
La signification, oui, mais jusqu'où et comment?

Claude Bergeron, professeur
Département d'histoire
Université Laval

Victor Hugo pensait que l'architecture avait été inventée non pas pour procurer un abri, mais pour exprimer une idée. Les romantiques de son époque se sont bien servis de l'architecture pour exprimer des idées ou des sentiments. Plus près de nous, Umberto Eco affirme que l'aspect de la communication prédomine sur l'aspect fonctionnel. J'ajouterai que ce point de vue l'emporte chaque fois que les littéraires ont la haute main sur la destinée de l'architecture.

Cependant, comme on s'y attend bien, tout le monde ne partage pas cette opinion. Le XIX^e siècle n'avait que deux ans et déjà l'architecte Jean-Nicolas-Louis Durand, qui allait influencer tout le courant rationaliste, assignait à l'architecture une fin purement utilitaire: « l'utilité publique et privée, la conservation et le bonheur des individus, des familles et de la société ». Ses principes généraux étaient: solidité, salubrité, commodité, économie. Au début du XX^e siècle, le critique anglais Geoffrey Scott (1961: 52) écrivait que la première erreur du romantisme a été de considérer l'architecture comme symbolique. Et plus récemment, le critique et architecte italien Bruno Zevi, de qui Frank Lloyd Wright a dit qu'il était le critique le plus pénétrant et qu'il avait la faculté de voir l'architecture dans son essence propre, place la fin de l'architecture dans la formation d'espaces. Zevi (1959: 132) considère aussi que la principale contribution à la critique contemporaine vient de la critique formaliste

(représentée par Scott, Frankl, Woelfflin, etc.) qui situe la fin de l'architecture dans sa forme même. Zevi, qui passe en revue diverses formes d'interprétation de l'architecture, ne fait aucune mention de la métaphore. Cela ne veut toutefois pas dire qu'il refuse à l'architecture tout pouvoir de signifier.

C'était à la fin des années 1950. Depuis, interpréter l'architecture comme un système de signification culturelle, comme un langage, est devenu très populaire. En cette période de conscience culturelle et de souplesse philologique, pour reprendre l'expression d'Umberto Eco, plusieurs architectes et critiques, même s'ils n'écartent pas du revers de la main la fonction utilitaire de l'architecture, ont vite fait de passer sur cette question pour concentrer leurs efforts sur la signification. Charles Jencks (1977 : 48) soutient que le talent d'un architecte se mesure à son habileté à susciter des métaphores. Pour Juan Bonta (1979 : 232), ce n'est pas la signification que l'architecte a voulu donner à son œuvre qui compte ; c'est plutôt celle que le public et le critique lui prêtent.

Sans chercher à faire le point sur toutes ces théories, nous pouvons quand même admettre que l'architecture est capable de signifier et qu'elle signifie inévitablement. Elle symbolise des valeurs culturelles. Même pour les plus purs fonctionnalistes du début du XX^e siècle, qui prétendaient faire découler la forme architecturale de la fonction utilitaire, l'architecture était une métaphore de la machine. Le Corbusier, on le sait, définissait la maison comme une machine à habiter, et il a construit près de Stuttgart une maison qui est l'analogie d'un wagon-lit. Il va de soi aussi que tout architecte qui se respecte cherchera à donner un caractère à l'édifice qu'il conçoit pour que celui-ci communique une image de dignité, d'autorité ou autre, selon le cas.

On ne peut pas non plus interdire au public de prêter le sens qu'il veut à un édifice et de faire des comparaisons avec ce qu'il connaît. Certains critiques semblent précisément s'être donné pour mission de recueillir ces diverses interprétations, alors que d'autres se sont ingéniés à en inventer. Par exemple, le centre de formation Olivetti (archit. James Stirling), à Haslemere dans le sud de l'Angleterre, est perçu par certains comme un autobus à étage et par d'autres

comme un pain tranché. L'église Notre-Dame-des-Champs (archit. D'Astous et Pothier) peut être comparée à des mains jointes pour la prière ou à des flammes, symbolisme qui est approprié au religieux et au sacré. Par contre, pour les habitants de Repentigny, où elle est construite, cette église est une «sacoche».

Certaines métaphores peuvent communiquer un sens profond. D'autres suggèrent que l'architecte a lamentablement échoué. On comprend ce que voulait dire Victor Hugo quand il comparait le Panthéon de Paris à un gâteau de Savoie et les tours de l'église Saint-Sulpice à deux grosses clarinettes. D'autres métaphores, enfin, sont tout au plus amusantes, et il peut être divertissant de se livrer, pendant un certain temps, à ce genre d'exercice. En effet, la notion de *fun* est devenue, depuis une vingtaine d'années, un critère d'appréciation architecturale. Architectes et critiques veulent ainsi nous distraire après cette période de jansénisme minimaliste par laquelle est passée l'architecture au milieu du siècle. Pour sa part, Charles Jencks aime à parler de *wit* (esprit): «Un édifice *witty* va permettre au public de faire les associations les plus extraordinaires» (1977: 44).

Jencks, qui n'est pas à l'origine de ce mouvement récent, mais qui en est sans doute devenu le promoteur le plus enthousiaste, souhaite que les œuvres soient entourées de mystère pour que l'on soit libre d'en donner les interprétations les plus diverses. Moins la signification est claire, dit-il, plus les interprétations peuvent être nombreuses. Comme le savent bien les spécialistes de la publicité, il faut, pour que les choses retiennent l'attention, qu'elles cessent d'être familières, qu'elles étonnent, qu'elles brisent les règles. Les New-Yorkais ne remarquent plus un gratte-ciel parce qu'il a 90 étages. À Charlesbourg, on le remarquerait. Une maison québécoise retiendrait l'attention d'un habitant de l'île d'Orléans s'il la voyait dans une rue de San Diego, mais à l'île d'Orléans, c'est trop familier. L'architecte qui désire encourager le public à donner de nombreuses interprétations de son édifice doit donc produire une œuvre bien singulière s'il veut qu'elle étonne et qu'elle continue d'étonner pendant longtemps. Mais qu'en résulterait-il si l'on recherchait le même effet avec chaque nouvelle construction d'une même rue? Ce serait une rue de curiosités sans doute, mais y aurait-il cohérence? Que faudrait-il penser d'une rue où l'on juxtaposerait une tête de religieuse (chapelle de

Ronchamp; archit. Le Corbusier) et un phallus (mât du Stade olympique de Montréal; archit. Roger Taillibert)? À moins qu'un audacieux nous enseigne un jour que la chapelle de Ronchamp est un autre phallus. En effet, on ne compte plus les phallus dans l'histoire de l'architecture. Serait-il plus adroit aussi de placer un pain tranché (centre Olivetti) à côté d'un paquebot (chapelle de Ronchamp) (figure 1)? On devrait au moins s'efforcer de le placer à côté d'un autre pain que l'on a commencé à trancher (Pacific Design Center de Los Angeles; archit. Cesar Pelli) (figure 2). On imagine facilement la situation délirante à laquelle on arriverait si tous les architectes se mettaient à suivre la consigne de Jencks. Le résultat tiendrait davantage du parc d'attractions que du milieu dont nous avons besoin pour accompagner nos actions quotidiennes. Pourtant, le délire et le désordre n'inquiètent pas outre mesure certains architectes et critiques contemporains. L'architecte Robert Venturi (s.d.: 22), dont l'influence a été considérable depuis plus de vingt ans, déclare qu'à l'évidence de l'unité il préfère le désordre de la vie.

J'aimerais plutôt soutenir que l'architecte doit s'occuper d'ordre, que l'architecture doit donner un certain ordre à notre environnement, parce que la fin de l'architecture est de permettre à l'homme d'établir des rapports avec son environnement naturel et culturel. L'architecture n'est pas la seule à remplir ce rôle, mais elle le fait plus que toute autre création humaine, parce que l'architecture est omniprésente, à l'exception du désert pur et simple, comme le disait William Morris il y a déjà plus de cent ans. L'architecture nous accompagne dans chacune de nos actions. Il y a une forme d'architecture pour chacune des activités humaines. Par rapport à l'environnement naturel, ou bien elle nous protège en nous en séparant ou bien elle favorise le rapprochement (maison Nesbitt de Los Angeles; archit. Richard Neutra). Par rapport à l'environnement culturel, elle nous permet de remplir des fonctions qui s'insèrent dans un contexte social. Elle peut favoriser physiquement ou psychologiquement l'accomplissement des actions si elle nous permet de bien les accomplir ou si elle nous dispose bien à ces actions. Elle peut aussi donner de l'importance ou un autre caractère aux actions qu'on accomplit. Les sanctuaires d'église ont traditionnellement exploité ce pouvoir de l'architecture. Enfin, parce que nos actions s'inscrivent dans un contexte social, au milieu

d'autres actions, elles revêtent une importance relative. Vendre des cartes postales n'a pas la même portée qu'administrer la justice. Notre environnement est donc déjà caractérisé par un ordre. L'architecture, si elle respecte cet ordre (autrement dit, si elle ne brise pas les règles), non seulement sera-t-elle ordonnée, mais elle signifiera cet ordre, elle le soulignera.

Cet ordre, on n'y arrivera pas si les architectes encouragent, comme on leur suggère de le faire, les métaphores les plus farfelues, s'ils entourent délibérément leurs œuvres de mystère pour que la signification soit la moins précise possible et qu'ainsi le public jouisse de la liberté la plus complète pour multiplier les interprétations les plus superficielles. Il faut, au contraire, que la signification soit claire et précise afin qu'elle soit bien comprise. Et pour y arriver, il ne suffit pas de traiter l'œuvre d'architecture pour qu'elle soit lue comme un livre, contrairement à ce que demande Jencks (1977: 101). D'abord, les formes architecturales n'ont pas de sens précis comme les mots. De plus, le signe architectural ne peut pas être réduit au mot écrit ou parlé. Il n'a pas à référer à quelque chose d'autre, à une autre réalité, comme l'a bien souligné Eco (1972: 266). Il n'a pas non plus à signifier autre chose que sa fonction (entendue dans un sens large), bien qu'il puisse le faire et qu'il soit souhaitable qu'il le fasse à l'occasion. Par contre, il doit signifier sa fonction (toujours entendue au sens large). Eco (1972: 269) écrit que le signe architectural signifie la fonction qu'il rend possible. Et pour Roland Barthes, « dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage » (cité dans Eco, 1972: 263).

Si l'ordre que signifie l'architecture est celui des rapports que l'homme entretient avec son milieu, il importe donc à l'architecte de considérer ce milieu comme une donnée nécessaire et inévitable. Les architectes, on le sait, se sont toujours fait un devoir de tenir compte des données comme le site, le climat, le programme, etc. Certains ont parfois réduit les données. Les fonctionnalistes, par exemple, ont simplifié les problèmes en ne cherchant à répondre qu'aux exigences de la technique et de la biologie. À l'opposé, Christian Norberg-Schulz et Umberto Eco veulent embrasser tellement de problèmes qu'il devient pratiquement impossible de faire de l'architecture, sinon une architecture mobile qu'il faut constamment démonter et remonter.

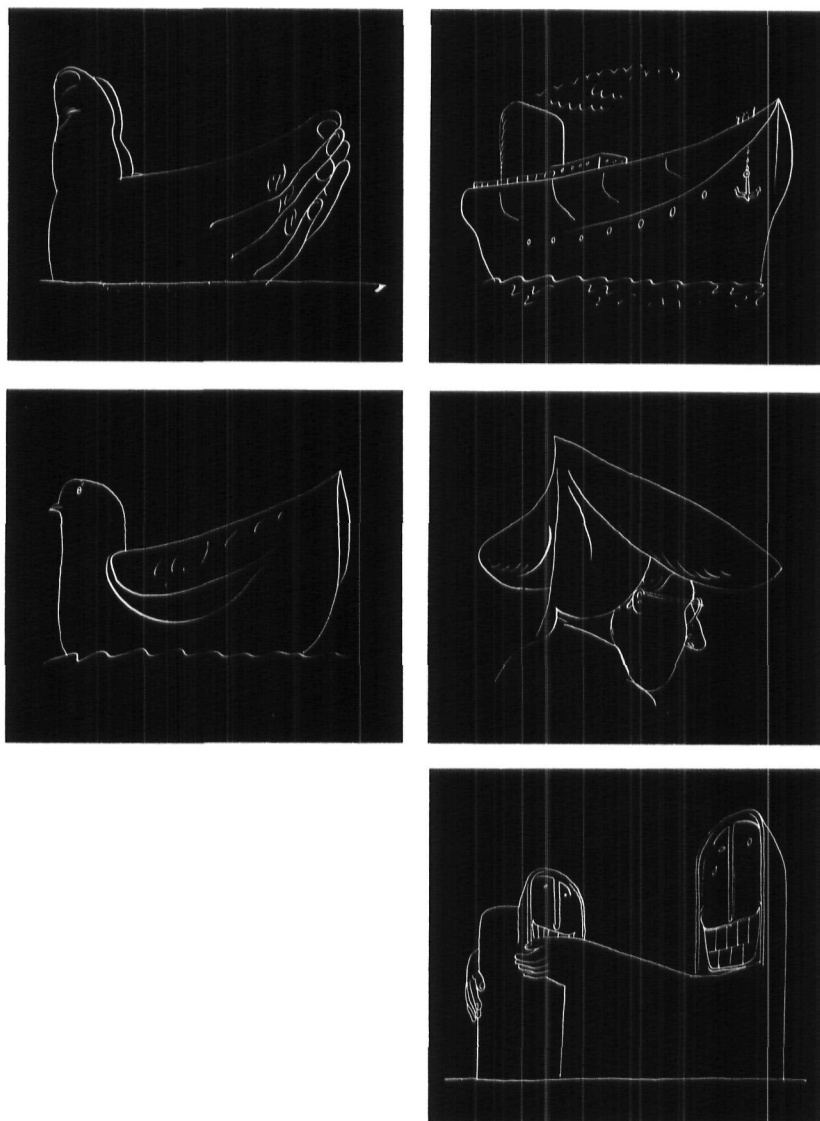


Figure 1. Métaphores de la chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp (archit. Le Corbusier), dessinées par Hillel Schocken dans le cadre d'un séminaire sur la sémiologie architecturale à l'Architectural Association de Londres. Dessins reproduits dans Jencks (1977 : 57).

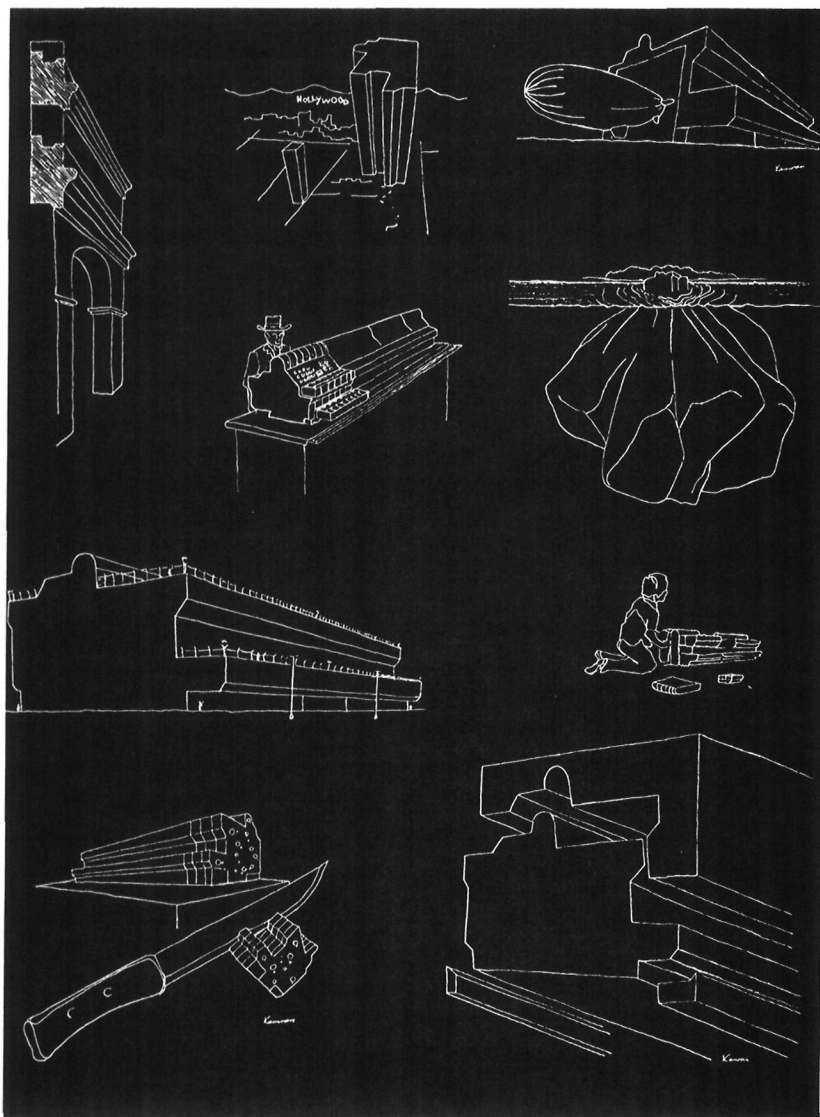


Figure 2. Métaphores du Pacific Design Center de Los Angeles (archit. Cesar Pelli), dessinées par Kamran dans le cadre d'un séminaire sur la sémiologie architecturale à l'Université de la Californie à Los Angeles. Dessins reproduits dans Jencks (1977 : 59).

Norberg-Schulz et beaucoup d'autres comme lui ont voulu réagir contre l'appauvrissement auquel conduisait l'architecture fonctionnaliste, connue sous le nom de « style international » et soudainement devenue une bête noire dans les années 1960. On lui reprochait d'être sans rapport avec la vie humaine, d'être incompatible avec le milieu bâti, de détruire la ville, d'être une grande consommatrice d'espace et d'énergie. En un mot, on lui reprochait de ne pas tenir compte des données naturelles et surtout des données culturelles, d'être une architecture déracinée ou qui n'a pas de racines.

Geoffrey Broadbent, directeur de l'École d'architecture à la Polytechnique de Portsmouth, s'est longuement penché sur le problème de la création architecturale. Il reconnaît quatre grands modes de création (Broadbent, 1973 : 25-54 et 412-430). Deux de ces modes retiennent notre attention, puisqu'ils s'appuient précisément sur des données culturelles et des données naturelles. Ce sont ce qu'il appelle le design typologique ou iconique et le design analogique. L'analogie et la typologie procèdent toutes deux de quelque chose de connu, qui existe déjà ou qui a déjà existé. Le design analogique, tel que l'a défini Broadbent, peut consister en un simple emprunt à l'œuvre d'un autre architecte, comme le dôme du Panthéon de Paris qui reproduit la forme du dôme de la cathédrale Saint-Paul à Londres. Le design analogique peut aussi comporter une transposition métaphorique d'une forme architecturale, comme donner la forme d'une colonne à un gratte-ciel (projet d'Adolf Loos pour l'édifice du *Chicago Tribune*), ou un transfert de certains aspects d'un objet, comme le coquillage dont s'est inspiré Le Corbusier pour le toit de la chapelle de Ronchamp, ou encore un transfert de certains aspects d'un geste, comme les mains jointes qui ont suggéré la silhouette de plusieurs églises contemporaines.

Le design typologique, quant à lui, ne comporte pas un tel transfert, puisqu'il s'agit de prêter à l'œuvre que l'on crée des aspects communs aux édifices de même type architectural, c'est-à-dire qui remplissent la même fonction. De même qu'il y a un mot pour désigner « cheval », ainsi il existe une forme *a priori* qui transcende les époques et les besoins particuliers, et dans laquelle on reconnaît une église. En s'inscrivant dans une typologie, une œuvre signifie donc sa fonction première. La relation typologique a l'avantage d'être facilement

perceptible et elle garantit une continuité dans le temps et dans l'espace. Par contre, elle pose des limites à l'originalité. Pour Eco, elle est, comme la rhétorique, « un dépôt de techniques argumentatives déjà éprouvées et assimilées par le corps social » (1972: 159). On pourrait dire, en effet, qu'avec la typologie l'architecture évolue en vase clos jusqu'à un certain point.

Au contraire de la typologie, l'analogie enrichit l'architecture d'un apport qui vient soit de l'extérieur, soit d'une transposition métaphorique à l'intérieur du domaine architectural. Les possibilités de solutions originales deviennent alors pratiquement illimitées. Broadbent dit du design analogique qu'il constitue la source la plus inépuisable d'idées créatrices. Le bassin de référence est, en effet, très étendu. Pour cette raison aussi, l'analogie peut ne pas être facilement perceptible et elle comporte le danger de l'incohérence, comme on l'a vu plus tôt. Comment faire alors pour que le design analogique se résolve dans l'ordre et la clarté?

Après s'être laissés tenter pendant plus de deux décennies par les théories les plus diverses et par les méthodes de disciplines scientifiques aussi différentes que la sémiotique et la cybernétique, l'anthropologie et la théorie de l'information, les architectes ne devraient pas perdre de vue que l'œuvre d'architecture est avant tout un objet matériel ou esthétique (dans son sens premier, c'est-à-dire qui s'adresse aux sens par opposition aux objets immatériels qui sont appréhendés par la pensée). Cet objet matériel définit des espaces, dans le but de permettre à l'homme de remplir une ou des fonctions. On a vu que la typologie, qui est liée à la fonction de l'édifice, est propre à assurer ordre et continuité. Par ses deux autres caractéristiques fondamentales, l'œuvre d'architecture s'insère dans un espace précis, occupé, articulé ou défini par d'autres objets matériels, naturels ou artificiels. Ce sont là les données premières auxquelles doit faire face l'architecte, en plus du programme qui est du domaine de la fonction. Ne faudrait-il pas alors commencer par réaliser un ordre, par établir une relation entre cette réalité physique qu'est l'œuvre d'architecture d'une part et ce milieu physique où elle s'inscrit d'autre part? Peut-on réaliser un ordre architectural si cet ordre n'apparaît pas d'abord aux sens? Il importe donc que des analogies soient faites premièrement avec ce milieu physique, que l'on en emprunte des formes,

qu'on les adapte, qu'on les interprète pour établir une harmonie et une continuité avec ce milieu.

Plutôt que le mot « analogie », j'aimerais utiliser l'expression « continuité morphologique », qui serait le pendant de la continuité typologique. Alors que la continuité typologique établit un ordre qui se trouve défini par des coutumes architecturales, la continuité morphologique, quant à elle, réalise un ordre qui est suggéré par le milieu physique ambiant. La première procède de l'intérieur, c'est-à-dire des lois mêmes de l'architecture, et la seconde participe de la réalité extérieure, qui est le milieu naturel aussi bien que le milieu bâti.

Tenir compte du milieu bâti, c'est tenir compte de l'architecture historique. Ce problème a préoccupé beaucoup de monde depuis un quart de siècle et a donné lieu à toute une gamme de solutions où le recours à des formes historiques va de la gratuité la plus complète à la volonté de considérer les données du milieu et d'en tirer profit. Quand Philip Johnson place un fronton classique au sommet d'un gratte-ciel new-yorkais (American Telephone and Telegraph), il accomplit un geste purement gratuit, tout aussi gratuit que lorsque le même Johnson oppose deux quarts de cercle décalés l'un par rapport à l'autre au sommet d'un gratte-ciel de Denver (United Bank Center). Ce geste ne signifie rien de plus qu'une volonté de combattre la monotonie du gratte-ciel moderne, strict parallélépipède. Un parti aussi libre et dénué de fondement nous ramène encore une fois au problème que j'ai déjà soulevé à propos de la métaphore et de l'analogie, à savoir la difficulté de parvenir à une cohérence et à un ordre.

Tout à fait à l'opposé de cela se trouvent les solutions commandées par le contexte architectural. Ces solutions sont aussi diverses que les contextes sont divers. On peut quand même dégager des types de solutions. Je me contenterai d'en présenter quelques-uns.

L'architecte peut tenir compte de la forme d'un édifice voisin, avec ses dimensions, ses matériaux, sa texture et sa couleur. Pour construire l'hôtel de ville de Beauport (archit. Gagnon, Guy, Letellier, Ross), les architectes ont d'abord recyclé l'ancienne caserne de pompiers de 1932, en prenant soin de conserver les éléments ca-

ractéristiques de son style. Ils lui ont ajouté un pendant sensiblement de même forme, de même gabarit et en brique rouge comme l'ancienne caserne. Par leur disposition, ces deux ailes parfaitement équilibrées encadrent un jardin qui sert d'avant-cour à l'édifice municipal.

Les relations peuvent aussi respecter le rythme des édifices voisins. Les transformations que l'on a effectuées à la façade du Kredge de la rue Saint-Jean à Québec (archit. André Roy) illustrent bien cet aspect (figure 3). Ceux qui se souviennent de l'ancienne façade longue, basse, sans autre articulation que les lignes horizontales continues des vitrines, savent comment elle rompait la continuité de la rue. Sa subdivision récente en trois « façades » distinctes produit un rythme qui rejoint celui du reste de la rue, même si chaque « façade » du Kredge n'a aucune ressemblance avec les constructions voisines. Encore à Québec, la nouvelle Banque canadienne impériale de commerce (archit. Gauthier, Guité, Roy), près du Grand Théâtre, représente une autre solution du même type (figure 4). Ses façades sont subdivisées en travées qui correspondent à la largeur des triplex qui l'encadrent immédiatement et que l'on retrouve à la grandeur du quartier Montcalm.

Ces derniers exemples introduisent aussi ce que j'appellerais le contexte élargi et qui, en corollaire, rejoint la notion de la typologie, bien que je ne veuille pas traiter de cette dernière en tant que telle. Chaque pays, chaque ville a adopté au fil des ans une architecture qui lui est caractéristique, sans qu'elle soit nécessairement le propre de cette ville ou de ce pays. C'est surtout vrai de l'architecture domestique. Québec et Montréal ont leurs triplex bien typiques. On peut construire des édifices qui s'en inspirent, qui auront l'air d'appartenir en propre à ces villes, même s'ils ne sont pas dans le voisinage immédiat de triplex. Par exemple, le foyer Armand-Lavergne, à Montréal (archit. Blouin, Blouin et Associés), est situé dans une rue où il fait face à une rangée de triplex, mais il aurait pu être construit dans un tout autre endroit et on reconnaîtrait toujours qu'il appartient au milieu montréalais, et cela bien que les architectes aient pris des libertés par rapport à la forme traditionnelle. Même si les frontons et les changements de couleur de la brique subdivisent cette longue façade en plusieurs fragments qui pourraient correspondre à autant de façades de triplex, il n'en reste pas moins qu'ils s'en distinguent



Figure 3. André Roy, *Kredge*, Québec, 1989. Photo : Claude Bergeron.



Figure 4. Gauthier, Guité, Roy, *Banque canadienne impériale de commerce*, Québec, 1988. Photo : Claude Bergeron.

beaucoup. Chaque fragment est privé de porte, il n'a que deux fenêtres au lieu de trois, et l'encadrement de ces fenêtres ne correspond à rien de ce qui se fait dans les triplex.

Une contribution qui témoigne de façon encore plus remarquable de la fécondité de cette démarche qui procède du contexte réside dans la formation des espaces. La maison Alcan à Montréal (archit. Arcop) est un bon exemple (figure 5). Les constructions anciennes de la rue Sherbrooke ont été conservées. Plus au sud, on a gardé aussi l'église de l'Armée du salut, érigée en 1906. Entre ces deux groupes, on a inséré un nouveau bâtiment de neuf étages qui délimite avec ses voisins un espace public de chaque côté. D'un côté, il y a un mail intérieur dont le toit reçoit la lumière du jour. De l'autre, un passage piéton relie deux rues transversales, soit les rues Stanley et Drummond. Ce passage se subdivise en deux segments décalés, de sorte que la perspective est interrompue à chaque extrémité. Dans un sens, la vue donne sur le chevet arrondi de l'église et, dans l'autre, sur les façades en redents du nouvel édifice. Ce dernier ne fait aucune concession aux styles historiques des édifices qui l'entourent. Ses formes sont des plus modernes et abstraites, ainsi que son matériau, un aluminium de la couleur du bronze. En fait, ses formes et son matériau s'ajoutent à ceux des édifices anciens et viennent enrichir le pittoresque de cet espace.

Cet exemple illustre aussi pourquoi je préfère parler de continuité morphologique plutôt que d'analogie. Dans le cas de cet espace, il n'y a pas d'analogie. Sa forme n'est pas empruntée à un autre espace. Il y a, par contre, continuité morphologique puisque cet espace est engendré, en partie tout au moins, par la présence d'édifices anciens qui le circonscrivent, l'articulent, lui donnent une texture. Ces derniers sont pris tels quels et intégrés à des édifices modernes pour créer un espace nouveau et agréable.

À ce stade-ci, on peut s'attendre à deux objections. Premièrement, est-ce que cette méthode ne freine pas trop la créativité? Deuxièmement, est-il correct de s'inspirer ainsi du passé, de quelque chose de dépassé, de caduc? Chacun sait qu'il y aura toujours des tenants de la liberté la plus complète et des tenants de l'ordre rigide. Certains préfèrent l'uniformité baroque et d'autres, le fouillis



Figure 5. Arcop, Maison Alcan, Montréal, 1981. Photo : Claude Bergeron.

de *Main Street*. L'une est autoritaire et l'autre s'apparente au laisser-faire. Personnellement, je pense qu'il y a entre ces deux pôles beaucoup de place pour des solutions créatrices. La créativité ne consiste-t-elle pas à concevoir la meilleure solution à un problème précis dans un contexte donné? Si Frank Lloyd Wright avait commencé par éliminer la cascade parce qu'elle était gênante, il n'aurait jamais conçu une œuvre aussi originale que la Maison sur la cascade. Autant que le site naturel, le milieu bâti peut être un instrument de créativité, un tremplin, et non plus un obstacle. L'exemple de la maison Alcan le prouve. Son passage piéton est infiniment supérieur à ces prétendues places que les architectes ont créées *ex nihilo* devant les gratte-ciel modernes. Pourtant, à ces endroits, le pouvoir créateur de l'architecte était presque illimité, puisque l'on avait, comme vous le savez sans doute, commencé par faire *tabula rasa*.

De même que le site naturel est atemporel, ainsi en est-il du site architectural. L'un et l'autre sont toujours présents. Bien sûr, les édifices sont d'une époque donnée (comme le site naturel d'ailleurs), conçus pour les besoins d'alors, et ils revêtaient à cette époque une signification particulière. Umberto Eco, qui regarde « avec tristesse et perplexité certaines formes immenses qui n'ont plus la puissance

signifiante originelle» (1972: 282), a pourtant bien montré comment les fonctions premières et secondes changent et se renouvellent au cours des années. Un édifice est toujours présent non seulement du fait qu'il existe, mais aussi par ses fonctions. Un hôtel privé de Paris n'est pas désuet parce qu'il ne remplit plus la fonction qu'il avait à l'origine. La restauration intensive des hôtels du Marais et les nouvelles vocations qu'on leur assigne le montrent clairement. Venise n'est pas plus caduque que la dernière ville anglaise, Milton Keynes, ou que Saint-Quentin-en-Yvelines. Les fonctions nouvelles que Venise a progressivement assumées semblent répondre aux besoins d'un bien plus grand nombre que les fonctions que remplissent ces deux villes nouvelles. Il est vrai que certaines des fonctions nouvelles de Venise s'apparentent par plusieurs aspects à celles d'un parc d'attractions. Mais comparée aux Disneylands que l'on construit sur tous les continents, parce que l'exige notre culture, Venise possède l'avantage d'offrir une information enrichissante.

Bibliographie

- Bonta, Juan (1979), *Expressive Systems in Architecture and Design*, Londres, Lund Humphries.
- Broadbent, Geoffrey (1973), *Design in Architecture. Architecture and the Human Sciences*, Londres, John Wiley & Sons.
- Broadbent, Geoffrey, Richard Bunt et Charles Jencks (1980), *Signs, Symbols and Architecture*, Chichester, John Wiley & Sons.
- Colquhoun, Alan (1989), *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Eco, Umberto (1972), *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France.
- Jencks, Charles (1977), *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions.
- Norberg-Schulz, Christian (1974), *Système logique de l'architecture*, Bruxelles, Dessart et Mardaga.
- Scott, Geoffrey (1961) [1914], *The Architecture of Humanism*, Londres, University Paperbacks, Methuen & Co. Ltd.
- Venturi, Robert (s.d.), *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod.
- Zevi, Bruno (1959), *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Minuit.