

Susanne Langer et l'esthétique de l'architecture

par
Maurice Lagueux
Université de Montréal

Rares sont ceux qui refuseraient de compter l'architecture parmi les beaux-arts, mais nombreux sont ceux qui s'empresseront d'ajouter qu'il s'agit d'un art qui, à de nombreux égards, est fort différent des autres arts. On doit reconnaître, en effet, que l'architecture est un art qui est si étroitement associé à des technologies de la construction souvent fort sophistiquées qu'on peut avoir beaucoup de mal à distinguer la contribution de l'architecte de celle de l'ingénieur. C'est aussi un art dont les réalisations dépendent si décisivement des ressources financières d'une clientèle que l'architecte est souvent réduit à faire divers compromis pour satisfaire les exigences de celle-ci. C'est, de plus, un art dont il paraît légitime de dire que son rôle essentiel est de créer un cadre propice à l'exercice des activités humaines et de la vie sociale en général (habitation, culte, éducation, travail, loisirs, etc.). De ce fait, cet art est appelé, avant tout, à structurer et à meubler l'univers souvent fort prosaïque de la vie quotidienne. Enfin, c'est un art dont les praticiens, qui ne peuvent d'ailleurs exercer leur activité à moins d'être soumis à des contrôles rigoureux, tendent à se regrouper dans une association professionnelle d'un type similaire à celles qui sont légalement constituées pour encadrer diverses pratiques qui n'ont rien à voir avec les beaux-arts. On le voit, par chacun de ces cinq traits, l'architecture semble se démarquer de ce qu'il est habituel d'associer au monde de l'art, que l'on pense aux notions de liberté, de gratuité, de spontanéité ou de poésie. Sans doute, d'autres arts partagent-ils, à certains égards, tel ou tel des traits qui viennent d'être attribués à l'architecture — la musique contemporaine est liée à des technologies passablement avancées, le cinéma dépend des ressources financières des producteurs, etc. —, mais aucun autre art ne peut être aussi profondément et aussi décisivement marqué par *l'ensemble* de ces cinq traits. Il est vrai que certains arts le furent davantage à certaines époques — la peinture et la sculpture, à la Renaissance dépendaient des commandes des clients, la sculpture au moyen âge constituait littéralement l'environnement de la vie quotidienne de la population —, mais c'est là un phénomène qui s'est principalement imposé dans la mesure où ces arts, appelés à décorer palais, places publiques, cathédrales, église ou monastères, étaient justement conçus comme complémentaires de l'architecture.

On peut donc conclure de tout cela que l'architecture est un art d'un type bien particulier auquel il paraît téméraire d'appliquer sans plus les thèses esthétiques qui ont généralement été développées par des théoriciens qui, le plus souvent, se sont laissés guider presque uniquement par leur analyse des autres arts. Dans un tel contexte, on peut même se demander s'il peut exister telle chose qu'une esthétique de l'architecture? De fait, certains théoriciens de l'architecture semblent prêts à répondre par la négative à une question de ce type; c'est le cas, entre autres de Peter Collins qui s'est indigné de ce que l'on ait cherché à appliquer à l'architecture des critères mis en lumière par les analystes de la musique ou de la peinture. Collins fait d'ailleurs observer avec justesse que la place de l'architecture et surtout celle des œuvres architecturales elles-mêmes dans l'esthétique philosophique est extrêmement ténue. (Collins 1971, pp. 137-138) et que l'idée selon laquelle il existe telle chose que des «Beaux-Arts» incluant l'architecture ne remonte guère au-delà du XVIII^e voire du XIX^e siècle (pp. 138-139). Il explique ensuite cette situation en soulignant qu'une esthétique qui doit forcément faire place aux formes d'art les plus libres, voire les plus dionysiaques, se concilie mal avec les responsabilités sociales et la professionnalisation des architectes, lesquelles exigent que prévale une stricte rationalité (p. 140). De plus, ajoute-t-il, si l'art suppose l'expression personnalisée de l'artiste, l'architecture qui se doit d'être un art essentiellement social, ne saurait donc être un art du tout (pp. 140-141). D'aucuns pourraient objecter à Collins que les grandes esthétiques philosophiques comme celles de Hegel et de Schopenhauer n'ont pas manqué de faire place à l'architecture avec laquelle l'un et l'autre ont même choisi d'amorcer leurs analyses respectives de l'œuvre d'art. Mais, on serait assez mal avisé de le faire car ces deux systèmes philosophiques n'offrent que des exemples bien ambigus d'une esthétique faisant place à l'architecture. En effet, pour Hegel, chez qui le premier moment d'une dialectique en constitue toujours le moment le moins développé, la fonction de l'architecture se définit avant tout par les exigences propres au «système des beaux-arts» que ce philosophe a mis en place. Il est manifeste que les monuments ne remplissent la fonction qui leur est ainsi assignée que dans la mesure où Hegel — pour qui les Sphinx et les statues de Memnon de l'Égypte antique étaient, en quelque sorte, des paradigmes de l'architecture — n'hésite pas à les délester de leurs dimensions les plus proprement architecturales (voir Hegel, 1995, tome II, 3^e partie, section I, ch. I). Quant à Schopenhauer, s'il parvient mieux à rendre compte des dimensions tectoniques propres à

l'architecture, celle-ci ne saurait, à ses yeux, être considérée comme un art (au sens qu'il donne à ce mot) que si l'on accepte d'ignorer sa fonction utilitaire (Schopenhauer, 1998, p. 275). Si l'on ajoute à cela que les théories esthétiques postérieures à celles de ces deux philosophes ont souvent flirté avec la notion d'art pour l'art, laquelle est difficilement compatible avec le caractère prosaïquement utilitaire des œuvres architecturales, il n'est pas étonnant que Collins et d'autres théoriciens de l'architecture se soient méfiés à ce point de l'idée même d'une esthétique de l'architecture, laquelle d'ailleurs semble avoir été assez systématiquement négligée par les théoriciens de l'art.

La place de l'Architecture dans l'esthétique de Susanne Langer

C'est dans ce contexte qu'il convient de s'interroger sur la place réservée à l'architecture par Susanne Langer dans *Feeling and Form*, l'imposant ouvrage que cette théoricienne de l'art américaine a consacré à l'esthétique. D'entrée de jeu, évoquons la façon dont Langer propose de définir l'art puisque c'est cette définition qui donne son sens au titre de l'ouvrage: «Art is the creation of forms symbolic of human feeling» (p. 40). L'artiste crée manifestement des formes, mais ces formes n'ont de valeur artistique que dans la mesure où elles symbolisent — et, de ce fait, expriment — des sensations, des sentiments ou des émotions, notions dont l'évidente parenté est mieux rendue par l'intraduisible terme anglais «feeling». Toutefois, Langer s'empresse, un peu plus loin, de corriger, en quelque sorte, cette définition en précisant que «what art expresses is not actual feeling, but ideas of feeling; as language does not express actual things and events but ideas of them.» (p. 59). L'expression n'est possible que par la médiation de l'idée (ou, si l'on préfère, de la perception intellectuelle) des feelings qu'il s'agit d'exprimer. Cela paraît s'imposer d'autant plus que les artistes parviennent souvent à exprimer des feelings qu'ils peuvent concevoir mais qu'ils n'ont pas éprouvés eux-mêmes et qui, en ce sens, transcendent leur propre expérience vécue (p. 390). L'œuvre d'art, souligne Langer, n'exprime que sur un mode global; entendons par là que les éléments qui la composent, qu'il s'agisse d'une couleur ou d'une note de musique, ne peuvent exprimer individuellement telle ou telle sensation prise isolément; ils n'ont de sens qu'au sein d'un «spectre» indivisible qui symbolise globalement une expérience émotionnelle déjà *structurée par la pensée* (pp. 370-374). Il serait assez difficile, en effet, de concevoir comment une sensation brute (purement animale) de jouissance ou de souffrance pourrait être *exprimée* par

une œuvre d'art; c'est bien plutôt la jouissance perçue intellectuellement comme état de sérénité ou comme triomphe sur l'adversité ou bien la souffrance comprise comme tristesse d'âme ou comme sentiment de révolte ou encore comme deuil que la musique de Bach ou de Beethoven tout comme les tableaux de Vermeer ou de Picasso parviennent si magnifiquement à exprimer. La nuance est importante, en particulier quand il est question d'architecture, car si l'on peut au moins imaginer qu'une relation soit établie entre une peinture ou une mélodie et une sensation brute — même si cela ne suffit pas pour que l'on ait affaire, de ce fait, à une expression artistique — il paraît plus difficile d'imaginer qu'une relation vraiment significative puisse s'établir entre un arrangement architectural et une sensation brute qui ne serait pas médiatisée par l'intellect.

Il faudrait évidemment pousser beaucoup plus loin l'analyse de cette distinction entre sensation brute et idée d'une sensation, mais puisque c'est aux thèses de Susanne Langer qui portent sur l'architecture que le présent article est consacré, il convient plutôt de se tourner maintenant vers celles-ci. À vrai dire, *Feeling and Form* ne réserve à l'architecture qu'une place bien réduite, soit un demi-chapitre sur les vingt-et-un chapitres du livre, ou, si l'on préfère, onze pages, tout au plus, dans un ouvrage qui en compte plus de quatre cents. On pourrait s'étonner de la chose, mais si l'on se rappelle combien l'architecture occupe peu de place dans les traités esthétiques — comme Peter Collins s'est fait fort de nous le signaler pour en tirer argument contre une esthétique de l'architecture — on peut néanmoins trouver remarquable que quelques pages soient consacrées aux aspects spécifiques de cet art dans une théorie esthétique publiée en 1953 à une époque où le triomphe du fonctionnalisme et du Style International en architecture rendait encore plus problématique qu'aujourd'hui l'idée même d'une esthétique de l'architecture. Dans *Feeling and Form*, il est au moins question de l'architecture comme d'un art qui, du point de vue esthétique, requiert une analyse spécifique qui ne saurait en aucune façon découler mécaniquement d'une théorie générale élaborée à la lumière d'œuvres produites par d'autres arts. On peut même être tenté de penser que, dans cet ouvrage, Susanne Langer a estimé important de ménager une place à l'architecture dans la mesure même où elle avait fait le pari de développer une théorie esthétique qui puisse, à la fois, être applicable à tous les arts et offrir une analyse spécifique des particularités de chacun d'entre eux. Dans une telle perspective, il ne pouvait être question pour elle d'oublier l'architecture sous prétexte qu'il s'agirait d'un art qui constitue un cas à part. Fort consciente de la nécessité de dégager la spécificité de cet art tout en montrant qu'il constitue bel et bien un

art au sens qu'elle donne à ce terme, Susanne Langer reconnaît volontiers qu'on a affaire avec l'architecture à un «*test-case* pour une théorie esthétique» (p. 93, souligné ajouté).

Si tel est le cas, la lecture de ces onze pages consacrées à l'architecture risque de laisser l'impression gênante que le défi est bien mal relevé, surtout si l'on est familier avec la façon dont les théoriciens modernes de l'architecture ont tendance à caractériser cet art. Pour la plupart de ceux-ci, en effet, ce qu'il faut attribuer en propre à cet art si différent des autres, c'est la création d'un espace aux propriétés esthétiques particulières, espace qui est souvent compris comme volume se déployant dans une structure à laquelle on prête souvent un certain caractère organique. Or, c'est aux arts visuels dans leur ensemble, et plus spécifiquement à la peinture, que Susanne Langer attribuait la propriété de créer un espace. Plus précisément, puisque l'une des thèses principales de *Feeling and Form* sera que les formes symboliques créées par l'art appartiennent à des objets virtuels détachés du monde réel (ch. 4), l'espace créé par les arts visuels ne saurait être qu'un espace *virtuel*. Il revient donc à la peinture de créer, au sens le plus strict, un tel espace virtuel. Quant à la sculpture, l'espace virtuel qu'elle engendre, pour sa part, se comprendra plutôt comme un *volume organique* virtuel. Mais, alors, quel genre d'espace pourra donc être attribué à l'architecture? Quelle entité «virtuelle» l'architecture — qui doit se distinguer de ces deux premiers arts visuels — peut-elle donc créer en propre si ce n'est ni un espace, ni un volume? La réponse, plutôt étonnante, de Susanne Langer, c'est que l'architecture se distingue des autres arts visuels en créant un «domaine ethnique» virtuel.

Sans doute, cette façon de voir a-t-elle le mérite d'affirmer de façon non équivoque la spécificité de l'architecture, mais le moins que l'on puisse dire, c'est que ce recours à une notion de consonance anthropologique risque de paraître assez insolite au théoricien de l'architecture. Le désir légitime de rendre compte de la spécificité de cet art dans le cadre d'une théorie esthétique générale aurait-il eu ici pour effet d'en occulter les traits les plus universellement reconnus? Comment alors interpréter cette étrange notion de «domaine ethnique» virtuel? Rappelons d'abord que, pour Suzanne Langer, dire que l'art crée des objets virtuels, c'est dire qu'il est création d'illusion, de simulacre. Mais quel genre d'illusion l'architecture crée-t-elle? Comme les autres arts visuels, elle crée bel et bien un espace qui sera qualifié de virtuel, mais de quel type d'espace parle-t-on? En quel sens cet espace «virtuel» peut-il être présenté comme un «domaine ethnique»? Peut-être cette notion à forte

coloration ethnologique paraîtra-t-elle moins étrange si on la situe dans le contexte des théories anthropologiques des années 1940 et 1950, lesquelles, aux Etats-Unis en particulier, mettaient si fortement l'accent sur les caractères propres des diverses cultures. L'ethnicité devrait donc ici — et c'était encore plus évident à l'époque de la rédaction de *Feeling and Form* — renvoyer d'abord à la culture. Un domaine ethnique serait donc un domaine culturel ou, si l'on préfère, un lieu ou une culture peut s'affirmer. Et, puisque, pour Suzanne Langer, ce domaine ethnique doit être considéré comme un *espace*, on peut soutenir sans risque de se tromper que ce domaine ethnique, qu'il appartient aux architectes de créer, n'est rien d'autre qu'un *espace culturel* ou, si l'on préfère, un espace où tous ceux qui participent à une culture peuvent se reconnaître, ce qui déjà paraît beaucoup moins étrange. Il s'agit, en somme, comme Langer elle-même le suggère (p. 98), de créer un lieu où le «Self» puisse se retrouver «chez-soi».

Par ailleurs, les études ethnologiques occupaient à cette époque une place si importante au sein des sciences sociales que le terme «ethnique» pouvait aisément renvoyer au trait qui caractérise une société en tant que telle. On peut même penser que si elle avait écrit aujourd'hui, Suzanne Langer aurait tout aussi bien pu parler d'un «domaine social», ou mieux de ce lieu où peut prendre forme une authentique vie sociale ou, comme certains préfèrent dire, une authentique vie communautaire. Or un tel lieu est bel et bien ce qui est créé en propre par l'architecture. Comprise en ce sens, la notion de «domaine ethnique» n'a donc rien de particulièrement choquant. Toutefois, on l'a vu, ce domaine communautaire créé par l'architecture ne saurait relever de l'art que dans la mesure où il peut être dit *virtuel* et non pas réel. C'est là une thèse que Susanne Langer développe en renouvelant et en généralisant (pp. 74-75) une idée assez clairement entrevue par le sculpteur et théoricien de l'art Adolf Hildebrand. Mais en quel sens l'espace que les architectes aménagent pour que les membres d'une communauté puissent s'y retrouver peut-il être dit «virtuel»? Pour répondre à cette question, voyons d'abord ce que véhicule cette notion quand elle est appliquée aux autres arts visuels.

Les objets virtuels de la peinture et de la sculpture

Insister sur le caractère virtuel de l'objet d'art, c'est affirmer avec force que l'espace qui

nous est familier et au sein duquel se déroulent nos activités quotidiennes n'est pas celui dont traite l'art (p. 72). Il serait même essentiel que les formes visibles qui constituent l'œuvre d'art soient littéralement séparées «de leur contexte usuel» (p. 49). Il s'ensuit que l'œuvre d'art se caractérise par une sorte d'étrangeté constitutive qui résulte du fait qu'elle est arrachée au monde de tous les jours. Susanne Langer insiste fortement sur cette idée à l'aide de termes percutants comme «otherness», ou «strangeness» (pp. 45-46). C'est aussi en ce sens qu'elle parle de simulacre (*semblance*) à propos de l'œuvre d'art qui serait pure illusion dans la mesure où une telle œuvre ne saurait être qu'un objet virtuel tout à fait étranger au monde réel. Or, c'est là une thèse dont il est plus aisé de montrer le bien fondé quand on a affaire à la peinture plutôt qu'à l'architecture, laquelle, on l'a vu, structure l'espace où se déroule la vie sociale elle-même.

À propos de la peinture, en effet, Susanne Langer n'a qu'à faire observer que s'il fallait les concevoir comme des parties intégrales de cet espace de tous les jours qui est accessible à notre action musculaire, les œuvres picturales se réduiraient à ces surfaces planes que constituent une pièce de toile ou un simple mur (p. 72). Or, en tant qu'œuvre d'art, un tableau n'a rien à voir avec le monde où s'exerce notre action musculaire, puisqu'il est «quelque chose d'entièrement visuel» qui, pour l'œil, est plein de reliefs et de formes qui se présentent en trois dimensions (p. 72). C'est, en effet, par l'intermédiaire d'une transmission purement optique que l'œuvre d'art parvient à créer l'illusion qui la constitue. Prenant comme exemple la Cène de Léonard, Susanne Langer explique on ne peut plus clairement ce qu'elle entend par ce type d'illusion: «The picture is, indeed, not the paint on the wall, but the illusion which Leonardo created by means of paint on damp plaster. The paint, unhappily has largely disappeared; but there is enough left to sustain the illusion, so the picture is still there» (p. 387). L'espace auquel la fresque ou la toile donnent consistance est manifestement sans continuité aucune avec l'espace où nous vivons. Comprimé en seulement deux des trois dimensions de l'espace réel, cet espace pictural n'appartient évidemment pas à ce dernier. Il est d'ailleurs strictement limité par un encadrement à l'intérieur duquel il est tout aussi *virtuel* que l'espace que nous croyons percevoir derrière un miroir (p. 72). Mieux, cet espace est celui d'une «scène virtuelle» qui s'offre à l'œil (p. 86); ne peut-on pas, en effet, imaginer, au moment de se tourner vers un tableau, un rideau de scène qui s'ouvre pour nous laisser percevoir un espace pictural tout aussi étranger à l'espace réel que le drame qui se joue sur une scène théâtrale est étranger aux événements de la vie réelle. Fascinés et captivés par une toile,

nous nous engouffrons sur cette scène picturale où nous évoluons mentalement dans un espace virtuel. Cet espace virtuel peut se déployer dans la représentation d'un espace idéalisé comme dans *la Cité idéale* de Piero della Francesca que l'on peut admirer au Palais Ducal d'Urbino ou dans la représentation d'un espace étrange et troublant comme dans les toiles de De Chirico. Mais il n'est pas nécessaire que le tableau mette l'accent sur un type quelconque de spatialité pour constituer un espace virtuel; un portrait, une nature morte ou un tableau abstrait n'en constituent pas moins des espaces virtuels dans la mesure où, totalement étrangers à l'espace réel, ils se déploient quand même «spatialement» dans un univers que Langer qualifie de «entirely self-contained and independent» (p. 72).

En tant qu'art visuel, la sculpture produit aussi un espace virtuel, mais là la démarche de Susanne Langer se fait moins convaincante. Sans doute a-t-elle raison d'insister sur le fait que l'espace virtuel créé par le sculpteur ne se présente pas comme une *scène*, au sens où le faisait l'espace virtuel créé par le peintre (p. 87). Néanmoins, puisque chacun des arts visuels est présumé créateur d'espace, le sculpteur engendre, lui aussi, un espace qui se présente sous la forme d'un volume (p. 88). Ce volume doit toutefois n'être qu'un volume virtuel. Or il est beaucoup plus difficile de défendre cette thèse dans le cas de la sculpture que dans celui de la peinture. Les dimensions, incluant la profondeur, que l'on attribue volontiers au contenu d'une œuvre picturale (ou, si l'on préfère, à ce qui se déploie sur la scène picturale) n'ont évidemment rien à voir avec les dimensions du monde réel, mais il est loin d'être évident que l'on puisse dire la même chose des dimensions que l'on reconnaît spontanément à une sculpture, laquelle se déploie dans un espace bien réel. Susanne Langer ne formule pas explicitement cette difficulté qui ne semble guère la préoccuper, mais elle s'emploie à montrer en quoi le volume engendré par la sculpture n'en serait pas moins un espace virtuel plutôt qu'un espace réel mesurable en unités cubiques. Elle estime y parvenir à l'aide de deux considérations qui, pour être vraiment convaincantes, auraient exigé, à mon sens, des analyses beaucoup plus poussées que celles qu'elle propose dans les quelque six pages, au total, que l'ouvrage consacre à la sculpture.

Une première considération met l'accent sur le caractère virtuellement expansif du volume sculpté. Le volume dégagé par le sculpteur serait plus étendu que celui qu'occupe la figure sculptée car il entretiendrait une sorte de relation de continuité avec le vide qui l'entoure (p. 88). On peut reconnaître aisément que, par exemple, les bouteilles de Boccioni intitulées

«Déploiement d'une bouteille dans l'espace» — auxquelles Susanne Langer fait d'ailleurs allusion dans un contexte un peu différent (p. 89) — illustrent assez bien cette volonté du sculpteur d'amplifier le pouvoir d'occupation spatiale de son œuvre, mais est-ce là un caractère propre à l'art sculptural? Au nom de quoi pourrions-nous soutenir la même chose à propos d'un buste d'empereur romain ou d'une sculpture de Louise Nevelson? Le pourrait-on d'ailleurs que ceci ne permettrait pas vraiment de parler d'*espace virtuel*. L'espace virtuel attribué à la peinture possédait, quoique de façon fictive seulement, tous les caractères (dimensions, échelle, degrés de proximité, etc.) qui correspondent aux caractères propres à un espace réel, mais on ne peut en dire autant de l'espèce d'aura aux confins flous qu'irradierait la sculpture; aussi, afin de mettre en évidence le caractère virtuel de l'espace propre à la sculpture, Susanne Langer doit-elle faire appel à une seconde considération.

C'est que le volume sculptural ne serait rien d'autre qu'un simulacre (*semblance*) d'organisme. Elle en veut pour preuve le caractère «inévitable», «nécessaire» et «inviolable» (p. 88) que l'on attribue souvent à l'œuvre sculpturale pour souligner le fait que la forme qui la caractérise ne pouvait être autre que ce qu'elle est. Michel-Ange aurait dit que le bloc de marbre contenait déjà une sculpture que le sculpteur aurait pour tâche de dégager en éliminant les morceaux de marbre qui se trouvent en trop. On pourrait voir là sinon un témoignage éloquent en faveur du caractère «nécessaire» de l'œuvre sculptée, du moins une illustration saisissante de ce qui est suggéré par là. Et s'il y a vraiment quelque chose de «nécessaire» dans la forme issue du ciseau du sculpteur, on comprend en quel sens Susanne Langer peut parler du caractère «organique» de la sculpture puisque c'est avant tout chez les organismes vivants qu'une forme prédéfinie se développe avec toute la nécessité associée à son principe vital (pp. 88-89). Bien entendu, l'«organisme» que constituerait ainsi l'œuvre du sculpteur serait purement virtuel puisqu'il n'est évidemment pas question de lui attribuer une vie réelle. De plus, aux yeux de Langer, c'est dans cette organicité virtuelle de la sculpture (p. 88) que s'enracinerait l'illusion d'expansion spatiale qui faisait l'objet de la première considération évoquée plus haut. Mais, ici encore, on peut avoir du mal à se laisser convaincre que ce caractère organique caractérise la sculpture en tant que telle. Si ce trait renvoie à la nécessité interne de l'œuvre, il semble bien qu'on a affaire à une façon de caractériser toute œuvre d'art réussie: le peintre qui conclut qu'aucune autre touche de couleur ne doit être ajoutée à son tableau et le compositeur qui estime que l'équilibre de sa composition serait compromise si on y ajoutait ou en supprimait une seule note sont, tout

autant que le sculpteur, en droit de soutenir que leurs œuvres respectives ont un caractère «nécessaire» et donc «organique». Manifestement, si Susanne Langer réserve ce trait à la sculpture, c'est que la sculpture est un objet dans lequel les organismes vivants que sont l'artiste et le spectateur peuvent reconnaître un autre organisme (pp. 90-92). Du moins, le peuvent-ils en un sens qui ne pourrait s'appliquer au même titre à un tableau, à une pièce musicale ou à un bâtiment car, explique Langer, une œuvre sculpturale est le simulacre d'un *Soi* (*a semblance of a self*, 91) ou, pourrait-on dire, d'une sorte de personnalité que l'on peut sans trop de mal attribuer à nombre de sculptures. Pourtant, ces deux traits ainsi reconnus à l'œuvre sculpturale, soit la «nécessité» et la «personnalité» ne sont pas coextensifs. Sans doute, prêtera-t-on assez volontiers un *self* au *David* de Michel-Ange ou au *Penseur* de Rodin; mais arrivera-t-on à la même conclusion face à une sculpture de Di Suvero constituée d'un ensemble de poutres métalliques savamment disposées, et faudra-t-il attribuer un ou plusieurs *selfs* aux groupes sculptés comme *Les portes de l'enfer* dont le *Penseur* est d'ailleurs une composante? Pourtant il serait gênant d'attribuer aux premières œuvres une nécessité que l'on refuserait aux secondes. D'ailleurs, même si l'on admettait qu'une sculpture esthétiquement valable est un *self* virtuel dont la forme dérive avec nécessité d'une forme virtuelle qui se projette au-delà d'elle-même, il faudrait encore admettre que ce qui est engendré de la sorte peut être considéré comme un *espace* virtuel car le lot des arts visuels est censé être de créer une telle chose. Or cet accent mis sur l'espace est-il même compatible avec l'idée d'un *self* concentré sur soi qui risquerait de se dissoudre dans cet espace virtuel expansif que le sculpteur est censé engendrer ?

L'architecture comme création d'espace virtuel

Il semble donc que la théorie selon laquelle les arts visuels se caractérisent par la création d'un espace virtuel ne va pas sans difficulté quand on cherche à l'appliquer à la sculpture; toutefois, quand on aborde l'architecture, on ne saurait se heurter à la même difficulté. L'architecture est trop évidemment un art créateur d'espace — et, on l'a vu, de l'espace même où se développe la vie sociale — pour que ce fait puisse être contesté. Or c'est ici que la contribution de Susanne Langer retrouve tout son intérêt. Si l'architecte crée un nouveau type d'espace, il semble bien que c'est en aménageant et, de ce fait, en domestiquant et en socialisant l'espace du monde naturel. Mais en se mettant ainsi au service de la société, il

se met dans une position qui, on l'a vu au début du présent article, rend peu crédible sa prétention à produire une œuvre d'art authentique. Il ne pouvait être question pour Susanne Langer de remettre en cause l'idée que le rôle de l'architecture — qui, au demeurant, fait partie des arts visuels — soit de créer un espace. Il s'agissait plutôt pour elle de soutenir que le danger qui menace une esthétique de l'architecture est qu'on ne s'interroge plus sur le sens à donner à cette création spatiale si généralement attribuée à cet art. La notion d'espace architectural souffrait, à ses yeux, de n'être guère soumise à la critique (p. 93). On ne s'étonnera pas de constater que, pour remédier à cette situation, Susanne Langer allait mettre l'accent sur l'idée voulant que l'espace créé par l'architecture est d'abord un espace *virtuel*; mais en quoi l'espace où se déroule la vie sociale peut-il être dit virtuel? On ne voit guère comment les maisons, les églises, les écoles, les usines et les musées qui s'intègrent étroitement au monde naturel et où se déroule l'essentiel de la vie sociale pourraient être dits «étrangers» au monde réel. Et s'ils ne sont pas étrangers à ce monde, en quoi peuvent-ils être qualifiés de *virtuels*?

La réponse de Susanne Langer, c'est que, en tant qu'artistes, les architectes n'ont pas pour rôle spécifique de construire des bâtiments caractérisés par leur solidité et leur utilité — bâtiments qui, assurément, s'inscriraient dans l'espace bien réel qui est celui des phénomènes naturels et de l'activité sociale — car de tels bâtiments, les ingénieurs pourraient parfaitement les construire sans leur aide. D'ailleurs, les architectes, surtout de nos jours, sont appelés à travailler étroitement avec les ingénieurs qui se chargent, pour leur part, d'assurer la solidité des bâtiments et avec des spécialistes de diverses sciences sociales qui ne manquent pas de les éclairer sur les besoins que ces bâtiments doivent combler. C'est pourquoi, vers la fin des années 1920, Hannes Meyer, le second directeur du *Bauhaus*, soutenait que l'architecture devait se réduire à la construction, c'est-à-dire à une affaire de fonction et d'économie (Meyer, 1928). C'est aussi pourquoi Peter Collins pouvait, comme on l'a vu, s'interroger sérieusement sur la pertinence, voire sur l'existence, d'une esthétique de l'architecture. Sans doute les architectes ont-ils souvent rempli efficacement les fonctions qui viennent d'être attribuées aux ingénieurs et aux praticiens des sciences sociales, mais la question n'est pas de savoir s'ils peuvent le faire, mais de savoir en quoi ils peuvent se distinguer de ces derniers et en quoi ils peuvent, au même titre que les peintres et les sculpteurs, être qualifiés d'artistes visuels? C'est ici que, pour Susanne Langer, il importe de faire valoir que l'espace qu'ils ont pour fonction de créer est un espace *virtuel* qu'elle choisit, un peu maladroitement à mon sens, de caractériser

comme un «domaine ethnique». On a vu que ce domaine ethnique peut s'interpréter comme espace culturel, social et communautaire, mais Langer, qui n'a pas retenu ces dernières formulations, tient néanmoins à préciser que ce domaine ethnique est une «place» virtuelle, un lieu virtuel. Comprenons que ce lieu est quelque chose d'illusoire au même titre que l'était la Cène de Léonard selon Langer. Tout comme Léonard a pu, à l'aide de peinture sur du plâtre humide, créer un monde illusoire (c'est-à-dire totalement étranger au monde réel qui l'entoure) où les personnages qui semblent s'animer nous invitent à partager les émotions qu'ils parviennent à exprimer, l'architecte authentique réussit, à l'aide de murs, de voûtes et de colonnes à créer un lieu culturel «illusoire» au sein duquel l'utilisateur est, en quelque sorte, invité à s'intégrer culturellement et émotionnellement au point de faire de ce lieu un authentique «chez soi». Et tout comme l'illusion picturale perdure tant qu'il reste suffisamment de peinture pour la soutenir et finit par s'effacer dans le cas contraire, l'illusion architecturale perdure tant que le bâtiment original demeure suffisamment inaltéré pour la soutenir et ne manque pas de s'estomper dans le cas contraire.

Mais peut-on vraiment qualifier d'illusoire un lieu culturel de ce genre? Est-il raisonnable de prétendre que, pourtant bien inscrit dans le monde réel, ce lieu serait étranger à ce monde tout autant que le sont une fresque ou une toile ? C'est d'abord en soulignant fortement qu'un tel lieu culturel n'a rien de fonctionnel que Susanne Langer, on l'a vu, a cherché à répondre à cette question. Pour illustrer la chose, elle s'est tournée — à l'instar de l'architecte Adolf Loos, pour qui seuls les tombeaux et les temples constituaient de l'architecture au sens proprement artistique du terme (cf. Frampton, 1980, p. 92) — vers ce type de monument. Stonehenge dont les pierres se dressent pour définir le cercle magique qui sépare le lieu sacré du monde profane (pp. 95, 97 et Planche VIII) et le temple de Poseidon à Sounion (p. 95) qui, à l'état de ruine, n'en parvient pas moins à transformer un petit cap en un lieu inspiré. En fait, les pierres de Stonehenge et les colonnes du temple de Poseidon avaient une fonction, ne serait-ce que celle de protéger l'espace sacré ou de constituer un pôle autour duquel le peuple a pu se rassembler et trouver inspiration, mais ces fonctions n'étaient pas exercées sur le mode réel, en vertu des propriétés physiques des matériaux dont ces monuments sont constitués. Elles étaient plutôt exercées sur un mode symbolique: les pierres dressées n'empêchent pas physiquement de franchir le cercle et le péristyle n'a pas physiquement de pouvoir rassembleur, mais ces buts n'en sont pas moins atteints. Bien sûr, la plupart des bâtiments (y compris les temples) exercent certaines fonctions, ne serait-ce que

celle d'abriter des personnes ou des biens, grâce aux propriétés physiques de leurs matériaux, mais ce sont là justement les fonctions qui auraient pu être remplies sans le concours des architectes ou sans que les architectes aient à se faire artistes. Là où l'architecte devient irremplaçable en tant que praticien d'un art visuel, c'est quand le bâtiment doit se faire lieu culturel, quand il se doit d'imposer une sorte de respect à son entourage. Même une simple pierre dressée pour marquer le caractère sacré d'un lieu suffit parfois, nous dit Langer, pour que le monde extérieur soit dominé par ce qui est alors élevé au rang de saint de saints (p. 95); or une telle domination n'est pas réelle mais bien virtuelle.

Les architectes les plus créateurs comprennent plus ou moins intuitivement que l'espace qu'ils créent a un caractère purement virtuel. Susanne Langer rappelle à ce propos combien certains d'entre eux aiment parler d'espaces qui «s'entrecroisent» ou de «tensions» entre espaces et elle s'empresse de faire observer que ce n'est pas l'espace réel, mais bien un espace virtuel et imaginaire qui peut ainsi être soumis à des intersections et à des tensions (p. 94). Ce genre de chose est particulièrement bien illustré par les chefs-d'œuvre de l'architecture contemporaine que n'a pu connaître Susanne Langer — laquelle semble d'ailleurs avoir entretenu une certaine prédilection, partagée par tant d'autres amateurs d'architecture, pour l'architecture primitive et antique. C'est ainsi que le musée juif de Berlin, que Daniel Libeskind vient d'achever en ce début du troisième millénaire, nous offre l'exemple d'espaces dont il paraît assez naturel de dire qu'ils s'entrecroisent et exercent entre eux de fortes tensions. Mais les tensions en question, qui ne signifieraient rien aux yeux d'un physicien, ne sont que des *simulacres* que l'architecte est habilement parvenu à faire surgir à force d'artifices et de manipulation de formes architecturales. Pour mettre en relief cet aspect virtuel de l'œuvre architecturale, Langer évoque également (p. 96) la célèbre définition de l'architecture qu'a proposée Le Corbusier «L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière» (Le Corbusier, 1958, p. 16; voir aussi pp. XI, 25 et 178). L'architecte créateur serait donc celui qui sait réaliser cet heureux agencement de volumes susceptibles de conférer aux lieux qu'il crée quelque chose de fascinant qui tient souvent à de subtiles variations de coloration et d'intensité lumineuse, lesquelles contribuent puissamment à engendrer cette ambiance quelque peu magique, sinon sacrée, qui est qualifiée ici d'espace virtuel.

La présence de telles variations est d'autant plus essentielle que l'élément symbolique de

l'architecture, appelé à exprimer la culture d'une société (ses traits «ethniques», aurait-on dit volontiers au milieu du XXe siècle), doit incorporer ce qui, dans la vie d'une société ne s'exprime que par le biais de ce que Susanne Langer appelle un «feeling» et même un «rythme» (p. 99). L'idée qu'un rythme puisse s'exprimer dans une œuvre architecturale n'a certes rien de saugrenu. Divers théoriciens n'ont pas manqué de souligner, par exemple, que les distances plus ou moins grandes qui séparent les colonnes alignées dans une colonnade correspondent à des rythmes différenciés et voulus par l'architecte (par exemple Summerson, 1963, ch. 2). De telles variations de rythme se sont exprimées de diverses façons au cours de l'histoire de l'architecture et elles se présentent évidemment sous des formes nouvelles dans l'architecture contemporaine. On retrouve dans l'architecture du Japon, par exemple, une spectaculaire illustration de ces différences de rythmes qui correspondent aux caractères contradictoires d'une société aussi attachée à ses traditions ancestrales qu'à une technologie dont le développement presque sauvage ne connaît aucune limite. Quel contraste entre le rythme calme et ample de l'architecture de Tadao Ando qui allie un respect des traditions de l'époque des Shoguns à une maîtrise exceptionnelle du béton armé et le rythme fébrile et quasi infernal des œuvres provocantes de son contemporain Shin Takamatsu, même si ces deux architectes ont leurs racines dans la région avoisinant Kyoto, le berceau de la civilisation japonaise! Dans un cas comme dans l'autre, l'ambiance et le rythme issus de la volonté créatrice de l'architecte résultent d'un ensemble d'artifices qui parviennent à créer à l'intérieur et autour d'un édifice une sorte d'«atmosphère» qui risque fort de ne pas survivre à ses altérations. C'est cette atmosphère aux limites passablement floues que Susanne Langer qualifie d'espace virtuel (p. 99).

Le lieu de l'architecture et le lieu de l'art

Bref, cet espace virtuel, qui correspond à des attentes essentiellement culturelles et que Susanne Langer associait, pour cette raison à un «domaine ethnique», n'est rien d'autre qu'un lieu qui se charge de significations par la vertu d'une disposition «savante» et «correcte» des éléments qui le constituent. Ce lieu peut être une maison, une église, un musée, une place urbaine ou même le siège social d'une société commerciale comme celui que Frank Lloyd Wright a magnifiquement conçu pour les fabricants des cires Johnson à Racine au Wisconsin. Ce qui importe est que sous l'effet, tant de la lumière et des ombres que du rythme qui se

dégage de l'agencement de ces composantes physiques, bref d'un ensemble de traits qui ne se réduisent pas à ceux que requièrent la solidité et la fonctionnalité, le lieu soit investi par cette «atmosphère» qui en fait un environnement favorable à l'affirmation de ce «self», personnel ou collectif, que Susanne Langer évoque volontiers à propos de l'architecture (p. 98) comme, dans un contexte différent, elle le faisait à propos de la sculpture (pp. 91-92). À bien des égards, cette conception du lieu virtuel rejoignait celle que Heidegger venait d'exposer trois ans plus tôt dans sa célèbre conférence «Bâtir, habiter, penser» (Heidegger, 1958, pp. 170-193). Certes, la démarche plus analytique de Langer peut-elle heurter certaines intuitions métaphysiques du philosophe allemand, mais on pourrait néanmoins y trouver une heureuse propédeutique à la leçon que bien des architectes cherchent, aujourd'hui encore, à tirer des méditations de Heidegger qui, dans son langage sibyllin, leur a fait découvrir en quoi la qualité d'un lieu architectural comme le pont de Heidelberg ne se réduit pas à ses qualités tectoniques et fonctionnelles. La question n'est pas de savoir s'il faut qualifier d'«espace virtuel» ou même de «domaine ethnique» ce lieu qui, dans le langage de Heidegger, aurait le mérite de «laisser être» le Quadriparti composé de la terre, du ciel, des dieux et des mortels; la question est plutôt de savoir si ce type de lieu dont la réalisation définirait l'architecture authentique et qui semble hanter tant de théoriciens de l'architecture n'est pas celui qu'entrevoyait Susanne Langer quand elle proposait aux architectes la création d'un lieu en un sens non-géographique (p. 95) mais organique (p. 99), non-fonctionnaliste (p. 99) mais symbolique, d'un lieu si différent d'un simple endroit circonscrit dans l'espace que son existence même pourrait être irrémédiablement compromise par des altérations intempestives de ses composantes architecturales.

À vrai dire, le choix par Susanne Langer du terme «virtuel» pour caractériser ce qui confère à l'architecture son caractère artistique n'est guère plus heureux que le choix de l'expression «domaine ethnique» qui devait permettre de distinguer cet art des autres arts visuels. Surtout à notre époque où il a pris un sens presque univoque en vertu de son emploi généralisé dans le monde de l'informatique, le terme «virtuel», s'il parvient à peu près à rendre compte de ce qui fait que l'espace pictural d'un tableau se distingue du monde réel, parvient plutôt mal à traduire ce qui fait qu'un lieu architectural authentique se distingue d'un simple emplacement physique. À vrai dire, il est difficile de se convaincre que les effets d'ombre et de lumière, les contrastes spatiaux, les agencements architecturaux évocateurs d'un rythme particulier et les autres résultats de l'intervention architecturale relèvent d'un univers que l'on

pourrait nettement opposer au monde réel. Contrairement à l'espace créé par la peinture qui, lui, se développe à son échelle propre et avec ses dimensions propres à l'intérieur d'un encadrement qui le sépare du monde réel, l'espace dit «virtuel» de l'architecture est engendré au sein du monde réel par des phénomènes qui ont leur signification propre dans le monde réel dont il ne se détache clairement ni par une échelle propre, ni par des dimensions propres ni par quoi que ce soit qui le circonscrirait de façon précise. Pourtant, on aurait tort de voir là une objection décisive à opposer à la contribution de Susanne Langer. Ce qui importe n'est pas de savoir si ce qui est engendré par chacun des arts peut être adéquatement rendu par un terme comme «virtuel» si apte que soit ce terme à rendre compte du cas particulier de la peinture. Susanne Langer était d'ailleurs trop soucieuse de mettre en relief les différences entre chacun des arts pour que l'on puisse s'étonner de la difficulté qu'elle a pu rencontrer au moment de caractériser à l'aide d'un seul terme le trait qui rassemble ces arts au sein des beaux-arts. Ce qui importe, pour sa théorie esthétique, c'est que l'art authentique crée un monde propre qui — en un sens pouvant varier considérablement avec chaque art — se détache du monde quotidien et le transmue en quelque façon, tout en nous permettant par ce détour de comprendre l'idée qui se dégage de «feelings» qui, eux, ne sauraient être expérimentés que dans un monde bien réel. Qu'à propos de ce monde créé par l'art, on parle d'espace, d'atmosphère ou d'ambiance importe peu si ce monde se dissocie suffisamment de la banalité de l'univers ambiant pour que l'«idée» en question soit comprise. Toutefois, les notions de «compréhension» et d'«idée» auxquelles Susanne Langer recourait volontiers sont elles-mêmes assez trompeuses, car il ne s'agit pas ici de quoi que ce soit qui pourrait être apparenté au raisonnement, à l'analyse ou même au langage. L'objet d'art, précise-t-elle, nous montre l'apparence du feeling, il ne communique rien, mais nous révèle néanmoins quelque chose et le révèle avec force (p. 394). Quoi qu'il en soit, pour accentuer l'importance du fait que cette révélation ne peut avoir lieu que par l'intermédiaire de quelque chose qui ne peut que se dissocier du monde quotidien, Langer a parlé de simulacre et d'illusion, autres termes que l'on peut juger discutables. Toutefois, il s'agissait si peu pour elle de désigner par ces termes une sorte de monde arbitrairement déconnecté de la réalité, qu'elle signale que ce qui fait la différence entre les œuvres d'art et les objets naturels, c'est que les premières sont directement expressives en ce sens qu'elles sont en elles-mêmes des formes qui, par une sorte d'abstraction de leur quintessence, symbolisent des feelings réels, alors que les seconds ne sauraient devenir expressifs au même sens que moyennant une certaine dose d'imagination artistique, laquelle permet de reconnaître en eux ce que Langer décrit volontiers comme un «air d'illusion» qui

les rapproche des œuvres d'art (p. 395).

Il faudrait donc parler d'une sorte d'*analogie* entre les différentes façons dont chacun des arts parvient à créer des œuvres marquées par cette «étrangeté» sans laquelle elles seraient ramenées à la banalité du monde quotidien. Ce serait donc de façon un peu trop univoque que Susanne Langer qualifie de «virtuel» et d'«illusoire» ce qui est ainsi produit par chacun des arts, mais pour peu que l'on accepte d'interpréter (et, au besoin, de nommer) analogiquement, c'est-à-dire différemment dans le cas de chacun d'entre eux, cette étrangeté fondamentale, on pourrait redonner tout son sens non seulement à son esthétique de l'architecture, mais peut-être aussi, moyennant la réinterprétation et la reformulation qui s'imposeraient alors, à son esthétique de la sculpture. On pourrait aussi écarter d'emblée l'objection de ceux qui s'indignent avec raison de voir dresser des frontières en apparence assez rigides entre chacun des arts et en particulier entre les trois arts visuels considérés ici. L'art contemporain nous a appris à nous méfier de telles frontières. Les tableaux de Frank Stella, dont les éléments s'arrachent souvent à la toile pour se chevaucher à la manière d'objets à trois dimensions, remettent éloquemment en question les frontières de la peinture et de la sculpture. Richard Serra, pour sa part, reconnaît volontiers que ses sculptures géantes en acier peuvent être considérées comme des œuvres architecturales. On pourrait, sur ce terrain, multiplier les exemples, mais, pour récupérer l'essentiel de la thèse de Langer, il suffirait de faire observer que, même si, pour comprendre un phénomène, on doit d'abord considérer ses formes paradigmatiques, rien n'empêche d'appliquer analogiquement aux formes d'art intermédiaire l'idée voulant qu'elles parviennent, selon des modes variés, à créer des objets profondément étrangers au monde habituel qui nous révèlent néanmoins quelque chose du monde réel.

Plus fondamentalement, l'idée voulant que l'art crée un univers qui, bien qu'étranger au monde réel, en révèle des dimensions qui demeureraient inexplorées sans sa médiation pourrait être développée plus avant, pour peu que l'on s'engage sur une voie que Susanne Langer a scrutée du regard sans l'emprunter résolument. Cette voie, elle nous l'indique assez clairement à l'aide d'une citation d'Otto Baensch, l'un des auteurs dont elle semble s'être inspirée le plus profondément. Celui-ci assure que la fonction de l'art, qu'il compare, de ce point de vue, à celle de la science «is not to give the percipient any kind of pleasure, however noble, but to acquaint him with something he has not known before» (cité en p. 19). Si l'art permet de comprendre, s'il nous révèle et nous montre quelque chose qu'on ne verrait pas sans

lui, s'il «*rend l'espace visible et sa continuité sensible*» comme le dit Langer en s'appuyant, cette fois, sur Hildebrand (p. 77), alors il y a un sens à rapprocher l'art de la science s'il s'agit de souligner par là qu'on a affaire à deux voies permettant de développer une meilleure perception de l'univers. C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'on peut comprendre la tendance fortement ancrée chez les artistes à emprunter le langage de la science — «*expérimentation*», «*analyse*», «*recherche*», «*découverte*», etc. — pour décrire leur travail. Non point qu'il faille sous-estimer les profondes différences entre l'art et la science; il s'agit plutôt de mettre en relief un certain parallèle entre la science qui nous permet d'étendre nos connaissances théoriques, et l'art qui nous permet d'étendre ou, à tout le moins d'enrichir, nos perceptions sensibles et notre vie émotionnelle. Mais si tel est le cas, ne pouvons-nous pas faire un pas de plus et nous demander si cet enrichissement constant de l'expérience que l'art nous procure n'autorise pas à parler, avec beaucoup de prudence, d'une sorte de progrès de la conscience esthétique? Non pas certes — ce qui relèverait d'une prétention ridicule — au sens où les œuvres d'art de notre époque dépasseraient en qualité celles du passé, mais au sens où les récepteurs d'art d'aujourd'hui seraient en mesure de développer une perception esthétique plus riche et, à tout le moins, plus variée, que celle de leurs ancêtres. S'il est vrai que l'art nous révèle quelque chose du monde et que les artistes n'ont de cesse de pousser plus loin leur recherche artistique, on peut penser, en effet, que notre perception esthétique du monde est en voie d'enrichissement progressif. Nous pouvons accéder aujourd'hui à ce que nous permet de percevoir un tableau de Klee ou de Kandinsky, tout comme à ce que nous offre un tableau de Raphaël ou de Van Eyck. Un homme de la Renaissance, par contre, ne pouvait avoir accès qu'aux perceptions que rendaient possibles pour lui les œuvres des deux derniers; les tableaux du XXe siècle lui auraient sans doute paru n'être qu'un triste amoncellement de couleurs sans intérêt aucun. De même, les hommes de la Renaissance n'auraient pas su goûter le plaisir que procure le fait de se livrer à des recherches dans une bibliothèque d'Alvar Aalto, ou éprouver la qualité mystique que peut favoriser une célébration dans la chapelle de Ronchamp. Pour eux, une bibliothèque devait avoir une forme déterminée que les audaces de Michel-Ange à la Laurentienne commençaient à peine à ébranler et les églises devaient s'en tenir à un sobre plan basilical ou cruciforme au point où les libertés dont s'autorisait Palladio à l'église du Redentore de Venise étaient déjà le fait d'une très grande hardiesse.

Toutefois, conscient qu'il faudrait faire intervenir ici de multiples considérations qui nous éloigneraient du thème du présent article, je ne pousserai pas plus loin la discussion

d'une question aussi aisément sujette à controverse. Au demeurant, Susanne Langer elle-même n'aurait peut-être pas endossé de telles perspectives, mais il importait de faire observer que son approche de l'esthétique peut, par delà les thèses explicites de l'ouvrage, suggérer des voies nouvelles qui pourraient peut-être se révéler fécondes. Quoi qu'il en soit, ce qu'elle a fortement contribué à établir, et cette fois très explicitement, c'est la pertinence d'une esthétique de l'architecture, pertinence qui a été si souvent remise en question au nom de considérations comme celles qu'invoquait Peter Collins en alléguant qu'on aurait tort de traiter l'architecture comme l'un des beaux-arts. Or, pour surmonter cette résistance, il semble bien qu'il faille adopter une attitude intellectuelle comparable à celle que Susanne Langer faisait sienne dès 1953. Ce que suppose cette attitude, c'est de reconnaître que si l'architecture peut être considérée comme *l'un des beaux-arts*, c'est qu'elle est un art visuel qui partage avec les autres arts visuels la capacité de produire un espace qui est moins circonscrit par un ensemble de composantes structurales que défini par une ambiance irréductible à quelque élément identifiable du monde réel — peu importe qu'à ce propos on parle ou pas d'espace virtuel —, même si elle *diffère des autres arts* parce que l'espace ainsi créé constitue le cadre où, par le biais de multiples activités bien réelles, une société parvient à exprimer sa culture propre — peu importe qu'à ce propos on parle ou pas de «domaine ethnique».

Ouvrages cités

- Casey, Edward, 1997, *The Fate of Place, A Philosophical History*, Berkeley, The University of California Press.
- Collins, Peter, 1971, *Architectural Judgement*, Montreal, McGill-Queens University Press.
- Frampton, Kenneth, 1980 (1985), *Modern Architecture, a Critical History*, New York, Thames and Hudson.
- Harries, Karsten, 1997, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge, Mass, M.I.T. Press.
- Hegel, F.G.W., 1995, *Esthétique*, (traduit de l'allemand par Charles Bénard) Paris, Presses universitaires de France [1832].
- Heidegger, Martin, 1958, *Essais et conférences*, Paris Gallimard.
- Langer, Susanne, 1953, *Feeling and Form, a Theory of Art*, New York, Charles Scribner's sons.
- Le Corbusier, 1958, *Vers une architecture*, Paris, Vincent, Fréal & cie [1923].
- Meyer, Hannes, 1928, «Building» pp. 94-97 in Schnaidt, 1965.
- Schnaidt, Claude, 1965, *Hannes Meyer, Buildings, Projects and Writings*, Teufen, Arthur Niggli AG
- Schopenhauer, Arthur, 1998, *Le monde comme volonté et comme représentation*, (traduit de l'allemand par A. Burdeau) Paris, Presses universitaires de France [1819].
- Summerson, John, 1963, *The Classical Language of Architecture*, Cambridge, M.I.T. Press.