

E.G. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1979 (The Wrightsman Lectures, delivered under the auspices of the New York University of Fine Arts). 411 + xi p., 90 illus., 38,50 \$

Gérard Le Coat

Volume 9, numéro 1-2, 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1074987ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1074987ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Le Coat, G. (1982). Compte rendu de [E.G. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1979 (The Wrightsman Lectures, delivered under the auspices of the New York University of Fine Arts). 411 + xi p., 90 illus., 38,50 \$]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 9(1-2), 115–117.
<https://doi.org/10.7202/1074987ar>

série est à la fois détemporalisé et spatialisé, comme dans l'expérience onirique. Il trouve donc, au-delà de son efficacité, une dimension poétique, mais il crée des états dysphoriques, situé comme il est hors contexte, il oblige en effet créateur et observateur à une découverte du monde qui dérange l'ordre établi. Paradoxalement, il devient ainsi le véhicule d'une interrogation métaphysique.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'idée d'une filiation directe Dada-Surréalisme-Art Pop développée ici: avec Dada et le Surréalisme, le tableau était devenu objet; avec le Pop Art, l'objet commence à devenir tableau, tels les drapeaux de Jasper Johns, par exemple, ou les balles de tennis et brosses à dents qui garnissent les constructions de George Brecht. Il ne faut pas sous-estimer non plus le rôle de l'expressionnisme abstrait, spécialement en ce qui concerne la technique, un aspect qui aurait pu être développé, car il est très révélateur de l'état d'esprit et des objectifs des artistes pop. Quoi qu'il en aille de cette filiation qui n'a jamais été établie d'une manière certaine, Keller insiste avec raison sur la signification psycho-sociale de ce déploiement de l'objet et ses commentaires sur *L'Être et le temps* d'Heidegger, ouvrage qui date de plus d'un demi-siècle, 1927 pour être exact, constituent une excellente lecture. L'angoisse existentielle surgit précisément lorsque se révèle « originellement et directement le monde comme monde ... ce qui angoisse l'angoisse, c'est le monde en tant que tel » (p. 39). « Voir et se voir », voici ce que représente en dernière analyse cette recherche de l'objet pour l'objet, enfin délié totalement de ce que Kant appelait « pulchritudo adherens », la beauté contingente. Keller reprend la distinction heideggerienne entre « *Zuhandenheit* » (la relation immédiate avec l'objet) et « *Vorhandenheit* » (la relation avec l'objet perturbée par l'indisponibilité). Ce qui frappe ici, c'est que la distinction proposée s'applique aussi bien à Dada et au Surréalisme qu'au Pop Art, ce qui, je pense, tend à montrer une logique évolutive: l'exaltation du banal dans le Pop, opposée à l'exaltation de l'insolite dans le Surréalisme, constituerait-elle un stade plus avancé de cette rhétorique de l'angoisse qui s'exprime par une

confrontation avec un objet à la fois tout-puissant et dérisoire, métaphore caricaturale de la position de l'homme en face d'une matière enfin asservie mais qui se venge en imposant à l'homme une uniformisation qui exclut l'originalité et masque la responsabilité? Pour reprendre Heidegger, l'homme du quotidien « n'est pas lui-même, les autres l'ont déchargé de son être ... chacun est l'autre et personne n'est soi-même » (p. 143). Lorsque le « on » domine, l'objet domine ce que Riesman a appelé « la foule solitaire ». Une foule solidaire est-elle concevable? Tout est là. Le phénomène du Pop Art, c'est la projection du dilemme de la culture de masse face au machinisme qui est la condition même de son existence. La « *mekhané* » grecque, dont le sens premier est *ruse*, machination de l'homme pour dominer la nature, conduit en droite ligne au mythe de Sisyphe: renommé justement pour sa ruse, Sisyphe avait enchaîné Thanatos de manière à rester en vie éternellement. Zeus accepta de lui laisser la vie mais le contraignit à une tâche unique et uniforme.

On comprend que Keller, en tant que sociologue, ait été attiré par un tel sujet. Tout ouvrage a ses limites: l'auteur aurait pu étudier le Pop anglais, d'ailleurs antérieur au Pop américain. Rappelons que c'est en Angleterre que l'expression Pop Art a été forgée, par Lawrence Alloway, à peu près simultanément avec celle proposée par Reyner Banham, « *consumable art* ». Il a choisi de s'en tenir aux grands représentants américains, position d'ailleurs parfaitement défendable puisqu'elle permet la démonstration. À souligner: l'excellent choix d'illustrations.

GÉRARD LE COAT
Université de Lausanne

E.G. GOMBRICH *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1979 (The Wrightsman Lectures, delivered under the auspices of the New York University of Fine Arts). 411 + xi p., 90 illus., 38,50 \$.

Il s'agit du neuvième volume de la série des Wrightsman Lectures, conférences qui sont données, rappelons-le, annuellement sous les auspices de l'Institute of Fine Arts de la New York University. Dans le cas présent, le volume fait suite au programme de 1970 qui avait pour sujet « *The Art of Ornament* ». *The Sense of Order*, dont le sous-titre annonce « *a study in the psychology of decorative art* », constitue le pendant idéal de l'oeuvre maintenant classique *Art and Illusion*, dont le sous-titre annonçait quant à lui « *a study in the psychology of pictorial representation* ».

Dans *Art and Illusion*, publié en 1960, et qui faisait suite aux Mellon Lectures données à la National Gallery de Washington, Ernst Gombrich avait déjà indiqué des avenues possibles pour l'élargissement de l'approche psychologique des phénomènes artistiques, entre autres le recours à la psychologie expérimentale. Le propre de l'approche psychologique est de renouveler, sans la trahir en aucune façon, l'approche chronologique traditionnelle de l'histoire de l'art. La conséquence est double: d'abord, présenter un matériel d'une hétérogénéité extrême d'une manière originale à cause de principes taxinomiques nouveaux, et ensuite tirer de ce matériel un questionnement à la fois cohérent et inattendu.

Je disais qu'Ernst Gombrich ne trahit en aucune manière l'approche chronologique traditionnelle. On trouvera une confirmation éclatante de ce fait dans l'analyse des quatre derniers chapitres consacrés à l'étude des relations existant entre la psychologie et l'histoire. L'auteur est conscient de la nécessité de faire apparaître en clair les schémas évolutifs de l'art ornemental. Il démontre aussi bien la ténacité de certaines traditions que le jeu complexe de mutations qui redistribuent de manière parfois imprévisible et cependant logique les composants des systèmes d'ornement au point d'aboutir à des styles neufs. À l'éclatement sauvage des formes (x, « *The Edge of Chaos* »), il oppose la permanence des concepts (vii, « *The Force of Habit* »). À la réflexion théorique sur les styles (viii, « *The Psychology of Styles* »), il oppose l'autonomie des signes (ix, « *Designs as Signs* »). Une telle investigation devait for-

cément le mener à se demander si, au-delà de manifestations disparates et complexes recouvrant des périodes et des espaces considérables, il existe un principe de cohérence, «some underlying law» (p. 204) qui puisse en expliquer l'évolution tant du point de vue de la succession (axe syntagmatique) que du point de vue de l'association (axe paradigmatique). Cet effort de démonstration de la force agissante d'une logique interne avait déjà, on s'en souvient, été entreprise à la fin des années trente par Henri Focillon dans la *Vie des formes*, lorsque le chercheur français avait distingué différentes phases: l'expérimentale, la classique et finalement la baroque. Pour Focillon, ces phases caractérisaient tout système formel (idée qu'il avait reprise dans *L'art de l'Occident*, où il en arrivait à décrire un style roman du xx^e siècle). À l'opposé de la rationalisation de Focillon se trouve l'accent mis par Riegl sur le non-rationnel, dans ses *Stilfragen* par exemple. Ernst Gombrich s'efforce d'éviter de tomber dans l'un et l'autre excès, celui de l'acceptation passive d'un scénario stylistique justifiant toutes choses et celui d'un refus systématique de la notion de loi. Il parle au nom d'une «logique de situation» qui conditionne les actes ornementalistes du *making* et du *matching*. C'est là qu'il diffère à la fois de Focillon et de Riegl: sa théorie s'appuie directement sur les données de la perception. On sent que, comme Rudolf Arnheim, Ernst Gombrich a étudié à fond les problèmes relatifs aux processus de la perception, non moins que l'épistémologie génétique. Karl Popper semble l'avoir influencé tout spécialement, en particulier sa *Logic of Scientific Discovery* et dans une certaine mesure son ouvrage sur *Objective Knowledge*. La psychologie des formes de Gombrich, qui fait appel à l'investigation de la perception autant qu'à celle de la logique est en tout état de cause un ouvrage interdisciplinaire.

Au risque de succomber à la «force de l'habitude» analysée par le grand spécialiste britannique, je soulignerai une fois encore l'importance de l'interdisciplinarité à ce point de la trajectoire des études d'art commencées fort timidement au xviii^e siècle par les commentaires de Winckelmann sur l'art de l'antiquité. L'histoire a fait place

depuis une dizaine d'années à la «nouvelle histoire» qui se veut non plus énumérative mais interprétative des mentalités en fonction de l'évolution des contextes: contexte socio-économique, contexte socio-politique, contexte socio-culturel en général. C'est dans ces directions qu'il faut à présent aller en histoire de l'art, directions d'ailleurs indiquées par Warburg, dont le célèbre institut fut, on s'en souvient, dirigé de longues années par Gombrich. Que Gombrich soit un disciple de Warburg, voilà qui apparaît clairement (on se doit d'ailleurs de garder en mémoire l'excellente *Intellectual Biography* de Warburg publiée en 1970 par Gombrich).

L'interdisciplinarité apparaît encore dans *The Sense of Order*, dans l'épilogue, où l'auteur s'efforce de trouver des analogies entre les ordres spatiaux gouvernant le design décoratif et les schèmes temporels gouvernant la danse, la poésie, la musique (cf. «Some Musical Analogies»). Nous revoici au cœur de l'*Ut Pictura Poesis*, tant il est vrai que l'éventail des questions fondamentales n'est pas indéfiniment renouvelable. Le *Laocoon* de Lessing revient en surface et, en deçà, le *Paragone* de Leonardo. J'ai pour ma part étudié suffisamment longtemps la question des isomorphismes et des configurations dynamiques pour comprendre Gombrich lorsqu'il affirme l'existence de métaphores communes aux arts du temps et aux arts de l'espace. «I believe, écrit Gombrich, that this kind of [aesthetic] experience cannot be divorced from our inborn dispositions. The satisfactions we owe to our sense of order lend themselves as metaphors for many escapes from tension, physical and mental, superficial and profound» (p. 305). Une telle affirmation revient à reconnaître que le sens de l'ordre est d'abord psycho-physiologique et qu'il ne fait que se traduire dans les différentes formes d'expression médiatisées qui constituent autant de projections culturelles ayant pour ultime objectif la sauvegarde de l'identité. Cette vision unitaire de l'expérience esthétique et de ses modalités n'est pas différente de celle de Levi-Strauss dans *Le Cru et le cuit*, lorsqu'il décrit la jouissance esthétique, au début de l'ouvrage, comme une stimulation faite d'une multiplicité d'excitations et de ré-

pits, d'attentes déçues ou récompensées.

Dans son introduction, l'auteur, en un certain sens, prépare, de ce point de vue, son épilogue, puisqu'il entreprend d'abord de déterminer dans l'ordre non humain des bases qui puissent expliciter les options et sélections opérées dans l'ordre humain. Ses «patterns of nature» sont bien proches des théories gestaltistes: besoin de percevoir des ensembles, besoin de régularité, ceci même chez les enfants en bas âge. Là encore, on sent l'influence de l'épistémologie: le «learning process» doit pouvoir nous fournir la clé du sens de l'ordre. Particulièrement intéressante est l'étude du camouflage chez les oiseaux; le problème à résoudre est de simuler une distribution «désordonnée» d'éléments à des fins de protection (il s'agit de fausser l'observation d'un adversaire éventuel). Gombrich donne un cas contraire, toujours emprunté à l'ornithologie: celui de la décoration du nid au moment où l'oiseau fait sa cour; ici, il s'agit au contraire de rendre évident à la femelle l'intention décorative. Dans les deux cas, on trouve l'utilisation de schémas qui rappellent ceux employés par l'homme. Gombrich ne parle pas des observations de Darwin sur la perception esthétique chez les animaux, ce qui aurait pu encore renforcer son argumentation.

Les deux premières parties, dont je n'ai pas encore parlé, passent en revue les différents systèmes d'ordre auxquels ont abouti les usagers de diverses cultures et les principales modalités de perception de l'ordre. Gombrich ne fait pas, me semble-t-il, suffisamment référence à l'excellent ouvrage d'Arnheim, *Entropy and Art*, et on est en droit de le regretter, spécialement en ce qui concerne l'absence de commentaires sur le premier chapitre de l'ouvrage dans lequel Arnheim s'attaque au problème du désordre et aboutit à la conclusion que le désordre n'est pas absence d'ordre mais affrontement de plusieurs systèmes d'ordre. Dans la première partie, l'auteur envisage la théorie et la pratique de l'art décoratif en fonction de trois variables: le goût, le concept d'art et ce qu'il appelle «the challenge of constraints». Sa comparaison des formulations oc-

cidentales et orientales est d'un grand intérêt dans la mesure où elle montre l'impact du matériau. Dans la deuxième partie, l'auteur envisage la perception de l'ordre en fonction, à nouveau, de trois variables: l'économie de la vision, la recherche de l'effet et la notion de forme. Richement décoré, l'ouvrage propose un répertoire quasi exhaustif de solutions et il semble difficile de surpasser une telle somme d'informations et de remarques aussi originales que pertinentes.

D'ores et déjà, *The Sense of Order* se présente comme un outil de travail unique en son genre, utile au décorateur praticien comme au théoricien des formes, à l'historien de l'art comme au sociologue de la culture, à l'épistémologue comme à l'esthéticien.

GÉRARD LE COAT
Université de Lausanne

RICHARD KRAUTHEIMER *Rome. Profile of a City, 312-1308*. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1980. 390 pp., 260 ill., 50,00\$.

The name of Richard Krautheimer has become over the last half century almost synonymous with the study of the art and architecture of the mediaeval city of Rome. In his earlier publications, notably the five-volume set on Roman churches, the *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, he has painstakingly published the known archaeological and historical information about the city's mediaeval structures. Now, building on the information collected over a lifetime of work on this subject, he has produced a veritable *summa* of his research, his ideas, and his beliefs concerning the history, geography, and artistic monuments of the city during a millenium of its history. The intent of the work is clearly stated by the author himself in his preface: 'I have tried in this book to sketch a profile of Rome as a living organism from the time of Constantine in the early fourth century to the removal of the papacy to Avignon, a thousand years later.' Without a doubt this is an

ambitious task, and only a scholar of Krautheimer's stature and experience could have taken it on with such evident success. There are few among us who can equal his claim to have known and loved the city and its buildings intimately for a period now in excess of fifty years.

The text of the *Profile* is divided into two primary sections. The first, entitled 'Image and Reality,' consists of eight information-packed chapters which trace the history of the city from Constantine's defeat of Maxentius at the Battle of the Milvian Bridge on 28 October, 312 A.D., to the beginning of the so-called 'Babylonian captivity' of the papacy in France in the first decade of the fourteenth century. The author sets his stage with a detailed analysis of Constantinian Rome and then traces the process by which the city became Christianized in the fourth and fifth centuries. The power vacuum created by the removal of the imperial court to more strategic centres of the Empire was ultimately filled by the papacy, and Krautheimer places considerable weight on the role of pope Leo I (440-461) in this process of transforming Rome from a classical city ruled by the emperor to a Christian city ruled by the pope. At least, this became the case *de facto* if not always *de iure*.

From the time of pope Gregory I (590-604) onwards, the papacy clearly saw itself as being responsible for the physical as well as spiritual welfare of the Romans, and the author accordingly places his emphasis on those individuals such as Gregory I, Leo IV, and Nicholas III, who struggled to maintain and preserve the splendour of their city, 'Roma caput mundi.' We learn as well of the outside forces which played a significant role in this process, sometimes as friends, often as enemies: the Franks, the Normans, the Holy Roman Emperors. In each instance the view is largely focused on the physical aspect of the city: the art and architecture of each successive period, its rationale, its political and cultural milieu, and its effects. Frequent references are made to mediaeval sources, of which the author's knowledge is extraordinarily extensive.

As is the case with any historical overview, there are minor points

with which one might like to disagree, or at least see developed more substantially, for example the statement (p. 105) that 'Despite the Byzantine occupation, despite the continued close links to the East over two centuries and more, despite the influx of easterners, Rome remained a Western city.' One wonders whether a Roman citizen ca. 700 A.D., immersed as he was in Byzantine culture, would have thought in these terms, or whether he would even have made any distinction between 'east' and 'west.' But it is a minor point, and does not detract from the otherwise keen feeling for and understanding of the history of the city which the author demonstrates, page after page. In the course of eight chapters he builds up a highly credible portrait of the mediaeval city and of some of the colourful characters who inhabited it. Most of the information is by no means new (and the author is generous in acknowledging his sources), but it has never before been collected with such care and presented with such comprehension.

The second section of the book, entitled 'Forma Urbis Romae Mediaevalis,' comprises six chapters which do exactly what that title suggests: they delineate the shape of the city in this period. In this section, which is perhaps the more valuable of the two in the sense that it presents material and ideas not readily available from other sources, Krautheimer examines the geography of the mediaeval city. He traces the dramatic ups and downs of the population, from an estimated 800,000 in the time of Constantine to a mere 20,000 in the twelfth century; he studies the manner in which the architectural 'inheritance' of the classical city was put to use in the Middle Ages, explaining what became of the Theatre of Pompey, the Capitol, the Pantheon, the bridges across the Tiber, and other structures; he discusses what is known about domestic architecture in this period, a fascinating subject which has rarely received the attention it deserves; and he carefully explains the difference between the 'abitato,' the populated areas of mediaeval Rome (the portion of the left bank near the bend in the Tiber River and the corresponding part of