

Rudy STEINMETZ

Professeur, Université de Liège, Département de philosophie
r.steinmetz@ulg.ac.be

Rudolf Arnheim : formes et normes architecturales

Rudolf Arnheim (1904-2007) s'est employé, tout au long de son parcours intellectuel, à appliquer au domaine de l'art les ressources théoriques fournies par la *Gestaltpsychologie* à laquelle il a été initié durant ses études à Berlin dans la première moitié du XX^e siècle. Parmi ses contributions majeures à l'analyse de la perception des phénomènes artistiques, *Dynamique de la forme architecturale* marque un moment décisif. Comme l'ont à bon droit noté les auteurs de la préface, cet ouvrage a le double mérite de dégager les principes fondamentaux sur lesquels repose la force expressive des formes construites telles que nous les appréhendons et de poser, par là même, les bases d'« une esthétique enracinée dans le vécu »¹, c'est-à-dire d'une esthétique qui prend en compte « les conditions effectives du contact entre l'usager et l'œuvre architecturale. »² Ce que nous voudrions montrer ici, c'est que la réalisation de ces deux objectifs ne va pas sans faire naître une tension dans la pensée d'Arnheim. Tension entre, d'une part, le parti-pris de s'en tenir à la description neutre des processus perceptifs présidant à la saisie des formes architecturales et, d'autre part, la volonté de normaliser de tels processus. En vérité, nous allons le voir, la difficulté rencontrée par Arnheim se situe au niveau de la conception qu'il se fait de la forme : tantôt envisagée comme dotée d'une signification subjective, tantôt comme dotée d'une réalité objective, il demeure prisonnier de ce dilemme, ne parvenant pas à admettre que, bien conçue, la forme en transcende les termes.

Pour cerner les enjeux liés à cet antagonisme qui fissure la réflexion menée par Rudolf Arnheim dans le champ architectural, il importe de rappeler, avec lui, quels sont les fondements sur lesquels repose la psychologie de la forme. Réduits à leur plus simple expression, ils se ramènent à deux caractéristiques essentielles. Premièrement, la forme constitue une totalité irréductible à ses éléments constituants. Si

elle ne saurait être confondue avec la somme de ses parties, c'est que les « percepts visuels contiennent plus que ce qui est donné par le schéma des stimuli physiques. Une configuration de quatre points sur une feuille de papier peut être vue comme un carré même lorsque les jonctions entre les points ne sont pas dessinées. »³ Deuxièmement, la forme incline à la fixité et à la régularité. Loin, donc, de se ramener à la reproduction fidèle de la réalité, l'acte perceptif obéit à des lois qui lui sont propres et, singulièrement, à la tendance « à créer des formes aussi régulières, symétriques et stables que possible »⁴, ainsi qu'Arnheim s'en convainquit déjà dans *Vers une psychologie de l'art*. Il ajoutait alors que cette propension à l'équilibre, accompagnée d'une vocation à la simplification ou à la parcimonie⁵, correspondait, sur le plan perceptif, à l'« homéostasie physiologique de l'organisme considéré comme un tout »⁶. Il précisait, en outre, que pareil synchronisme fournissait une explication scientifique « au fait psychologique et esthétique que la forme bien organisée est une source de plaisir. »⁷

Ce qui frappe dans le bref rappel de ce qui constitue, du point de vue d'Arnheim, le socle épistémologique de la *Gestalttheorie*, c'est la recherche, de sa part, d'un enracinement de la perception et des configurations formelles dont elle est productrice dans l'ordre des régulations biologiques auxquelles le corps est soumis. Au-delà même de l'organisme humain et de l'état de stabilité vers lequel il tend invariablement, c'est de l'harmonie du cosmos tout entier que dépend, selon le psychologue, la structuration des stimulations visuelles : « Si le monde n'était pas ordonné et si l'esprit n'était pas en mesure de percevoir et de créer l'ordre, l'homme ne pourrait simplement pas survivre. Ceci explique que l'homme éprouve un besoin d'ordre. »⁸

L'insistance placée par Arnheim sur la quête de la « "bonne forme" »⁹ en tant qu'elle détermine nos dispositions perceptuelles et nous procure une satisfaction esthétique liée à notre participation à la structure harmonieuse de l'univers est au cœur de son exploration de l'art d'édifier. Si la forme est, pour lui, un tout ne pouvant se ramener au nombre de ses composants, il faut par conséquent admettre qu'elle est le résultat de « relations réciproques entre les bâtiments et la communauté humaine »¹⁰, qu'il n'y a de forme qu'émergeant de la rencontre entre un objet perçu présentant certaines particularités physiques et l'intervention active d'un sujet percevant procédant à l'arrangement formel de ces particularités. Autrement dit, que la formation de la forme architecturale est due à la mise en œuvre de schèmes perceptifs qui ne sont pas de simples réactions aux propriétés réellement détenues par les édifices sur lesquels ces schèmes s'appliquent. « Puisque c'est de l'expérience psychologique de l'espace qu'il s'agit, tout dépend de la manière dont l'observateur conçoit et dès lors structure la situation »¹¹, souligne à juste titre Arnheim.

Si, comme l'observaient les préfaciers de la *Dynamique de la forme architecturale*, l'auteur s'y efforce d'ouvrir la porte à une « esthétique du vécu » où l'utilisateur/le spectateur des espaces édifiés n'est jamais en position de récepteur inerte, mais, au contraire, leur confère une certaine conformation résultant de son interaction avec eux, ainsi que cela a été indiqué en commençant, il faut pourtant constater que cette esthétique du vécu reste, chez Arnheim, davantage un vœu pieux qu'un but réellement atteint. Il n'en faut pour preuve que tous les passages où il se montre infidèle au principe sur lequel repose une telle esthétique : savoir que l'œuvre architecturale n'est pas seulement une entité figée dans sa matérialité, mais que son mode d'être est aussi le fruit de l'acte perceptif grâce auquel nous y avons accès, étant entendu que « l'espace n'existe pas par lui-même », mais que « chaque complexe architectural établit sa propre configuration spatiale »¹², une configuration qui dépend et des objets la composant et de la façon dont nous les percevons. Les extraits les plus significatifs mettant Arnheim en porte-à-faux avec la dimension vivante de l'esthétique qu'il cherche à développer, sans toutefois y parvenir, sont assez fréquents. C'est le cas, notamment, lorsqu'il affirme « qu'il faut déterminer l'objet que regardent les gens avant de pouvoir comprendre pourquoi, dans les conditions qui leur sont propres, ils voient ce qu'ils voient. »¹³ Ou, encore, quand il assène que « la plupart des qualités d'un objet exercent un certain effet [...] » et que les

« réactions suscitées vont de l'attrait le plus superficiel à la signification humaine la plus profonde. »¹⁴ Que révèlent ces citations ? Qu'il est assurément convaincu — tandis qu'il se réclame dans le même temps d'une approche du fait architectural centrée sur l'étude des « relations réciproques entre les bâtiments et la communauté humaine »¹⁵ — de l'existence de critères perceptifs objectifs. À le suivre, effectivement, notre perception serait conditionnée par les caractéristiques physiques des objets qui la provoquent, puisqu'elle ne serait, à tout prendre, qu'un « effet » ou une suite de « réactions » à ces caractéristiques objectives. C'est la raison pour laquelle il s'autorise à pouvoir prétendre mettre au jour, en dehors de toute considération de nature historique, les « fondements universels de la perception humaine »¹⁶.

Cette ambition universalisante l'entraîne cependant à des exclusives sur lesquelles il importe maintenant de se pencher. Si l'expérience perceptive s'avère réglée, fût-ce à notre insu, par certaines déterminations inhérentes aux choses qui la sollicitent, il s'ensuit qu'il peut y avoir des phénomènes visuels qui remettent en cause de telles déterminations et qui dérogent, par là, à ce qu'Arnheim considère comme étant la base normative sur laquelle doit prendre appui toute forme visible. Tel est bien ce qui se passe. En particulier, s'agissant de l'architecture contemporaine. Il n'a pas de mots assez durs pour stigmatiser, dans un chapitre consacré aux notions d'ordre et de désordre, une bonne part des œuvres construites qui ont transformé le paysage urbain de notre époque en un véritable « chaos visuel »¹⁷.

En considérant l'ordre comme une tendance organique et même cosmique primitive, Arnheim veut en faire une sorte de sens instinctif ou intuitif viscéralement inscrit au plus profond de la nature humaine. Ce qui le conduit à penser que toute forme qui ne se coule pas dans les catégories perceptuelles déterminées par ce sens instinctif aboutit à une « "anomie" », laquelle se traduit par un « malaise » dû à la « rencontre avec la laideur. »¹⁸ Confronté à cette dernière, le « sens inné de l'ordre se flétrit »¹⁹, déplore Arnheim, laissant place à « la *déformation pathologique d'une vision d'ensemble normale* de notre environnement. »²⁰

Quelles sont, suivant Arnheim, les réalisations architecturales responsables d'un tel effondrement maladif de « la sûreté du jugement sur la valeur des formes »²¹ et qui constituent, de ce fait, autant d'infractions par rapport à la norme, norme demeurant, pour celui qui s'est efforcé de percer à jour

les lois de la pensée visuelle, « un aspect réel du percept »²² ? On l'a dit, ce sont, en général, les édifications de la société contemporaine, en particulier américaine, qui sont la cible visée par Arnheim : « Il faut une tolérance extraordinaire pour retirer [du] [...] plaisir des dissonances criardes qui caractérisent les agglomérations actuelles de stations-service, de salons de glaces, de motels, de bars et de cimetières de voitures. Ces exemples contemporains de désordre se distinguent de leurs équivalents de jadis par la vulgarité de leurs ingrédients et par le fait que les "interférences" produites par leurs composants désorganisés s'amplifient en une clameur stridente. »²³ Quelles sont les causes de la désorganisation de la vie citadine de notre temps ? Arnheim en distingue deux. L'une est conjoncturelle, l'autre structurelle. La première d'entre elles est « l'atomisation de la société »²⁴. Elle résulte de l'omnipotence du régime capitaliste dont l'effet le plus délétère a consisté dans le morcellement des communautés urbaines réduites à des agglomérats d'individus obéissant, chacun pour leur compte, à des intérêts privés. La déliquescence urbaine ne serait que la traduction de cette fracture politique. Le Corbusier, soit dit en passant, tirait déjà le même constat à propos de New York sur les quais de laquelle il avait accosté en 1935, à bord du *Normandie*. Les gratte-ciel de Manhattan lui avaient alors paru comme un amas de « rochés [sic] hérissés »²⁵, comme une « minéralogie titanique »²⁶ dont l'origine était imputable, estimait-il, à « la voracité insatiable de l'argent »²⁷ et à l'individualisme que la civilisation capitalise érige en valeur suprême et que la *skyline* new-yorkaise déchirée, déchiquetée reflétait tel un « graphique de fièvre au pied du lit d'un malade »²⁸.

Mais, au-delà de ce phénomène historique destiné, plus que vraisemblablement, à connaître une fin ou, tout au moins, des inflexions, des aménagements, l'anarchie urbaine de l'ère moderne est, dans la perspective où se situe Arnheim, davantage à chercher du côté de l'autre facteur explicatif qu'il propose, à savoir « la perte de notre sens intuitif des formes »²⁹ qu'il n'hésite pas à comparer, on l'a vu plus haut, à un état pathologique de crise. Le responsable, au niveau idéologique, de ce trauma n'est autre que l'architecte et théoricien du Postmodernisme Robert Venturi, auquel s'en prend Arnheim dans le chapitre 6 du livre que nous examinons. Ce qu'il lui reproche ? D'avoir fait l'éloge du désordre en confondant complexité et contradiction. Un bâtiment peut être complexe sans, pour autant, comporter des éléments contradictoires, c'est-à-dire des éléments qui entrent en conflit les uns avec les autres et, partant, s'avèrent désordonnés,

privés de principe organisationnel. Sur ce point, on ne peut pas donner tort à Arnheim. Il y a bien, dans le texte-phare de Venturi qu'il incrimine, un vibrant appel au désordre en réaction à l'ascétisme formel défendu par les partisans du Modernisme. « Les architectes n'ont aucune raison de se laisser plus longtemps intimider par la morale et le langage puritain de l'architecture moderne orthodoxe. Ce que j'aime des choses c'est qu'elles soient hybrides plutôt que "pures", [...] ambiguës plutôt que clairement articulées, [...] contradictoires et équivoques plutôt que claires et nettes. À l'évidence de l'unité je préfère le désordre de la vie. »³⁰ Il n'est pas étonnant que de tels propos passent, auprès de celui qui a fait du respect de l'équilibre des structures perceptives son credo, pour les « symptômes de la pathologie contemporaine pour laquelle, déplore Arnheim, [...] Venturi professe un certain goût. »³¹

Comment comprendre que l'auteur de la *Dynamique de la forme architecturale* puisse revendiquer à la fois la simplicité des formes et leur complexité au titre de ce qui en assure l'organisation perceptive ? N'est-ce pas là un signe de contrariété ou de division supplémentaires venant briser de l'intérieur la ligne directrice de son analyse ? En fait, précise Arnheim, la complexité est une manière, pour l'ordre, d'atténuer sa rigueur monotone. Elle est, plus fondamentalement, la « griffe » même de la vie³² qui introduit toujours de la variété dans l'unité, qui prévient la rigidité et la froideur des arrangements trop parfaits en y injectant une certaine rythmique formelle induite par une dose d'asymétrie et de contraste, comme on peut s'en apercevoir, par exemple, avec la maison Van den Doel de Gerrit Thomas Rietveld³³. Cette villa, bâtie à la fin des années 1950, à Ilpendam aux Pays-Bas, est constituée de volumes rectangulaires se recoupant à angles droits et jouissant d'une certaine autonomie les uns vis-à-vis des autres. Toutefois, observe Arnheim,

Fig. 1

Gerrit Thomas RIETVELD, Maison Van den Doel, 1958-1959, Ilpendam, Pays-Bas © Hans Jan Dürr



leur relative indépendance, leurs différences proportionnelles ainsi que leurs dispositions perpendiculaires n'empêchent pas qu'ils « se prolongent mutuellement et s'équilibrent en un tout parfaitement intégré. »³⁴ S'il y a bien une « dynamique visuelle »³⁵ qui vient faire frémir la construction dans son ensemble, celle-ci n'altère en rien, à suivre l'avis du psychologue de l'art, l'impression de stabilité qui s'en dégage et la satisfaction qu'elle procure à l'œil.

Comment Arnheim définit-il le désordre dont Venturi, d'après lui, se veut le chantre et qui infecte, à son grand regret, la plupart des cités actuelles ? Non comme la privation d'ordre, mais, bien plutôt, comme le rapport conflictuel entre des ordres particuliers inaptes à s'articuler et à s'intégrer en une totalité unifiée³⁶. La résidence privée de Frank Gehry illustre assez bien cette définition. Considérée comme l'une des œuvres primitives du Déconstructivisme architectural, elle consiste dans la réunion improbable d'un bungalow traditionnel datant de 1920 et d'une annexe qui est venue s'y greffer à la fin des années 1970. Réalisée par l'architecte à partir de matériaux « pauvres » (tôles ondulées, treillis, bois de coffrage) agglomérés de façon anarchique, comme si le hasard en était l'auteur, cette annexe entre en contradiction avec la

simplicité et la sobriété du style et des composants matériels du bâtiment originel. Il en résulte un choc visuel aussi déroutant que celui éprouvé devant les *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg ou les *Merzbau* de Kurt Schwitters dont Gehry s'inspire à coup sûr. Privée de tout principe unificateur, accumulant sans cohésion et sans hiérarchie des éléments constructifs qui restent disjoints, une telle demeure ressemble plus à un chantier qu'à une œuvre aboutie. D'où l'impression de confusion qui s'en dégage incontestablement.

Mais, que le désordre fasse une entorse aux lois de la perception, c'est une chose. Qu'il soit privé de signification, c'en est une autre. Or, tel est bien ce qu'affirme Arnheim avec conviction : « Un bâtiment ne peut se permettre d'être désordonné. Un objet désordonné peut être le symptôme du désordre, mais il ne peut en être le symbole ou l'interprétation. Lorsqu'un bâtiment est lui-même désordonné, il n'exprime rien du désordre existant, il en fait simplement partie. »³⁷ Cela veut dire que l'ordre dont un édifice est pourvu peut avoir une valeur symbolique et traduire architectoniquement l'ordre ambiant, celui de la régulation des organismes percevant et, plus largement, celui du cosmos, tandis que le désordre architectural, quant à lui, ne saurait être autre

Fig. 2

Frank GEHRY, Résidence privée de l'architecte, 1977-1978, Santa Monica, Los Angeles, Californie
© Robert Campbell, *The Boston Globe*, 22.01.2012



chose, à en croire Arnheim, que la preuve flagrante de la désorganisation de notre société où l'« esprit de coopération collective » s'est évanoui au profit de la « compétition atomisante »³⁸.

Comment comprendre cette disparité dans le traitement de l'ordre et du désordre par Arnheim ? Pourquoi, selon lui, le désordre n'aurait-il pas de fonction signifiante dans le champ architectural ? Il ne s'agit là, nous semble-t-il, que d'une position injustifiée et injustifiable, que d'un veto arbitraire opposé à toute esthétique de la fragmentation ou de la disparité dans le domaine de la construction. Dans l'élaboration de sa sémiologie de l'architecture, Umberto Eco, s'inspirant de Barthes, rappelait, à juste raison, que l'homme est enclin à transformer tout objet, fût-il utilitaire, en signe de son utilisation³⁹. Mais, dès lors que tout ce qui a un usage est porteur d'un sens de cet usage, ne faut-il pas admettre, avec le sémioticien italien, qu'une architecture, même déstructurée, est, elle aussi, en état de connoter quelque chose du bouleversement urbain qu'engendre la décomposition sociale dénoncée par Arnheim ?

À y regarder de plus près encore, n'y a-t-il pas dans le sens même que l'on accorde à la notion de « ville » et dans le devenir dont son référent est nécessairement affecté impossibilité de penser et de former un tout unifié et circonscrit ? La réalité urbaine n'est-elle pas un « événement » toujours déjà voué à se métamorphoser et, peut-être, à se fracturer ? C'est ce que Daniel Payot donne à penser en écrivant que la ville ne se laisse rassembler dans « aucune figure unique », qu'elle ne se réduit jamais « à la lecture d'un plan » et que si elle comporte de la signification, celle-ci « n'est pas quelque chose dont on pourrait prétendre donner une présentation complète »⁴⁰. Bien sûr, il y eut les cités d'autrefois, closes sur elles-mêmes, fermées par d'épais murs d'enceinte. Cependant, continue Payot, « notre expérience des villes est aussi l'expérience de leurs déplacements. »⁴¹ Et il convient, à l'entendre, d'intégrer cette mutation dans l'idée que nous nous en faisons. Sous cet angle, la ville « résiste à sa circonscription conceptuelle. C'est [...] pourquoi elle n'est pas pensable comme Œuvre — comme unité parfaite, complètement refermée dans une adéquation immuable de sa forme et de son sens »⁴², conclut Payot.

L'inadéquation de la forme et du sens de cette forme, notifiée par Payot, va à l'encontre du projet d'Arnheim qui ne détecte, dans son examen des œuvres architecturales et de leurs modalités perceptives, du sens que là où la forme constitue

un tout dont les éléments s'accordent entre eux et font, par là même, précisément, sens. Cette option interprétative pêche par un défaut : celui de la *naturalisation* ou de la *substantialisation* de la forme. L'un des indices les plus probants du fait qu'Arnheim soit tenté de naturaliser les formes, c'est-à-dire de leur conférer une réalité substantielle immuable, réside sans doute dans son refus de voir leur spatialité propre contaminée par un espace virtuel. Ainsi en va-t-il avec les reflets de l'environnement sur les parois vitrées de nombreux gratte-ciel américains. Ils ne peuvent que provoquer un sentiment de désorientation, lequel, critique Arnheim, « empêche de déterminer la position et la fonction spatiale de tout objet dans le champ perceptif. Si l'observateur lui-même est l'un de ces objets, il se sentira perdu. La manie récente d'utiliser des vitres réfléchissantes contribue beaucoup à cette sensation de désorientation. Le mur est détruit et, par réflexion, on voit l'espace là où il n'est pas. »⁴³

Heinrich Wölfflin, grand théoricien de l'art s'il en est, se revendiquant, lui aussi, des acquis de la psychologie de la forme, n'avait pourtant pas manqué de prendre acte du fait que l'architecture d'intérieur rococo se plaît à jouer de la confusion des apparences et de la réalité qu'entraîne l'utilisation des surfaces réfléchissantes. « Si le rococo a aimé les parois en miroir, [...] c'est parce qu'il a souhaité de leur ôter tout caractère de matérialité en leur donnant, par le reflet des glaces, l'apparence de surfaces insaisissables, en les niant pour ainsi dire. »⁴⁴ Tout bien réfléchi, les immeubles américains feraient-ils autre chose que transférer sur leur enveloppe de verre le jeu des simulacres des intérieurs rococo, brisant de la sorte l'identité de leur forme spatiale qu'Arnheim, au nom d'une exigence normative impropre à rendre compte des audaces de l'architecture contemporaine, s'évertue, quant à lui, à maintenir indemne de toute équivoque ?

La tentation à laquelle succombe Arnheim de donner aux formes le statut d'entités identiques à soi et existant en soi atteste, au final, de son adhésion à une ontologie naïve. Elle le met de surplus, comme nous l'observions en commençant, en contradiction avec son souhait de contribuer à l'éclosion d'une esthétique de l'expérience vécue, en d'autres termes, d'une esthétique faisant droit aussi bien à la *matière* des stimulations sensorielles qu'aux *manières* diverses dont le sujet percevant les traite. Pour échapper à ces difficultés, il eût fallu qu'Arnheim envisage les formes édifiées en tant que *phénomènes*. Adopter cette attitude, c'était adopter l'attitude phénoménologique. Celle-ci revient à

considérer que si la forme est une réalité possédant des qualités sensibles, cette réalité est indissociable de ses manifestations phénoménales auxquelles la conscience du sujet percevant prête son concours. Dit de façon plus simple, que la forme est une chose que l'on ne peut séparer de la série indéfinie de ses apparitions subjectives, quoiqu'il faille l'en distinguer, puisque, aussi bien, aucune d'entre elles n'en épuise l'existence, mais l'enrichit incessamment. Ce que Renaud Barbaras, à propos de Merleau-Ponty, formulait parfaitement en précisant que, lorsque l'on parle de formes, « il s'agit de penser l'identité de l'être et de la phénoménalité de telle sorte qu'elle ne compromette pas leur différence »⁴⁵. Qu'il soit resté sur le seuil de la phénoménologie n'enlève rien à la fertilité des considérations d'Arnheim sur l'architecture en tant qu'art. Cela prouve seulement qu'il aura laissé « implicite la question des fondements théoriques de la *Gestalttheorie* »⁴⁶.

Bibliographie

ARNHEIM Rudolf, *Vers une psychologie de l'art*, 1^{ère} éd. 1966, Paris, Seghers, 1973.

ARNHEIM Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale*, 1^{ère} éd. 1977, Liège, Mardaga, 1986.

BARBARAS Renaud, *Merleau-Ponty et la psychologie de la forme*, dans *Les Études philosophiques*, n° 2, 2001, p. 151-163.

DAWANS Stéphane, *Le vacillement des contours dans l'architecture contemporaine*, dans *Cadre, seuil, limite* (dir. LENAIN Thierry et STEINMETZ Rudy), Bruxelles, La Lettre volée, 2010, p. 191-209.

ECO Umberto, *La structure absente*, 1^{ère} éd. 1968, Paris, Mercure de France, 1972.

HENRION Colette et MINGUET Philippe, Préface à ARNHEIM Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale*, 1^{ère} éd. 1977, Liège, Mardaga, 1986.

LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Plon, 1937.

PAYOT Daniel, *L'espace, partage du sens*, dans *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 67-82.

VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, 1^{ère} éd. 1966, Paris, Dunod, 1999.

WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, 1^{ère} éd. 1915, Paris, Plon, 1952.

Notes

¹ HENRION Colette et MINGUET Philippe, Préface à ARNHEIM Rudolf, *Dynamique de la forme architecturale*, 1977, Liège, Mardaga, 1986, p. 5.

² *Idem*, p. 6.

³ ARNHEIM Rudolf, *op.cit.*, p. 27. Cet exemple laisse apparaître que l'opposition entre percept et concept doit être surmontée, de l'avis d'Arnheim. Celui-ci forge dès lors une expression hybride pour désigner leur implication réciproque dans le fonctionnement de la vision et parle de « concepts perceptuels » (cf. ARNHEIM Rudolf, *Vers une psychologie de l'art*, 1966, Paris, Seghers, 1973, p. 40 et sv.).

⁴ ARNHEIM Rudolf, *op. cit.*, 1973, p. 53.

⁵ Cf. *idem*, p. 56.

⁶ *Idem*, p. 53.

⁷ *Idem*, p. 53-54.

⁸ *Idem*, p. 137.

⁹ *Idem*, p. 54.

¹⁰ ARNHEIM Rudolf, *op. cit.*, 1986, p. 23.

¹¹ *Idem*, p. 22.

¹² *Idem*, p. 23.

¹³ *Idem*, p. 14. Nous soulignons.

¹⁴ *Idem*, p. 16. Nous soulignons.

¹⁵ *Idem*, p. 12. Nous soulignons.

¹⁶ *Idem*, p. 14.

¹⁷ *Idem*, p. 26.

¹⁸ *Idem*, p. 177.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Idem*, p. 26.

²¹ *Idem*, p. 177.

²² *Idem*, p. 181.

²³ *Idem*, p. 173.

²⁴ *Idem*, p. 180.

²⁵ LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Plon, 1937, p. 73.

²⁶ *Idem*, p. 58.

²⁷ *Idem*, p. 252.

²⁸ *Idem*, p. 58.

²⁹ ARNHEIM Rudolf, *op. cit.*, 1986, p. 177.

³⁰ VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, 1966, Paris, Dunod, 1999, p. 22.

³¹ ARNHEIM Rudolf, *op. cit.*, 1986, p. 166.

³² Même recours à la notion vague de « vie » chez Arnheim et chez Venturi. Une notion à laquelle on peut faire dire tout et son contraire. Pour le premier, on l'a vu, la vie est animée par la recherche de l'homéostasie, de la constance physiologique et même cosmique.

Pour le second, par la tendance adverse à la désorganisation, à la déstructuration. On ne sera pas surpris que sur de telles assises théoriques, quoique bien fragiles, reposent des visions architecturales éminemment contrastées.

- ³³ Cf. *idem*, p. 171, p. 202, p. 189-190 et p. 194.
- ³⁴ *Idem*, p. 189.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ Cf. *idem*, p. 173.
- ³⁷ *Idem*, p. 180.
- ³⁸ *Idem*, p. 195.
- ³⁹ ECO Umberto, *La structure absente*, 1968, Paris, Mercure de France, 1972, p. 263.
- ⁴⁰ PAYOT Daniel, *L'espace, partage du sens*, dans *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 78.
- ⁴¹ *Idem*, p. 79.
- ⁴² *Idem*, p. 80.
- ⁴³ ARNHEIM Rudolf, *op. cit.*, 1986, p. 33. Même récrimination lorsque Arnheim déclare plus loin que « la réflexion injecte dans le bâtiment une portion d'un monde étranger, par exemple un morceau de rue ou de ciel. Mais une structure ne peut ingérer qu'une quantité relative de matière étrangère sans perdre son identité. Un bâtiment entièrement recouvert de verre réfléchissant crée une contradiction gênante en apportant un démenti visuel de sa présence physique effective. » (*Idem*, p. 182).
- ⁴⁴ WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, 1915, Paris, Plon, 1952, p. 73. Sur l'expérimentation des limites dans l'art du bâti et, en particulier, de celles brouillant la frontière entre le réel et le virtuel, on verra DAWANS Stéphane, *Le vacillement des contours dans l'architecture contemporaine*, dans *Cadre, seuil, limite* (dir. LENAIN Thierry et STEINMETZ Rudy), Bruxelles, La Lettre volée, 2010, p. 191-209.
- ⁴⁵ BARBARAS Renaud, *Merleau-Ponty et la psychologie de la forme*, dans *Les Études philosophiques*, n° 2, 2001, p. 155.
- ⁴⁶ HENRION Colette et MINGUET Philippe, Préface à ARNHEIM Rudolf, *op. cit.*, 1986, p. 6.