

Les limites de la critique

Autor(en): **Steinmann, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Matières**

Band (Jahr): **6 (2003)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984482>

Nutzungsbedingungen

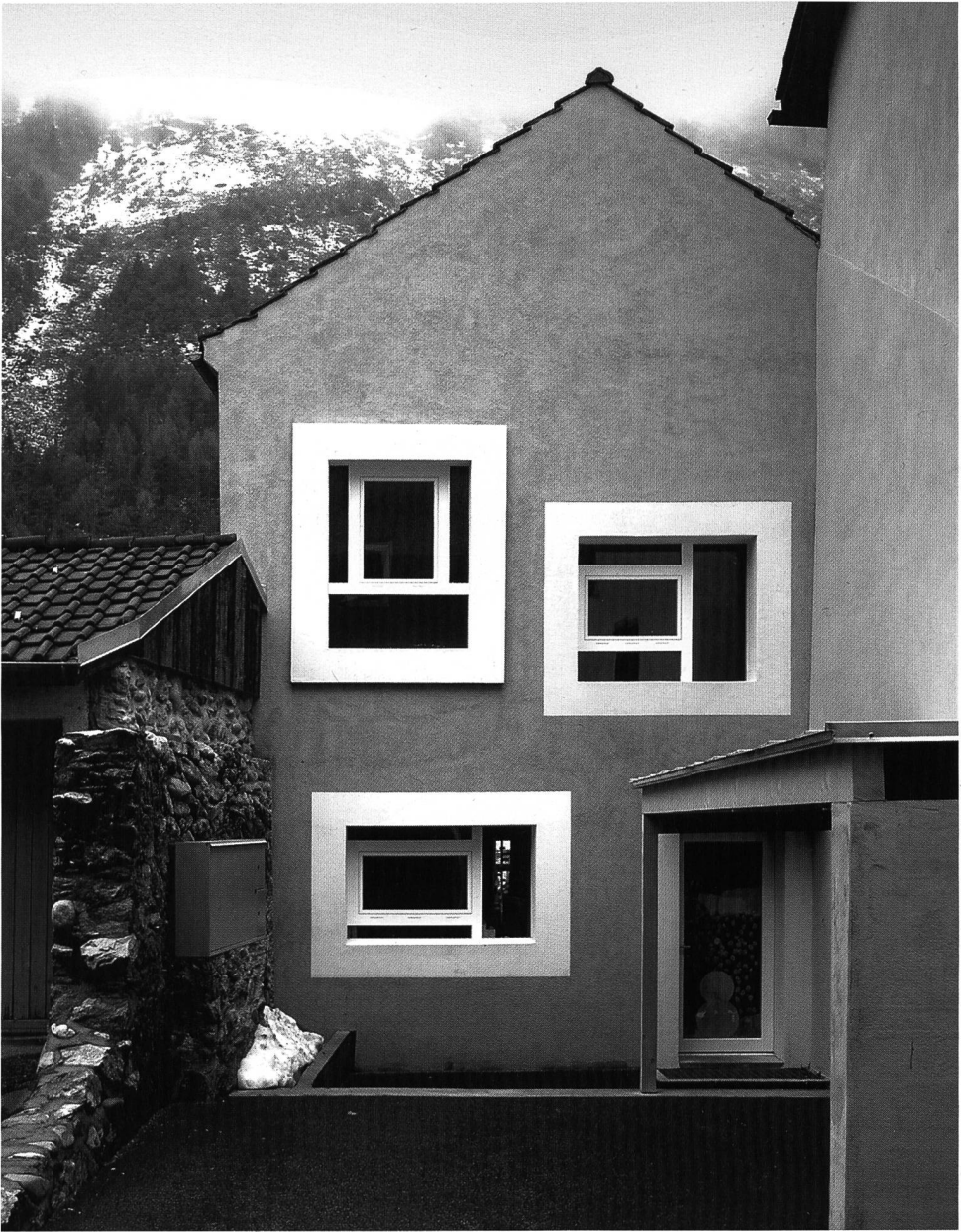
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

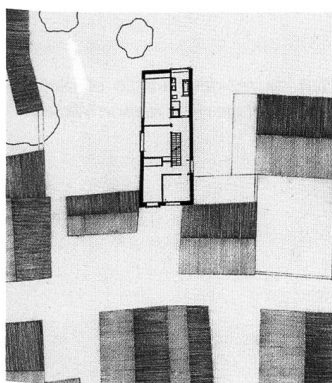
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Les limites de la critique

Martin Steinmann



Ci-dessus : plan d'ensemble avec, transversalement, l'Untere Gasse, rue arrière du village de Felsberg.

Page de gauche : la maison vue depuis l'Untere Gasse.

Toutes les figures de cet article illustrent la maison Wieland, Felsberg, Grisons, 2000, dont l'architecte est Conradin Clavuot.

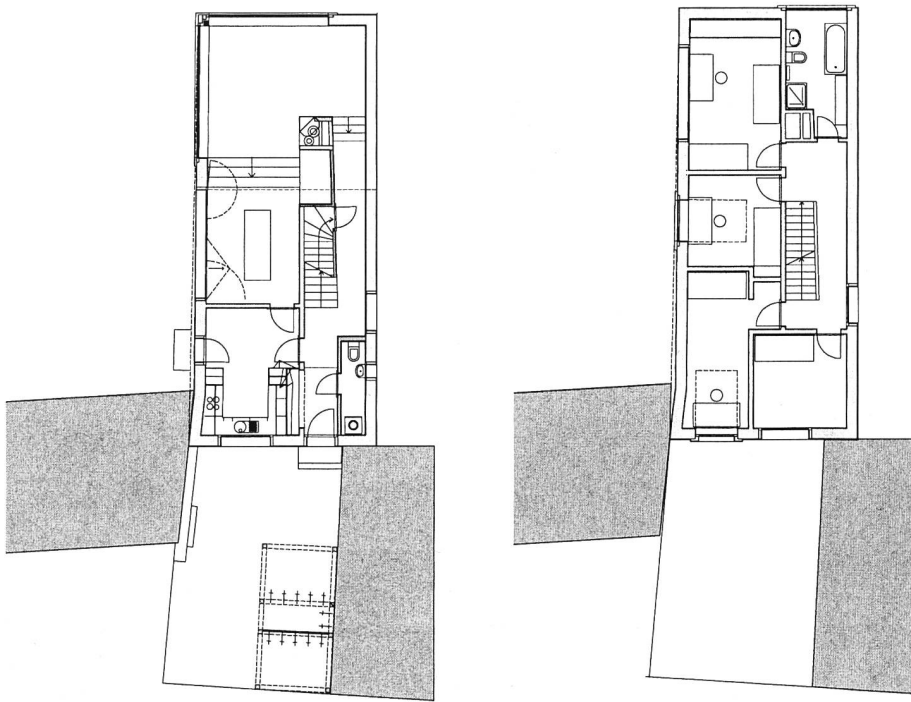
La notion de critique telle que je l'utilise ici est vaste, peut-être *trop* vaste. Elle désigne l'activité d'écriture qui cherche à comprendre les expériences que nous faisons en présence des choses. Mais ce "nous" soulève déjà une question. Car après tout, les expériences sont une affaire personnelle. Les possibilités d'en faire sont socialement déterminées, mais à l'intérieur de ces possibilités, c'est "moi" qui les fais. La critique atteint de fait une limite, qui n'est pas celle des expériences elles-mêmes, mais celle de ce que la critique peut transmettre de ces expériences. Je pense moins ici aux expériences rationnelles – ou rationalisées – qu'aux expériences émotionnelles: aux sensations que les choses éveillent dans ce "moi".

Connaître et reconnaître

Je me penche donc, dans les pages qui suivent, sur le problème des sensations dans la perception, et sur la difficulté – méthodologique – de les décrire. Au vu de cette difficulté, nous pouvons rationaliser cet effet premier des choses; nous pouvons parler des choses en tant que signes, pour ne pas devoir parler des choses en tant que formes. De ce point de vue, un regard qui se limite aux signes représente une fuite; c'est un regard qui ne vise pas à connaître les choses (Max Imdahl parle à cet égard de «*sehendes Sehen*»), mais à les reconnaître. Or, un tel regard passe, à mon sens, à côté de quelque chose d'essentiel.

Mes réflexions sur la question se basent sur le dialogue que je poursuis depuis de nombreuses années avec Bruno Reichlin au sujet de la manière dont nous voyons ou lisons les choses. Il s'agit pour une bonne part d'un dialogue imaginaire, que nous menons par l'intermédiaire de textes que nous lisons l'un de l'autre, et dont nous accusons en quelque sorte réception les trop rares fois où nous nous voyons. Il arrive alors, avec toute la considération que nous avons l'un pour l'autre, qu'un "oui mais..." révèle une divergence de point de vue quant à la perception des choses avant qu'elles ne soient devenues des signes: la perception des choses en tant que formes, leur perception naturelle.

La question de savoir comment comprendre cette perception constitue le thème central du présent article. Mais c'est aussi, je pense, le point sur lequel les réserves de Reichlin sont les



Plan du rez-de-chaussée et plan du premier étage de la maison Wieland.

plus fortes. Selon son point de vue – ou, si cela peut servir sa cause, selon le point de vue de Karl Marx –, notre perception des choses est elle-même un produit de l’histoire, parce qu’elle est formée par les conditions dans lesquelles nous vivons. Je ne le conteste pas. Ce que j’entends par perception naturelle, c’est une perception qui ne porte pas en premier lieu sur ce que les choses signifient, mais sur ce qu’elles sont: sur leur apparence.

J’ai tenté de décrire dans différents textes l’effet immédiat des choses, c’est-à-dire l’effet qu’ont les choses avant qu’elles ne deviennent “choses-en-tant-que-signes”. Il arrive que ces textes portent le sous-titre d’«*En deçà des signes*»¹. C’est par contre sous celui d’«*Au-delà des signes*» que Reichlin a discuté mes idées². Quelle est la différence? Les deux termes désignent le lieu où chercher ce dont il s’agit: cet “autre chose” qui n’est pas signe. “Au-delà” exprime que nous comprenons l’objet devant nous comme un signe, et que nous devons réduire ce signe – et la signification qu’il transmet – pour trouver cet “autre chose”, c’est-à-dire la forme et l’effet qu’elle a sur nous *en tant que forme*.

Or il est incontestable que dans la vie de tous les jours, nous percevons les objets qui nous entourent comme des signes – les signes de ce à quoi ils servent. Nous ne les percevons cependant pas ainsi parce qu’il s’agit de la manière la plus immédiate de les voir, mais parce que nous avons appris, par exemple, que tel objet de forme particulière sert à s’asseoir et est une chaise. Pour voir la chaise *en tant que forme*, nous devons en quelque sorte revenir au point qui précède pareille socialisation de notre perception. C’est pourquoi la topologie de “l’au-delà” comporte une erreur fondamentale: “l’autre chose” ne se trouve pas *derrière* le signe, mais *devant* lui, il est donné *avant* le signe et ne devient signe qu’au cours d’un processus d’assimilation. En d’autres termes, cet “autre chose” n’est *pas encore* signe, il est *encore* forme, et ce qu’il transmet n’est *pas encore* signification (qu’elle soit perçue de façon consciente ou inconsciente), mais ce que j’appelle *Stimmung*.

Page de droite : coupes transversales et longitudinale de la maison Wieland.

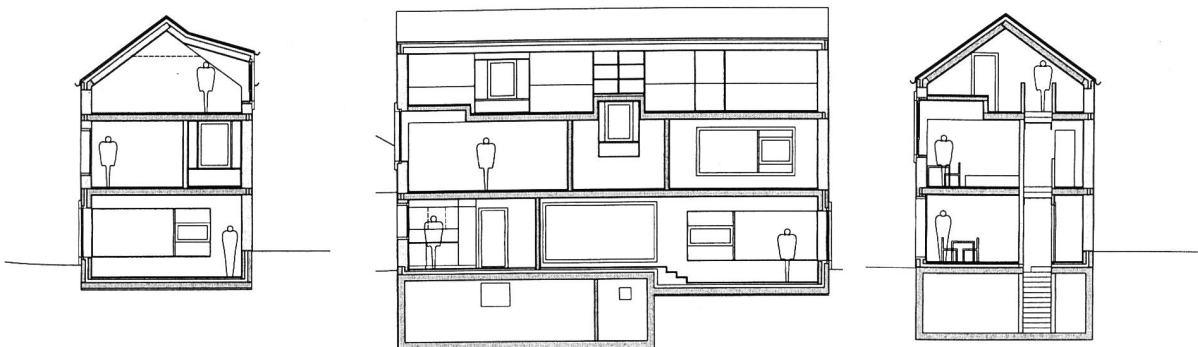
Stimmung et Gestalt

Dans leur *Stimmung*, les choses nous apparaissent *en tant que totalités*. Aussi ce terme nous conduit-il à l'idée de chose en tant que *Gestalt*. Une *Gestalt* peut être décrite comme une structure de forces perceptuelles, une telle structure créant une relation affective entre nous et les choses. Cette relation est ce que nous percevons des choses en premier. Dans un article publié dans *matières 3*, j'ai tenté de définir la perception première, immédiate³. Ce qu'elle nous transmet, ce sont les qualités sensibles des choses: leurs formes, leurs couleurs, leurs mouvements, bref, tout ce que Rudolf Arnheim nomme, dans sa théorie de la perception, les *forces visuelles*: «La perception visuelle est la perception de forces visuelles»⁴. L'expression de la *Gestalt* que nous saisissons lorsque nous percevons un objet n'est rien d'autre que la structure formée par les forces visuelles ou, plus précisément, la sensation que cette structure éveille en nous sur la base d'une structure semblable, ou isomorphe, de forces internes et externes.

Le terme de "forces" décrit un comportement. C'est aussi vrai des formes et des couleurs, que nous percevons sur la base de leurs qualités en tant que manières différentes de se comporter. Ainsi Arnheim conclut-il: «Nous voyons l'expression comme le comportement d'une structure de forces visuelles»⁵. L'effet des choses repose sur quelque chose qui est donné *avant* les choses qui ont un effet sur nous. Ce quelque chose, ce sont les structures de forces internes qu'actualisent les structures de forces externes. Mais l'effet est de nature affective. Aussi la phénoménologie parle-t-elle d'*a priori* affectifs, c'est-à-dire de catégories sensibles qui sont en nous avant que nous en fassions l'expérience, en tant que sensations, en présence des choses.

Pour expliciter la relation entre les structures de forces externes et internes, nous pouvons parler d'expression et d'impression. Ce que nous appelons l'expression d'une chaise – pour revenir à un exemple discuté dans *matières 3* –, c'est l'impression que nous fait cette chaise. Nous lui attribuons notre impression – les sensations qu'elle éveille en nous – comme étant son expression. La correspondance des deux structures de forces fait que les premières qualités que nous percevons dans les choses sont de nature affective. Mais les qualités affectives font, pour moi, de l'objet un sujet; elles fondent, comme l'écrit Mikel Dufrenne dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, un rapport "de moi à moi"⁶.

Ces qualités que nous percevons en premier, nous les percevons sur la base des *a priori* affectifs, que nous définissons comme les conditions nous permettant de ressentir les choses, de même que les *a priori* kantien sont les conditions nous permettant de les penser.





La maison Wieland vue depuis le jardin.

Cela signifie que les *a priori* ne sont pas acquis, mais qu'ils nous sont inhérents en tant que catégories de sentiments (triste, serein, gai...) et en tant qu'équivalents physiques de ces états psychiques (lourd, stable, léger...). Dans la mesure où ces mots et d'autres décrivent ce que l'allemand appelle *Stimmung*, nous sommes en droit de parler de la *Stimmung* que les choses éveillent en nous – un mot qui relie objet et sujet⁷ (et qui, de ce fait, n'est pas traduisible par "atmosphère").

La *Stimmung* n'est pas la conséquence d'une connaissance rationnelle des choses, elle n'est pas ce que l'on pourrait appeler son dividende. Elle est elle-même connaissance. «*Le sentiment est tout de suite intelligent*», écrit Dufrenne⁸. Et c'est en tant que *fondement* émotionnel que la *Stimmung* guide la connaissance rationnelle, qui mène des formes aux signes. Mais les choses sont, même en tant que signes, teintées par la *Stimmung* qu'elles éveillent; comme nous le verrons, la signification doit émaner de la *Stimmung*.

Forme et sensation

Prenons un exemple tiré de l'architecture. Si nous avons devant l'un des "carrés" de Kay Fisker⁹ une impression de sérénité, il ne s'agit pas là de la signification de ces grands bâtiments aux innombrables fenêtres identiques. Nous aurions affaire à une signification si nous comprenions ces bâtiments comme une architecture connotant "l'urbain", sur la base de notre expérience d'une telle architecture, alors mise en relation avec ces bâtiments. Ainsi les "carrés" renverraient-ils – en tant que signes – aux bâtiments que nous avons, à d'autres occasions, perçus comme urbains, dans une ville, ou dans l'essai de Bernard Huet sur les conditions de l'urbain¹⁰.

Nous pouvons certes expliquer cette constatation par la socialisation de la perception. Mais cela suffit-il? Bien sûr, nous avons vu d'autres choses auparavant. Mais les bâtiments de Fisker, ou ceux de Diener & Diener, ne donnent-ils une impression de calme que lorsque

nous les associons à d'autres bâtiments urbains, ou donnent-ils cette impression sur la base de leurs qualités, que nous expérimentons en tant que qualités affectives? Ne peuvent-ils pas être des signes de l'urbain que parce que la *Stimmung* qu'ils éveillent – le calme – colore cette signification?

Je pense que les signes, bien qu'ils s'appuient sur des conventions, doivent être en quelque sorte "armés" par l'effet sensible de leurs qualités, précisément parce que cet effet colore la manière dont nous les lisons ou les décodons. Dans le langage des images, contrairement à ce qui est probablement le cas dans le langage des mots, la loi de l'arbitraire du signe ne vaut pas. Toute forme n'est pas à même de devenir signe de calme. La signification doit, dans la perspective de l'isomorphisme, être fondée dans la forme, en tant que sensation que la forme éveille. «Si le signe est immédiatement signifiant», écrit Dufrenne à cet égard, «c'est que la signification est connue avant d'être apprise»¹¹ (le terme de signe est ici employé dans un sens élargi, dont j'aurai à reparler).

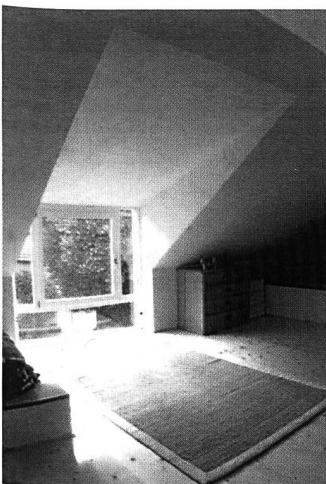
Or la sémiologie, telle que Roland Barthes en fait, par exemple, la démonstration dans son analyse de l'annonce publicitaire de Panzani – et des significations de cette annonce –, a elle aussi à voir avec l'idée de *Stimmung*. Dans cet exemple, les choses – les tomates, les oignons, mais aussi les produits Panzani – créent, en tombant du filet à provisions, une *Stimmung* de "matin au marché", qui englobe aussi bien les produits naturels qu'industriels. La *Stimmung* qu'éveille l'annonce est une construction dont le but est d'associer aux produits Panzani la signification de naturalité et d'italianité: d'en faire des signes renvoyant à cette signification.

Mais ils ne sont des signes que pour ceux qui ont fait l'expérience d'un tel marché, et de la *Stimmung* dans laquelle on s'y trouve plongé. Les choses représentées sur l'image renvoient, en tant que signes, à cette *Stimmung*. Malgré le fait que nous nous référons à la *Stimmung* qu'éveillent les choses, il s'agit ici d'une signification, c'est-à-dire de quelque chose que nous devons connaître pour le re-connaître dans l'image. La *Stimmung* des tomates ou des oignons est la *Stimmung* qu'ils ont déjà éveillée auparavant; ce qui est éveillé maintenant, ce n'est pas la *Stimmung* elle-même, mais le souvenir de cet "auparavant". Il s'agit là d'une différence essentielle.

Or, toutes les qualités de l'annonce ne peuvent se réduire à des codes. Le rouge des tomates est rouge, indépendamment des choses qui le portent. Il apparaît selon sa longueur d'ondes – entre 660 et 760 millimicrons – et produit un effet excitant, non pour des raisons psychologiques – par exemple parce qu'il évoquerait le sang ou le feu –, mais pour des raisons physiologiques. Dans le filet, les tomates ont donc aussi pour fonction d'évoquer, par leur couleur, une *Stimmung* excitante, comme le fait, sur le plan de la forme, le pêle-mêle d'oignons, de tomates et de pâtes. Cette observation – terriblement simplifiée – prouve que les signes visuels doivent s'appuyer sur des effets qui ont leur fondement dans leur apparence, et non dans une convention que nous devons connaître. Mais elle prouve aussi que ces effets ont un fondement affectif, dans les sensations qu'éveillent immédiatement les choses à travers leurs qualités.

Les fenêtres de la maison Wieland

Analysons les questions qui viennent d'être abordées à l'exemple de la maison que Conradin Clavuot a construite en 2000 à Felsberg, dans les Grisons. La maison Wieland donne sur l'Untere Gasse, la rue arrière de ce village situé au pied du Calanda. Elle a pris



La fenêtre de la pièce aménagée dans les combles.



Les fenêtres à l'angle de la pièce de séjour au rez-de-chaussée.

la place d'une ancienne grange, en retrait de quelques mètres par rapport à la rue. Son pignon apparaît entre un hangar et une maison qui la cache un peu – 1,20 m – sur la droite. Ce pignon, ainsi privé d'équilibre, est à la fois la conséquence et le signe du décalage des deux volumes. Il est du reste tout ce que l'on voit de la maison, tant que l'on ne contourne pas celles de l'Untere Gasse jusque dans les prés qui s'étendent entre les jardins situés à l'arrière et les grands blocs de pierre tombés de la montagne. Le contexte me donne donc le droit de ne parler, dans un premier temps, que de ce pignon.

Côté rue, la maison Wieland présente trois fenêtres qui, par leurs différentes formes ou proportions, donnent l'impression d'être dressées ou couchées. Les mots que nous utilisons pour décrire ces formes montrent que nous percevons celles-ci comme des comportements. Or, dans notre cas, ces formes ne sont pas simplement données. Les fenêtres sont entourées de larges encadrements, qui font des formes quelque chose que l'on montre – et en même temps que les formes, on montre aussi ce qu'elles sont, c'est-à-dire des fenêtres qui se ressemblent, mais dont les différences n'en deviennent que plus visibles dans leurs différentes structures de forces perceptuelles.

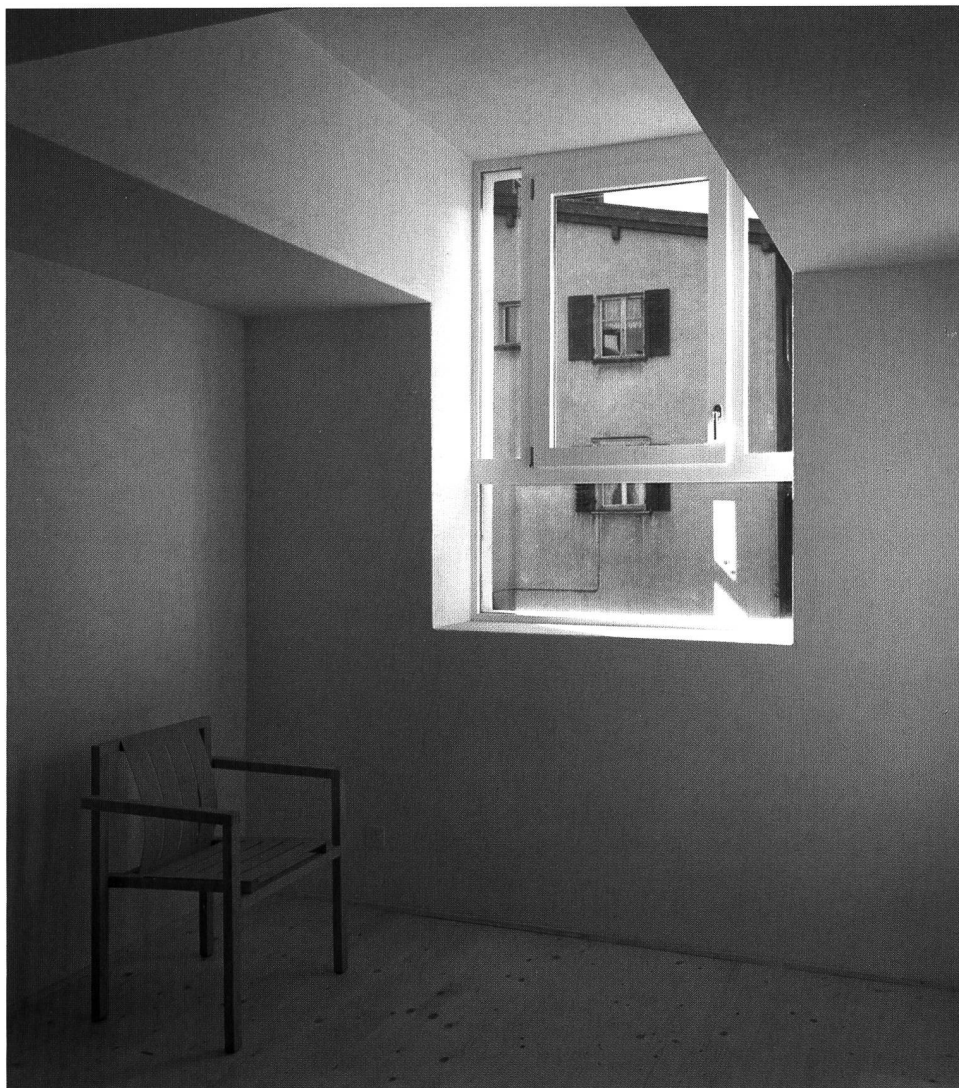
Quelle est la raison de ces larges encadrements clairs? C'est cette question qui nous amène à faire des comparaisons avec les fenêtres que nous connaissons à d'autres occasions. Il nous suffit de nous retourner dans la rue pour voir des fenêtres avec des embrasures en bois, en pierre ou en ciment, même si elles ne sont pas aussi larges. Nous connaissons la raison constructive de cette forme qui, à son tour, est un signe pour "fenêtre". Nous pouvons utiliser ce signe, même si la "raison de la forme" n'est pas donnée. C'est le cas dans la maison Wieland, où les encadrements sont peints en blanc sur le crépi gris. Ici, la forme n'est pas un signe, un index renvoyant à la construction, mais un signe iconique, qui renvoie à la forme elle-même.

Nous percevons les fenêtres de la maison Wieland non seulement dans leur forme, mais aussi dans leur position réciproque. Cette position ne fonde cependant aucun ordre dans lequel les fenêtres se rapporteraient l'une à l'autre de manière évidente. Elles sont légèrement décalées dans les deux directions, et paraissent de ce fait davantage soumises à des conditions qui leur sont propres – quelles qu'elles soient – qu'à celles d'un tout. Nous pouvons voir la raison de cette absence d'ordre dans les transformations successives qui se sont inscrites, en tant qu'histoire de la maison, dans son apparence. L'architecture populaire est souvent caractérisée par une pareille adaptation de l'existant à de nouveaux besoins. La maison Wieland est cependant conçue telle que nous la voyons, même si elle est bâtie, pour répondre aux exigences de la police des constructions, dans les gabarits de l'ancienne grange.

Aussi pouvons-nous voir dans l'absence d'ordre des fenêtres un jeu ironique avec les caractéristiques d'une telle maison. Dans les années 1970, la maison Wieland aurait sans doute été mesurée à l'aune des références imposées par "l'architecture ordinaire" et les maisons de Robert Venturi et Denise Scott Brown¹². De telles réflexions sur les "signes de la vie" font aujourd'hui partie du passé. Nous pourrions certes appliquer les catégories de ces réflexions à la maison Wieland. Se pose toutefois la question de savoir quelle réalité nous décrivions alors, celle de cette maison, ou celle de notre pensée, qui taille son objet jusqu'à ce qu'il entre dans ses propres catégories.

La structure des forces visuelles

Il résulte d'un premier examen de la maison Wieland l'image d'une architecture populaire. Les deux tuyaux d'écoulement qui se rejoignent négligemment – et que nous découvrirons plus tard depuis le jardin – contribuent à cette image, même si elle ne correspond pas aux intentions de Clavuot. Le but de l'architecte n'est en effet pas de produire une architecture ordinaire (il ne pourrait s'agir, de sa part, que d'un simulacre), ni de jouer, comme les Venturi, avec les signes d'une telle architecture – même s'il rit lorsqu'on l'interroge sur les tuyaux d'écoulement. Quel est alors le but de l'image sans ordre apparent que donnent les



La fenêtre de la chambre du premier étage attenante à l'escalier.

fenêtres sur la rue où nous nous trouvons encore? Eh bien, si nous parcourons la maison, nous nous apercevons que l'intention de l'architecte est de créer au moyen des fenêtres, chambre par chambre, une relation particulière entre l'intérieur et l'extérieur.

Chaque fenêtre de la maison a sa forme, une forme différente, et elle est placée de manière à orienter le regard, depuis sa chambre, vers un point particulier des environs, qui sont très variés. Ainsi voit-on depuis telle fenêtre le toit de la maison voisine, depuis telle autre la cour, depuis telle autre encore le pré derrière la maison... Cette dernière est, de la sorte, reliée par ses fenêtres aux choses qui l'entourent. A l'exception des blocs de pierre qui se dressent au bout des prés, ce sont des choses ordinaires, qui ont toutefois, comme le dit Clavuot, leur petite beauté.

Le contexte, que nous pouvons considérer comme le bord du village, se compose de telles choses comme de morceaux; son absence d'ordre se reflète dans celle des fenêtres, qui se rapporte elle-même aux environs. De fait, les choses ne sont pas simplement à voir, elles

sont *données à voir*, et le moyen en est précisément la fenêtre, sa forme, son rapport à la chambre, ainsi que la forme de la chambre elle-même. Tous ces aspects font de chaque espace une structure de forces perceptuelles, dans laquelle nous sommes corporellement inclus.

Examinons de plus près les chambres du premier étage, à commencer par la chambre attenante à l'escalier. Sa surface mesure 3,06 x 3,12 m, et sa fenêtre, qui paraît grande pour cette petite surface, est placée au milieu du mur, mais surtout plus haut que d'habitude, avec un appui à 1,14 m. Comme la fenêtre mesure 1.94 m de haut, le plafond est surélevé dans son voisinage. Ainsi, lorsque nous nous tenons dans cette chambre, notre regard est attiré vers le haut, au-dessus du toit de la maison voisine. C'est là que disparaît le soleil, et c'est cette disparition que la fenêtre donne à voir.

Je connais la *Stimmung* d'une chambre aménagée dans les combles, où la lucarne découpe un espace dans la pente du toit; enfant, j'ai dormi dans une telle chambre. Mais je n'y pense qu'en écrivant, alors que j'essaie de décrire la sensation qu'éveille en moi la chambre de la maison Wieland. Cette sensation, je l'ai dans cette chambre, et je dois en chercher la raison dans cette chambre – dans la structure de forces visuelles que forment ses parties: la petite pièce, la grande fenêtre, la tablette de fenêtre placée haut, le toit que je vois par la fenêtre... Je viens d'énumérer quelques qualités qui, sur la base de la structure de forces perceptuelles qu'elles forment, deviennent des qualités affectives. Mais comment puis-je décrire cette structure même? Comment puis-je décrire cette tension dirigée vers le haut, qui a, en soi, quelque chose d'abrupt? (Ce genre de questions montre combien il est difficile de parler d'un espace en tant qu'espace vécu.)

On peut définir cette structure – dont je fais partie – comme l'expression de la chambre. L'expression d'une chose est, comme nous l'avons dit, le comportement d'une structure de forces visuelles. Lorsqu'il s'agit d'espace, je préfère le terme de *Stimmung*. Je m'appuie à cet égard sur la notion de «*gestimmter Raum*» (espace teinté de *Stimmung*) employée par Otto Friedrich Bollnow. La *Stimmung* n'est pas une qualité qu'un espace a ou n'a pas, écrit-il, elle est la manière dont nous percevons immédiatement cet espace. Ainsi la *Stimmung* n'est-elle rien de subjectif chez l'homme ni rien d'objectif dans l'espace, «*mais elle concerne l'homme dans son unité encore indivise avec le monde. C'est pourquoi la Stimmung devient la clé de la connaissance de l'espace vécu*»¹³.

La *Stimmung* comme un tout

Passons à la seconde chambre. Elle est la plus grande, mesure 5,22 x 3,12 m et s'étend le long de la cour. Sa grande et longue fenêtre renforce cet allongement, en tant que comportement de la forme de la chambre. Elle est placée 0,42 m plus bas que d'habitude, et son linteau est plus large que dans les autres cas (0,29 m). Ces qualités forment une structure de forces perceptuelles dont la tension, plus ample, est dirigée vers le bas, si bien que nous éprouvons la position de la chambre au-dessus de la cour avec un léger vertige. (Cette sensation est encore plus forte dans la pièce aménagée dans les combles, où la fenêtre est placée au niveau du sol et où la pente du toit accentue la tension abruptement dirigée vers le bas.)

La troisième chambre a presque la même forme que la première: 3,20 x 3,25 m. Sa fenêtre est toutefois placée à une hauteur habituelle, à 0,75 m au-dessus du sol. Et sa position dans le mur fait que le regard part obliquement vers la ruelle, en évitant la maison qui

cache un peu la maison Wieland. Sa forme légèrement allongée renforce ce mouvement horizontal, dirigé vers le côté. Ce mouvement est également accentué par la partition de la fenêtre, dont je n'ai pas encore parlé, bien que, comme dans les autres chambres, elle attire d'emblée l'attention. L'une des parties occupe chaque fois toute la hauteur – ou la largeur – de la fenêtre, tandis que l'autre présente un ouvrant plus ou moins centré. A l'intérieur de la pièce qui nous occupe, cet ouvrant dirige l'œil vers une cour attenante à la maison située en vis-à-vis, tandis qu'à l'extérieur, il transforme la fenêtre elle-même en un œil qui regarde vers cette cour.

Reste la quatrième chambre. Sa fenêtre présente la même grandeur et se trouve à la même hauteur que dans la première. Ici, la pièce n'est toutefois pas carrée, mais longue et étroite – 5,77 x 2,11 m –, et sa fenêtre occupe le petit côté. La structure de forces perceptuelles que forment les qualités de la chambre présente de fait une tension qui est elle aussi dirigée vers le haut, mais qui, contrairement à celle de la première pièce, n'a rien d'abrupt.

Restons-en là avec ces quatre chambres. Elles constituent un matériel suffisant pour traiter de la question des qualités affectives des choses. Il nous a jusqu'ici été possible de décrire ces propriétés, c'est-à-dire les effets qu'elles ont sur nous. Mais avons-nous pour autant décrit la *Stimmung* de ces chambres? – J'ai déjà dit que nous saisissons la *Stimmung* comme un tout. A elle s'applique ce que Dufrenne dit de l'expression des choses: qu'elle est saisie d'un coup et comme un tout que nous ne pouvons pas décomposer¹⁴. Autrement dit: si nous pouvons décrire les traits qui créent la *Stimmung* d'un espace, ces traits ne la créent pas un par un, mais seulement en tant que totalité.

Les *a priori* affectifs

Il nous faut ici revenir une nouvelle fois aux *a priori* affectifs. Ce sont eux qui fondent l'expression des choses, c'est-à-dire les sensations que les choses éveillent en nous sur la base de leur expression. Comme ils sont toutefois donnés *avant* les choses, ce sont également eux qui imposent une limite à la critique, dans la mesure où celle-ci ne peut ni les vérifier, ni les falsifier: elle ne peut que constater que telle structure de forces perceptuelles éveille telle sensation, ou, dans la perspective de l'isomorphisme, telle structure de forces sensibles.

Si nous ressentons le calme du bâtiment de Diener & Diener à la Hochstrasse à Bâle, nous pouvons certes identifier les mesures qui sont responsables de cette expression. Le chemin de l'analyse ne conduit cependant pas de ces mesures – dont j'ai écrit ailleurs qu'elles consistaient en une subdivision progressive en deux parties identiques – à l'expression, mais, à l'inverse, de l'expression saisie d'emblée aux mesures dont elle découle¹⁵.

Cela signifie, pour l'exprimer sous une forme apparemment paradoxale, que nous devons avoir une idée de calme *avant* de pouvoir l'éprouver en présence de ce bâtiment. C'est ce phénomène que désignent les *a priori* affectifs. Ils représentent une connaissance qui précède l'expérience, sans que nous soyons conscients de cette connaissance. Ce sont les choses qui la rendent consciente en tant qu'expérience. Nous ne pouvons éprouver le calme qu'en présence de choses comme, par exemple, les bâtiments de Diener & Diener, mais nous ne pouvons l'éprouver que parce qu'elle nous est inhérente, en tant que manière de ressentir. «*Nous connaissons les a priori avant toute expérience*»¹⁶, c'est-à-dire avant que nous les re-connaissions dans les choses.

Ce n'est qu'à partir des *a priori* affectifs que nous pouvons reconnaître les éléments qui éveillent des sensations concrètes – qui concrétisent en quelque sorte les *a priori*. «[...] si nous découvrons ainsi certains traits particulièrement expressifs», écrit Dufrenne à propos de l'analyse des traits qui constituent l'expression d'une œuvre, «c'est peut-être que nous avons découvert auparavant l'expression de l'œuvre totale: ces traits ne sont repérés qu'après coup et [...] ils ne sont expressifs que par leur rapport à l'ensemble»¹⁷.

Il en va de même des qualités qui génèrent la *Stimmung*. Cette dernière peut donc être décrite comme une structure de traits. C'est elle qui fait des qualités d'un espace des traits, en leur attribuant une place à laquelle ils deviennent partie d'une structure. Ainsi la *Stimmung* obéit-elle en cela aux mêmes lois que la signification. Dans la publicité Panzani évoquée plus haut, les oignons, les tomates et les produits Panzani ne deviennent eux aussi des signes appelant une signification déterminée que dans le contexte qu'ils forment.

Que cela signifie-t-il à présent pour les chambres du premier étage de la maison de Clavuot? Avant d'essayer de tirer quelques conclusions des réflexions faites à propos des fondements affectifs de notre perception, je constate qu'il est particulièrement difficile de décrire un espace de cette manière. Comme nous l'avons vu, c'est l'ensemble qui éveille une *Stimmung*. Or nous ne pouvons véritablement faire l'expérience de l'ensemble qu'avec tout notre corps. La relation entre nous et l'espace est soumise à des *a priori* affectifs tels que, par exemple, la taille d'une pièce et les sensations qui résultent de son rapport à notre propre taille. Ici se révèle une limite de la critique.

Existe-t-il une perception immédiate?

J'ai écrit plus haut, en guise de point de départ à cet essai, que nous ne percevions pas les choses d'abord en tant que signes, mais en tant que forme. Si la première idée qui nous vient à l'esprit face à la maison Wieland est, dans un réflexe pavlovien, celle "d'architecture ordinaire", je pose la question suivante: les fenêtres quelque peu vacillantes de cette maison évoquent-elles une signification ou – avant toute signification – une sensation, celle, précisément, de vacillement? N'est-ce finalement pas justement cette sensation qui conduit à la signification "d'ordinaire" et qui, de fait, colore en quelque sorte affectivement cette signification? Je pense que c'est le cas, et que c'est cette sensation qui met en marche le mécanisme des associations.

Cette observation m'amène à reprendre la question posée par Reichlin de savoir si la perception peut, oui ou non, être autre chose que comparative. En d'autres termes: existe-t-il une perception immédiate – dans ce sens-là –, ou percevons-nous chaque chose sur l'arrière-plan de ce que nous avons vu auparavant, chaque chose apparaissant alors semblable ou dissemblable? Cette question renvoie à la définition des qualités des choses comme étant des qualités différentielles, et ce dès la perception des *formes*, encore avant qu'elles ne deviennent des signes. Voyons-nous donc inévitablement les choses en rapport avec ce que nous connaissons et que nous re-connaissons maintenant en les voyant? Notre regard est-il ainsi conditionné par ce que nous avons vu? Voir est-il ce que Reichlin appelle un "savoir"?

Examinons les conséquences de ces réflexions à l'exemple de la chambre de la maison Wieland que j'associe le plus avec la pièce dans laquelle j'ai dormi dans mon enfance, sur la base de qualités qui, sous la pression de mes associations, deviennent des traits. Il est incontestable que ces associations mettent en jeu des sensations qui ne sont pas

éveillées par *cette* chambre-ci, mais par la chambre d'“autrefois”: c'est l'effet de la madeleine de Proust. Mais la fenêtre devant laquelle je me tiens dans la maison Wieland n'est pas d'emblée le signe d'une autre fenêtre, et la sensation qu'elle éveille ne renvoie pas d'emblée à une sensation que j'ai eue dans une autre chambre. Et si je reconnais bien l'avoir eue auparavant, ce n'est pas ce souvenir qui éveille la sensation, mais c'est, à l'inverse, la sensation qui éveille ce souvenir, avec le choc – décrit par Walter Benjamin – d'éprouver un instant de sa vie comme ayant déjà été vécu¹⁸.

Reichlin a raison de critiquer la compréhension courante de la notion de signe. L'idée d'une convention, par définition sociale, est trop étroite. Car si nous admettons que mon association transforme la chambre de la maison Wieland en un signe, je suis le seul pour qui elle soit le signe de la chambre dont je me souviens.

Si la perception est ainsi conditionnée, elle change constamment, à mesure que de nouvelles ou d'autres associations entrent en jeu, à mesure, donc, que nous changeons nous-mêmes. Ce n'est pas seulement vrai des sensations qu'un objet éveille, ça l'est également de l'objet lui-même, dans la mesure où, en même temps que les sensations, ce sont également les qualités que nous y voyons qui changent. Comme nous l'avons vu, nous percevons l'expression d'un objet avant d'en percevoir les qualités expressives. Lorsque, pour une raison ou pour une autre, nous percevons un objet différemment, nous y voyons d'autres qualités. Cela en fait un signe bien éphémère!

J'en reviens à l'idée qu'une telle expérience – sur le plan de la perception – est immédiate, qu'elle ne s'appuie donc pas sur les associations qu'un objet met en jeu et qui, par conséquent, en font un signe. Et elle est l'expérience d'une sensation qui, elle aussi, est immédiate, dans la mesure où elle trouve son fondement dans des *a priori* affectifs. Ces derniers peuvent être définis comme les possibilités de ressentir les choses – des possibilités qui sont données avant toute expérience, et, par conséquent, avant toute socialisation de l'expérience.

Sur ce plan de l'effet qu'un objet a sur nous, la perception est présémiotique, c'est-à-dire qu'elle porte sur des formes et non sur des signes, sur ce que j'appelle des *Stimmungen* et non sur des significations. Le terme de “présémiotique” exprime cependant que la perception transforme ultérieurement les formes en signes; les signes restent toutefois colorés par les *Stimmungen*, qui sont déjà, en elles-mêmes, des significations – des significations encore non déployées. En même temps, il apparaît clairement que cet effet des choses ne peut être transmis: il ne peut être vécu qu'en présence des choses, non en présence de sa propre description. Voilà les limites de la critique.

Le lecteur qui tente de comprendre mes sensations en lisant mes phrases et les plans et photographies qui les accompagnent, ne peut effectivement le faire qu'au moyen d'associations. Les sensations ne peuvent être transmises que par ce biais. Aussi la critique dépend-elle de ce que le lecteur mobilise ses propres sensations, de ce qu'il recherche dans sa mémoire les espaces qui lui font comprendre ce qu'elle décrit, et, en même temps que les espaces, les sensations que ceux-ci ont éveillées en lui. Mais ici, la critique change de genre: lorsqu'elle traite de sensations, elle devient poésie – elle transforme le lecteur en ce que Marcel Proust espérait qu'il devienne: le lecteur de lui-même¹⁹.

Traduit de l'allemand par Léo Biétry

Notes

- ¹ Cf. entre autres Martin Steinmann, «La forme forte – En deçà des signes», *Faces*, n° 19, 1991, pp. 4-13.
- ² Cf. Bruno Reichlin, «Jenseits der Zeichen», *Der Architekt*, n° 3, 2001, pp. 61-69.
- ³ Martin Steinmann, «Augenblicklich – Notes sur la perception des choses en tant que formes», *matières*, n° 3, 1999, pp. 55-65.
- ⁴ Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*, Berlin, 1978, p. 144.
- ⁵ Rudolf Arnheim, «Funktion und Ausdruck», *archithese*, n° 5, 1973, p. 12.
- ⁶ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953, vol. 2, p. 544: «Ainsi pourrait-on dire que l'affectivité n'est pas tant en moi que dans l'objet; sentir c'est éprouver un sentiment [...] comme propriété de l'objet. L'affectif n'est en moi que la réponse à une certaine structure affective en lui. (Dufrenne rejoint ici la définition de l'isomorphisme que j'ai proposée plus haut, M.S.) Et inversement, cette structure atteste que l'objet est pour moi un sujet [...]. C'est pourquoi l'objet affectivement qualifié est à la limite lui-même sujet, et non plus objet pur et simple [...]: les qualités affectives signifient un certain rapport de soi à soi [...].»
- ⁷ Maurice Merleau-Ponty a corrigé dans ce sens l'acception formaliste de la Gestalt, en définissant celle-ci comme la «constitution d'une totalité objet-sujet»; cit. in Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., vol. 1, p. 315.
- ⁸ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., vol. 2, p. 578.
- ⁹ Cf. *archithese*, n° 4, 1985.
- ¹⁰ Cf. Bernard Huet, «L'architecture contre la ville», *AMC*, n° 14, 1986, pp. 10-13.
- ¹¹ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., vol. 2, p. 577.
- ¹² Cf. Denise Scott Brown, Robert Venturi, Steven Izenour, «L'architecture laide et ordinaire», in *L'enseignement de Las Vegas*, Bruxelles, 1978, pp. 97 ss.
- ¹³ Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, 9^e éd., Stuttgart, 2000, p. 231.
- ¹⁴ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., vol. 1, p. 406.
- ¹⁵ Martin Steinmann, «Le sens du banal – Un immeuble de bureaux de Diener & Diener à Bâle», *Faces*, n° 13, 1989, pp. 6-11.
- ¹⁶ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., vol. 2, p. 570.
- ¹⁷ Ibid. vol. 1, p. 407.
- ¹⁸ Cf. Walter Benjamin, *Enfance berlinoise vers mil neuf cent*, Paris, 1978, p. 56.
- ¹⁹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, 1959, vol. III, p. 1033: «Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes».