bois dressées ou couchées à propos de l'œuvre de Carl Andre. «*Nous voyons, en d'autres mots, l'expression comme le comportement d'une structure de forces visuelles*» comme le décrit Arnheim<sup>14</sup>.

L'exemple du saule pleureur rend évident que nous percevons un comportement extérieur, non pas intérieur, comme la tristesse même. Cela est valable aussi lorsque nous regardons une personne, qui est triste. Sa faiblesse est propre à son état extérieur, corporel, que nous lisons seulement dans un second temps comme signe de son état intérieur. «*C'est un petit pas vers la reconnaissance que tout objet a une expression, une simple ligne ou une couleur a autant d'expression que le corps humain*» écrit Arnheim<sup>15</sup>. Cela n'a rien à faire avec de l'humanisation : l'expression est une propriété de tout objet de perception, qu'il s'agisse d'une personne, d'un arbre ou d'une maison.

Revenons aux objets usuels dont nous avons dit qu'ils étaient, dans la vie de tous les jours, des signes de l'usage que nous en faisons. Il suffit de connaître, de reconnaître les parties qui les constituent comme signes. Lorsque nous cherchons une chaise pour nous asseoir, il nous suffit de reconnaître les parties qui signifient "chaise". À la rigueur, nous cherchons encore à savoir si la chaise pourra supporter notre poids, si elle a bien quatre pieds, dans le cas où elle est une chaise normale et non pas la chaise à trois pieds de Max Bill, conçue vers 1949.

Or nous ne percevons pas de tels objets uniquement en tant que signes, comme des chiens de Pavlov, mais nous les percevons souvent aussi comme formes, qui ne nous disent pas

Max Bill: Dreibeinstuhl, vers 1949, Collection Ruggero Tropeano, photo Martin Gasser, Christoph Eckert.



seulement s'il est possible de s'asseoir sur la chaise par exemple, mais dont la structure, formée par ses parties, exprime un comportement plus ou moins stable – dans le cas de la chaise de Bill, moins stable – plus ou moins confortable... La chaise Thonet que Hermann Czech a redessinée pour le café du MAK à Vienne, possède par exemple un dossier plus incliné vers l'arrière et plus large que le dossier original. Elle anticipe, dans une certaine mesure, par sa forme, la position d'une personne qui se penche confortablement en arrière sur son siège<sup>16</sup>. Je pense en effet que nous percevons l'objet "chaise" plus que tout autre objet usuel de manière physiologique, à cause du rapport étroit qui existe entre elle et notre corps. C'est ce qui fait de la chaise, à mon avis, l'objet le plus passionnant à concevoir.

Les conditions d'utilisation sont importantes pour la forme de tels objets. Dans le cas d'une chaise, la stabilité appartient à ces conditions. Mais il ne suffit pas que la chaise soit réellement stable, encore faut-il qu'elle donne l'image de la stabilité par la structure perceptuelle qu'elle constitue. Il existe néanmoins plus d'une telle image. La solidité peut apparaître lourde ou au contraire légère, relevant d'une "esthétique de l'ingénieur". Afin de préciser ces réflexions, comparons deux chaises Thonet : d'une part la chaise Thonet n° 14, ou «*siège Konsum*», qui, avec son dossier d'arc ferme, régulier, forme la structure la plus simple possible, et d'autre part la chaise qu'Adolf Loos a conçue pour le Café Muséum – et qui est à vrai dire une chaise de l'usine Kohn.

La tâche que s'était assignée Loos était de concevoir la chaise la plus légère possible, afin de soi-disant épargner les forces du garçon de café. Cette légèreté s'exprime dans l'onde du dossier : celui-ci est – en tant que forme ou mieux, en tant que perception de cette forme – léger. Je me limite ici à une partie de la chaise. Dans une étude plus profonde de la perception, comme perception d'une structure de forces, nous devons évidemment prendre aussi en considération les autres parties dont celle-ci est assemblée.

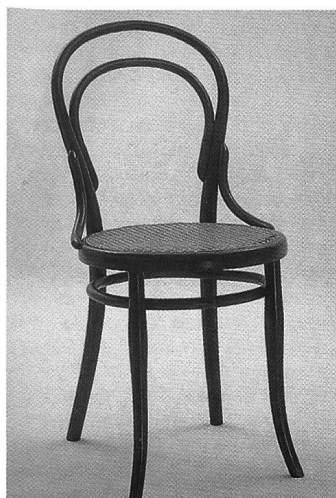
Les notes, dont j'ai parlé, portent l'étiquette «*en deçà des signes*»<sup>17</sup>. Elles concernent la perception des choses – architecturales ou des choses en général – avant leur transformation en signes, que Gustav Theodor Fechner qui a fondé l'esthétique «*d'en bas*», décrit de la façon suivante : «*Chaque objet que nous utilisons a acquis à travers cette utilisation même, une signification qui dépasse l'impression sensitive*»<sup>18</sup>. Pour cette raison, on ne peut opposer la forme et le signe ; ils sont des moments différents de la perception. Les choses ont, ou plus exactement *sont* des formes avant d'être des signes. Ce qui en elles est *donné à voir*, pour utiliser cette belle expression française, c'est la forme.

On est tenté de dire que s'il en est ainsi, alors le signe est donné à *comprendre*. Mais cela n'est vrai qu'en partie, car regarder c'est déjà comprendre, comme nous le verrons plus loin : Le regard – plus précisément ce que l'on a appelé le regard regardant, le regard qui se pose sur la forme et non pas sur le signe<sup>19</sup> – éveille des sensations, et les sensations sont, selon un mot de Mikel Dufrenne, «*tout de suite intelligentes*»<sup>20</sup>. Afin de différencier ce qui est compris dans l'un ou l'autre cas – et cela est nécessaire – je propose de dire que les signes donnent la signification et les formes la *Stimmung*.

J'ai conscience des difficultés que la notion de *Stimmung* soulève, ne serait-ce que parce qu'on ne trouve pas d'équivalent à ce mot dans d'autres langues avec le sens qu'il a en allemand : comme le côté affectif de la signification. Ce côté précisément est important pour tout ce que nous percevons d'un seul regard. Les *Stimmungen* sont les sensations que quelque chose éveille en nous, comme l'a décrit Adolf Loos dans son texte «*Architecture*» en 1912, résumant dans une certaine mesure sa pensée en quelques pages : «*L'architecture*

Hermann Czech: Chaise pour le restaurant du Museum für Angewandte Kunst, Vienne.





Michael Thonet: Chaise n° 14 ou Konsumsessel, 1859, Thonet.

Adolf Loos: Chaise pour le Café Museum, Vienne, 1898, Frères Kohn.



éveille des émotions [Stimmungen] chez les gens. La tâche de l'architecte est dès lors de préciser ces sensations [Stimmungen]»<sup>21</sup>. Ainsi commence le passage qui – consciemment ou non – renvoie au XVIII<sup>e</sup> siècle et à la «*théorie des caractères*», à la théorie qui postule qu'une construction doit dire à travers sa forme «*ce qu'elle est*».

La parenté est si évidente que la phrase de Loos, «*das Haus müsse wohnlich aussehen*», fut traduite par une expression – «*la maison doit sourire au passant*» – qui semble provenir d'un traité du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi nous lisons dans le *Livre d'architecture* de Germain Boffrands de 1745 : «*Il ne suffit pas qu'un bâtiment soit beau, il faut que le spectateur ressente le caractère qu'il doit imprimer, en sorte qu'il soit riant à qui il doit imprimer de la joye, et qu'il soit sérieux & triste à qui il doit imprimer du respect ou de la tristesse.*»<sup>22</sup>

Par quels moyens parvenons-nous à faire sourire une maison ? Quelques lignes plus loin, Loos écrit : «*l'architecte ne peut le faire [créer une Stimmung particulière] qu'en se référant à ces bâtiments qui jusque-là ont éveillé ces sensations en l'homme*». Il prend comme exemple la couleur noire qui chez nous, signale la tristesse, de telle sorte qu'il serait impossible de créer une *Stimmung* gaie avec cette couleur. Il utilise ainsi un exemple qui a servi de fil rouge à la théorie de la perception durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, et dans lequel s'entremêlent les causes naturelles et culturelles de la signification. C'est pourquoi on peut se demander si Loos parle de la perception sensitive du noir ou de sa perception réflexive, conditionnée par la convention.

Il est important de faire ici une remarque sur le rapport entre la forme et le signe : pour être crédible, le signe doit être en quelque sorte armé par l'effet de sa forme sur nos sens. Dans la langue des images, contrairement à celle des mots, la loi de l'arbitraire des signes n'est pas valable. Il ne convient pas à n'importe quelle forme d'exprimer la tristesse. La signification doit – dans le sens de structure de forces intérieures et extérieures, correspondantes – être présente dans la forme. «*On a pu se familiariser avec les choses de notre environnement, parce qu'elles se sont fixées en nous par des forces qui agissaient avant que nous percevions ces choses : c'est à cette condition seulement que nous les vivons*»<sup>23</sup>.

L'exemple de la couleur noire apparaît aussi dans un texte d'Ernst Gombrich, qui traite d'expression. L'auteur y critique l'idée que les formes, les couleurs ou les sons en tant que tels puissent signifier quelque chose, la théorie de la forme signifiante. Il admet néanmoins

que le noir est «une couleur beaucoup plus naturelle pour la tristesse que le blanc», car elle est une couleur sombre – comme nous disons de la *Stimmung* correspondante qu'elle est sombre. «Il y a malgré tout peu de doute que le noir est plus vraisemblable pour exprimer la tristesse que le blanc, lorsque l'on a, comme dans notre cas [le signe de la voile noire ou blanche convenu par Thésée], le choix entre deux possibilités.»<sup>24</sup>

Ainsi, l'expression est signifiante à l'intérieur de la matrice que forment de telles possibilités. Cette pensée ne s'oppose pas à l'idée d'une signification naturelle ou d'une *Stimmung* transmise par les propriétés perceptives. Lorsque nous réalisons que les vraies propriétés sensibles s'ordonnent en oppositions – pourquoi il en est ainsi, nous le verrons plus loin – alors chacune contient l'autre en négatif, le blanc – le noir, le léger – le lourd, le gai – le triste...

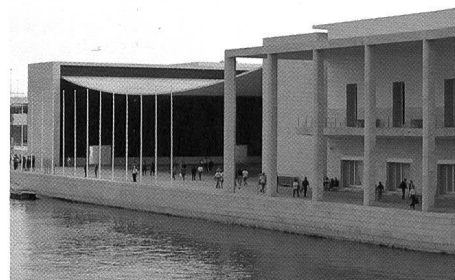
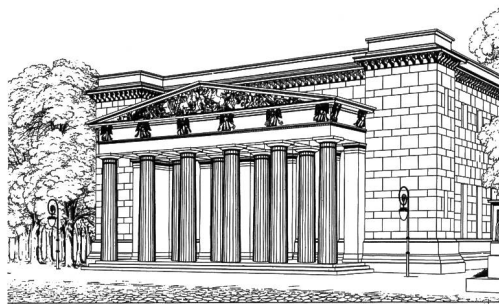
Les qualités qui décrivent des sentiments, comme gai ou triste précisément, correspondent aux caractères décrits dans le traité et auxquels nous voulons revenir maintenant. C'est ainsi que Boffrand distingue «des ouvrages graves, simples, gracieux, légers, riants, tristes» et d'autres encore. Comme le fait remarquer Werner Szambien dans son livre important sur l'architecture du «grand siècle», l'idée de la perception sensitive est peu développée chez Boffrand, «il ne réussit pas à formuler une théorie de la perception expressis verbis»<sup>25</sup>. Mais son *Livre d'architecture* postule qu'un bâtiment doit exprimer sa fonction – au sens large – par son caractère, «un caractère qui détermine sa forme et annonce le bâtiment pour ce qu'il est»<sup>26</sup>.

Si la "forme" signifie ce que nous avons décrit comme structure perceptive – et je pense que le mot signifie cela – ce postulat vise la parenté entre les forces intérieures et extérieures. C'est elle qui agit de telle sorte que nous percevons en un coup d'œil, ce "qu'est" le bâtiment. C'est avant tout le livre d'Etienne-Louis Boullée écrit vers 1795, mais publié beaucoup plus tard, *Architecture – Essai sur l'art*, qui permet cette conclusion. Il anticipe de façon étonnante des préoccupations de notre siècle, à un moment historique que l'on peut marquer par l'étiquette de "crise des signes". Elle montre le désir de découvrir, derrière les conventions, des significations plus réelles, c'est-à-dire plus naturelles ; ou pour reprendre une image de Sigfried Giedion lorsqu'il parle des formes historiques du XIX<sup>e</sup> siècle : derrière le masque, le visage, la forme technique.

Pour cette raison, je vais mettre en parallèle dans ce qui suit des passages de cet essai et de la conférence de Le Corbusier qui, à la fin de ses années formatives, décrit les fondements de son architecture. Ces passages traitent de l'effet immédiat d'une construction et plus précisément de ce que Boullée appelle «premier sentiment» et Le Corbusier «sensation première».

Karl Friedrich Schinkel: *Neue Wache, Unter den Linden, Berlin, 1816 - 1818.*

Alvaro Siza: *Pavillon du Portugal, Exposition universelle 1998, Lisbonne.*





«La fonction entre dans le domaine de l'esthétique au moyen de modèles expressifs de couleur, forme, de mouvement, etc. dans lequel elle se traduit. L'expression repose sur les constellations des forces qui se trouvent dans toute perception. Voir l'expression d'un objet signifie voir des caractéristiques dynamiques. [...] Nous pouvons aussi reconnaître des "traits de caractère" comme solidité, grâce, force, etc.; ces propriétés sont, tout comme dans une œuvre des arts plastiques, étroitement reliées avec le thème: [...] la solidité de la colonne dorique en ceci qu'elle porte solidement le toit. Les propriétés d'expression sont adverbiales. Elles se rapportent au comportement des choses, non aux choses elles-mêmes.»

Rudolf Arnheim, *Fonction et expression*, version allemande in *archithèse*, n°5, p. 14, version française in *Feuilles de lecture de l'atelier Steinmann*, DA-EPFL, traduite par Séverine Gueissaz.

Au début du chapitre «Caractère» de Boullée, on lit à propos de l'objet que l'on regarde : «j'appelle caractère l'effet qui résulte de cet objet»<sup>27</sup>. Le caractère est à rapprocher ainsi de la *Stimmung*. C'est ce que transmet un regard regardant, c'est-à-dire un regard qui n'est pas encore conditionné par l'expérience et qui ne traduit pas encore la forme en signe en renvoyant à une autre forme déjà vue dans le passé comme dans le cas d'un regard re-connaissant. Constatons tout de même que le passé agit aussi sur le regard regardant<sup>28</sup>. Ce que nous voyons de cette manière est coloré affectivement. C'est pourquoi Boullée décrit l'effet que produit une chose comme «la manière dont l'objet nous affecte».

L'exigence de donner à un bâtiment son caractère, signifie qu'il faut déterminer le genre d'expression, de *Stimmung* qui lui corresponde – «la maison doit sourire au passant» – et cela signifie d'autre part, de donner une forme au bâtiment qui suscite cette sensation même. L'architecture classique s'est appuyée pour cela sur les *cinq ordres* : elle les lie avec la signification qui s'y rapporte, par exemple dorique = fort = masculin, ou ionique = élégant = féminin. Il était évident pour Karl Friedrich Schinkel, lors de la réalisation de la *Neue Wache* à Berlin, qu'il fallait utiliser des colonnes doriques pour un programme aussi "masculin", ou plus exactement "martial".

Par ailleurs, le même Schinkel a posé sur une feuille d'un manuel d'architecture, auquel il a travaillé entre 1803 et 1835 sans le publier, l'exigence d'une «*physiognomie de l'architecture*»<sup>29</sup>. Elle fait prendre conscience qu'une telle signification doit être suscitée aussi par les sensations que les *cinq ordres* provoquent par leurs proportions. Cela veut dire que l'aspect fort, stable et martial de la *Neue Wache* sont des expériences perceptuelles, avant d'être conceptuelles. Il suffit de penser aux deux œuvres de Carl Andre, qui se différencient par leurs proportions et par là, par leurs *Stimmungen*. Ces sensations doivent alors, d'après la théorie des caractères, correspondre au bâtiment.

Les colonnes représentent ainsi la construction qu'elles caractérisent. Avant que nous les percevions, nous voyons le bâtiment dans son ensemble et c'est un corps qui nous apparaît en premier ; comme le notait Le Corbusier dans sa conférence : «le cube de l'édifice nous affecte foncièrement et définitivement : c'est la première et la forte sensation.»<sup>30</sup> Il semble qu'il ait voulu faire résonner dans nos mémoires la phrase que Boullée avait notée : «les effets des corps proviennent de leurs masses qui agissent sur nos sens. [...] C'est des effets des masses que provient l'art de donner du caractère à une production quelconque.»<sup>31</sup>

Ces effets doivent correspondre à ce que le bâtiment est, de telle façon que se produise la parenté évoquée plusieurs fois, entre les structures de forces internes et externes. Boullée prend comme exemples opposés les formes douces du temple de Vénus et les formes dures du Temple de Pluton ; «les corps circulaires nous sont agréables [...] les corps anguleux nous sont désagréables», écrit-il dans ses «Considérations»<sup>32</sup>.

De telles réflexions appellent à la recherche d'une "raison des formes" plus profonde. Elles sont influencées sans aucun doute par les écrits sensualistes de son temps, en premier lieu ceux d'Etienne Bonnot de Condillac, dont le *Traité des sensations* de 1754, et que Boullée possédait. Cet auteur cherche à dépasser le dualisme entre la connaissance par la sensation et par la réflexion et montre que la réflexion n'est rien d'autre que la transformation des sensations qui nous sont suscitées par les objets : l'esprit est mis en mouvement dans la mesure où les choses se révèlent agréables ou désagréables.<sup>33</sup>

De ces deux sensations fondamentales, s'est construite au XIX<sup>e</sup> siècle l'«esthétique venant d'en bas». Gustav Theodor Fechner a décrit sa tâche dans la première page de son *Introduction à l'esthétique* en 1876, telle que l'on ne doit pas partir d'en haut, d'idées du Beau,

mais d'en bas, «de l'expérience de ce qui plaît ou ne plaît pas»<sup>34</sup>. Il apparaît alors, écrit-il par exemple, que ce qui est doux, rond plaît, ce qui est brusque ou anguleux, par contre, déplaît.

On retrouve les mêmes réflexions dans la conférence de Le Corbusier en 1924 à la Sorbonne. Parce que la nouvelle architecture n'utilise pas les formes familières, il faut une nouvelle esthétique fondée sur des bases plus sûres. «Quelles peuvent-elles être ?» Au commencement existe l'effet physiologique. «En face de ces lignes diverses que je trace sur le tableau naissent autant de sensations différentes.» Elles conduisent néanmoins à des effets que l'on peut qualifier de psychologiques. À ce moment-là Le Corbusier utilise aussi l'exemple de la ligne ondulée et de la ligne brisée qui sont, selon lui, respectivement agréable et désagréable<sup>35</sup>.

D'abord nous percevons le côté affectif des choses. Pour cette raison, j'utilise le mot *Stimmung*. Mais les propriétés qui déterminent ce côté sont données, c'est-à-dire que nous les connaissons en tant que catégories de notre expérience avant que nous ne les percevions à travers des choses particulières. «Les qualités affectives constituent des a priori que nous sommes, mais aussi que nous connaissons» affirme Mikel Dufrenne dans son livre sur la perception esthétique, et «nous les connaissons avant toute expérience.»<sup>36</sup>

La *Stimmung* n'est pas un effet qu'un objet a aussi ; elle n'existe pas à côté de ce qui est intelligible. Non, «le sentiment est tout de suite intelligent». Cela explique l'instantanéité de la perception : elle est là en un seul regard, et elle est là de telle façon parce que ses qualités affectives sont données.

Pour notre réflexion sur ce qui est vu du premier regard, les idées de Dufrenne sont fertiles, car elles permettent de réunir les théories du XVIII<sup>e</sup> et celles du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier la phénoménologie, et de retrouver à travers ses catégories de la sensation, les catégories qui déterminent les caractères. Et celles-ci se situent «en deçà» des signes ; la *Stimmung* qu'un bâtiment éveille, ne repose pas sur un code que nous devons connaître avant de comprendre le bâtiment.

Cette compréhension est un tout, mais elle l'est sous une forme «pliée». Au deuxième regard, nous commençons à la déplier, au prix de sa totalité. Nous commençons à transformer la forme en signe, ne serait-ce que pour la «raison de la forme» : par exemple, pour revenir une fois encore à la chaise Thonet, lorsque nous voyons dans l'arceau servant de dossier, le procédé qui fut développé par Michael Thonet et auquel il doit sa forme. S'il en est ainsi, on peut se demander si l'effet immédiat de la forme n'est pas perdu. Je répondrai par une belle pensée d'Heinrich von Kleist, pour terminer provisoirement ces notes : «ainsi le paradis nous est fermé depuis que nous avons goûté au fruit de l'arbre de la connaissance, nous devons faire le voyage autour du monde, afin de voir si derrière il n'y aurait pas quelque part une nouvelle ouverture. [...] Il faudrait donc, dis-je, un peu distrait, que nous goûtions à nouveau à l'arbre de la connaissance pour retomber en l'état d'innocence. – Absolument, répondit-il.»<sup>37</sup>

«A la place de larges raisonnements philosophiques, il est fait appel dans ces notes au pur sentiment provoqué par la perception immédiate.

Les proportions architecturales se fondent sur des lois statiques très générales, mais elles ne deviennent importantes que par un rapport et une analogie à l'existence propre de l'homme ou d'êtres de la nature qui sont formés ou organisés comme lui. Ces êtres sont toujours fondés sur des lois statiques ou mécaniques [...]»

Ces paroles ouvrent une série de notes, écrites par Schinkel sur la feuille 40, carnet IV de la version classiciste de son *Cours d'architecture* vers 1825. L'auteur y décrit l'effet de différentes formes architecturales. Ainsi on lit p. ex.:

– «qui ne voit pas dans la figure F la fragilité de la proportion des masses et des forces mécaniques qui agissent dans celles-ci, rendant nécessaire de disposer un tirant artificiel dans F<sup>1</sup> F<sup>2</sup>.»

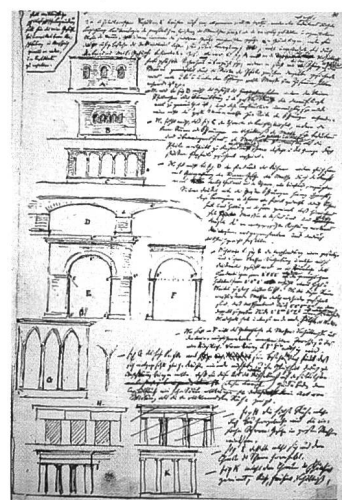
– «dans la figure G la hauteur et la légèreté qui trouvent leur stabilité dans l'opposition de forces égales qui s'annulent mutuellement [...]»

– «dans la figure H la plus grande tranquillité que produit le bâtiment par les simples lois de la gravité agissant dans les grandes masses.»

– «dans la figure I le même effet qui s'élève du caractère de la lourdeur.»

– «dans la figure K l'effet qui atteint le caractère de la beauté, de la tranquillité, de la liberté, des proportions.»

Extrait de Goerd Peschken, Karl Friedrich Schinkel – Das architektonische Lehrbuch, Deutscher Kunstverlag, Munich, 1979.





# Notes

1 Cette distinction provient des arts plastiques, où par exemple *La chaise de Vincent avec pipe*, Arles (1888), de Vincent van Gogh qui est d'une part une chaise et d'autre part une structure de couleurs. Sur cette constatation, l'historien d'art Max Imdahl classe ses catégories de regards en deux groupes qu'il désigne de plusieurs termes comme regard dénotatif et prédénotatif, ou regard objectif et formel, ou regard re-connaissant et regardant ; in Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Francfort, 1996.

2 Le Corbusier, «L'esprit nouveau en architecture», conférence à la Sorbonne (12 juin 1924), in *Le Corbusier, Almanach*, Paris, 1925, pp. 17-40.

3 Martin Steinmann, «Les dessous de Madonna», *matières*, n° 1, 1997, pp. 15-26.

4 Umberto Eco, «Postmodernismus, Ironie und Vergnügen», in Umberto Eco, *Nachschrift zum Namen der Rose*, C. Hauser, Munich, 1986. Version française : Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Grasset, Paris, 1985.

5 Martin Steinmann, «Die Gegenwartigkeit der Dinge», in Mark Gilbert, Kevin Alter, *Construction, Intention, Detail*, Zurich, 1994, pp. 8-25.

6 John Ruskin, *The Element of Drawing*, Londres 1856, cité dans Max Imdahl, «Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung», in Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, t. III, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, p. 282. Ruskin : «the recovery of what may be called the innocence of the eye».

7 Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*, de Gruyter, Berlin, 1978, p. 414.

8 «Jedes Reizmuster strebt danach, so gesehen zu werden, dass das sich ergebende Wahrnehmungsmuster so einfach ist, wie es die gegebene Umstände zulassen» in Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*; op. cit. p. 57.

9 Rudolf Arnheim, «Die Zwei Gesichter des Geistes : Intuition und Intellekt», 1985, réimprimé in Rudolf Arnheim : *Neue Beiträge*, Dumont, Cologne, 1991, p. 33.

10 Hermann Lotze, *Mikrokosmos*, t. II, p. 192, Leipzig, 1856-64, cité in Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, 1876, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1925, p. 109.

11 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Munich 1886; édition française,

*Psychologie de l'architecture*, Carré, Grenoble, 1996, p. 30 : «Nous avons porté des charges et fait l'expérience de ce que sont une pression et une contre-pression [...]; c'est pour cela que nous savons estimer la noble sérénité d'une colonne.»

12 Paul-Hervé Parsy, *Art minimal*, Centre George Pompidou, «Jalons», Paris, 1992, p. 65.

13 Rudolf Arnheim, «Die Gestalttheorie des Ausdrucks», 1949, in Rudolf Arnheim, *Zur Psychologie der Kunst*, Francfort, 1980, pp. 54-81; v. aussi le chapitre «Ausdruck» in Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*, op. cit. pp. 447-466.

14 Rudolf Arnheim, «Funktion und Ausdruck», *Archithèse*, n°5, 1973, p. 12.

15 Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*, op. cit. p. 455.

16 Rudolf Arnheim, *Dynamique de la forme architecturale*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1977. Dans le chapitre «Expression et fonction», il montre que les qualités des choses désignent plus un comportement que la chose elle-même, qu'elles sont en fait adverbiales. Il prend entre autres comme exemple d'un tel signe spontané, la chaise barcelonaise de Mies Van der Rohe de 1929.

17 V. entre autres, Martin Steinmann, «La forme forte – en deçà des signes», *Faces*, n° 19, 1991, pp. 4-13.

18 Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, op. cit., p. 35.

19 V. note 1.

20 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol. 2, PUF, Paris, 1953, p. 578.

21 Adolf Loos : *Architektur*, 1910, in Adolf Loos, *Trotzdem*, Innsbruck 1931. Edition française, *Malgré tout*, Champ libre, Paris, 1979, pp. 218-228.

22 Germain Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745, p. 27, cité in Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère – Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique*, Picard, Paris, 1986, p. 176.

23 Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*, op. cit. p. 52.

24 Ernst Gombrich : «Ausdruck und Aussage», 1962, republié in Ernst Gombrich, *Meditationen über ein Steckpferd*, Francfort, 1978, pp. 108-130. Version française, *Méditation sur un cheval de bois*, W, Paris, 1986.

25 Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère* op. cit., p. 179.

26 Jean-François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris, 1771-77, t. II, pp. 229-230, cité dans Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère*, op. cit., p. 179.

27 Etienne-Louis Boullée : *Architecture – Essai sur l'art*, Paris, 1993, p. 73. L'essai fut publié pour la première fois par Helen Rosenau. L'édition de 1993, dirigée par Jean-Marie Pérouse de Montclos, contient, sous le titre *L'architecture visionnaire et néoclassique* tous les écrits de Boullée, hormis l'*Essai* proprement dit, les «Considérations sur l'importance et l'utilité de l'architecture» et les «Considérations particulières sur l'architecture».

28 Selon Arnheim, la forme (*Gestalt*) d'un objet ne dépend pas uniquement de son image sur la rétine : «streng genommen wird das Bild von der Gesamtheit der Seherfahrungen bestimmt, die wir mit diesem Gegenstand oder mit dieser Art von Gegenstand [...] gehabt haben.» Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*, op. cit. p. 51.

29 V. Goerd Peschken, *Karl Friedrich Schinkel – Das architektonische Lehrbuch*, Deutscher Kunstverlag, Munich 1979.

30 Le Corbusier, «L'esprit nouveau en architecture», op. cit. p. 37.

31 Etienne-Louis Boullée, «Considérations particulières sur l'architecture», in Etienne-Louis Boullée, *Architecture – Essai sur l'art*, op. cit., p. 169.

32 Etienne-Louis Boullée, «Considérations sur l'importance et l'utilité de l'architecture», in Etienne-Louis Boullée, *Architecture*, op. cit., p. 31.

33 D'après la définition «Sensualismus», in Hans Jörg Sandkühler, *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft*, F. Meiner, Hambourg, 1990.

34 Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, op. cit., p. 570.

35 Le Corbusier, «L'esprit nouveau en architecture», in *Almanach*, op. cit., p. 35.

36 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 570.

37 Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, 1810; éd. française, *Anecdotes et petits écrits*, Payot, Paris, 1981, p. 101-108.



Bawa aménage sa maison et son jardin sur une colline. Bawa est architecte et paysagiste ; il ne fait pas très bien la distinction entre le dedans et le dehors, son pays non plus. Là, je vous montre un des chemins qui mène de la maison au jardin. Chez cet architecte, on pourrait dire que l'objectif est le chemin. Lui n'invoque pas la lutte des classes. Il ne change pas le monde ; lui, par contre change. On dit qu'il est revenu d'Angleterre en voiture. Sri-lankais et Hollandais, il fait des études (droit, paysage) en Angleterre. Il regarde beaucoup l'Italie mais n'invoque pas les Pazzi pour un oui ou pour un non.