
L'architecture, métaphore culturelle d'une société

Vito Ahtik, professeur
Département de sociologie
Université du Québec à Montréal

Le propos de cet article est de présenter une démarche d'analyse et de théorisation. Son point de départ est l'établissement de quelques concepts fondamentaux, présentés comme antinomiques. Le paradigme proposé peut s'appliquer à l'étude interprétative des œuvres architecturales, des conditions de leur production, ainsi que de leur emprise, dans un cadre géographique et temporel donné.

CONCEPTS ANALYTIQUES

Au milieu du siècle passé, John Ruskin affirmait: « l'architecture est le premier, le plus noble de tous les arts » (1987 : 4). Il aurait pu ajouter: « et le plus ambigu, le plus contradictoire de tous » ! L'examen de quelques caractéristiques de la création architecturale le révèle clairement.

Le bâti est le cadre physique élémentaire de nos activités. Non seulement est-il partie intégrante de notre environnement quotidien, mais encore il influe sur la plupart de nos activités individuelles et collectives. C'est dire l'importance vitale du bâti; d'où le souci ancestral de l'homme de créer des lieux appropriés à l'exercice de ses occupations courantes. Qu'il s'agisse de l'habitat, des lieux de travail, des bâtiments publics ou des espaces collectifs, l'homme n'a cessé

d'augmenter, d'améliorer, de différencier son cadre bâti afin de l'adapter à ses propres besoins. Ce faisant, il exprime constamment deux exigences fondamentales et complémentaires à l'égard de l'intervention architecturale: l'une porte sur l'utilité pratique – la fonctionnalité –, l'autre sur l'expression formelle – ce qui renvoie à une dénotation (ou connotation) sociale et culturelle. En effet, tout bâti, outre qu'il dote d'une enveloppe physique certaines activités humaines dans un environnement naturel, est destiné à créer un contexte favorisant la constitution d'un milieu social et porte ainsi les marques d'une signification culturelle.

Or, ces deux exigences fondamentales – fonction utilitaire et signification symbolique – sont antinomiques, voire contradictoires de par leur nature intrinsèque. En effet, la fonctionnalité d'un bâti est fondée sur l'application de connaissances techniques; son évaluation repose sur les critères de l'efficacité (c'est-à-dire l'usage) et du rendement financier (c'est-à-dire le rapport entre l'investissement, l'entretien et les revenus). Par contre, l'expression formelle est le fruit de la créativité artistique; son évaluation fait appel à l'appréciation esthétique et à la saisie de la signification culturelle de l'œuvre. La distinction entre un produit utilitaire et une œuvre d'art illustre, par analogie, plusieurs aspects de cette problématique.

Comme ce sont deux logiques fondamentalement distinctes, réconcilier les pôles de cette antinomie ne va pas de soi. Or, la production architecturale, plus que tout autre exercice professionnel ou artistique, doit constamment prendre en charge cette double exigence que constituent la maîtrise des techniques et l'innovation créatrice, en faisant face aux multiples tensions que produit leur mise en relation. Pour mesurer l'ampleur de cette tâche, il suffit de faire une comparaison avec des métiers purement artistiques (telles la peinture ou les belles-lettres) et des professions proprement techniques (telles l'ingénierie civile ou l'électronique).

Des rapports divers entre la fonction et la forme du bâti se sont établis selon les contraintes et les latitudes propres à chaque époque historique, et aussi selon les conceptions et les compétences professionnelles des architectes. Toute ville contemporaine offre des exemples de bâtiments (ou d'espaces extérieurs aménagés) que nous jugeons

utiles et expressifs, beaux et pratiques. D'autres bâtiments obéissent surtout à des exigences purement instrumentales. D'autres encore représentent visiblement des symboles (du pouvoir, de l'ordre, d'une compagnie dont ils sont le siège social, des conceptions esthétiques d'un architecte). Enfin, il y en a qui créent (délibérément ou non) une tension forte entre leur fonction et leur forme. C'est dire que le rapport entre la fonction et la forme représente à la fois l'un des thèmes charnières de l'étude de la production et de la création architecturales et un sujet récurrent de polémiques publiques ou professionnelles.

L'analyse des conditions et des conséquences économiques et sociales de la mise en rapport des aspects fonctionnels et formels de l'architecture introduit un deuxième axe d'analyse, soit celui du rôle de l'architecture en tant que médiatrice des rapports sociaux. Car le rapport entre l'utilitaire et le symbolique d'un bâti fait toujours l'objet d'enchères sociales, économiques ou politiques, qu'elles soient manifestes ou non.

On sait que l'œuvre architecturale se réalise dans un espace physique et qu'elle requiert la mobilisation de ressources humaines, matérielles et financières considérables. Elle fait donc appel à des investissements et à des engagements individuels et collectifs. Elle implique également un partage entre l'appropriation privée et l'usage collectif de l'espace et des lieux bâtis (mentionnons, par exemple, les problèmes concernant la réglementation de l'occupation du sol, les règles de mitoyenneté, l'accès aux lieux dits semi-publics). En somme, toute une série de stimulations ou de contraintes sociales se présentent au long du processus qui mène de la conception à la réalisation d'un bâti. Elles peuvent prendre une forme institutionnalisée ou s'inscrire dans des usages établis. La place de l'architecte dans ce processus est ambiguë. Il doit à la fois répondre à une demande extérieure et affirmer son rôle propre, qui peut être aussi bien celui de l'exécutant technique d'un ouvrage que celui de concepteur. Dans un autre ordre d'idées, il peut agir également en tant que médiateur-conciliateur, ou même décideur, face à un ensemble d'acteurs sociaux engagés dans le développement. L'architecte occupe souvent, en effet, la position peu enviable d'homme-sandwich (Cuff, 1989: 435-436). D'où l'interrogation portant sur la responsabilité sociale (et civique) de l'architecte, ainsi que sur sa marge d'autonomie professionnelle.

L'intervention architecturale, pour autant qu'elle reflète les déterminismes socio-économiques de son époque, assume également un rôle d'innovation, voire de rupture par rapport à ces mêmes déterminismes contextuels. En bâtissant de nouveaux espaces de vie, l'architecte établit le cadre physique des activités individuelles et de l'interaction sociale: il propose des configurations spatiales familières, mais aussi, souvent, inédites. L'œuvre architecturale peut confirmer ou bien transformer les modèles des formes bâties, ainsi que les modes de comportement. En effet, l'histoire de l'architecture est parsemée de polémiques professionnelles opposant les partisans de deux visions contradictoires: ceux qui voient l'architecture comme un agent privilégié de transformation de la société et ceux qui s'efforcent de répondre à la demande sociale (Briggs, 1927).

À propos de cette dernière façon de voir, il convient de mentionner une autre particularité des produits architecturaux, à savoir leur permanence, même si celle-ci n'est souvent que relative. Plus un édifice est important (ou coûteux), plus il est construit « pour durer ». N'empêche que l'homme procède souvent au réajustement de l'organisation des espaces et de la forme des bâtiments. À la limite, il va jusqu'à démolir un bâtiment qui ne répond pas à certains critères d'utilité ou de rentabilité, ou qui ne comporte pas de charge symbolique valorisée par la société.

En somme, des relations fort complexes régissent les rapports entre, d'une part, les intentions et les réalisations architecturales et, d'autre part, les retombées de celles-ci sur la société, c'est-à-dire la manière dont on utilise le bâti et dont on en dispose par la suite. Cette situation n'a pas d'équivalent dans les métiers purement artistiques ou dans les professions techniques.

Notre troisième axe d'analyse concerne la place de l'architecture par rapport au passé et à l'avenir d'une société et de sa culture. Ce thème comporte plusieurs composantes. Toute œuvre architecturale s'implante dans un lieu; elle transforme un paysage (naturel ou urbain); elle s'inscrit dans un horizon temporel. Elle s'intègre – ou se superpose – à un cadre spatial hérité du passé et va, à son tour, représenter un artefact – une mémoire objectivée – d'une époque et

des conditions de vie d'une société pour un temps à venir. Au-delà des contraintes physiques, topographiques et techniques d'un site, il faut donc considérer le problème de l'insertion de l'œuvre architecturale dans un contexte historique, urbanistique et culturel donné.

L'architecture peut soit composer avec les activités et les modes d'expression de son temps, soit suivre la trajectoire du passé, ou encore se détourner de ces deux voies et configurer l'espace bâti pour un monde à venir. Elle peut aussi opérer une intégration de ces options, tâche éminemment ambitieuse et difficile. Mais, en pratique, le clivage fondamental se fait par des oppositions entre continuité historique, innovation et expérimentation. Or, il se trouve que toute soumission au contexte urbain et culturel existant impose à l'évidence des limites à l'invention, voire à l'affirmation personnelle de l'architecte-créateur, et vice-versa : toute innovation, toute originalité personnelle comporte une certaine distanciation par rapport aux modèles établis, qui peut aller jusqu'à la rupture complète avec l'héritage et les acquis historiques. Encore récemment, nous étions témoins des affrontements entre les partisans du respect du contexte typologique et morphologique, les partisans des formes composites et les défenseurs de l'architecture comme *personal statement* (Eisenman et Krier, 1989; Purini, 1987).

Un aspect complémentaire de l'opposition continuité/innovation est celui de la référence territoriale de l'architecture. Sur ce plan, l'alternative fondamentale oppose l'universalisme et l'attachement à un terroir. D'une part, on soutient que l'enracinement des œuvres architecturales dans une culture locale, régionale ou nationale sous-tend la reconnaissance des lieux (et de leurs caractéristiques culturelles singulières), ainsi que l'identification des habitants avec ces lieux. D'autre part, on fait valoir les vertus du cosmopolitisme et le caractère transculturel de la civilisation (et tout particulièrement des arts et des technologies entrant dans la création et la production architecturales). Alternative apparemment irréductible (Tzonis et Lefaivre, 1990: 17-23)!

ANALYSE HISTORIQUE

Un découpage schématique de l'évolution historique de la production architecturale occidentale peut illustrer des éléments d'une démarche qui s'appuie sur les trois axes d'analyse esquissés plus haut.

L'église gothique représente un cas privilégié pour l'analyse des bâtiments publics de l'époque médiévale. Sa structure et sa forme envoient un message manifeste et univoque. L'élévation et l'élançement des voûtes doivent rapprocher les fidèles de leur Dieu; les lumières multicolores douces, traversant les vitraux, symbolisent, à leur tour, la grâce divine descendant sur la foule des fidèles (Pevsner, 1956 : 81-116; Eco, 1972 : 276-278; Norberg-Schulz, 1977 : 183-222). Voilà un rapport clair entre la fonction et la forme d'un bâtiment, lequel renforce un conformisme à l'égard des valeurs d'une tradition bien définie et inscrite dans toutes les institutions sociétales: la priorité absolue de la foi, du sacré.

Les monarques et les représentants du pouvoir temporel font bâtir des palais dont la grandeur et le décor symbolisent leur puissance, et des monuments qui glorifient leurs faits et gestes. Toute ville princière et toute capitale historique européenne portent encore des empreintes de ces potentats bâtisseurs. La tâche de l'architecte de l'époque: construire impressionnant et imposant (Pérez-Gómez, 1986; Kostof, 1985 : 403-430). Néanmoins, la Renaissance nous projette l'image de l'homme polyvalent – artiste, savant et technicien, architecte et urbaniste à la fois – qui s'attache à expérimenter et à se dépasser. En fait, on a présenté cette période qui, paradoxalement, a été aussi marquée par des heurts sociaux et politiques violents dans la plupart des pays européens, comme celle qui, au regard de l'architecture et de l'urbanisme, favorisait l'harmonisation de la fonctionnalité et de l'expressivité, stimulait les rencontres de divers horizons temporels et géographiques, et préconisait l'ouverture de certains espaces privés au public (Hale, 1971; Mumford, 1964 : 438-475; Benevolo, 1977b). Cependant, de nouveaux cloisonnements sociaux, professionnels et politiques vont apparaître par la suite. Le conformisme va l'emporter de nouveau sur l'innovation, la fonctionnalité des édifices va s'estomper au fur et à mesure que leur valeur purement représentative et symbolique prendra le dessus.

La bourgeoisie montante inscrira dans la pierre les signes distinctifs de sa richesse, de son émancipation politique, de son rôle dans la société locale et nationale; les places centrales des cités hanséatiques, les résidences bourgeoises des grands pays industrialisés en témoignent encore de nos jours avec éclat (Kostof, 1985 : 511-543 ; Pirenne, 1971 : 150-170; Pizzorno, 1962: 29-42). Tout au long de cette période, marquée par des affrontements constants entre classes sociales, l'expression de la forme se superposera progressivement à la fonction utilitaire; c'est sur ce plan que l'on retrouvera d'importantes innovations stylistiques et de nombreuses ruptures avec les modèles architecturaux établis, souvent motivées par l'ambition d'afficher un prestige nouvellement acquis.

La période du classicisme, dont le contexte sociopolitique soutient la consolidation de nouvelles structures du pouvoir institutionnel, représente l'avènement du principe de l'ordre figuratif. Celui-ci s'impose aussi bien dans la forme architecturale que dans les tracés de nombreuses villes européennes. L'architecture reprend les archétypes de l'Antiquité, alors que les plans urbains proposent de nouveaux principes de composition géométrique. La philosophie sous-jacente est à la fois humaniste et formaliste. En particulier, les édifices publics et les palais des notables exprimeront de telles orientations (Kostof, 1985 : 571-593 ; Summerson, 1964; Hersey, 1988). Le conformisme est donc de rigueur et la référence dominante est le recours aux formes du passé, réifiant ainsi des fragments formels des modèles. De ce fait, non seulement toute innovation créatrice est réduite, mais la séparation entre la fonction et la forme architecturales se trouve consacrée. Il faut remarquer que beaucoup plus tard le classicisme sera le premier modèle architectural global à s'implanter avec force à travers toute l'Amérique du Nord. Car, très longtemps, celle-ci a développé surtout un savoir-faire plus ou moins professionnel et des styles architecturaux plus ou moins poussés, importés par des vagues successives d'immigrants, dans un continent qui par ailleurs imposait encore relativement peu de contraintes physico-spatiales, économiques et sociales à la construction (Kostof, 1985 : 616-633 ; Scully, 1969 : 12-83).

Le romantisme de la deuxième moitié du XIX^e siècle marque un changement important. Non seulement il élève la culture au niveau

de valeur collective existentielle, mais encore il réclame le primat de l'expression artistique et il exige que celle-ci cherche des références explicites dans la nature ainsi que dans l'héritage national. L'architecture devient un des porteurs privilégiés de telles orientations (Kostof, 1985 : 635-668 ; Scully, 1969 : 86-136). Parallèlement se développe l'intérêt pour l'analyse systématique des significations sous-jacentes aux œuvres architecturales, activité dans laquelle s'engageront progressivement un grand nombre de disciplines humanistes, telles que la théorie de l'art, l'histoire, la critique esthétique, l'essayisme philosophique, etc. C'est donc la renaissance de l'expression formelle, très enracinée dans les arts et la tradition culturelle nationale et, parfois, cosmopolite.

Au tournant du siècle, période fort tourmentée sur les plans économique, politique et social, émerge une pléiade de mouvements avant-gardistes, tels que l'expressionnisme, le constructivisme, le surréalisme, la Sécession, la Nouvelle Objectivité et tant d'autres (Conrads, 1970 : 11-73 ; Burger, 1984). L'expression pure, d'un côté, le machinisme au service de l'homme, de l'autre, se voient exaltés, au nom d'idéologies globalisantes et universalistes, qui en fait sont élitistes et particularistes. C'est une surenchère de l'invention conceptuelle, dont la durée, dans le domaine de l'architecture, sera plus ou moins éphémère. Les expériences de cette époque de passionnés vont fournir des points de repère et des lignes de démarcation à de nombreuses générations.

Les années 1920 marquent un renversement radical. Le premier édifice tout en verre construit par Gropius, le slogan « La culture est un état d'esprit orthogonal » de Le Corbusier, puis « Moins, c'est plus » de Mies van der Rohe, annoncent la soumission de toute expression esthétique aux impératifs d'une vision fonctionnelle et rationaliste de l'architecture (Conrads, 1970 : 74-75, 99-102 ; Hitchcock et Johnson, 1966 : 35-49, 56-77). Enraciné dans une idéologie urbanistique hygiéniste et dans un engagement politique de gauche, le mouvement moderniste rompt avec l'ensemble des conceptions traditionnelles et élabore sa propre perspective, qui se veut explicitement globale et totalisante et qui comprend à la fois l'architecture et l'urbanisme. Cette perspective voit dans la séparation spatiale des activités, dans la simplification des formes du bâti et dans l'application des techno-

logies industrielles à la construction la clef de voûte de tout progrès social, économique et professionnel (Le Corbusier, 1933; Benevolo, 1977a: 509-539; Choay, 1965: 31-41). En effet, Le Corbusier va concevoir, tour à tour, sa « machine à habiter », sa « ville contemporaine de trois millions d'habitants » et son « plan Voisin pour Paris », où des gratte-ciel et des barres, sobres et isolées, s'élancent au-dessus des grandes étendues vertes et des dalles de béton, et où un système complexe d'axes de circulation automobile et de passages piétonniers quadrillent le paysage (Le Corbusier, 1946: 22-151; Cresti, 1970: 17-46). Fonction utilitaire, innovation radicale, préfiguration d'un homme de l'avenir collectivisé sont les maîtres mots d'une telle vision. Le cadre urbain se voit donc complètement reconfiguré, même au prix de l'éradication pure et simple des tissus existants. Le projet culturel est dissous dans un projet social, construit à partir des postulats de l'ergonomie humaine. Les membres du nouveau mouvement, rassemblés dans un organisme bien structuré de réflexion collective, ne réussiront à réaliser que des bâtiments épars dans l'Europe d'avant la Deuxième Guerre mondiale. Mais le modernisme trouvera, sous le nom de « style international » (Hitchcock et Johnson, 1966: 17-34, 237-255), une application massive au sein de la « société d'abondance » nord-américaine de l'après-guerre – notamment dans les centres-villes des métropoles – pour réinvestir ensuite, au cours des années 1960, l'Europe occidentale, en commençant par les banlieues des grandes villes et par les villes nouvelles en région. Il s'implantera dans les centres-villes bien plus tard, et d'une manière relativement plus ponctuelle qu'aux États-Unis. À propos de ce parcours sinueux, il est intéressant d'observer à quel point le modernisme peut être situé clairement par rapport aux classifications adoptées dans cette étude. C'est que les options mêmes de ce mouvement ont été on ne peut plus radicales, très explicitement conçues et mises en œuvre avec une continuité certaine, trois caractéristiques que l'on ne saurait attribuer à la plupart des autres approches architecturales. Même si les fondateurs du mouvement refusaient catégoriquement une telle appellation, nous nous trouvons en présence d'une véritable école, possédant une théorie forte et cohérente, à laquelle la plupart de ses adhérents restaient (et restent encore) fidèles (*Controspazio*, 1970; Power, 1983; Jencks, 1987: 32-38; Jameson, 1990). Cependant, à la suite des changements politico-économiques et de leurs transplantations

successives d'un pays à l'autre, le mouvement connaîtra un glissement idéologique important, depuis le progressisme de gauche jusqu'au libéralisme « laisser-faire » (Choay, 1965: 65-71 ; Le Coedic, 1988).

Le postmodernisme est né aux États-Unis au cours des années 1960. En fait, il se manifeste à travers un certain nombre de courants hétéroclites (Jencks, 1987: 14-23, 1988: 111-329), dont le trait commun est une critique globale du modernisme. Le postmodernisme s'attaque avec force à la fois aux prémisses axiomatiques, aux positions théoriques et aux conséquences urbaines, sociales et économiques des interventions des modernistes. Les nouveaux contestataires réclament notamment le retour à l'expression formelle et au pluralisme des conceptions. Cependant, leurs orientations sont loin d'être convergentes (Kolb, 1990: 36-74). Les uns ont récupéré certains thèmes des mouvements avant-gardistes du début du siècle, d'autres s'appuient sur les travaux récents des philosophes européens contemporains portant sur la civilisation plurielle (Lyotard) ou sur la déconstruction du discours social (Derrida). D'autres encore se prononcent pour la réinterprétation libre par l'architecture des éléments stylistiques d'horizons culturels et historiques divers (Rowe). Enfin, on a également proposé de puiser dans des décors contemporains « vernaculaires », tel le *strip* de Las Vegas (Venturi).

En somme, et à sa manière, le postmodernisme inaugure le retour du projet esthétique et culturel dans l'architecture, en le dépouillant de tout engagement sociétal, politique, social ou économique. C'est une architecture qui affirme l'autonomie personnelle de l'architecte, qui s'octroie la licence de faire fi de toute exigence d'utilité fonctionnelle. En fait, c'est le retour en force d'un langage architectural hautement formel, le plus souvent aux significations symboliques multiples, parfois taxé de maniérisme (Foster, 1983: 3-15, 83-110). Par ailleurs, la fragmentation typique du postmodernisme peut être interprétée soit comme une incapacité foncière (et donc une tare), soit comme un refus volontaire de synthèse (et donc une qualité propre). C'est dire l'ambiguïté inhérente à ce mouvement bien contemporain. Cette ambiguïté explique, par ailleurs, qu'il ait pu s'implanter avec autant de facilité, notamment au cœur de nos métropoles au visage

urbain éclaté, aux structures sociales et économiques duales (Harvey, 1989: 60-79, 310-328; Foster, 1983: 111-125).

Les mêmes années 1960 ont vu également renaître un mouvement qui revendique le retour à une ville de type traditionnel. Ici encore, on se retrouve devant plusieurs orientations, pas toujours compatibles. Très sommairement, la première de ces orientations met l'accent sur la conservation et le recyclage des bâtiments qui représentent un héritage architectural et, par extension, un patrimoine de bâtiments existants, désuets mais encore réutilisables (ANSCA, 1990: 1-18). Une deuxième orientation part de l'analyse des tissus historiques des villes européennes pour repérer leurs caractéristiques morphologiques et typologiques. Les éléments et les principes de composition ainsi dégagés servent de matériaux de base au courant néo-rationaliste et de modèles de structuration pour la conception architecturale et urbaine (R. Krier, 1979: 13-62; L. Krier, 1978). Quant aux tenants de la *Tendenza*, ces références constituent plutôt une plate-forme pour des modifications ultérieures qui restent à la discrétion du concepteur, pourvu qu'elles respectent le caractère donné d'un ensemble urbain (Rossi, 1982: 48-101; Merlin, 1988: 75-80). Le régionalisme critique, enfin, considère l'ensemble de l'héritage culturel et bâti d'un territoire comme un fonds que l'innovation architecturale doit enrichir, tout en s'inscrivant dans sa continuité; un processus donc, où la liberté d'expression doit primer la reproduction des modèles établis (Frampton, 1983; Tzonis et Lefaivre, 1990: 18-28).

Mentionnons, enfin, deux autres orientations, plus typiquement nord-américaines. La première demande la reconstitution des quartiers et des voisinages urbains, à l'instar de celle que les grandes villes ont connue au cours de la première moitié de notre siècle (Jacobs, 1961: 112-221; Mumford, 1956: 56-91, 182-207). Une autre orientation, celle du design urbain, inscrit ses objectifs dans une perspective plus contemporaine. En effet, le design se propose de reconfigurer les éléments d'un site existant, bien circonscrit, afin d'y créer un paysage urbain harmonieux et attractif. Des contours apparents et des repères spatiaux sont donc aménagés de manière à créer une ambiance, génératrice de vitalité, c'est-à-dire d'une fréquentation assidue des lieux et d'une interaction sociale intense (Lynch, 1960: 46-90; Hack *et al.*, 1984: 1-28, 127-143).

Derrière ces diverses options qui reflètent des conceptions fort divergentes du rapport entre la structure et la forme, entre l'urbain et le culturel, ainsi que des relations entre le temps et l'espace de la ville (Colquhoun, 1978, 1989 : 3-20, 243-254), on décèle facilement une exigence commune, à savoir celle de considérer les formes architecturales et la configuration du contexte urbain existant comme le point de départ de toute intervention nouvelle. Il faut souligner qu'une telle revendication dépasse la seule question de la stylistique architecturale et se place d'emblée dans un projet culturel de société, dont la priorité est notamment affirmée face à l'égard d'autres considérations, fonctionnelles et économiques. Davantage, ce raisonnement repose sur tout un enchaînement d'hypothèses, que la *Tendenza* développe plus explicitement (*Casabella*, 1985). En résumé, elle considère la ville existante comme la dépositaire des sédiments d'artefacts collectifs de diverses périodes historiques, y compris les transformations entraînées par des changements successifs dans les conditions sociales, économiques et politiques. À ce titre, ces mêmes sédiments témoignent de leur propre adaptabilité à des usages multiples et variables. Par conséquent, une reconstitution de certaines trames et formes traditionnelles, assortie d'ajustements appropriés aux usages contemporains, va revaloriser la mémoire historique de la ville, renforcer son caractère culturel et, de ce fait, promouvoir la vitalité urbaine. Les approches historicisantes et culturalistes que nous venons de décrire prônent un respect de la spécificité des lieux et des traditions locales et commandent une grande responsabilisation collective de l'architecture sur les plans culturel, social et politique.

De nombreux auteurs n'ont pas craint d'affirmer que certaines périodes ou certaines écoles d'architecture avaient su surmonter les diverses contradictions qui sont inhérentes au rapport entre la fonction et la forme, entre le conformisme et l'innovation, entre les revendications et les accomplissements de divers groupes sociaux. Ce faisant, elles auraient réalisé un équilibre harmonieux, une intégration complète des diverses exigences fondamentales de l'architecture et de l'urbanisme. D'aucuns ont pu voir cette « période dorée » dans l'Antiquité, d'autres dans la ville médiévale, d'autres encore dans la ville du XIX^e siècle, dont ils soulignaient le contraste avec le malaise de l'architecture et la crise de la ville de leur temps. La liste de tels

écrits est longue, des Italiens du Cinquecento aux auteurs contemporains, en passant par les critiques du modernisme et du post-modernisme. Or, comme nous venons de le montrer, tout découpage analytique un peu plus différencié, et dépouillé de prises de position normatives ou idéologiques, met en relief que les diverses époques et les diverses sociétés ont assez systématiquement privilégié l'un ou l'autre des aspects contradictoires évoqués. En plus, la marge d'autonomie des architectes par rapport aux contraintes collectives a considérablement varié.

Que dire de la situation actuelle, celle du tournant des années 1990? Nous sommes en présence d'une société aux prises avec des conjonctures économiques flottantes et qui, en ce moment, se trouve encore dans une restructuration tous azimuts; des équilibres politiques rompus où les actes individuels et collectifs traduisent fort peu les déclarations d'intention; une culture dite « plurielle », dont les contours et le cœur battant ne sont pas faciles à saisir; et une architecture, dont on parle plus que jamais, mais qui ne dispose que de peu de moyens pour produire et créer.

Dans un tel contexte, les débats se poursuivent entre les tenants de trois positions principales, plus ou moins réactualisées (Lampugnani, 1980: 207-246; Gruft, 1984):

- un nouveau modernisme qui, tout en se dégageant du domaine de la planification urbaine, oriente désormais ses interventions vers les grands bâtiments où il définit, à discrétion, le rapport entre la technique et l'imagination personnelle (Aicher, 1990); qui est libre, soit de faire complètement disparaître les structures de son bâti sous l'enveloppe d'une forme sculptée et épurée, soit de mettre à nu la distinction entre le servant et le servi (Papadakis, 1990; Stern, 1988: 7-56);
- un postmodernisme qui pousse à des limites extrêmes ses choix bien nombreux (Frampton, 1982) de formes d'expression, composées ou décomposées, ordonnées ou aléatoires;
- un culturalisme qui, riche de ses expériences dans la reconstruction de parties entières de certaines grandes villes (telles Barcelone, Berlin, Bologne, San Francisco, Vancouver),

est en train de redéfinir les rapports complexes entre la conservation et l'innovation, la forme et les fonctions sociales et économiques, l'intervention publique et l'initiative privée (Falini, 1990; Giura Longo, 1990; Tzonis et Lefaivre, 1990: 20-28).

Tout cela en attendant l'entrée en scène d'un nouvel acteur producteur et créateur d'une architecture inédite!

DÉMARCHE

Nous avons abordé notre sujet, le rapport entre l'architecture et la culture, sous trois éclairages différents: celui de l'expression formelle, celui de ses déterminants sociaux et économiques, celui de l'héritage de l'action collective. Nous tenons à souligner quelques caractéristiques de la démarche esquissée.

La première remarque concerne le découpage du processus de la création et de la production architecturales. Toute étude des œuvres architecturales (ou des périodes de l'évolution historique) comporte une démarcation entre les diverses composantes temporelles de ce processus, qui sont les conditions déterminant la commande architecturale, la conception de l'œuvre, la réalisation du bâti et les retombées de la production architecturale.

Cette démarche peut être approfondie et élargie au-delà des trois dimensions analytiques proposées, ce qui dépasse le sujet traité ici. Cependant, il convient de mettre en relief quelques postulats généraux sous-jacents à la méthodologie adoptée. Nous avons montré que les trois dimensions étudiées, même si elles se présentent, dans des cas observables, mutuellement imbriquées, sont en fait analytiquement distinctes. En outre, chacune de ces dimensions renferme (de par sa nature propre et dans la réalité observable) des contradictions inhérentes; par conséquent, et pour la commodité du propos, elles ont été exprimées sous forme d'antinomies bipolaires. Or le paradigme conceptuel consiste en une configuration de profils typologiques des trois dimensions.

L'étude de l'architecture peut privilégier l'analyse des aspects proprement culturels. En fait, toute œuvre architecturale est porteuse d'une signification culturelle, bien que celle-ci puisse être plus ou moins explicite ou cachée, relativement univoque ou ambiguë. Elle peut évoluer avec le temps et la substitution des modèles de référence interprétatifs.

Ainsi, un temple ou une église portent des signes extérieurs et intérieurs bien clairs de leur rôle dans la collectivité, ce qui n'est pas nécessairement le cas d'une maison de la culture. Pour leur part, les édifices modernistes renvoient au principe de l'agencement des volumes et de la lumière, principe appelé à se substituer à celui de l'expression de la forme. Mais quoi de plus chargé de signification culturelle que cette volonté de supprimer du bâti toute expression formelle? Quoi de plus évocateur que la métaphore mécanicienne de Le Corbusier pour un logis humain?

Dans une église gothique, tout converge, et notamment la rigueur de l'ordre conjuguée avec l'exaltation symbolique, à produire une sensation forte et une lecture sans équivoque. À l'opposé, quand un postmoderniste introduit dans son édifice « complexité et contradiction » et une symbolique de l'ordinaire, c'est avec l'intention explicite de provoquer des interprétations multiples et individuelles de la signification sous-jacente de ses formes (Venturi, 1966 : 16-22, 106-130, 1978). Ou encore, quand un autre auteur postmoderne se livre à la décomposition et à la recomposition des formes géométriques fondamentales, il s'engage dans la recherche d'un ordre rigoureux, il vise une solution unique, mais tout cela lui est totalement personnel, sans égard pour l'éventuel observateur de son bâtiment (Eisenman, 1988).

Nous prendrons un exemple pour illustrer le changement de l'image et de la signification d'un édifice avec le temps. Dans le paysage new-yorkais contemporain, les gratte-ciel relativisent visuellement les églises néo-gothiques toutes proches, ce qui est le symbole manifeste d'un renversement des rapports entre l'emprise de la religion et de celle de l'argent sur une société donnée (Eco, 1972 : 278-279).

À part la forme du bâti, les activités qui ont lieu dans un endroit donné se prêtent, à leur manière, à l'analyse de la signification. Pour

s'en convaincre, il suffit de penser à divers événements qui peuvent se dérouler dans un même lieu : culte ou concert dans une église, va-et-vient des passants, fête foraine sur une place, etc. Il s'ensuit que tout objet observé se prête à des lectures multiples, selon les attitudes de ses observateurs, selon le cadre conceptuel de référence, selon la grille d'analyse utilisée. Le Corbusier devait s'exclamer, à propos de New York : «Quelle catastrophe somptueuse!», et Koolhaas : «Un chaos qui tient le visiteur constamment en extase» (1978 : 6). Or d'autres auteurs se sont appliqués à mettre en relief l'ordonnance des rues de Manhattan, d'autres, l'uniformité de la configuration des gratte-ciel, à la suite de l'introduction de la réglementation municipale de 1916 sur l'occupation du sol et les gabarits des immeubles. Toutes ces diverses lectures ne s'excluent pas nécessairement l'une l'autre, comme elles ne se complètent pas forcément.

L'ensemble de ces observations illustrent la complexité de toute analyse de la signification culturelle de l'architecture. Elles peuvent élucider en même temps quelques éléments de l'axiomatique sous-jacente de sa méthodologie. L'analyse des relations entre le signifiant et le signifié privilégie les critères de pertinence (par rapport aux objectifs assignés), de cohérence (de la structure interne dégagée) et de démonstration (la suffisance et la nécessité de la preuve apportée), plutôt que les critères de validité empirique, d'objectivité transsubjective et d'enchaînement causal. En somme, l'analyse de la signification, quelle que soit la méthode d'analyse adoptée (Vidler, 1977), opte pour un modèle de raisonnement interprétatif plutôt qu'explicatif.

Bibliographie

- Aicher, L. (1990), « Die dritte Moderne », *Arch +*, 102 (janvier), p. 64-69.
- ANCSA (1990), *Carta di Gubbio 1990. Un contributo italiano alla riqualificazione della città esistente*, Gubbio, ANCSA.
- Benevolo, L. (1977a), *History of Modern Architecture*, Cambridge (Mass.), MIT Press; trad. de *Storia della architettura moderna*, Bari, Laterza, 1960; trad. française: *Histoire de l'architecture moderne*, Paris, Dunod, 1987-1988.
- Benevolo, L. (1977b), *The Architecture of the Renaissance*, Londres, Routledge; trad. de *Città italiana nel Rinascimento*, Milan, Il Polifolio, 1969.
- Briggs, M.S. (1927), *The Architect in History*, Oxford, Clarendon.
- Burger, P. (1984), *Theory of Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press; trad. de *Theorie der Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp, 1982.
- Casabella (1985), numéro spécial, 509-510, *Terreni della tipologia*.
- Choay, F. (1965), *L'urbanisme: utopies et réalités*, Paris, Seuil.
- Colquhoun, A. (1978), « Form and Figure », *Oppositions*, 12 (printemps), p. 29-37.
- Colquhoun, A. (1989), *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Conrads, V. (1970), *Programs and Manifestos of the 20th-Century Architecture*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Controspazio* (1970), numéro spécial consacré au Bauhaus, 5-6.
- Cresti, C. (1970), *Le Corbusier*, Londres, Hamlyn.
- Cuff, D. (1989), « The Social Production of Built Form », *Society and Space*, 7, p. 433-447.
- Eco, U. (1972), *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France; trad. de *Struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milan, Bompiani, 1968.
- Eisenman, P. (1988), « Deconstruction in Architecture. An Interview », *Architectural Design*, 72, p. 49-61.
- Eisenman, P., et L. Krier (1989), « My Ideology Is Better than Yours », *Architectural Design*, 81, p. 7-18.
- Falini, P. (1990), « Casi innovativi recenti, strategie e prospettive nella riqualificazione dell'esistente », *XI. convegno congresso nazionale*, Gubbio, ANCSA, section 6.5, p. 1-16.
- Foster, H. (édit.) (1983), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend (Wash.), Bay Press.
- Frampton, K. (1982), « The ISMS of Contemporary Architecture », *Architectural Design*, 7-8, p. 66-82.
- Frampton, K. (1983), « Le régionalisme dans l'architecture contemporaine », *ARQ*, 14 (août), p. 11-15.

- Giura Longo, T. (1990), « Il significato di due casi d'eccezione: Napoli, Barcelona », *XI. convegno congresso nazionale*, Gubbio, ANCSA, section 6.6, p. 1-8.
- Gruft, A. (1984), « Transcripts, Banff Session », *Section A*, 2-3, p. 20-26.
- Hack, G., et al. (1984), *Site Planning*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Hale, J.R. (1971), *Renaissance Europe, 1480-1520*, Londres, Fontana.
- Harvey, D. (1989), *The Condition of Post-modernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell.
- Hersey, G. (1988), *The Lost Meaning of Classical Architecture*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Hitchcock, H.R., et P. Johnson (1966) [1932], *The International Style: Architecture since 1922*, New York, Norton.
- Jameson, C. (1990), « The Super-Modern Defence », *Architectural Design*, 86, p. 26-33.
- Jacobs, J. (1961), *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Random House.
- Jencks, C. (1987), *What Is Post-Modernism?*, Londres, Academy Editions.
- Jencks, C. (1988), *Architecture Today*, New York, Abrams.
- Kolb, D. (1990), *Post-Modern Sophistication: Philosophy, Architecture, and Tradition*, Chicago, University of Chicago Press.
- Koolhaas, R. (1978), *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, Oxford University Press; trad. française: *New York délire. Un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Paris, Chêne, 1978.
- Kostof, S. (1985), *History of Architecture: Settings and Rituals*, Oxford, Oxford University Press.
- Krier, L. (1978), « Analyse e progetto dell'isolato urbano tradizionale », *Lotus*, 19 (juin), p. 42-55.
- Krier, R. (1979), *Urban Space*, New York, Rizzoli; trad. de *Stadtraum in Theorie und Praxis*, Stuttgart, Seifert, 1975; trad. française: *L'espace de la ville: théorie et pratique*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1980.
- Lampugnani, V.M. (1980), *Architecture and City Planning in the Twentieth Century*, New York, Van Nostrand.
- Le Coedic, D. (1988), « Les fondements idéologiques de Le Corbusier », *Urba*, 223 (février), p. 57-63.
- Le Corbusier (1933), *La charte d'Athènes*, Paris, Plon.
- Le Corbusier (1946), *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, Architecture d'aujourd'hui/Denoël.
- Lynch, K. (1960), *The Image of the City*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Merlin, P. (dir.) (1988), *Morphologie urbaine et parcellaire*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.
- Mumford, L. (1956), *The Urban Prospect*, New York, Harcourt Brace.
- Mumford, L. (1964), *La cité à travers l'histoire*, Paris, Seuil; trad. de *The City in History*, Londres, Secker & Warburg, 1961.
- Norberg-Schulz, C. (1977), *La signification dans l'architecture occidentale*, Bruxelles, Mardaga; trad. de *Significato nell'architettura occidentale*, Milan, Electa, 1974.
- Papadakis, A. (édit.) (1990), « The Annual Architectural Forum », *Architectural Design*, 86, p. 33-64.

- Pérez-Gómez, A. (1986), «The City as a Paradigm of Symbolic Order: Abstraction in Modern Architecture», *Architectural Research*, Ottawa, Carlton Book, p. 5-18.
- Pevsner, N. (1956), *The Englishness of English Architecture*, Londres, Architectural Press.
- Pirenne, H. (1971), *Les villes du Moyen Âge*, Paris, PUF, repris de *Villes et institutions urbaines*, vol. 1, 1929.
- Pizzorno, A. (1962), «Sviluppo economico e urbanizzazione», *Quaderni di sociologia*, 11, p. 23-51.
- Power, R. (édit.) (1983), «Revisiting Modernist History», *Art Journal*, numéro spécial, été.
- Purini, F. (1987), «Ed infine un classico. A proposito dei scritti di Peter Eisenman», *Casabella*, 541 (décembre), p. 36-37.
- Rossi, A. (1982), *The Architecture of the City*, Cambridge (Mass.), MIT Press; trad. de *L'architettura della città*, Padoue, Marsilio, 1966; trad. française: *L'architecture de la ville*, Paris, L'Équerre, 1981.
- Ruskin, J. (1987), *Les sept lampes de l'architecture*, Paris, Denoël; trad. de *Seven Lamps of Architecture*, Londres, 1849.
- Scully, V. (1969), *American Architecture and Urbanism*, New York, Holt.
- Stern, R.A.M. (1988), *Modern Classicism*, New York, Rizzoli.
- Summerson, J. (1964), *The Classical Language of Architecture*, Londres, Methuen.
- Tzonis, A., et L. Lefaivre (1990), «Critical Regionalism: Making the Region Strange», communication présentée au Congrès de l'IIA, Montréal, mai, 32 p. ronéo.
- Venturi, R. (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museum of Modern Arts.
- Venturi, R. (1978), «A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on It, and Another Plea for Symbolism of the Ordinary in Architecture», *A+U*, 86 (janvier), p. 3-14.
- Vidler, A.S. (1977), «Commentary», *Oppositions*, 9 (été), p. 37-42.