



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

L'ARCHITECTURE POSTMODERNE:  
REFLET DE NOUVELLES VALEURS SOCIÉTALES

par

Diane Chénier

Thèse déposée à  
l'École des études supérieures et de la recherche en vue  
de l'obtention de la maîtrise ès sciences sociales en sociologie

Université d'Ottawa

Ottawa, Canada, 1989



Diane Chénier, Ottawa, Canada, 1989



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Canadian Theses Service    Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-60025-X

Canada



**UNIVERSITÉ D'OTTAWA**  
**UNIVERSITY OF OTTAWA**

## REMERCIEMENTS

À l'étape finale de cette thèse, j'aimerais remercier toutes les personnes qui ont collaboré de près ou de loin à la réalisation de ce texte.

Je remercie particulièrement la professeure Diane Pacom pour son soutien et son esprit critique qui m'a été d'une grande aide et a permis de compléter plus facilement cette recherche. Merci aussi au professeur Fred Caloren pour son apport inestimable durant les dernières étapes de ce travail.

De plus, je remercie Hélène pour son amitié sans faille qui lors de ce travail a su une fois de plus me remonter le moral aux bons moments.

Enfin, Johanne: **MERCI.**

## TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS .....	i
TABLE DES MATIERES.....	ii
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1: DE LA RELATION ENTRE CULTURE ET ARCHITECTURE À LA PROBLÉMATIQUE DE LA POSTMODERNITÉ.....	6
1.1 Culture, architecture et tensions.....	8
1.2 Modernité et postmodernité.....	15
1.2.1 La modernité.....	15
1.2.1.1 Chronologie épistémologique.....	16
1.2.1.2 Survol des axes paradigmatiques.....	18
1.2.2 La postmodernité.....	21
1.2.2.1 Chronologie épistémologique.....	21
1.2.2.2 Survol des axes paradigmatiques.....	23
1.3 Le choix de l'architecture.....	27
1.4 Mise en contexte de la conjoncture socio-historique actuelle de l'architecture.....	30
1.5 D'une variation géographique à une variation pertinente.....	32
1.6 Contexte méthodologique.....	34
CHAPITRE 2: L'ARCHITECTURE: ÉVOLUTION HISTORIQUE DES DÉBUTS JUSQU'À LA PÉRIODE MODERNE.....	37
2.1 L'architecture Antique.....	37
2.1.1 Période Grecque.....	38
2.1.2 Période Romaine.....	40
2.2 L'architecture Médiévale.....	42
2.2.1 Période Romane.....	42
2.2.2 Période Gothique.....	45
2.3 L'architecture de la Renaissance, du Maniérisme et du Baroque.....	46
2.3.1 Renaissance.....	47
2.3.2 Période Maniériste.....	50
2.3.3 Période Baroque.....	55
2.4 L'architecture moderne.....	57

2.5 Conclusion.....	71
<b>CHAPITRE 3: L'ARCHITECTURE POSTMODERNE .....</b>	<b>74</b>
3.1 La pensée de Robert Venturi .....	75
3.2 La pensée de Charles Jencks.....	77
3.2.1 L'historicisme.....	83
3.2.2 Le revivalisme strict.....	86
3.2.3 Le néo-vernaculaire.....	89
3.2.4 Le ad hoc urbaniste .....	90
3.2.5 Le style métaphorique et métaphysique.....	93
3.2.6 L'espace postmoderne .....	98
3.3 Conclusion.....	100
<b>CHAPITRE 4: LES MODELES ARCHITECTURAUX .....</b>	<b>102</b>
4.1 Analyse des formes architecturales postmodernes.....	103
4.1.1 La Guild House.....	104
4.1.2 La Piazza d'Italia.....	113
4.1.3 La "Façade Indéterminée".....	118
4.1.4 Le Portland Public Service Building.....	120
4.1.5 Le Mississauga Civic Center .....	127
4.2 Les tensions culturelles et l'architecture postmoderne.....	131
<b>CHAPITRE 5: L'ARCHITECTURE ET LE POSTMODERNISME.....</b>	<b>137</b>
5.1 L'enjeu de l'architecture postmoderne: au delà de l'historicisme, le poétique.....	138
5.2 La construction du récit: les polarités narratives.....	141
5.2.1 Le recyclage des formes contre la la rupture avec le passé.....	142
5.2.2 L'ornementation contre le pur et le dur.....	144
5.2.3 L'impureté et l'hybride contre la pureté.....	146
5.2.4 L'oeuvre-fiction contre l'oeuvre-manifeste.....	147
5.2.5 La pluridimensionnalité contre l'unidimensionnalité.....	149
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>152</b>

BIBLIOGRAPHIE.....	162
ANNEXE 1.....	170
ANNEXE 2.....	171
ANNEXE 3.....	172
ANNEXE 4.....	173

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

	PAGE
1) Le Parthénon, Athènes, vers 447 av. J.-C.. (Tiré de Nikolaus Pevsner, <u>An Outline of European Architecture</u> , Grande-Bretagne, Penguin Books, 1943). .....	39
2) La Cathédrale de Worms, Allemagne, vers 1170-1230. (Tiré de Nikolaus Pevsner, <u>An Outline of European Architecture</u> , 1943). .....	44
3) La maison de Giulio Romano, construite par lui-même, Mantoue, Italie, 1544. (Tiré d'Omer Akin, <u>Architectural Design</u> , Vol. 49, no 8-9, 1979). .....	52
4) Le vestibule de la bibliothèque laurentienne, dessiné par Michel-Ange, Florence, 1526. (Tiré de Nikolaus Pevsner, <u>An Outline of European Architecture</u> , 1943). .....	53
5) Le dôme de Saint-Pierre, dessiné par Michel-Ange, Rome, 1558-60. (Tiré de Nikolaus Pevsner, <u>An Outline of European Architecture</u> , 1943). .....	54
6) Le Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1925-26. (Tiré de Nikolaus Pevsner, <u>An Outline of European Architecture</u> , 1943). .....	60
7) La Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1931. (Tiré de Christian Norberg-Schulz, <u>La signification dans l'architecture</u> , Bruxelles, Pierre Mardaga, 1977). .....	63
8) La Cité Radieuse, Le Corbusier, Marseille, 1947-52. (Tiré de Nikolaus Pevsner, <u>An Outline of European Architecture</u> , 1943). .....	64
9) La Maison Kaufmann, Frank Lloyd Wright, Pennsylvanie, 1936-39. (Tiré de Charles Jencks, <u>Kings Of Infinite Space</u> , New York, Academy Editions/St. Martin's Press, 1983). .....	68

10) Le Terminal TWA, Kennedy Airport, Eero Saarinen, New York, 1962. (Tiré de Charles Jencks, <u>The Language Of Post-Modern Architecture</u> , Londres, Academy Editions and Architectural Design, 1979). .....	70
11) La maison Brant-Johnson, Robert Venturi Colorado, 1976-77. (Tiré de Paolo Portoghesi, <u>Au delà de l'architecture moderne</u> , 1981). .....	96
12) La Façade Indéterminée, James Wines et S.I.T.E., Houston, Texas, 1974-75. (Tiré de Charles Jencks, <u>Architecture Bizarre</u> , Londres/Paris, Academy Editions/Denoël, 1979). .....	97
13) La Guild House, Venturi et Rauch, Cope et Lippincott Ass., Philadelphie, 1960-63. (Tiré de Robert Venturi, <u>L'enseignement de Las Vegas</u> , Bruxelles, Architecture et recherche, Pierre Mardaga, 1977). .....	105
14) La Guild House, Venturi et Rauch, Cope et Lippincott Ass., Philadelphie, 1960-63. (Tiré de Robert Venturi, <u>L'enseignement de Las Vegas</u> , 1977). .....	106
15) La Piazza d'Italia, Charles Moore, Nouvelle Orléans, Louisiane, 1977-79. (Tiré de Paolo Portoghesi, <u>Au delà de l'architecture moderne</u> , Paris, L'Equerre, 1981). .....	114
16) Le Portland Public Services Building, modèle Michael Graves. (Tiré de Charles Jencks, <u>Kings Of Infinite Space</u> , 1983). .....	121
17) Le Portland Public Services Building, Michael Graves, Oregon. 1980-82. (Tiré de Charles Jencks, <u>Kings of Infinite Space</u> , 1983). .....	122
18) Le Mississauga Civic Centre, Jones Kirkland, Mississauga, Ontario, 1987. (Tiré de Ruth Cawker et de William Bernstein, <u>Contemporary Canadian Architecture</u> , Ontario Fitzhenry & Whiteside Ltd., 1988). .....	128

## INTRODUCTION

Depuis son apparition en tant que science, la sociologie a été constamment ébranlée par des querelles intestines relatives à la définition de ses concepts de base et aux implications pratiques de ses principales théories. L'une des plus célèbres polémiques sociologiques est relative à l'ensemble des discours et des prises de positions politiques, idéologiques et esthétiques qui ont tenté de cerner les caractéristiques socio-historiques de cette époque qu'on appelle la modernité. Plusieurs chercheurs<sup>1</sup> en sont encore à espérer un consensus face à la définition de ses caractéristiques et de ses paramètres. Non seulement le problème de la délimitation de la modernité est encore en suspens mais, plus encore, depuis peu la sociologie est confrontée à un nouveau défi. Il s'agit de l'apparition d'une nouvelle conjoncture socio-historique que certains penseurs considèrent inscrite dans une logique postmoderne.

Face à cette nouvelle thèse, plusieurs points de vue analytiques ont émergé. Pour certains, l'émergence de ce concept le postmoderne, les supposées nouvelles tendances et les approches théoriques qu'il prétend recouvrir, ne seraient rien d'autre que l'effet d'une mode passagère. Rien de plus. Le tout serait donc insignifiant et négligeable.<sup>2</sup> Pour d'autres, au

---

<sup>1</sup> L'usage du masculin dans ce travail n'implique aucune discrimination à l'égard des femmes.

<sup>2</sup> Jürgen Habermas, "Modernity - An Incomplete Project", The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, p. 3-15, Édité par Hal Foster, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983.

contraire, ces balbutiements théoriques et, même, ces discours élaborés contre les tendances reconnues sont le signe avant-coureur d'un renouveau philosophique, l'oeuvre d'une nouvelle avant-garde qui se doit d'être comprise, sinon suivie.<sup>3</sup>

Devant ces deux positions que l'on peut qualifier d'extrêmes, un juste milieu nous semble approprié afin de nous permettre d'évaluer cette conjoncture socio-historique particulière. Quel que soit l'importance accordée au courant de pensée postmoderne dont Jean-François Lyotard est un des principaux inspirateurs, nous croyons essentiel de nous mettre à l'écoute de cette pensée. Tout sociologue à la recherche d'une compréhension approfondie des structures sociétales actuelles se doit d'explorer un peu plus cette voie d'analyse.

Par conséquent, dans ce travail nous tenterons d'examiner l'impact du postmodernisme sur l'émergence de nouvelles valeurs sociétales. Nous chercherons à répondre à la question suivante: La postmodernité est-elle en situation de rupture avec la modernité? C'est-à-dire, est-il juste de penser, comme le font certains, qu'actuellement nous constatons l'élaboration d'un nouveau courant de pensée reflétant de nouvelles valeurs sociales?

Pour répondre à cette question, nous choisissons l'architecture comme objet d'étude et comme porte d'entrée analytique. Notre recherche

---

<sup>3</sup> Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Paris, Éditions de Minuit, 1979; Guy Scarpetta, L'impureté, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985.

s'inscrit directement dans la conjoncture actuelle de l'histoire de l'architecture. En effet, depuis quelques années, certains architectes dits postmodernes prétendent refléter de nouvelles valeurs sociétales grâce à la construction de bâtiments très différents de ceux construits en fonction des canons de l'esthétique moderne. Selon ces architectes, leurs constructions véhiculent des signes, du sens et même des nouveaux récits narratifs. Ils utilisent consciemment le bâtiment comme un déclencheur éventuel de formes renouvelées d'imaginaires sociaux. Dans cette démarche, ils se disent en complète rupture de banc avec les architectes modernes qui selon eux n'auraient construit que des édifices vides de sens.

Notre hypothèse de travail cherchera, donc, à vérifier en quoi ces bâtiments postmodernes sont ou non en rupture avec les bâtiments modernes. Autrement dit, en étudiant l'architecture, nous vérifierons ce que cette forme d'art nous relate sur la condition postmoderne qui soustend, selon certains auteurs, les sociétés occidentales d'aujourd'hui.

En tant que sociologue de la culture et plus particulièrement de l'art, nous commencerons, dans un premier chapitre, à poser la problématique du processus de la création d'une valeur et de son inscription dans la culture d'une société par le truchement de changements structuraux. Pour mener à bien cette partie de la recherche nous aurons recours au concept des tensions culturelles tel que défini par le sociologue québécois Fernand Dumont. Cela nous permettra de vérifier la thèse qui prône que l'architecture est un véhicule de sens comme le prétendent les divers adeptes de l'architecture postmoderne. Notre premier chapitre présentera aussi de façon succincte les caractéristiques socio-esthétiques de la

modernité en comparaison avec celles de la postmodernité. Nous dévoilerons les prises de positions qui confrontent les Modernes aux Postmodernes. Enfin, nous y justifierons notre choix de l'architecture comme objet d'étude en élaborant sur la situation actuelle de l'histoire architecturale qui collabore, dans une certaine mesure, à nourrir ce débat.

Nos deuxième et troisième chapitres situeront historiquement l'importance actuelle de la tendance postmoderne en architecture. Nous allons y présenter un résumé de l'histoire de l'architecture afin de permettre une meilleure contextualisation des tendances récentes.

Cette approche historique se complètera, dans notre quatrième chapitre, par la présentation d'une approche analytique des modèles architecturaux. Afin de permettre une évaluation juste des différences entre l'architecture moderne et postmoderne, il nous sera nécessaire de clairement établir les innovations amenées par cette tendance architecturale dite postmoderne, les approches stylistiques qui lui sont spécifiques ainsi que ses éléments caractéristiques. Cinq modèles nous mèneront à une meilleure compréhension de ces spécificités. L'établissement de celles-ci nous poussera, dans un second temps, à appliquer le concept de tensions culturelles de Dumont à l'émergence de ces spécificités afin de mieux étayer le processus de la dynamique de la création et de l'inscription d'une valeur culturelle dans la société.

Cette démonstration faite, nous serons en mesure, dans notre cinquième et dernier chapitre, de répondre clairement aux questions formulées par notre hypothèse. Nous aborderons, alors, une analyse plus

poussée des récits narratifs transmis par les bâtiments afin d'en déceler les contenus possibles et les valeurs culturelles dont ils sont porteurs. Nous vérifierons, alors, ce que ces contenus reflètent de notre condition postmoderne selon l'approche de Jean-François Lyotard. L'oeuvre de ce dernier nous servira de référence théorique de base pour la délimitation du concept de postmodernité entendu dans son sens sociologique.

## CHAPITRE 1

### DE LA RELATION ENTRE CULTURE ET ARCHITECTURE À LA PROBLÉMATIQUE DE LA POSTMODERNITÉ

Comme nous l'avons dit plus haut, nous porterons notre attention principalement sur la problématique de la postmodernité. Nous désirons éclaircir un peu plus ce concept afin de saisir plus précisément son impact sur les sciences sociales. Depuis quelques années, l'utilisation de ce concept dans plusieurs sphères intellectuelles démontre un intérêt croissant pour la pensée postmoderniste et la réalité qu'elle tente de contenir. À cet égard, nous noterons les travaux de plus en plus nombreux qui appliquent un cadre d'analyse postmoderne à l'étude de divers domaines artistiques.<sup>4</sup>

Une grande partie de cette prolifération des recherches théoriques est due à la contribution essentielle du philosophe français Jean-François Lyotard à la définition de la pensée postmoderne.<sup>5</sup> Cet auteur, nous amène aussi à apprécier l'importance de l'application de ce cadre d'analyse dans le domaine de l'architecture. En effet, depuis la fin des années '60, plusieurs spécialistes de l'architecture ont analysé les tendances de l'évolution

---

<sup>4</sup> René Payant, "Le postmodernisme selon le cinéma", Yedute. Pièce détachées sur l'art 1976-1987, Québec, Édition Trois, 1987; Diane Cave, "Postmodern Playhouse", Theatrum a Theatre Journal, no 11, automne 1988.

<sup>5</sup> Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

architecturale en mettant de l'avant cette nouvelle voie analytique dite postmoderne. Ce faisant, ils ont eux aussi contribué à déterminer les caractéristiques spécifiques de la postmodernité. Tout comme Lyotard, ils ont été parmi les précurseurs de ce nouveau discours qui tente de saisir la spécificité de la postmodernité face à celle de la modernité.

Dans cette démarche de conceptualisation, ces penseurs du phénomène architectural<sup>6</sup> ont tout comme Lyotard et sans le vouloir, déclenché une nouvelle polémique à savoir celle entre les Modernes et les Postmodernes. L'essentiel de notre recherche se résume donc à déterminer si oui ou non cette pensée postmoderne, et l'engouement qu'elle fait naître de plus en plus, reflète de réels changements sociaux? Chercher la réponse à cette question constituera un des principaux objets de notre recherche.

Pour arriver à mieux éclaircir cette question, nous allons établir dans ce premier chapitre les balises conceptuelles et méthodologiques de notre travail. Ensuite, nous présenterons les caractéristiques principales de la modernité et de la postmodernité. Nous justifierons aussi, notre choix de l'architecture en élaborant de façon plus précise notre position sur la situation actuelle de ce domaine. Plus loin, nous déterminerons nos critères de sélection quant aux oeuvres architecturales étudiées dans cette recherche. Enfin, nous clarifierons notre approche méthodologique.

---

<sup>6</sup> Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, Londres, Academy Editions and Architectural Design; Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, Boston, Massachusetts Institute of Technology, 1988; Robert Venturi, De l'ambiguïté en architecture, Paris, Dunod, 1971.

Mais, au départ, il nous semble essentiel de saisir d'une façon sociologique la relation qui s'établit entre la culture et l'architecture. À ce sujet et comme annoncé dans notre introduction le concept des tensions culturelles défendu par Fernand Dumont nous aidera à mieux comprendre la relation dynamique qui existe entre la création d'une valeur, par le biais d'une oeuvre architecturale, et son intégration dans la culture générale.

### 1.1 Culture, architecture et tensions

Tout d'abord, spécifions qu'étant donné le problème important que pose la définition du concept de culture, nous ne pouvons pas inclure dans cette thèse l'ensemble des définitions qui lui ont été accolées. Nous avons plutôt choisi de clarifier ce concept à l'aide de certaines explications fournies sur la dimension culturelle par le sociologue québécois Fernand Dumont.

Pourquoi choisir la conception de la culture de Dumont? Nous optons pour cette conception parce que certaines des préoccupations intellectuelles de cet auteur s'apparentent à la problématique de notre travail. Nous pensons particulièrement à ses idées face au rôle du langage dans la détermination d'un symbolisme précis pour une société et l'importance de l'oeuvre d'art en tant que véhicule signifiant pour ce symbolisme.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Fernand Dumont, Le lieu de l'homme, la culture comme distance et mémoire, Montréal, H.M.H., Collection constantes, Vol. 14, chapitre 1, "La crise et le procès du langage", p. 15-48, 1968.

En effet, dans ses écrits, Dumont parle de la culture surtout dans son rapport avec le processus de la création artistique. Il décode ce processus en soulignant son intégration dans la culture par le biais d'une analyse basée sur ce qu'il appelle le niveau des cultures. Dumont établit une distinction entre la culture première et la culture seconde. Par le fait même, il cerne le rôle de la création artistique dans le processus de définition des éléments culturels probants d'une société donnée. À cet égard, il nous semble très utile de recourir à cet auteur pour mieux cerner et clarifier le rôle de l'architecture dans la création de nouvelles valeurs culturelles.

D'autre part, il nous semble intéressant de constater que Dumont ne tente pas d'enfermer définitivement la culture dans une catégorie intellectuelle. Il essaye avant tout de situer le phénomène culturel dans la vie quotidienne des individus et des groupes sociaux. En tant que sociologue qui s'intéresse au rôle de la dimension artistique, nous sommes sensible à cet effort pour comprendre la dynamique de l'apparition et de l'impact d'un phénomène culturel dans la vie sociale.

Enfin, il est pertinent de noter que Dumont dirige depuis de nombreuses années l'Institut québécois de recherche sur la culture. Ce rôle l'amène à poursuivre continuellement une réflexion sur la culture et sur la société. Ainsi donc, ce contact constant qu'il maintient avec la réalité culturelle du Québec l'a mené à reprendre en diverses occasions<sup>8</sup> ces idées

---

<sup>8</sup> Fernand Dumont et Fernand Harvey, "La recherche sur la culture", Recherches sociographiques, Vol. 26, no 1-2, 1985, p. 85-118; Fernand Dumont, Le Sort de la culture, Montréal, l'Hexagone, 1987

fondamentales sur la culture telles que présentées dans son ouvrage bien connu: Le lieu de l'homme, la culture comme distance et mémoire.<sup>9</sup>

Dans ce livre, Dumont élabore l'approche que nous utilisons comme cadre théorique d'analyse pour la présente thèse. L'auteur décrit dans ce texte la notion de la bipolarisation de la culture telle qu'il l'entend et qui pour lui se forme dans le cadre de l'interaction continuelle de la "culture première" avec la "culture seconde". Dans le contexte de l'analyse théorique présentée par Fernand Dumont, la culture première représente le contenu global de la vie quotidienne avec toutes les significations que cette entité englobe. Comme l'auteur le souligne:

La culture première est un donné. Les hommes s'y meuvent dans la familiarité des significations, des modèles et des idéaux convenus: des schémas d'actions, des coutumes, tout un réseau par où l'on se reconnaît spontanément dans le monde comme dans sa maison.<sup>10</sup>

D'autre part, Dumont présente la culture seconde comme étant:

[...] véritablement une implication: elle n'est pas un complément ajouté du dehors à la culture commune. C'en est comme le sens rendu explicite et, pour cela, réuni et concentré dans un nouvel élément.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Fernand Dumont, Le lieu de l'homme, la culture comme distance et mémoire, Montréal, HMH, Collection constantes, vol. 14, 1968.

<sup>10</sup> Fernand Dumont, Le lieu de l'homme, la culture comme distance et mémoire, p. 51.

<sup>11</sup> Ibid., p. 53.

Selon Dumont, une distance s'établit entre la culture première et la culture seconde. Ce lieu de l'homme, où prennent racines les créations signifiantes d'une société, permet l'émergence de l'identité spécifique d'un groupe par le biais d'une transformation objective et intérieure de ses caractéristiques. L'émergence de cette identité est liée au contexte de la vie quotidienne et de la réalité du milieu social. La spécificité culturelle va, donc, s'établir en fonction des interactions de significations qui caractérisent la distance entre culture seconde et première.

Par ce processus interactif et dynamique entre la culture première et la culture seconde, une valeur peut s'inscrire dans une société en trouvant sa source dans cet espace signifiant qui est le lieu de l'humain où il exprime créativement sa spécificité, où il donne un sens à son milieu de vie et à son vécu quotidien. La création d'objets culturels privilégiés va traduire l'expression de cette spécificité et établir symboliquement cet écart avec la réalité:

Du journal du matin à la peinture, du livre à l'image filmique, l'objet culturel prend donc naissance dans une disjonction de la conscience qui peut bien en un sens ramener le monde à moi, mais qui, plus profondément, introduit en moi une fissure qui me fait naître à un autre monde et à un autre moi dont l'objet culturel est le témoignage.<sup>12</sup>

Dans ce contexte, l'objet culturel acquiert un caractère distinctif, il se particularise dans l'ensemble des significations collectives. Il acquiert de la part des membres de la société, un statut signifiant et significatif

---

<sup>12</sup> ibid., p. 58.

pour l'ensemble de la collectivité grâce au recours à l'usage conscient d'une attribution artistique et symbolique précise.

Nous pouvons donc, d'emblée, souligner comment l'approche que nous propose Fernand Dumont nous permet de saisir le caractère symbolique, hautement sociologique et culturel de l'architecture. Par le biais des valeurs que cet objet culturel transmet, il permet aux individus de mieux cerner les caractéristiques de leur vécu et de leurs milieux. Il leur permet de se reconnaître socialement et, surtout, de se concevoir, de se créer par l'acceptation effective et affective de ce symbolisme. Le rôle symbolique de l'architecture est, d'ailleurs, confirmé par d'autres auteurs: "[...] l'architecture construit le lieu que nous habitons, en constitue la forme et l'institue comme valeur de condensation de la mémoire par rapport aux principes culturels les plus profonds."<sup>13</sup> Et:

À la rencontre des aspects affectifs et cognitifs, à la rencontre des désirs et des représentations prennent naissance des aspirations relatives à la modification de l'espace construit, en relation avec tout un imaginaire, propre à la culture d'un groupe, d'une classe sociale, d'une société, mais vécues d'une manière spécifique par chaque individu. S'approprier un espace construit consiste déjà à pouvoir ajuster l'espace-objet et l'espace représenté, ce qui donne une impression de familiarité cognitive, et à pouvoir associer le désir à la représentation et à l'utilisation

---

<sup>13</sup> Vittorio Ugo, "Une hutte une clairière (ou le lieu d'une architecture théorique)", Critique, janvier 1987, Vol. 476, p. 102.

des objets dans l'espace, ce qui donne une impression de familiarité affective.<sup>14</sup>

Ainsi, l'architecture s'intègre et contribue à la culture car elle aussi, comme d'autres phénomènes socio-culturels, a un rôle certain à jouer dans le façonnement de certains caractères distinctifs des cultures à l'intérieur desquelles elle oeuvre.

Selon Dumont, la signification sociale rattachée à l'oeuvre architecturale va, par le fait même, s'établir dans un climat de tensions entre le sens implicite de la culture première et le sens explicite de la culture seconde. Ce sens explicite va s'inscrire dans la culture par l'entremise de l'identification privilégié d'un phénomène sociétal et par la mise en place, dès lors, d'un ensemble d'éléments discursifs signifiants le concernant. Dumont exprime cette dualité en opposant la notion d'événement à celle d'avènement.

Selon lui, tout phénomène est un événement en soi. C'est-à-dire que tout objet, toute situation a une connotation sociologique quelconque selon les circonstances ou les besoins d'une société, d'un individu. Cependant, seuls certains événements de l'histoire, à la suite d'un consensus social, vont interpeller de façon particulière la société en devenant, désormais, un événement idéalisé et privilégié que l'on peut qualifier, dès lors, d'avènement historique:

---

<sup>14</sup> Paul-Henry Chombart de Lauwe, "Appropriation de l'espace et changement social", Cahiers internationaux de sociologie, vol. LXVI, 1979, p. 144.

Le procédé [...] est mis en oeuvre chaque fois que certains événements sont privilégiés parmi d'autres, haussés au-dessus de la poussière des faits pour en devenir comme le sens le plus concentré. [...] En refusant carrément que le sens vienne de l'action et de l'événement, il se pourrait que l'oeuvre d'art soit, plus directement et plus violemment que l'historiographie, ouverture à cette autre histoire.<sup>15</sup>

Par conséquent et de concert avec Anne Cauquelin qui prétend que: "L'analyse du symbolisme de l'architecture permet de mettre en évidence les rapports des édifices avec les référents qu'ils appellent et de mieux comprendre la relation d'une construction avec la culture qui la fit naître"<sup>16</sup>, nous avançons l'hypothèse que les valeurs associées aux diverses tendances postmodernistes dans l'architecture reflètent les caractéristiques des sociétés qui leur ont donné naissance. De plus, pour faire appel au concept de tensions culturelles et faire pendant à l'opposition événement/avènement de Dumont, nous désirons vérifier la justesse des propos de plusieurs architectes postmodernes prétendant que les valeurs véhiculées par leurs créations postmodernes sont en rupture totale avec celles véhiculées par les bâtiments modernes. Dans quelle mesure, cette supposée rupture est-elle consommée ou, en d'autres termes, est-elle de l'ordre de l'avènement pour nos sociétés? Par le biais de l'analyse de l'architecture, nous chercherons à vérifier plus loin si oui ou non la postmodernité est en rupture réelle et effective avec la modernité. Nous chercherons à vérifier: a) s'il est juste de croire que l'on fait face

---

<sup>15</sup> Fernand Dumont, Le lieu de l'homme. la culture comme distance et mémoire, p. 78-79.

<sup>16</sup> Anne Cauquelin, Essai de philosophie urbaine, Paris, Presses Universitaire de France, 1982, p. 182.

dernièrement à l'émergence d'un nouveau courant de pensée reflétant de nouvelles valeurs sociales et b) si l'on peut qualifier cette émergence d'avènement historique selon la notion de Dumont étant donné l'ampleur des tensions culturelles que ce nouveau courant de pensée ferait surgir.

Évidemment, pour mieux cerner ces hypothèses, il nous est nécessaire de présenter et définir maintenant les concepts de modernité et de postmodernité ainsi que certains des éléments susceptibles de préciser les mécanismes de la supposée rupture existant entre ces concepts. Une chronologie de leurs étapes évolutives et une description des paradigmes ou thèmes caractéristiques des courants de pensées modernistes et postmodernistes, nous aideront à faire ces précisions. Nous poursuivrons ensuite à la présentation de notre justification du choix de l'architecture comme objet d'étude et terminerons par une explication de notre méthodologie générale.

## 1.2 Modernité et postmodernité

### 1.2.1 La modernité

Selon l'auteur Paolo Portoghesi, le terme moderne a été utilisé pour la première fois au Ve siècle pour distinguer la présence chrétienne, désormais officielle, du passé païen-romain.<sup>17</sup> Au fil des siècles, la modernité s'exprimera avec des contenus divers et comme conscience d'une époque, chaque fois qu'elle se posera en relation avec le passé des anciens

---

<sup>17</sup> Paolo Portoghesi, Au-delà de l'architecture moderne, Paris, L'Équerre, 1981, p. 207.

et qu'elle se représentera elle-même comme le résultat du passage de l'ancien au nouveau (avènement du Moyen-Age, Siècle des Lumières). Ainsi, selon l'époque et selon le lieu, ce processus qu'est la modernité va prendre diverses formes pour atteindre ce résultat d'une opposition ancien/nouveau. À titre d'exemple plus récent et plus proche, regardons le cas du Québec qui nous permet de relever les éléments caractéristiques de la modernité.

### 1.2.1.1 Chronologie épistémologique

La mise en place graduelle de la modernité se caractérise par un processus socio-historique qui révèle, une chronologie en trois temps.<sup>18</sup> D'autres préféreront discerner deux étapes historiques<sup>19</sup> ou quatre périodes épistémologiques distinctes.<sup>20</sup> Notons que la plupart de ces études se rapportent surtout au contexte scientifique. Nous préférons de généraliser cette chronologie au domaine artistique en choisissant la l'approche d'Yvan Lamonde qui reconnaît l'existence de trois périodes et qui nous semble comparativement à d'autres typologies, la plus pertinente à notre objet d'étude.

---

<sup>18</sup> Yvan Lamonde, "La modernité au Québec: pour une histoire des brèches (1895-1950)" dans Y. Lamonde et E. Trépanier, éds, L'avènement de la modernité culturelle au Québec, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 299-311.

<sup>19</sup> Marcel Fournier, L'entrée dans la modernité: science, culture et société au Québec, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986.

<sup>20</sup> Raymond Duchesne, "D'intérêt public et d'intérêt privé: l'institutionnalisation de l'enseignement et de la recherche scientifique au Québec (1920-1940)" dans Y. Lamonde et E. Trépanier, éds, L'avènement de la modernité culturelle au Québec, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 189-230.

Chronologiquement, nous pouvons considérer que la modernité au Québec connaît ses premiers soubressauts à la fin du siècle dernier, vers 1895.<sup>21</sup> De 1895 à 1929, la modernité s'affirme pour la première fois mais de façon imprécise. Ses balises discursives sont peu définies. Elle s'exprime surtout par l'émergence d'une certaine thématique du progrès qui se dévoile principalement dans les milieux de l'élite intellectuelle. De multiples essais, très laborieux mais parfois infructueux, cherchent à diffuser une idéologie axée sur l'importance de l'individu face au groupe et à la collectivité grâce à la valorisation de la compétence individuelle.<sup>22</sup> Le "je" cherche à s'exprimer, se bat pour justifier son existence et son rôle dans cette société aux prises avec de nombreux projets de modernisation. Cependant, la transition n'est pas toujours évidente, elle est dans l'ensemble peu claire et ambiguë.<sup>23</sup>

Selon Lamonde, la deuxième étape, durant les années trente, se heurte de plein fouet à ces ambiguïtés. De la crise de '29 à la Seconde Guerre mondiale, le désordre va éclater. De ce désordre surgiront selon notre auteur un nouvel ordre et de nouvelles perceptions. La transition se fait au prix de plusieurs tensions sociales. Néanmoins, la modernisation a atteint un point de non-retour et, en conséquence, les transformations

---

<sup>21</sup> Yvan Lamonde, "La modernité au Québec: pour une histoire des brèches (1895-1950)", p. 305.

<sup>22</sup> Voir Marcel Fournier, "Édouard Montpetit et l'Université moderne, ou l'Échec d'une génération", Revue d'histoire de l'Amérique française, Vol. 36, no 1, juin 1982, p. 3-27; Marcel Fournier, "Science, culture et société au Québec, l'entrée dans la modernité", L'idéologie et les stratégies de la raison, Montréal, Hurtubise, HMH, 1984, p. 213-236.

<sup>23</sup> Esther Trépanier, "Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946", Annales d'histoire de l'art Canadien, Vol. 6, no 2, 1982, p. 232-239.

structurelles de la société vont entraîner la création de déviations paradigmatiques aux empreintes désormais inaltérables.

Selon Lamonde, la dernière période couvre les années quarante et continue durant les années cinquante. À cette époque, nous assistons au développement concret de la modernité au Québec. Cette tendance mènera la société québécoise aux nombreux changements structurels des années soixante, surtout avec l'éclatement de la révolution tranquille.

À travers toutes ces périodes, plusieurs axes paradigmatiques s'élaborent. L'axe paradigmatique se définit, ici, comme étant une voie d'analyse privilégiée par les tenants d'un courant de pensée. L'axe détermine les paradigmes ou éléments constitutifs d'un modèle. Ainsi, autour de cet axe, le discours moderniste met en jeu une suite d'interactions entre divers termes philosophiques, les paradigmes. Dès lors, s'institue un courant de pensée.

#### 1.2.1.2 Survol des axes paradigmatiques

Selon Lamonde,<sup>24</sup> nous pouvons souligner l'existence de quatre propositions majeures, sources idéologiques de la modernité.

La première révèle l'importance de la valorisation de l'expression de la personne, l'importance du dire, de l'énonciation, de la réalisation du "je"

---

<sup>24</sup> Yvan Lamonde, "La modernité au Québec: pour une histoire des brèches (1895-1950)", p. 299-311.

dans l'oeuvre d'art ou dans la recherche scientifique. Un nouveau regard sur les besoins réels et sur les intérêts personnels de l'individu est posé sur le monde et sur la vie. Grâce à la production d'un objet d'art ou d'un discours scientifique et intellectuel, une pensée individuelle se définit et s'affirme face à soi et aux autres.

Une seconde proposition éclaire cette expression nouvelle d'une approche résolument moderne, résolument axée sur le souci d'être contemporain, d'exprimer une contemporanéité évidente. Le passé est délaissé, l'avenir est de mise et tous et chacun cherchent à assimiler le plus d'éléments dynamiques de ce monde en évolution rapide suite à l'industrialisation et à l'urbanisation. On admet, sans équivoque, vivre son époque, vivre à la recherche des tendances les plus récentes de la pensée du jour, des nouveaux courants d'idées.

Ces thèmes de l'expression de soi et du souci de la contemporanéité impliquent l'existence de la troisième proposition qui en découle logiquement.

Cette proposition proclame la centralité évidente de la liberté du sujet dans la modernité. Le sujet est perçu ici sous un angle double: autant comme l'objet d'études d'une pensée artistique ou scientifique que comme le sujet, le "je" du créateur en voie/voix d'expression. De nouveaux thèmes artistiques et scientifiques sont ainsi acceptés. De plus, la recherche d'une compréhension personnelle de soi à travers un médium de réflexion (art ou science) devient l'élément d'un discours moderne crédible et digne d'intérêt.

La subjectivité de l'oeuvre se valorise au contact de cette liberté et prend sa signification du fait même de son existence.

Enfin la quatrième proposition révèle l'importance de la recherche formelle pour exprimer cette modernité. Grâce à de nouvelles approches méthodologiques, technologiques et formalistes, un discours moderne s'inscrit dans l'idéologie du temps et permet de traduire mieux les caractéristiques mêmes de cette modernité. Cette recherche formelle a, donc, un double emploi: elle exprime et révèle certains éléments de ce discours tout en créant, de par son existence même, de nouveaux dénominateurs de cette modernité. La recherche formelle devient un outil d'analyse des significations et un outil de création de nouvelles représentations idéologiques.

Tels sont les paradigmes de la modernité selon Yvan Lamonde. L'auteur nous spécifie qu'ils ont laissé en héritage, au Québec comme ailleurs, des sociétés axées sur la notion de progrès et sur la valorisation de la technologie. Ils ont fait naître des sociétés fixées sur le présent et l'avenir, en proie à l'oubli du passé. Ils ont permis l'émergence d'un ensemble de valeurs individuelles pour s'émanciper de ce passé. Bref, ils ont influencé et reflété un ensemble de traits caractéristiques de la condition d'être d'une époque. En est-il de même pour le paradigme de la postmodernité? D'abord, présentons-les pour mieux être en mesure d'évaluer leur pertinence dans un chapitre ultérieur.

### 1.2.2 La postmodernité

Tout d'abord, comme nous l'indiquions dans l'introduction générale de ce travail et dans l'introduction de ce chapitre, rappelons que la pensée moderne fait place, de plus en plus dans certains milieux, à la pensée postmoderne et, ce, au Québec comme ailleurs. Cependant, soyons conscients dès le début, que cet intérêt est assez récent. Voilà pourquoi, nous irons aux sources mêmes de l'émergence d'une pensée postmoderne articulée en Occident grâce au recours privilégié de l'analyse des écrits de Lyotard. Cet auteur, plus que quiconque selon nous, a été responsable des développements philosophiques quant aux contenus paradigmatiques de la postmodernité.

#### 1.2.2.1 Chronologie épistémologique

En 1947 déjà, l'historien anglais Arnold Toynbee proposait le terme postmoderne. Ce terme a été repri ensuite par les critiques américains pour désigner la littérature d'après-guerre.<sup>25</sup> Durant les années '70, le terme est utilisé de plus en plus dans la critique et l'histoire littéraire, dans l'architecture, l'historiographie, la sémiologie et dans les sciences sociales en général. Son adoption généralisée au cours des années '70 et '80 démontre qu'une prise de conscience d'un changement dans la condition historique des sociétés modernes est actuellement en train de s'opérer.

---

<sup>25</sup> Voir Ihab Hassan, The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature, New York, Oxford University Press, 1971. Ce livre est une source classique.

L'émergence du cadre d'analyse postmoderniste implique intrinsèquement et de façon logique sa succession chronologique au courant moderne. De par sa définition même, cette pensée s'articule en réaction au courant moderniste antérieure. Mais, l'articulation de cette définition se heurte à un écueil. En effet, les périmètres chronologiques de l'époque moderne semblent pratiquement aussi flous que ceux de l'ère postmoderne. Le doute prévaut quant à la naissance de la postmodernité. Mais, toute historiographie sérieuse montre que le déclin des systèmes politiques, sociaux et culturels ainsi que leur remplacement par d'autres systèmes ne peuvent pas être datés avec précision. Par exemple, le capitalisme a pris plusieurs siècles pour se consolider. Néanmoins, par esprit pratique et afin de diminuer la confusion, tout nouveau système a besoin de se voir accorder une date de naissance approximative.

Dans La condition postmoderne, Jean-François Lyotard affirme que l'émergence de ce phénomène se situe dans le temps:

[...] le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit post-industriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne. Ce passage est commencé depuis au moins la fin des années 50.<sup>26</sup>

Mais quelles sont donc les caractéristiques de ce passage? Nous allons essayer maintenant dans les pages qui suivent d'en cerner quelques-unes en utilisant la grille d'analyse appliquée plus haut à la modernité..

---

<sup>26</sup> Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 11.

### 1.2.2.2 Survol des axes paradigmatiques

L'époque postmoderne telle que définie par Lyotard marque le début d'une critique face au caractère inactuel des grands "récits" et l'écroulement des systèmes centralisés par lesquels on tente de tout expliquer:

En s'intéressant aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quantes, aux conflits, à l'information non complète, aux "fractos", aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques, la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir, et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non pas du connu, mais de l'inconnu. Et elle suggère un modèle de légitimation qui n'est nullement celui de la meilleure performance, mais celui de la différence comprise comme paralogie.<sup>27</sup>

Toute la question de la légitimation des récits est au centre du discours de Lyotard. Selon lui, la source du problème naît du fait que les grands récits n'ont plus leur fonction sociale préalable. La société postmoderne ne permet plus l'usage d'explications totalisantes semblables. On comprend par grands récits les narrations à fonction légitimante telles, entre autres, le culte du progrès dû au processus de rationalisation. Cette idée du progrès a entraîné une séparation de l'individu et de la nature, a menacé la vie sur la planète terre; le projet de l'histoire universelle étant un modèle de l'évolution linéaire sous-jacent à une modernisation forcée, à un ethnocentrisme imposé. Donc, ces grands récits sont mis en question.

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 97.

C'est ce scepticisme à leur égard qui qualifie, selon Lyotard, la position postmoderne.

Tout en ne rentrant pas dans les détails, mentionnons que Lyotard va cerner cette problématique de la légitimation du savoir par le biais d'études concernant les jeux du langage. Il va distinguer deux types de savoir, le savoir narratif et le savoir scientifique. Il va aussi mentionner l'existence de deux types de jeux du langage. Le premier, le langage narratif, se basera sur des règles de compétence non pas purement objectives et dénotatives mais prometteuses, performatives et prescriptives. Le deuxième, le langage scientifique, se basera normalement sur des règles dénotatives. Pour sa part, le savoir narratif correspond aux récits mythiques. Ceux-ci établissent un rapport signifiant avec la communauté et son environnement. D'un autre côté, le savoir scientifique s'associe aux récits de l'émancipation qui légitiment les institutions ainsi que les pratiques sociales et politiques des législations.

Par le fait même de la présence de ces deux forces de savoir, Lyotard prouve que le savoir, durant la période postmoderne, nourrit une forme de tension entre les langages narratif et scientifique. La science va faire de plus en plus appel au langage narratif pour se légitimer aux yeux du public. Cette stratégie des scientifiques répond au fonctionnement de l'ordre social actuel: "[...] Lyotard postulates a conflictual, agonistic model of the social order. Conflict, not consensus, structures society. This view derives from his theory of language games".<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Norman K. Denzin, "Postmodern Social Theory", Sociological Theory, Vol. 4, no 2, p. 200.

De cette interaction entre le savoir narratif et le savoir scientifique découlent donc les caractéristiques de la postmodernité. Quelques-uns des auteurs que nous avons étudié s'accordent à dire que la postmodernité correspond à une nouvelle ère historique.<sup>29</sup> Dans une certaine mesure, ces penseurs constatent que la postmodernité correspond à une crise par rapport aux normes, aux valeurs, aux formations institutionnelles de la modernité. Certains autres auteurs interrogent ce phénomène afin de déterminer si la postmodernité correspond à la fin d'une ère historique.<sup>30</sup>

Outre ces éléments temporels que les auteurs cherchent à préciser, certains autres éléments caractéristiques de la postmodernité sont d'habitude relevés. Par exemple, le propre de l'ère postmoderne serait: (a) un éloignement des théories classiques qui se basent sur des grands systèmes d'explication du monde; (b) une grande préoccupation par rapport à la crise de légitimation du système culturel actuel; (c) un appel à de nouvelles images du social, du langage, de la société et du sujet humain; (d) une méfiance profonde par rapport à la raison et à la science en tant que forces capables de produire une société basée sur le consensus, la liberté humaine et des actions rationnelles; (e) une critique de l'idée du rejet du passé.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> À ce propos, voir entre autres: Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Paris, Éditions de Minuit, 1979; Gilles Lipovetsky, L'ère du vide: essai sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard, 1983; Guy Scarpetta, L'impureté, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Norman K. Denzin, "Postmodern Social Theory", Sociological Theory, Vol. 4, no 2, p. 194.

Pour sa part, Lyotard met aussi l'accent sur "l'esprit" postmoderne ou "chacun est renvoyé à soi [...], dans une texture de relations plus complexes et plus mobiles que jamais."<sup>32</sup> Donc, pour lui, il est évident que la postmodernité implique un élément d'introspection virtuelle pour l'individu et, par ricochet, pour la société.<sup>33</sup>

C'est ainsi qu'on constate la mise en branle d'un ensemble de nouveaux phénomènes, de nouvelles attitudes et des nouvelles valeurs. Un de ces nouveaux phénomènes peut être, entre autres, la prédominance de la pluralité des identités ethniques, culturelles, sexuelles sur la conception du modèle traditionnel univoque et unidirectionnel. Un autre peut être, aussi, l'incorporation du passé et du présent. Un autre encore s'exprime dans la lutte contre le centralisme dans les efforts d'affirmation des pouvoirs locaux et régionaux. L'énumération peut se poursuivre ainsi: le combat contre l'égoïsme; la lutte pour la reconnaissance de la pluralité des savoir-faire; la valorisation de la vie quotidienne au détriment de la gestion de la grande histoire; la recherche d'une synthèse dans la vie et dans son être malgré la division du social et de la technique qui oeuvrent à les faire éclater; le besoin de références symboliques contre celles de la raison utilitaire.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, p. 30-31

<sup>33</sup> Jean-François Lyotard, Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985, Paris, Éditions Galilée, 1986, p. 32-33.

<sup>34</sup> Voir Gilles Lipovetsky, L'ère du vide: essai sur l'individualisme contemporain, 1983; Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, 1989; Guy Scarpetta, L'impureté, 1985; Paolo Portoghesi, Au-delà de l'architecture moderne, 1981.

Les penseurs ne s'accordent pas sur l'importance de ces phénomènes. Mais, ils constatent le développement de ces prises de positions critiques face au contenu de la modernité. Disons qu'un grand nombre de changements sont réperables tant dans la sphère des connaissances, dans les modes de vie que dans les principes de création esthétique. Ces changements présentent des homologies remarquables. L'analyse de l'architecture en tant qu'objet artistique et social traduisant les changements de valeurs de la modernité et le passage à la postmodernité, nous permettra de vérifier dans un domaine précis l'expression de cette évolution sociale en devenir. Reste à préciser de façon détaillée la pertinence de ce cas spécifique qu'est l'architecture.

### 1.3 Le choix de l'architecture

L'analyse de l'art en sociologie a soulevé le problème de la représentativité des oeuvres étudiées. Ainsi, peut-on croire que les représentations des espaces construits peuvent être caractéristiques d'une société? La question est importante. Cependant, lorsque nous admettons que l'architecture peut imposer de nouvelles valeurs ce problème ne paraît plus si essentiel: "On peut [...] observer la présence relativement fréquente d'une certaine architecture qui est elle-même sous-jacente à la pensée ou du moins à l'exposé de la pensée."<sup>35</sup> Et plusieurs études nous habituent à l'idée d'une architecture qui pense. Mentionnons, à cet effet, ce que

---

<sup>35</sup> Philippe Boudon, Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture, Dunod, 1971, p. 8.

Christian Norberg-Schulz nous dit à ce sujet: "L'architecture devrait être comprise en termes de formes signifiantes (symboliques). Comme telle, elle participerait à l'histoire des significations existentielles."<sup>36</sup> Mais déjà Alain, en 1930, faisait débiter ainsi la quatorzième de ses Leçons sur les Beaux-Arts: "J'ai à traiter maintenant de l'architecture comme signe, signe de l'homme. Le plus puissant langage, sans contredit [...]. Les édifices ont un sens bien clair, comme les mots. Langage des peuples à eux-mêmes."<sup>37</sup>

Dans cet ordre d'idées, Ricardo Bofill a concrètement présenté le rôle social de l'architecture:

Un bon architecte, en se promenant dans une ville, doit être capable de lire les mécanismes sociaux qui s'abritent derrière les façades plus vite et mieux qu'un romancier, et déchiffrer aussi bien un paysage ou un territoire.<sup>38</sup>

Dès lors, l'architecte peut en venir à la création artistique.

Mais, comment s'inscrit la création artistique dans le processus architectural? Les formes architecturales traduisent une vision de la réalité humaine. Comme toutes formes d'expressions, les éléments du langage architectural puisent leur inspiration dans le champ des émotions

---

<sup>36</sup> Christian Norberg-Schulz, La signification dans l'architecture, Mardaga, 1977, préface.

<sup>37</sup> Cité par Daniel Payot, Le philosophe et l'architecte: sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 9.

<sup>38</sup> Ricardo Bofill, "Créateurs et témoins", dans Gérard Montassier, Le fait culturel, France, Éditions Fayard, 1980, p. 20.

humaines, tant celles de l'architecte que des futurs usagers et observateurs du bâtiment. Ainsi, Lyotard souligne que:

Ce qui est étrange, dans le phénomène de la création artistique, c'est notre capacité à nous intéresser aux formes pour elles-mêmes, c'est-à-dire à considérer le matériau non pas dans son contexte propre mais dans la mesure où les formes auxquelles il donne naissance se traduisent, pour nous, en sentiments. Ainsi, tout se passe comme si les formes transitaient immédiatement en sentiments communicables.<sup>39</sup>

À travers ce processus créatif, l'architecte présente de nouveaux symboles. Ceux-ci permettent à la société de se définir et, surtout, de se re-définir. "Les oeuvres contemporaines luttent pour faire découvrir d'autres espaces et d'autres temps."<sup>40</sup> Bref, la création artistique et l'oeuvre d'art transposent et transcendent aux yeux de l'observateur une réalité spécifique et lui permettent de mieux saisir la totalité de son expérience personnelle.

Par conséquent, nous croyons que l'architecture est une forme d'art qui s'avère particulièrement efficace pour livrer un contenu vivant et un regard direct sur la société. Dans l'ensemble des formes postmodernes d'expression artistique, nous trouvons que les créateurs en architecture ont été ceux qui ont, avec le plus de pertinence, cristallisé cette tendance à l'heure actuelle.

---

<sup>39</sup> Jean-François Lyotard, "La réflexion créatrice", Eclats/Boulez, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 14.

<sup>40</sup> Ibid., p. 16.

#### 1.4 Mise en contexte de la conjoncture socio-historique actuelle de l'architecture

En effet, l'auteur-architecte Charles Jencks s'est beaucoup attardé à expliquer et à construire une catégorisation des nouveaux styles architecturaux au cours des dernières années. Par le fait même, il a contribué à élaborer un cadre d'analyse conceptuel articulé pour cerner les tendances récentes de l'architecture. Lui-même qualifie l'architecture postmoderne comme étant son principal objet d'étude.

Dans le cadre de sa recherche, il a en fait, analysé les dernières vicissitudes de l'architecture. Il affirme que le déclin est déjà accompli et, avec une ironie lucide, il va même jusqu'à donner la date exacte de la mort de l'architecture moderne:

Fort heureusement, nous pouvons situer avec précision dans le temps la mort de l'architecture moderne boum. boum. boum. L'architecture moderne est morte à Saint-Louis, le 15 juillet 1972 à 15h32 (ou à peu près) quand l'ensemble tant décrié de Pruittigoe, ou plus exactement certains de ces blocs reçurent le coup de grâce final à la dynamite.<sup>41</sup>

C'était un complexe résidentiel construit selon les idées du C.I.A.M. (l'organisation internationale des architectes modernes, créée par le Corbusier en 1918).

---

<sup>41</sup> Charles Jencks, Le langage de l'architecture postmoderne, p. 22.

Rappelons que les tenants du modernisme étaient fascinés par la machine et toutes ses applications. Le mode de production industriel et la standardisation constituent par un refus de l'ornementation et par une géométrie rectiligne, orthogonale, une épuration absolue des formes, une simplification à outrance. Gropius, en parlant au nom du Bauhaus, affirme ainsi que:

Nous voulons donner corps à une architecture claire et organique [...] qui soit à l'image du mécanisme, du béton armé et de la construction accélérée, qui définisse elle-même fonctionnellement son sens et son but dans la tension des masses architecturales, [...]. Avec les nouveaux matériaux de construction, acier, béton, verre, qui ont plus de rigidité et de poids, avec les nouvelles constructions suspendues dont l'audace grandit toujours, le sentiment de la pesanteur [...] se modifie.<sup>42</sup>

La fonction du bâtiment est considérée comme le prétexte déterminant de sa forme: le fonctionnalisme s'exprimera par cette devise: la forme suit la fonction. La modernité voulait manifester un sentiment anti-historique, réduisant tous ses éléments constitutifs au statut de matière première, récusant l'histoire pour se reconstituer en tant que structure.

De ce fait, on peut noter dernièrement les phénomènes suivants qui nous permettent de penser qu'on assiste actuellement à un tournant: a) D'une part, on remet en question la notion de progrès et on voit naître une

---

<sup>42</sup> Cité par Christian Cheyrezy dans "L'art et technologie, nouvelle unité (W. Gropius)? du Bauhaus à l'Ircam", Musique en jeu, no 18, 1975, p. 12-13.

méfiance à l'égard des projets de l'histoire universelle. b) D'autre part, on valorise le besoin de stimulations visuelles porteuses d'une empreinte possible sur la mémoire. c) En outre, on voit apparaître de nouvelles approches, de nouveaux mouvements et de nouveaux "ismes": le postmodernisme; le haut modernisme. Et même, l'acteur principal de l'affaire, l'architecte, reprend son rôle-clé. Bref, de nouvelles idées germent, l'architecture poursuit dorénavant une nouvelle voie.

### 1.5 D'une variation géographique à une variation pertinente

Les manifestations de cette nouvelle voie postmoderne sont, nous l'avons déjà souligné, récentes et, comparativement aux exemples modernistes, assez peu nombreuses. Néanmoins, il reste indéniable que l'intérêt de l'avènement de l'architecture postmoderne est évident surtout lorsqu'on constate l'impact de certains des immeubles postmodernes dans leur milieu de création. De ces constats découlent, donc, les quelques critères qui influenceront notre choix des modèles architecturaux qui seront au centre de notre analyse, dans le quatrième chapitre.

Le premier critère, au départ, concerne le nombre restreint de bâtiments postmodernes qui nous pousse logiquement à ne pas limiter notre étude à une région géographique déterminée. Cependant, par souci d'efficacité pour notre démonstration et par nécessité de concision, nous nous devons réduire notre éventail à cinq modèles. De plus, nous désirons que ceux-ci soient les plus représentatifs des diverses tendances

stylistiques de l'architecture postmoderne. Pour ces deux raisons, nous nous voyons obligés de réduire notre délimitation géographique à l'Amérique du Nord. Plus qu'ailleurs, cette région a vu naître des exemples innovateurs et probants des styles architecturaux postmodernes essentiels à une bonne analyse de ces approches. En effet, selon plusieurs auteurs consultés<sup>43</sup> le premier édifice postmoderne est américain. De plus, les bâtiments postmodernes nord-américains sont de loin les plus étudiés. Il en résulte donc l'existence d'une littérature plus ample à leur sujet.

À cet égard, notre deuxième critère va entrer en ligne de compte. En effet, nous désirons aller aux sources originelles des divers styles de la postmodernité architecturale. Ce critère nous semble d'autant plus valable que ces sources sont peu nombreuses. Donc, il nous est aisément possible d'identifier les bâtiments-clés qui ont encore un rôle influant à cause de leur originalité intrinsèque et de leur pureté sémantique.

Notre troisième critère porte sur l'importance de l'impact social du bâtiment. En effet, certains bâtiments ont fait l'objet de discours critiques et analytiques de la part d'experts. Ces discours, de par leur existence-même, démontrent l'impact de tels modèles architecturaux sur la société. Ainsi, chercherons-nous à analyser les bâtiments qui marquèrent visiblement leur espace géographique et social.

---

<sup>43</sup> À ce propos, voir Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, 1979; Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, 1988; Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steven Izenour, L'enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale, Bruxelles, Architecture et recherche, Pierre Mardaga, 1977.

Cela nous amène, logiquement, à considérer seulement les bâtiments publics. En effet, quelques maisons privées postmodernes existent. Comparé à un lieu public, leur impact nous semble clairement moindre puisque, par définition, cette forme architecturale privée se limite à un accès restreint et ne s'offre pas à l'ensemble de la population. Tout en ne niant pas l'impact possible de tels bâtiments privés, nous décidons de fixer notre attention sur l'analyse des lieux publics afin de mieux cerner leur signification sociale globale. Néanmoins, certains de ces édifices privés seront présentés au deuxième chapitre et troisième, dans lequel nous présentons notre survol historique de l'architecture. Ils ne feront pas, cependant, l'objet de l'analyse plus approfondie que nous présenterons au quatrième chapitre.

La réduction de la délimitation géographique de notre étude à l'Amérique du Nord, le recours aux sources originelles des divers styles de la postmodernité architecturale, la nécessité de souligner l'importance de l'impact social du bâtiment et la nécessité de considérer seulement des bâtiments publics sont, donc, les quatre critères qui nourriront notre propos analytique de la façon la plus pertinente possible. Pour mener à bien cette analyse, nous procéderons selon une méthode principalement axée sur l'élaboration d'une réflexion critique d'ouvrages et modèles architecturaux.

## 1.6 Contexte méthodologique

Notre méthode s'articule en fonction des questions que nous nous posons au fur et à mesure que notre recherche avance. Nous sommes donc

amenées à modifier souvent nos questions et à chercher de nouvelles sources bibliographiques. Cette réflexion critique va nous mener à mieux préciser et décrire les aspects plus sociologiques de l'architecture postmoderne ou, si l'on veut, préciser l'application des caractéristiques de ce courant architectural dans l'analyse des valeurs sociétales. En effet, l'architecture est un élément du discours, du langage, du sens. Dès lors, les mouvements architecturaux peuvent faire l'objet d'une étude sociologique.

Par ailleurs, l'effondrement des grands discours proposant des interprétations unitaires et des prophéties programmatiques rend obligatoire la stratégie de l'écoute auprès des usagers de l'architecture tout comme de ses créateurs. En tant que sociologue nous pouvons par là reconquérir un rôle spécifique dans l'auto-interrogation de la société réelle par rapport à ses désirs et à ses objectifs. Comme notre objet d'étude s'avère être un phénomène dont l'apparition est très récente et qui, de surcroît, fait preuve actuellement d'un dynamisme grandissant, il sera donc intéressant de compléter notre recherche en allant consulter des interviews déjà effectuées auprès d'architectes postmodernes.

L'intérêt des architectes postmodernes pour l'histoire et le recyclage des formes doit être vu, ainsi, en relation avec cette auto-interrogation et en relation avec cette restitution du rôle actif de sujet pensant à la communauté des usagers. Le recyclage des formes traditionnelles marque-t-il en architecture la coupure définitive avec la tradition moderne? Peut-on parler en effet d'une rupture entre l'architecture moderne et l'architecture postmoderne? Nous tenterons de répondre à ces questions en vérifiant la teneur des récits narratifs et des sens véhiculés par les

formes architecturales de la postmodernité afin de déterminer en quoi ces éléments reflètent notre condition postmoderne. Mais auparavant, procédons à une contextualisation historique détaillée des caractéristiques des diverses époques de l'architecture afin d'en arriver à préciser les éléments qui opposent l'architecture postmoderne et l'architecture moderne.

## CHAPITRE 2

### L'ARCHITECTURE: ÉVOLUTION HISTORIQUE DES DÉBUTS JUSQU'À LA PÉRIODE MODERNE

Dans ce chapitre, nous allons tenter de saisir les grands points tournants du développement historique de l'architecture de ses débuts jusqu'à l'ère moderne. Ce survol ne peut qu'être bref et non exhaustif étant donné la concision nécessaire à ce travail. Dès lors, nous procéderons à l'étude d'une série de formes et d'éléments caractéristiques des époques concernées. Ce survol se complétera, dans le prochain chapitre, par une présentation de l'architecture postmoderne. Notre objectif global pour l'ensemble de ces deux chapitres est, ainsi, de poser les jalons historiques nécessaires pour découvrir, par comparaison, l'originalité du fait postmoderne.

#### 2.1 L'architecture antique

Dans cette première section, nous allons aborder l'architecture antique. Par ce biais, nous allons en fait présenter brièvement les caractéristiques de deux époques historiques en architecture, celle de l'époque grecque et celle de l'époque romaine, toutes deux représentant, la période antique.

### 2.1.1 Période grecque

L'apport de l'époque grecque en architecture consiste dans la mise en place d'éléments originaux que nous allons rapidement énumérer. Dès le départ, ce qui prédomine à cette époque c'est surtout l'accent mis sur le temple et son importance dans le tissu social et urbain. La plastique même du temple, c'est-à-dire sa beauté, son esthétique extérieure, devient l'élément architectural prédominant. Tous les efforts de construction et d'ornementation visent l'extérieur et non l'intérieur (voir l'illustration 1). Sa fonction sociale consiste dans son rôle de lieu sacré où un objet de culte, généralement une statue, est conservée et vénérée. À cela s'ajoute aussi le rôle de lieu d'accumulation des offrandes et des objets divers du culte.

Souvent le temple était situé au-dessus d'une colline ou d'un rocher afin d'être vu par tout les citoyens de la cité. Il était le centre de la ville. Il était, surtout, représentatif des nombreux projets de construction que la ville abritait. Ceux-ci devinrent, à l'époque, une véritable pierre d'angle des politiques sociales. En effet, la construction permettait de canaliser la société sédentaire urbaine vers de projets communs et revalorisant.

Le temple grec se reconnaît par la présence de ses colonnes. Trois types sont courants. Il s'agit des trois ordres classiques de l'architecture (voir les annexes 1 et 2). L'ordre dorique désigne les éléments constants, dans leur succession normale, qui forme l'extérieur du temple. Il est



Illustration 1: Le Parthénon, Athènes, vers 447 av. J.-C.

considéré comme étant l'ordre fondamental de l'architecture classique. Sa partie principale au centre, le fût, se caractérise par des lignes verticales creuses mais peu profondes. De son côté, l'ordre ionique présente une partie centrale plus mince et gracieuse que celle de l'ordre dorique. Il ressemble à une plante, à un genre de palmier stylisé. Pour sa part, l'ordre corinthien est une variante de l'ordre ionique: "Sa forme est celle d'une cloche renversée couverte des pousses en volutes, et de feuilles d'acanthé qui semblent jaillir du sommet du fût."<sup>44</sup>

Deux autres éléments sont à souligner pour cette période. Il s'agit du choix des matériaux désormais axés vers l'utilisation du marbre au détriment de la pierre. Ceci permit une nouvelle forme d'expression d'ornementation due à la plus grande flexibilité de ce matériel de construction. D'ailleurs, l'élaboration d'une ornementation plus raffinée et plus symbolique (sculpture de formes humaines, d'archétype) constitue le second élément dont l'apport central sera souligné plus loin.

### 2.1.2 Période romaine

L'art romain trouve son origine dans l'art étrusque-italique et se développe plus tard en contact avec l'art grec. La fusion de ces deux conceptions donna, peu à peu, cette unité stylistique qui, avec l'Empire romain, devint un style mondial. Tandis que l'art grec tend vers un idéal de beauté, l'art romain est animé d'un esprit pratique et réaliste. Ainsi, les

---

<sup>44</sup> H. W. Janson, Histoire de l'art. Panorama des Arts Plastiques des origines à nos jours, New York, Ars Mundi, 1988, p. 124.

oeuvres de plus grande importance à Rome ne sont pas les temples mais les édifices qui concernent directement la vie quotidienne des citoyens: les thermes ou établissements de bains, les palais, les basiliques, les aqueducs, les amphithéâtres et les cirques. Des fonctions et des structures sociales plus complexes soutiennent cette multiplicité puisque cette diversité dans le tissu urbain a pour conséquence directe d'accroître la variété des modes de vie et des pratiques.

Une seconde caractéristique de l'architecture romaine réside dans l'utilisation qu'elle fait des espaces intérieurs ainsi que des espaces extérieurs. Désormais, l'espace intérieur a autant d'importance que les formes architecturales extérieures. De là, donc, cette tendance architecturale particulière à l'époque de mettre l'accent sur le spatial par opposition à la tendance précédente, axée sur l'apparence, la beauté et la forme extérieure du temple grec. De son côté, la sculpture illustre les entreprises victorieuses des empereurs.

Parmi les édifices de la Rome impériale, regardons l'importance du Panthéon. En tant que création architecturale, le Panthéon impressionne par sa simplicité géométrique et son 'échelle colossale' vue de l'intérieur. En tant que réalisation technique, ce monument démontre la compétence des bâtisseurs romains, possédant des idées riches en ce qui a trait aux formes architecturales.

Concernant cette époque, deux autres caractéristiques sont à souligner. Il s'agit premièrement, de la découverte de la cimentation qui, par ses possibilités, détermina les caractéristiques fondamentales des

bâtiments romains. Et deuxièmement, de la création du principe de l'arcature et de la coupole semi-circulaire. Le perfectionnement de l'arc souligne un intérêt social accentué pour des événements historiques: "la porte devient une sorte d'idéogramme architectural, dénotant un 'Sacrum Palatium' en tant que siège du gouvernement d'où émane la divine sagesse de l'Etat."<sup>45</sup> L'arc de Constantin élevé à Rome après la victoire sur Maxime en est un exemple probant. La période suivante de l'histoire architecturale va connaître, elle aussi, l'apparition d'innovations qui seront d'un apport crucial pour l'architecture et pour les sociétés qui les ont vu naître.

## 2.2 L'architecture médiévale

### 2.2.1 Période romane (1000 à 1200 - environ)

La caractéristique fondamentale des édifices romans réside dans la combinaison d'un aspect fermé et massif joint à une verticalité manifeste. La tour devient un élément formel de première importance. Ceci amène à la création d'une autre forme architecturale, 'le pentyrion'. Cette nouvelle forme se décrit comme "une structure à cinq tours, une au centre et d'autres plus petites situées aux quatre angles."<sup>46</sup> Le symbolisme rattaché à ces tours inclut des notions de protection et de transcendance. La force monastique imprègne les murs de sa solennité. Cette transcendance vise à

---

<sup>45</sup> E. Baldwin-Smith, cité par Christian Norberg-Schulz, La signification dans l'architecture occidentale, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977, p. 150.

<sup>46</sup> Christian Norberg-Schulz, La signification dans l'architecture occidentale, 1979, p. 150.

ouvrir vers le ciel par la voie de l'élanement des murs verticaux et des tours. À cet égard, l'église est le bâtiment le plus représentatif et révélateur. Elle est simultanément 'place forte' et 'porte du ciel'. Les constructions sont faites de bois, de briques ou de pierres, sans beaucoup de lumière. La cathédrale de Worms (voir l'illustration 2) est un exemple très représentatif de l'architecture de cette époque. Elle mesure 132 mètres de longueur. L'ossature massive est surmontée d'une grande tour orthogonale, accompagnée de deux hautes tours carrés. Sa structure architecturale porte bien le symbolisme de l'époque:

L'architecture romane représente la création d'un homme qui devait porter Dieu au monde. À cette fin, il était nécessaire d'installer, dans la société civile, les principes divins de conduite découlant de la conception augustinienne de l'Eglise chrétienne et sa mission. C'est une conception essentiellement dynamique et sociale: l'Eglise doit imprégner l'Etat de ses principes. L'architecture romane soutient, selon la parole d'Heidegger que 'sur terre' signifie déjà 'sans le ciel'. L'intégration des antiques symboles d'orientation verticale et horizontale, dans les églises romanes, est ainsi profondément signifiante. Pour la première fois dans l'histoire Dieu accompagne l'homme dans son pèlerinage.<sup>47</sup>

Durant la période gothique suivante, ce symbolisme religieux connaîtra certaines variantes qui seront reflétées à nouveau dans l'architecture.

---

<sup>47</sup> ibid., p. 180.

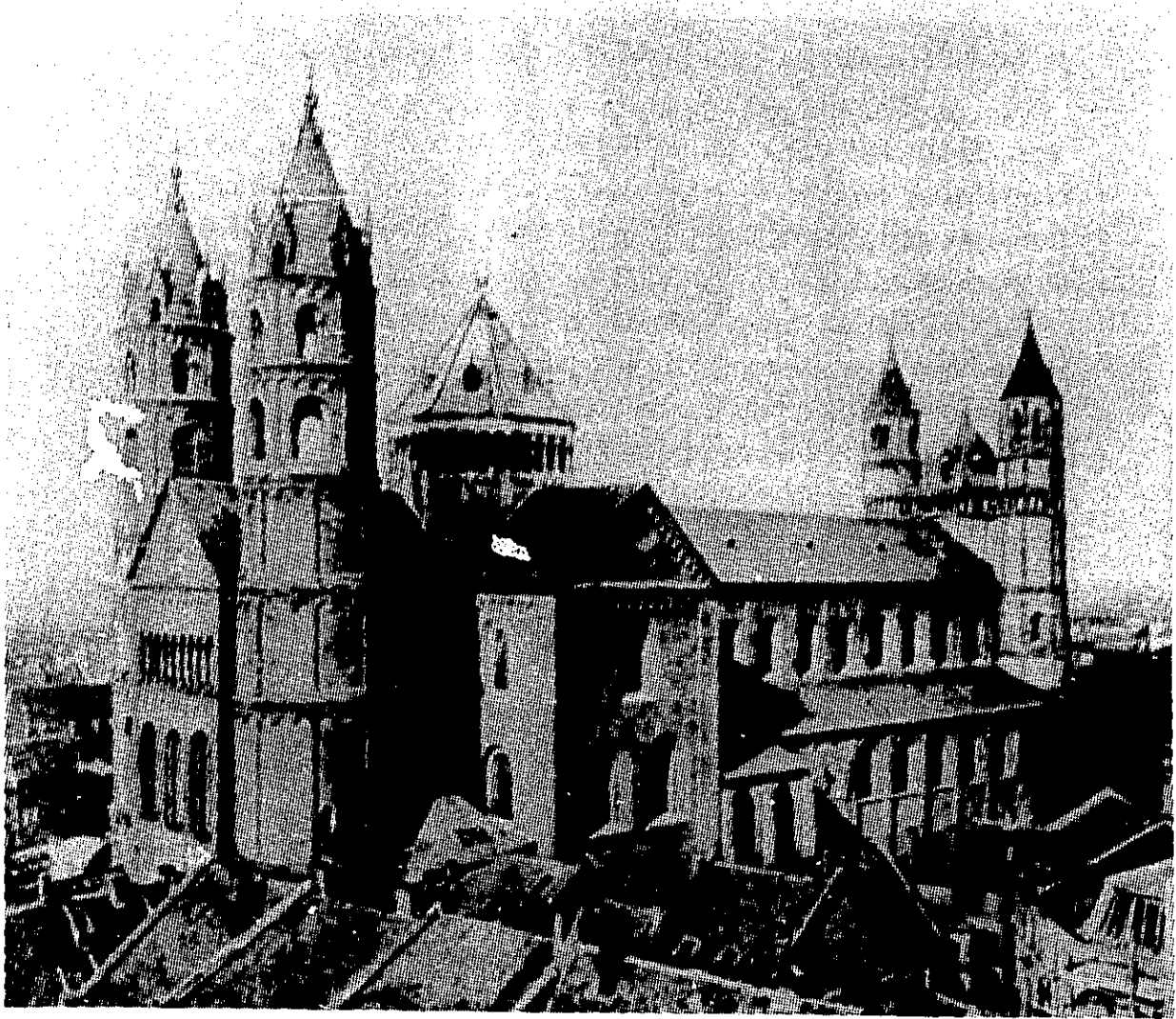


Illustration 2: La Cathédrale de Worms, Allemagne, vers 1170-1230

### 2.2.2 Période gothique

Notons, dès le départ, que l'architecture sacrée va dominer cette période. Cependant, avec la fin de l'architecture gothique viendra la conclusion d'une étape historique de la culture occidentale, celle communément appelée l'âge de la foi. L'histoire de l'art note un déplacement progressif du caractère monastique, fermé, strict, propre à la période romane, vers l'élaboration d'un caractère plus pictural, plus ornementé, éclairé, riche et faste. Sans rentrer dans les détails, il est intéressant de noter quelques caractéristiques du symbolisme sacré de la période gothique.

En premier, il n'est pas surprenant de souligner que l'église ainsi que sa situation centrale dans le paysage urbain apparaît comme l'élément de référence architecturale majeure de la société du Moyen-Age tardif. Son plan de construction s'axe encore autour d'une longitudinalité venant vers l'autel, telle la voie céleste menant vers Dieu, et une centralisation de la localisation du site au sein du plan urbain. À cette époque plus qu'auparavant, la cathédrale est le seul projet architectural d'envergure pour la société. À travers la tâche de la construction d'un tel édifice se reflète et s'explique l'organisation du monde médiéval:

Par sa logique visuelle, la cathédrale était une image cosmique. Dans le système religieux du Moyen Age, à chaque phase de la réalité est assignée une place unique; et une détermination précise de sa valeur est

attachée à cette place, selon, la distance plus ou moins grande, qui la sépare de la Cause Première.<sup>48</sup>

Outre ces éléments, on peut noter que la cathédrale gothique va introduire la voûte en ogive et le mur en diaphane par le biais d'une utilisation élaborée des vitraux et du verre coloré. Dès lors, la lumière naturelle acquiert une aura mystique qui, aux yeux des gens de l'époque, transmet une expression immédiate de la présence de Dieu. De l'ensemble des villes gothiques, nous citerons seulement l'exemple de Sienne en Italie où, encore aujourd'hui, nous pouvons retrouver maints exemples de ces tendances architecturales. De cette même région de la Toscane italienne, nous garderons en mémoire l'exemple de la ville de Florence pour la section suivante et, plus particulièrement, pour l'époque de la Renaissance.

### 2.3 L'architecture de la Renaissance, du Maniérisme et du Baroque

Nous aborderons maintenant quelques autres moments cruciaux de l'histoire de l'architecture. Cette section se rapporte plus spécifiquement, aux apports caractéristiques des époques de la Renaissance, du Maniérisme et du Baroque. Temporellement, nous allons donc couvrir les années débutant vers 1420 et se poursuivant jusqu'au XVIIIe siècle. Nous procéderons au regroupement analytique de ces périodes faute de temps et pour en faciliter la compréhension, pour mieux aussi cerner un ensemble d'éléments nouveaux qui seront ultérieurement repris par les

---

<sup>48</sup> E. Cassirer, cité par Norberg-Schulz, La signification dans l'architecture occidentale, p.222.

postmodernistes. Enfin, nous tenterons de mieux clarifier l'évolution d'éléments très semblables qui se retrouvent avec quelques légères variantes d'une époque à l'autre.

### 2.3.1 Renaissance

L'architecture de la Renaissance va se démarquer de la période gothique par certaines tendances précises. L'accent est désormais mis sur une approche plus matérielle que transcendante du lieu sacré ainsi que sur la clarté intérieure plutôt que sur l'obscurité du lieu sacré. Ces changements baignent dans un nouvel esprit propre à la société de la Renaissance. Maintenant, l'être humain vise plus l'action que la méditation.

Un nouveau modèle d'existence prend racine dans une nouvelle économie, un nouveau contexte politique, une nouvelle idéologie. Un retour à l'humanisme des Grecs s'effectue tandis que l'essor des sciences permet à l'humain de devenir un élément privilégié de l'explication des choses.<sup>49</sup>

Ce nouveau pouvoir de l'humain va permettre l'émergence des premiers professionnels de l'architecture. Pour la première fois dans l'histoire, l'oeuvre architecturale s'est associée à la création artistique propre à l'homme: l'artiste-peintre ou l'artiste-sculpteur, par exemple. À cet égard, mentionnons les cas de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Brunelleschi, de Bramante et de Raphaël.

---

<sup>49</sup> Nikolaus Pevsner, An Outline of European Architecture, p. 174-237.

Ainsi, Léonard de Vinci, par le biais de sa théorie sur la nature idéale de l'art, va s'efforcer de démontrer que la peinture et l'architecture sont des arts libéraux et non pas des métiers comme le pensaient les gens du Moyen-Âge. De là, vont surgir de nouvelles attitudes tant chez les clients face aux artistes (le marchand commandant sa propre chapelle, son propre tableau) que chez les artistes par rapport à leur art: "Seul celui qui envisageait son oeuvre dans un esprit académique, c'est-à-dire en y recherchant des lois, pouvait être considéré par les savants, les lettrés et les écrivains humanistes, comme un égal."<sup>50</sup>

Cet accent humaniste va imprégner le lieu sacré d'une nouvelle atmosphère. D'une signification religieuse de l'église on passe à une signification plus humaine. Les formes architecturales vont refléter cette nouvelle essence de l'architecture dont la nature philosophique et mathématique s'avère être l'élément prédominant. En effet, les plans d'architecture sont, alors, de plus en plus élaborés selon des lois, dites divines, d'ordre et de proportion tandis que l'on a recours, pour la première fois, à des éléments archéologiques issus des monuments de l'antiquité. Les nouveaux théoriciens de l'architecture vont, donc, créer des oeuvres aux dimensions et aux formes très calculées.

À cet égard, l'avènement du plan central pour le lieu sacré est à souligner:

---

<sup>50</sup> Nikolaus Pevsner, Génie de l'architecture européenne, Paris, Hachette Tallandier, 1965, p. 163.

[...] le plan central n'est pas une conception mystique mais terrestre. La raison d'être de l'église médiévale était d'entraîner le fidèle jusqu'à l'autel. Dans un édifice de plan central, un tel mouvement est impossible et l'intérieur ne prend son entière signification que s'il est vu d'un endroit précis où l'on s'arrête pour l'examiner. Le spectateur immobile en ce point devient alors lui-même "la mesure de toutes choses". [...] Dans l'église, l'homme ne se porte plus en avant pour atteindre un but transcendant, mais jouit de la beauté qui l'entoure et de la sensation exaltante d'être le centre même de cette beauté.<sup>51</sup>

Désormais, l'église reflète le pouvoir et la gloire de l'homme au moment présent. Ce n'est d'ailleurs pas le seul bâtiment qui possède cette fonction. À la Renaissance plus qu'auparavant un ensemble de bâtiments pour usage personnel et quotidien prendront une importance accrue dans l'histoire architecturale. Mentionnons les palais, les châteaux et les maisons privées ainsi que divers autres lieux publics tels les hôpitaux et les bibliothèques.

Outre ces lieux sacrés caractéristiques par leur plan central, la Renaissance classique va conceptualiser et créer des bâtiments aux formes massives et pourtant très proportionnées et équilibrées. Les fenêtres ont des motifs romans tandis que les cours intérieures des palais et des maisons privées frappent par leur délicatesse et leur articulation équilibrée d'arcades en arcades qualités essentielles de ce genre d'architecture. Il est à souligner qu'à cette époque les arcades sont plus légères et ouvertes qu'auparavant. Le rythme extérieur des arcades va se

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 163.

poursuivre à l'intérieur par la présence de murs très ornementés dont les emplacements répondent à des lois mathématiques et intellectuelles. Ces murs très actifs et ces rythmes calculés vont entraîner une redécouverte de la beauté plastique et de la perspective ce qui s'avère être un des plus grands apports de la Renaissance.

Il nous apparaît opportun de distinguer certaines étapes historiques propres à la Renaissance même. Une évolution des pratiques s'est établie entre les débuts de la Renaissance et une autre étape généralement connue sous le terme de Renaissance classique. Les bâtiments passèrent d'une certaine délicatesse à une certaine grandeur et d'une ordonnance subtile des surfaces à l'érection de murs très ornementés et modelés en haut-relief. Cette évolution se fit à la suite d'une instruction issue de l'analyse des formes anciennes de l'antiquité. Bref, nous pouvons dire que la recherche de l'équilibre et de l'harmonie vont être les principales qualités de la Renaissance classique. Il en sera tout autrement de l'époque maniériste.

### 2.3.2 Période Maniériste

En effet, on peut dire que le Maniérisme est un art de déséquilibre et de dissonance: "The High Renaissance is full, Mannerism is meagre. There is luxuriant beauty in Titian, stately gravity in Raphael, and gigantic strength in Michelangelo, but Mannerist types are slim, elegant, and of a stiff and

highly self-conscious department."<sup>52</sup> Cette incohérence surgit d'un certain éclectisme. Il s'alimente au désarroi de l'époque qui connaît un temps de crise en l'absence d'idéaux communs d'envergure pour la société. Pour la première fois, l'artiste de l'époque comme son homologue d'aujourd'hui se rend compte de possibilités multiples et se met à les agencer un peu à l'improviste. De plus, cet éclectisme va nourrir de nombreuses imitations issues de l'Antiquité et de la Renaissance classique. On peut mentionner à cet égard, par exemple, la maison de Jules Romain construite en 1544 (voir l'illustration 3) dont l'une des caractéristiques majeures se veut être cette imbrication en une seule entité de l'édifice et de son site.

De cette période, deux autres bâtiments célèbres pourraient être cités en exemples. Il s'agit de la bibliothèque laurentienne de Michel-Ange et du dôme de l'église Saint-Pierre de Rome, une autre oeuvre célèbre de Michel-Ange (voir les illustrations 4-5). Comme le dit si bien Pevsner, le Maniérisme se veut être "un univers de lutte entre l'esprit et la matière":

[...]chaque force semble paralysée. Le fardeau ne pèse pas, les supports ne portent pas, les relations naturelles ne jouent jamais. C'est un système artificiel conçu dans la plus sévère des disciplines. [...] Cette tendance à diriger le mouvement à travers l'espace à l'intérieur des limites très rigides est la principale qualité spatiale du Maniérisme.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Nikolaus Pevsner, An Outline of European Architecture, p. 209.

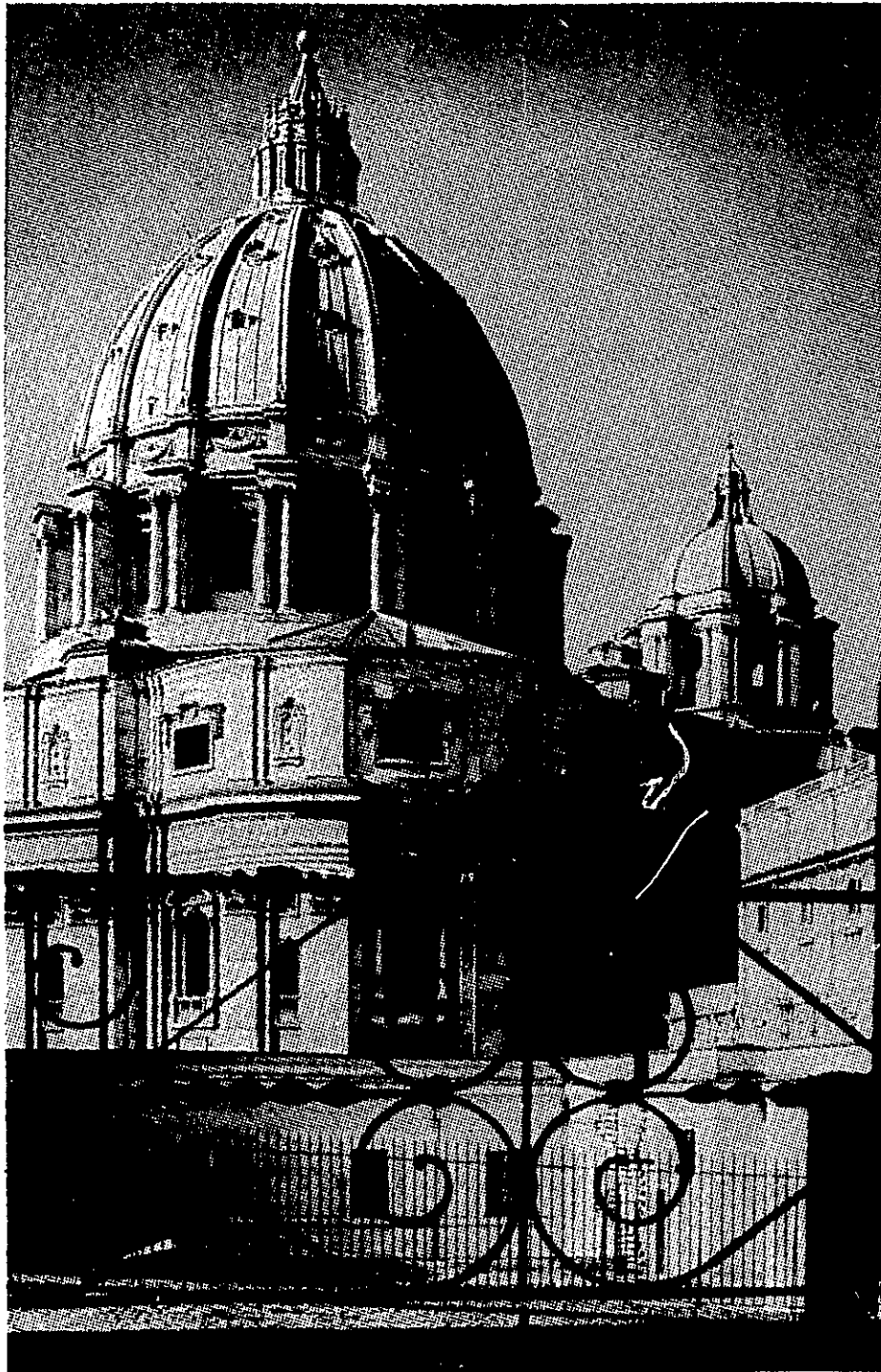
<sup>53</sup> Nikolaus Pevsner, Génie de l'architecture européenne, p. 200.



Illustration 3: La maison de Giulio Romano, construite par lui-même, Montoue, Italie, 1544.



Illustration 4: Le vestibule de la bibliothèque laurentienne, dessiné par Michel-Ange, Florence, 1526.



**Illustration 5:** Le dôme de Saint-Pierre, dessiné par Michel-Ange, Rome, 1558-60.

Bref, Michel-Ange sera l'artiste le plus représentatif de ce courant architectural, d'autant plus qu'il fit de l'architecture son moyen d'expression personnelle et que, grâce au travail plastique de la pierre, il se permit d'exprimer des émotions personnelles mieux que nul autre ne le fit à cette époque.

### 2.3.3 Période Baroque

Cet accent sur l'éclectisme va se poursuivre avec la période Baroque qui caractérise la production artistique du XVII<sup>e</sup> siècle. Suite à la Contre-Réforme, un renouveau de la foi catholique caractérise certaines régions européennes. D'autre part, la pensée scientifique progresse. Le rôle de la science devient plus évident pour les sociétés. Ces deux tendances influencent l'architecture dans la mesure où elles permettent aux architectes de puiser dans plusieurs voies d'expression, autant religieuse que scientifique. Le thème de l'ovale traduira cette nouvelle liberté d'expression des architectes.

En effet, désormais les architectes vont quelque peu délaisser le plan central des églises pour privilégier un plan aux formes ovales moins parfaites. L'avantage se situe au niveau de l'élaboration d'une nouvelle dynamique spatiale grâce à la combinaison du plan central avec des éléments longitudinaux. À cet égard, l'église St-Charles est un exemple typique.

Par ailleurs, le Baroque va prôner que "toute architecture est à la fois structure et décoration."<sup>54</sup> Cet accent vers la décoration va entraîner, à la limite, un certain manque de respect vis-à-vis l'agencement et la nature des matériaux employés. Les motifs ornementaux sont nombreux: anges, génies, esprits, etc... Leur fonction est double:

Ils servent non seulement à camoufler les points d'articulation de la structure et à masquer la machinerie des "coulisses", mère de toutes illusions, mais aussi à ménager une transition entre l'espace réel dans lequel nous sommes et l'espace créé par l'artiste.<sup>55</sup>

Ainsi, le Baroque visera à intégrer l'espace de la scène divine (l'autel) à l'espace du public.

L'utilisation de l'illusion optique entraînera plus facilement cette fusion et cette dynamique spatiale. D'ailleurs, l'illusion optique sera un des éléments les plus caractéristiques du Baroque. L'escalier royal du Bernin, bâti en 1660, en est un exemple probant.

Bref, tous ces artifices baroques vont servir à émouvoir et hypnotiser le spectateur pour l'entraîner vers une nouvelle dimension de son vécu:

Au milieu de la nef, le maître-autel de forme ovale peut fort bien remplir d'aise la foule des fidèles sans

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 224.

<sup>55</sup> Ibid.

culture, agenouillés autour de ce splendide monument, mi-récif de corail, mi-carrosse de conte de fées. Ayant remarqué cet accessoire magnifique, le spectateur ordinaire lève la tête et aperçoit au-dessus de lui, pour son plus grand plaisir, une décoration étincelante de ressac, d'écume et de feux d'artifice.<sup>56</sup>

Ainsi, cette architecture vraie et voluptueuse va mener l'homme vers de nouvelles expressions de soi, vers une vision plus riche de son avenir tout en demeurant très mythique. Cette architecture sera spontanément le reflet de l'instinct esthétique d'un peuple. Précisons, en dernier lieu, que le Baroque-Rococo sera une variante du Baroque caractéristique par son côté plus coloré et plus flamboyant. Une différence de purification va s'établir entre ces deux variantes. Le Rococo sera plus clair, plus délicat, plus léger que le Baroque mais tout autant expressif, dynamique, porteur d'une vision.

#### 2.4 L'architecture moderne

Nous en arrivons à l'époque de l'architecture moderne. Rappelons qu'au cours du XIXe siècle, la révolution industrielle et la modernisation sociale ont confronté l'architecture et l'urbanisme à une situation nouvelle. Des défis leurs furent lancés par le développement de matériaux nouveaux (le verre, l'acier, l'acier moulé et le béton armé) et des techniques nouvelles

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 166-167.

utilisées pour construire.<sup>57</sup>

En effet, au cours du XIXe siècle, les architectes ont fait évoluer les techniques de construction, ouvrant ainsi à l'architecture de nouvelles possibilités qui ont fait éclater les cadres classiques de la maîtrise des surfaces et des espaces. Les immenses verrières, inspirées de la technique des serres et construites au moyen de pièces standardisées, ont donné à leurs contemporains de nouvelles échelles de grandeur et de nouveaux principes de construction. Ces verrières ont révolutionné les habitudes visuelles et ont changé, pour l'observateur, le sentiment de l'espace. Par la suite, le début du XXe siècle va connaître en architecture la constitution comme telle du Mouvement Moderne. Dans le cadre de ce mouvement, diverses tendances se sont concrétisées grâce aux institutions suivantes: les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (C.I.A.M.) (en France), l'enseignement du Bauhaus (en Allemagne) et l'enseignement d'un style international durant les années trente, (aux Etats-Unis). Suite à l'après-guerre, durant les années cinquante et soixante, les plus grandes réalisations de ce mouvement ont vu le jour.

Walter Gropius, Charles-Édouard Jeanneret, dit Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright ont été considérés comme les inventeurs du Mouvement Moderne. Détectons maintenant, à travers eux, les éléments caractéristiques de l'architecture moderne.

---

<sup>57</sup> H. W. Janson, Histoire de l'art. Panorama des Arts Plastiques des origines à nos jours, New York, Ars Mundi, 1988, p. 702-703.

Walter Gropius, né en 1883 à Berlin, fonde en 1919 le Bauhaus. Cette école technique en architecture, conçue à l'image d'une usine, donne tout autant naissance à une école de pensée architecturale qu'à de nombreuses créations artisanales et techniques. Gropius à travers le Bauhaus édifie ses nouveaux bâtiments en 1925-26 (voir l'illustration 6). Ceux-ci sont caractérisés par l'abandon de la symétrie axiale, l'articulation d'édifices de hauteurs différentes et l'emploi du "mur-rideau". De plus, le caractère de gravité typique et déterminant de l'ancienne forme architectonique n'a plus de valeur. Gropius décrit les bâtiments comme des "structures transparentes" et des projets nettement modelés dans lesquels chaque partie se fonde naturellement dans le volume global.<sup>58</sup>

L'enseignement dispensé alors par le Bauhaus vise à intégrer l'architecture aux autres arts majeurs en établissant une collaboration entre l'artiste et l'artisan. Il préconise la création collective et s'appuie sur un idéal socialiste. Le Bauhaus accorde une grande place à l'expérimentation et à la création de prototypes d'objets usuels destinés à la standardisation. La liberté esthétique y est prônée, mais ce sont l'abstraction géométrique, le rationalisme et le fonctionnalisme qui s'imposent. Gropius réussit à faire de cette école un centre de cristallisation de la culture mondiale à cette époque.

---

<sup>58</sup> Giulio Carlo Argan, Walter Gropius et le Bauhaus, Paris, Denoël/Gonthier, 1979, p. 121-124.

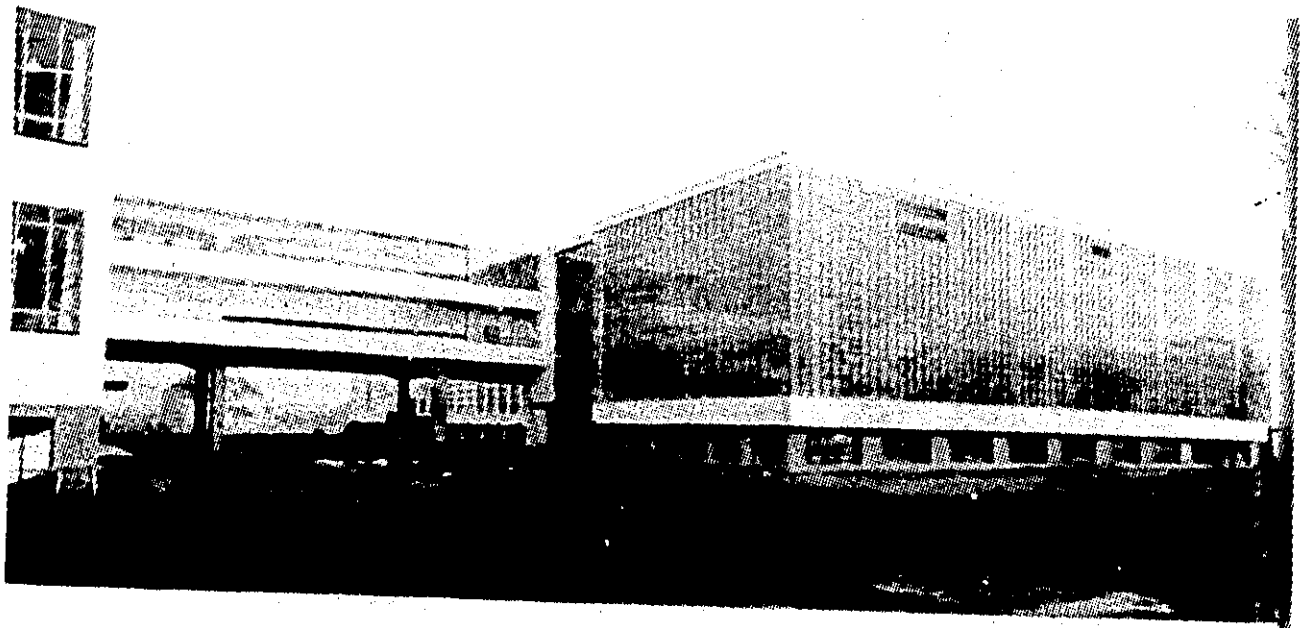


Illustration 6: Le Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1925-1926.

Pour sa part, Le Corbusier, est né en 1887 à La Chaux-de-Fonds, en Suisse. Défendant la standardisation et la préfabrication des éléments, il fonde le projet Dom-ino en 1914: "On a donc conçu un système de structure - ossature - complètement indépendant des fonctions du plan de la maison [...] permettant d'innombrables combinaisons de dispositions intérieures et toutes prises de lumières imaginables en façade."<sup>59</sup>

Par ailleurs, dans son travail portant sur la création de maisons particulières, Le Corbusier cherche à appliquer les principes de la machine à habiter:

The nineteenth century had witnessed the coming of iron structures -- bridges, covered markets, and towers. Now the formal qualities of machines were transferred to stone constructions, in order to go beyond the reductive character of the primary forms and to gain a semantic content through which the goals of society could be expressed in a visible shape. The image of a gigantic white transatlantic liner cutting across the ocean -- a complete city in miniature, apparently carrying humanity into the future as to a promised land -- easily suggested itself as an appropriate guiding notion. In fact, the ocean liner was a "machine" already translated into architectural terms, and its striking new shapes and its gleaming white exterior could readily be identified with the new architecture.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète, 1910-1929, Suisse, Les Éditions Girsber Gerzurich, 1960, p. 23.

<sup>60</sup> Heinrich Koltz, The History of Postmodern Architecture, Boston, Massachusetts, Institute of Technology, 1988, p. 9.

Les principes architecturaux sous-jacents à l'application du concept de la machine à habiter sont les suivants: recours à une ossature sur pilotis libérant le sol; façade libre; jardin de toit terrasse; fenêtres continues. Mentionnons, à cet égard, la villa Savoye à Poissy, (1931), exemple classique de l'architecture fonctionnaliste (voir l'illustration 7). De plus, le Corbusier porte sa réflexion sur les problèmes posés par l'urbanisme et l'habitat collectif. Pour lui, la machine, les bistrotts, les grands magasins, la vitesse, la mobilité anéantissent la communication. Ces réflexions l'amène à poser la formule rationnelle du bonheur humain par le biais de la création de cellule à habiter (voir l'illustration 8). L'architecture devint, ainsi, question de moralité pour Le Corbusier:

C'était en somme rechercher le type de la maison d'aujourd'hui, un type qui fixât la contenance, la grandeur, l'agencement d'une cellule d'homme non plus provincial ou national, mais la cellule d'un homme de l'époque, cellule équivalente en tout pays, dans le monde entier: effort international.<sup>61</sup>

De son côté, Mies van der Rohe, né en 1886 à Aix-la-Chapelle, réalise aussi tout comme Gropius et Le Corbusier un nombre considérable de projets novateurs. Mentionnons, entre autres, les gratte-ciel à ossature d'acier et paroi transparente en verre, les immeubles de bureaux et les maisons en brique. En 1929, il édifie l'une de ses oeuvres majeures: le

---

<sup>61</sup> Cité par Chantal Béret, "La querelle des architectes: vieux Modernes, jeunes Anciens, nouveaux "Ni-Ni", Architecture en France: Modernité/Postmodernité, Centre de création Industrielle, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 6.



Illustration 7: La Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1931.

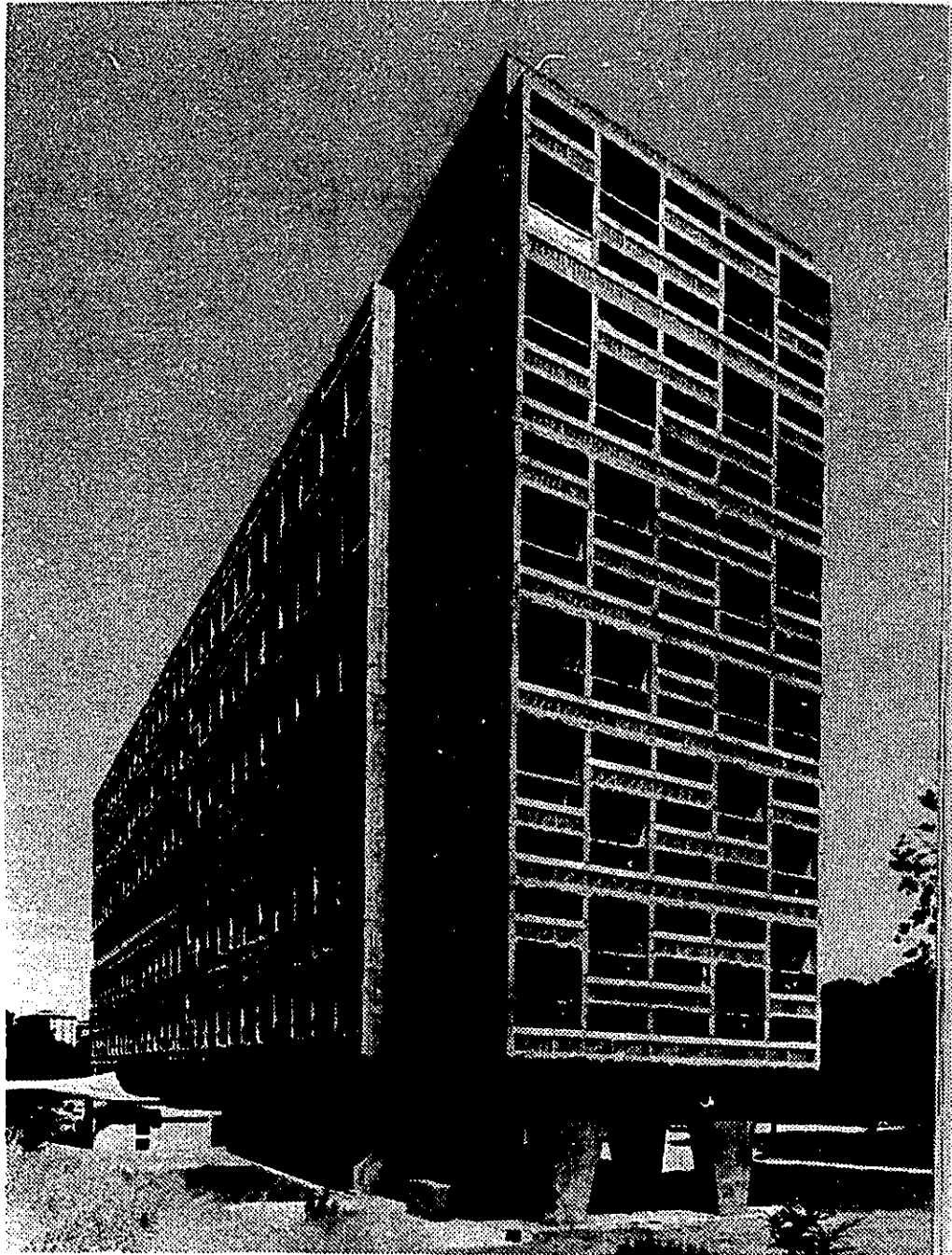


Illustration 8: La Cité Radieuse, Le Corbusier, Marseille, 1947-1952.

le pavillon allemand de l'exposition de Barcelone, "aux formes dépouillées orthogonales et aux proportions rigoureuses". Succédant à Gropius, il dirige le Bauhaus jusqu'à sa fermeture par les Nazis en 1933. Il y prône l'emploi systématique des éléments standardisés. Son slogan est "le moins est plus!" Plus les formes sont dénudées, plus le bâtiment réduit à sa plus simple expression répond aux critères fondamentaux du Mouvement Moderne. L'oeuvre doit, si possible, être moins coûteuse et destinée à une utilisation ouvrière ou de masse.

Mies van der Rohe exerce une forte influence aux Etats-Unis. À son arrivée en 1938, il est nommé doyen d'architecture au Armour Institute de Chicago. Au dire de Tom Wolfe, dans son livre à succès Il court, il court, le Bauhaus. Essai sur la colonisation de l'architecture, le cours d'architecture américaine change, alors, du tout au tout:

Les départements d'architecture des universités devinrent eux-mêmes des sérails de style américain. Il y avait là une approche de l'architecture qui transformait l'architecte américain de fournisseur pour banquiers en ingénieurs des âmes. La construction de bâtiments neufs était pratiquement à l'arrêt. Il était d'autant plus facile pour le monde des architectes d'adopter la théorie des dieux blancs, celle qui consistait à repartir à zéro. [...] Plus question de fastidieux projets de style Renaissance. Finies les corvées de détails empruntés à la Renaissance classique!<sup>62</sup>

Wolfe ira même jusqu'à dire que:

---

<sup>62</sup> Tom Wolfe, Il court, il court, le Bauhaus. Essai sur la colonisation de l'architecture, Paris, Mazarine, 1982, p. 62.

Bref, le style dominant dans ce pays, dans cette Babylone du capitalisme, devint celui du logement ouvrier. Le logement ouvrier ainsi que l'avaient conçu au début des années vingt [...] s'étalait à présent, en annexes de musées d'universités sélectes, galeries d'art pour mécènes, appartements pour les riches [...]. Il était mis à toutes les sauces, mais n'avait rien à voir avec des logements pour ouvriers.<sup>63</sup>

Ces bâtiments sont faits d'acier, de béton, de verre et de petites briques vernissées, blanches ou beiges. Bref, les matériaux par excellence utilisés par le Mouvement Moderne. Parmi les constructions que Van der Rohe réalise, mentionnons le Seagram Building à New York (1954-58). C'est, écrit Wolfe, "du logement ouvrier sur trente-huit étages et les capitalistes y installèrent le siège de leur société [...]. En harmonie avec la couleur de la bouteille de whisky américain, le verre de cette boîte de verre et d'acier la plus grande de toutes était teinté en ombre foncé."<sup>64</sup>

Enfin, Frank Lloyd Wright, né en 1867 aux Etats-Unis, cherche à reconsidérer les rapports de l'individu, de l'édifice et de la nature environnante. Ainsi, il met en place les canons de ce qu'on appelle l'architecture organique. Son talent de constructeur et ses capacités inventives se manifestent dès le début de sa carrière, notamment avec sa propre maison à Oak Park dans sa série dite des "Prairie Houses", (1901) dont le plus remarquable exemple est la Robie House, Chicago (1909). Il manifeste sa parfaite maîtrise de la technique du béton armé en édifiant la

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 77-78.

<sup>64</sup> Ibid., p. 85-86.

Kaufmann House (1936-39) à Bear, Pennsylvanie, dite aussi Maison sur Cascade (voir l'illustration 9). Il construit aussi maintenant célèbre le musée Guggenheim à New York (1956-59) où il innove en créant un plan en spirale qui engendre un espace continu se déroulant en pente douce.

Bref, ces quatre architectes ont été les pères de la modernité architecturale en émettant les idées fondamentales, et les paradigmes édifiants, de ce courant de pensée:

The preference for modern architecture is entrenched in a small number of rigid ideas. Mies's office building, the open ground plan of the Bauhaus at Dessau, and the row housing of the early 1930s are the prototypes on which it is fixed. Added to these are the formal characteristics to which the remaining contents of modernism are attached. Lightness of construction is combined with technical progress; the bareness of the facade with rationalization and enlightenment; the multiplication of standardized elements with logical consequence. All these formal qualities are far removed from history and tradition.<sup>65</sup>

Outre les éléments caractéristiques sus-mentionnés des oeuvres de ces quatre architectes, la période des années 1900-60 a aussi vu l'élaboration de bâtiments dont les formes architecturales trouvent leur originalité dans d'autres influences. Nous n'allons pas entrer dans beaucoup de détails, mais nous aimerions souligner, à cet égard, l'importance de quelques autres monuments.

---

<sup>65</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 33.

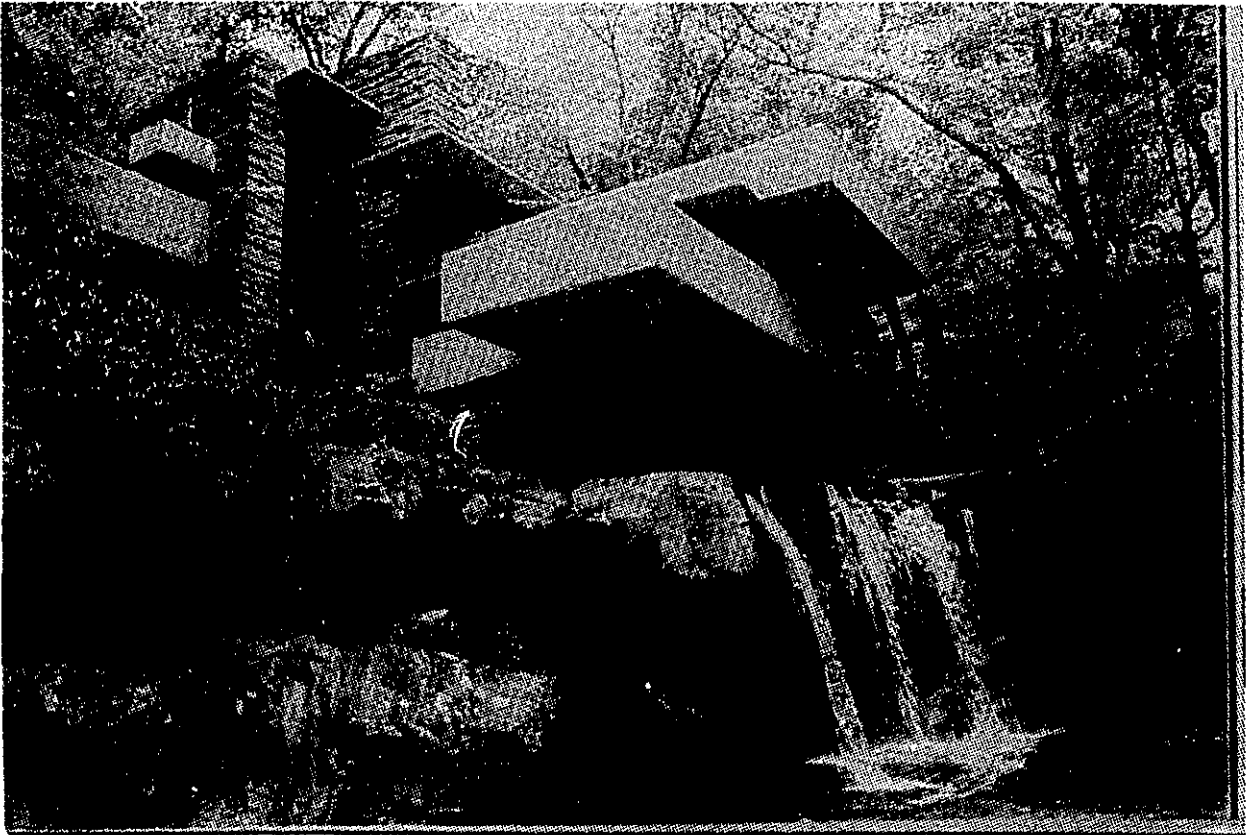


Illustration 9: Lo Maison Kaufmann, Frank Lloyd Wright, Pennsylvanie, 1936-1939.

Commençons par la tour d'Einstein (1917-21) dessinée par Erich Mendelsohn. Ce bâtiment a une forme animalorphique, c'est-à-dire qu'il trouve sa source d'inspiration formelle dans les caractéristiques d'un corps animal ou humain. Il suit la logique du corps et traite les orifices en les entourant de paupières et de plis.<sup>66</sup> Par ce symbolisme, ce bâtiment innove, donc, beaucoup à l'époque.

Poursuivons avec le terminal de la TWA à l'aéroport Idlewild (désormais l'aéroport Kennedy) de New York, construit en 1956 par l'architecte Eero Saarinen (voir l'illustration 10). Le bâtiment est fait des matériaux usuels de l'époque, le verre, l'acier et le béton et ressemble à un aigle. Il a lui aussi, une forme animalorphique dont le symbolisme se veut, pour l'époque, à l'image de la force du peuple américain.

Enfin, présentons la casa Battlo (1904-6), située à Barcelone et fondée par l'architecte Antonio Gaudi. Jencks décrit et qualifie cette architecture "bizarre" de la façon suivante:

La juxtaposition des images est conçue pour signifier un désir séparatiste: le dragon, l'Espagne, est tué par la croix chrétienne et l'épée du patron de Barcelone, tandis que l'on peut retrouver dans les balcons et la structure les crânes et les os des martyrs. A l'arrière-plan, on peut voir une procession de clowns casqués, tandis que le devant recouvert de carrelages étincelle et ondule comme la Méditerranée.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Charles Jencks, Architecture Bizarre, Paris, Denoël, 1979, p. 60.

<sup>67</sup> Ibid., p. 17.

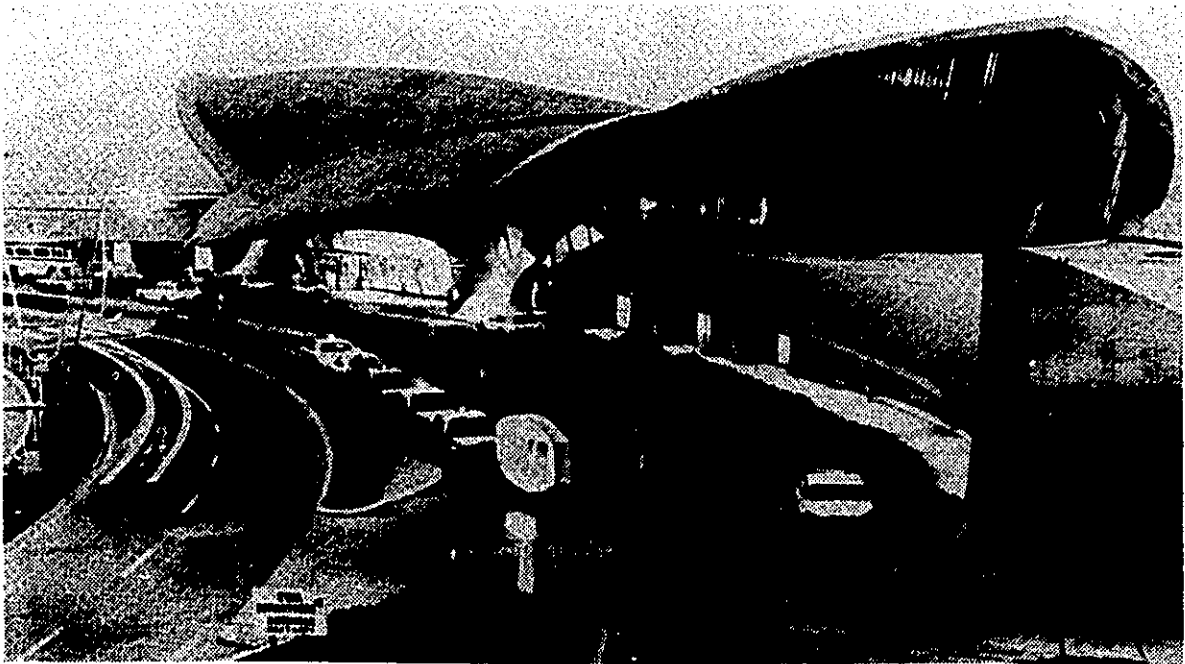


Illustration 10: Le Terminal TWA, Kennedy Airport, Eero Saarinen,  
New York, 1962.

Il suffit de nommer ces trois exemples pour souligner que certains architectes contemporains de l'époque moderne étaient parfaitement conscients qu'ils créaient des édifices scandaleux et marginaux par comparaison aux critères du Mouvement Moderne généralement acceptés. De fait, durant plus de la première moitié du XXe siècle, l'originalité n'était pas acceptée: "aucun architecte ne pouvait se faire une grande réputation en dehors des sérails désormais centrés dans les universités."<sup>68</sup> Depuis lors, la situation en architecture a changé. Au cours des années '60, une réflexion théorique s'élabore, le procès est fait aux idéologies totalisantes et le Mouvement Moderne entre dans sa phase de déclin, la question postmoderne émerge.

## 2.5 Conclusion

À travers ce bref survol historique de l'architecture de ses débuts à l'ère moderne, nous avons pu constater dans ce chapitre combien cet art a sa propre unicité à chaque période de l'histoire.

Dans la tradition ancienne, durant les premières périodes de l'histoire architecturale, nous avons vu que l'architecte manipule des formes qui renvoient à la réalité physique et mythique de l'être humain et de sa vie quotidienne. Rappelons que l'architecture antique grecque se structure autour du temple tandis que la période romaine remplace l'idéal grec de la beauté et de la mystique par un esprit pratique et réaliste dont les édifices publics de la ville sont les reflets. L'accent est, désormais, plus sur

---

<sup>68</sup> Tom Wolfe, Il court, il court, le Bauhaus. Essai sur la colonisation de l'architecture, p. 102.

l'usage d'espaces intérieurs et extérieurs plutôt que sur l'apparence du bâtiment. Pour sa part, l'architecture médiévale se base sur un symbolisme religieux au coeur duquel trône l'église comme bâtiment sacré, comme signe de la protection et de la transcendance de l'être humain. Ce symbolisme religieux atteint un degré flamboyant avec l'architecture de la Renaissance. Désormais, la transcendance acquiert un aspect plus concret et matériel. L'église s'éclaire, sort de l'obscurité et fait place à l'action humaine plutôt que la méditation. La période maniériste ouvre plus tard la voie à un certain éclectisme formel. L'architecte imprègne de plus en plus l'oeuvre architecturale de sa personnalité, au gré de ses inventions et de ses essais. La période suivante, le Baroque, pousse l'originalité architecturale vers le plan ovale de l'église en délaissant le plan de la croix latine. Par ailleurs, l'excès d'éclectisme propre au Baroque va prendre une dimension plus épurée et équilibrée durant le Rococo.

Ensuite, l'histoire de l'architecture se tourne vers le modernisme. Ce courant moderne est, pour sa part, incontestablement lié à l'histoire des techniques nouvelles, de la réalité de la machine et des nouveaux matériaux de construction mis à la disposition des architectes. C'est une architecture qui est mue par l'utopie de la technologie et par le souci du fonctionnel. L'usage d'un contenu narratif quelconque sur l'édifice n'est pas revendiqué et mènera, éventuellement, à une monotonie et une uniformisation outrancière des bâtiments, et ceci jusqu'à ce que certains architectes s'élèvent contre le crédo moderniste. Notre prochain chapitre sera consacré à l'analyse et à la compréhension des revendications de ces créateurs en quête d'un sens architectural nouveau. Nous allons poursuivre en cernant

les composantes principales de ce mouvement en architecture dans notre prochain chapitre.

## CHAPITRE 3

### L'ARCHITECTURE POSTMODERNE

Nous abordons maintenant la période de l'architecture postmoderne. Dans ce chapitre, nous allons essayer de saisir les composantes principales de ce mouvement en architecture par le biais de la présentation de la pensée innovatrice des deux architectes principaux de la postmodernité: Robert Venturi et Charles Jencks. Ces deux personnages ont grandement contribué à l'éclaircissement de l'analyse des nouveaux styles propres à la postmodernité architecturale.

Dans un premier temps, nous allons présenter l'originalité de la pensée de Robert Venturi. Ensuite, nous présenterons de façon très détaillée la pensée de Charles Jencks telle qu'elle se traduit par sa typologie stylistique. Jencks est le premier auteur à avoir discerné et proposé clairement une première catégorisation des tendances de l'architecture postmoderne. En fait, l'essentiel de ce chapitre est consacré à cette typologie puisqu'elle est centrale à la majeure partie des analyses actuelles qui portent sur la postmodernité architecturale. En d'autres termes, toute étude architecturale postmoderne ne peut se permettre d'omettre une référence directe ou indirecte à cette typologie. Nous allons donc nourrir notre propre analyse en nous basant sur cette typologie pour décrire, dans notre prochain chapitre, nos modèles architecturaux. Mais auparavant, débutons par la pensée de Venturi.

### 3.1 La pensée de Robert Venturi

Le livre de Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture,<sup>69</sup> publié en 1966, a été une oeuvre pionnière dans la prise de conscience de l'épuisement formel du style international moderne. Il est un des premiers auteurs à avoir souligné le désir de passer au-delà du modernisme et à noter les signes avant-coureurs de la rupture qui était en train de s'amorcer.

L'ouvrage sus-mentionné de Venturi débute par un "petit manifeste en faveur d'une architecture équivoque":

J'aime [...] que l'architecture soit complexe et contradictoire. Non pas que j'aime l'architecture incohérente ou arbitraire due à des créateurs incompetents, ni les complications recherchées par goût du pittoresque ou de l'expressionnisme. Ce dont je veux parler au contraire, c'est d'une architecture complexe et contradictoire fondée sur la richesse et l'ambiguïté de la vie moderne et de la pratique de l'art.<sup>70</sup>

Dans sa polémique contre le modernisme, Venturi propose d'élargir le répertoire formel dans lequel peuvent puiser les architectes: "[...] complexité et contradiction contre simplification, ambiguïté et tension

---

<sup>69</sup> Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, New York, 1966.

<sup>70</sup> Robert Venturi, cité par Paolo Portoghesi, Au-delà de l'architecture moderne, p. 112.

contre rigidité, ambivalence contre exclusivité, pluridimensionnalité contre unidimensionnalité, hybrides contre pureté, et vitalité brouillone (ou "la totalité difficile") contre unité monolithique.<sup>71</sup> La primauté de l'usage diversifié des styles et l'insistance sur la multiplicité des formes sont présentes chez Venturi et caractérisent les manifestations de la postmodernité aux Etats-Unis. Face à l'universalité du mouvement moderne et à l'homogénéité formelle qui en résulte, les postmodernes se tournent vers les traditions et l'histoire locale: "Mies had compressed his reductive architectural theory to one phrase: 'Less is more'. Robert Venturi responded sarcastically: 'Less is a bore'. This exchange presents, in a concentrated paradigmatic form, the turn away from modernism."<sup>72</sup>

Dans cet ordre d'idées, en 1972, Venturi publie L'enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale,<sup>73</sup> en collaboration avec Denise Scott Brown et Steven Izenour. Ce livre permet de réévaluer le rôle du symbolisme en architecture et, par là, permet de s'ouvrir à d'autres goûts et à d'autres valeurs. Glorifiant "les pacotilles commerciales" de Las Vegas, c'est-à-dire l'ensemble bigarré des enseignes commerciales des rues de cette ville, les trois auteurs en arrivent à considérer la "Main street" américaine comme un élément architectural presque acceptable. Par cette valorisation du commercial dans la vie

---

<sup>71</sup> Charles Jencks, Le langage de l'architecture postmoderne, p. 87.

<sup>72</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 142.

<sup>73</sup> Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steven Izenour, L'enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale, Bruxelles, Architecture et recherche, Pierre Mardaga, 1972.

américaine, Venturi et Scott Brown s'allient au mouvement du Pop Art américain tel que représenté par Andy Warhol.

Ces revendications populaires sinon populistes de Venturi et Scott-Brown ont connu un énorme échec aux Etats-Unis et en Europe. Selon les adeptes du modernisme, elles pêchaient trop par leur manque de décorum. Par ricochet, elles ont provoqué des réactions diverses contre toutes les formes d'expressions architecturales nouvelles et populaires. Charles Jencks n'hésita pas à qualifier cette situation de postmoderne étant donné le germe de rupture face à la modernité qu'elle nourrissait en elle-même par son accent sur les aspects symboliques de la rue américaine. Comme nous le verrons dans la section suivante, Venturi et Jencks s'accordent à noter l'importance ainsi qu'à encourager l'existence et le renouveau d'un symbolisme architectural afin d'accroître l'impact communicatif du bâtiment avec ses usagers et ses observateurs.

### 3.2 La pensée de Charles Jencks

The Language of Post-Modern Architecture, publié par Jencks en 1977, définit en effet l'architecture postmoderne comme une forme d'art populiste, pluraliste, à communicabilité immédiate. Il écrit que:

Nous pouvons nous attendre à voir la future génération d'architectes utiliser le nouveau éclectique avec plus de confiance. Il ressemblera plus à l'Art Nouveau qu'à l'International Style, parce qu'il lui prendra sa structure de références hétérogènes, sa grande disponibilité à la métaphore, ses signes écrits, sa vulgarité, ses signes symboliques et ses clichés,

c'est-à-dire la gamme entière de l'expression architecturale. Les architectes aujourd'hui sont les primitifs d'une nouvelle sensibilité.<sup>74</sup>

Dans ce livre, Jencks présente six tendances de l'architecture récente: a) l'historicisme; b) le revivalisme strict; c) le néo-vernaculaire; d) le ad-hoc urbaniste; e) la métaphore et la métaphysique; et f) l'espace postmoderne. Cette typologie offre le premier cadre structuré de présentation pour nourrir le débat sur l'architecture postmoderne et permettre l'articulation des positions des uns et des autres en fonction d'une terminologie plus concrète. Cette contribution est majeure pour l'analyse historique de l'architecture. Outre la présentation d'une terminologie innovatrice, Jencks expose au grand jour les caractéristiques essentielles des bâtiments postmodernes. Il tente, ainsi, de circonscrire les limites de la postmodernité architecturale. Mais, avant de poursuivre dans la présentation de cette typologie, une mise en garde s'impose.

En effet, malgré son apport incontestable, cette typologie nous semble receler un problème. Nous y constatons une difficulté à clairement délimiter les caractéristiques des phénomènes assignés aux concepts mis de l'avant. Il est vrai que ce travail de clarification est rendu plus difficile par le fait que la postmodernité architecturale est un événement jeune et, surtout, en plein devenir. Par contre, il nous faut reconnaître ce problème de définition. De façon pratique, le terme postmoderne qualifie un processus historique dont le trait principal est qu'il s'étend dans toutes les directions empruntant les multiples voies tracées déjà par l'histoire. Ce processus est

---

<sup>74</sup> Charles Jencks, Le langage de l'architecture postmoderne, p. 5.

déterminé par des tendances et des inspirations très divergentes. Tous en conviennent. Mais, la classification de ses composantes stylistiques en devient très complexe du fait de leur multiplicité.

La typologie de Jencks, largement employée par quiconque s'attaque à l'étude de l'architecture postmoderne, cache le danger de limiter de plus en plus la définition de la postmodernité architecturale aux seuls bâtiments présentant des emprunts historiques de quelques époques qu'ils proviennent. Cela semble problématique dans la mesure où le risque peut être réel de ne pas reconnaître l'apport de bâtiments innovateurs dont la caractéristique principale serait l'apparition d'un contenu narratif malgré l'absence d'une référence historique. Il faut aller au-delà de cet usage restrictif du terme qui implique la seule reconnaissance d'une séquelle historique à la modernité dont la caractéristique principale serait qu'elle met en scène des répétitions plus ou moins fidèles d'emprunts historiques. Car, justement, la stratégie de l'emprunt historique n'est pas neuve pour l'histoire architecturale.

En effet, il est impérieux de souligner l'importance depuis toujours des emprunts historiques dans la tradition architecturale. Chaque époque a connu l'usage de références architecturales historiques antérieures dans la création de nouveaux styles contemporains. Ces recours historiques ont la fonction d'assurer une certaine permanence de l'expérience architecturale pour les sociétés:

Historical architecture has this double aspect, of originating in the past and of nevertheless being directly present. One doesn't have to know its original meaning; its symbolic contents may be as forgotten as the powers and dominions it served to represent. Historical buildings may be empty vessels in respect to their past contents; they nonetheless provide us with the experience of permanence, and with the sense of a heritage that does not ideologically ensure our present existence but safeguards it emotionally.<sup>75</sup>

Cet élément de permanence prend d'autant plus d'importance aujourd'hui dans la mesure où il s'établit dans un univers truffé d'information de toutes sortes qui oeuvrent à rendre les valeurs courantes de la vie plus nombreuses mais aussi plus confuses ou indistinctes. Dès lors, le recours à l'histoire peut assurer une certaine continuité au niveau du sens donné aux fondements de la vie quotidienne par le biais de la mise en place de certains objets culturels tels le bâtiment architectural: "The characteristic fact of cultural life in an age of information processing is a reworking of previous traditions, which is not to say, as it sometimes sounds, that they are all degraded or phoney."<sup>76</sup>

Jencks prétend que, dans la postmodernité, l'application des emprunts historiques peut s'effectuer selon deux approches principales qui influencent directement le résultat créé et l'impact du bâtiment dans son environnement. La première cherchera à revitaliser l'application de l'emprunt grâce à une réinterprétation nouvelle et articulée de son usage. Cette réinterprétation donne une nouvelle vigueur sémantique à la forme

---

<sup>75</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 107.

<sup>76</sup> Charles Jencks, Architecture Today, p. 13.

architecturale historique. La seconde approche va utiliser l'emprunt en tant qu'objet superficiel de décoration et ira même jusqu'à utiliser la forme historique de façon nostalgique.<sup>77</sup> Selon sa typologie, cette première approche est propre à l'historicisme tandis que la seconde est propre au revivalisme strict.

De concert avec Heinrich Klotz, un autre historien de l'architecture, il nous semble important de reconnaître qu'un édifice peut être aussi postmoderne même s'il ne se réfère aucunement à d'autres courants architecturaux antérieurs et ne s'inscrit pas directement dans ces deux principales catégories stylistiques. Évidemment, aucune oeuvre architecturale ne peut complètement se désincarner et surgir en complète isolation des sociétés et des histoires qui l'alimentent. Nous ne prétendons pas que la pratique architecturale peut faire une complète abstraction de ses propres fondements. Néanmoins, l'usage du terme postmoderne en architecture peut s'élargir pour faire place à des oeuvres qui surpassent la seule référence historique. Cette mise en garde ne va pas à l'encontre de la typologie de Jencks. Elle souligne la nécessité d'en compléter l'éventail des catégories par l'addition d'un type architectural qui fait place à une interprétation encore plus poussée de l'emprunt historique et offre aux yeux de tous la création d'une fiction architecturale.

Cette nuance stylistique complémentaire a son importance et ne doit pas être oubliée dans la suite de ce travail compte tenu que, selon Jencks, le propre de l'évolution de l'architecture postmoderne se révèle dans une

---

<sup>77</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 5.

tendance à l'éclectisme radical, soit l'utilisation de plus en plus grande de divers styles architecturaux sur un même bâtiment. En d'autres termes, il prétend que l'accumulation d'éléments distincts et d'emprunts historiques explicites ou implicites de plus en plus nombreux en architecture postmoderne devient la caractéristique majeure de ce mouvement. Il définit cet éclectisme radical et ses caractéristiques de la façon suivante:

Radical Eclectism has its basis in a philosophy of pluralism and the related theory of justifying different styles in different situations. With the notion of pluralism, it insists that almost any city is made up from several different taste cultures, each with its relatively distinct code of architecture and view of the good life (which is, after all, what architecture is meant to celebrate). The justification for using a given style, or mixture of styles, is based on three main determinants: the context of the building (its urban or rural background); the variety of its functions; and the specific taste cultures of its users.<sup>78</sup>

Selon lui, c'est par le biais éclectique que la rupture avec la modernité architecturale s'exprime dans cet effort des architectes postmodernes à intégrer dans leur pratique les éléments déterminants du postmodernisme. En effet, il prétend que le caractère de la postmodernité architecturale se distingue par une recherche de plus en plus poussée des possibilités renouvelées de l'usage des emprunts. Pour lui, le postmodernisme architectural fait place graduellement à un éclectisme radical qui concentre, réinterprète et accentue plusieurs éléments stylistiques des époques antérieures. Les emprunts peuvent être de tout

---

<sup>78</sup> Charles Jencks, Architecture Today, New York, Academy Editions, 1988, p. 117

genre, autant de source vernaculaire et locale que contextuelle ou métaphorique. Sa typologie classifie ces divers genres d'emprunts. Débutons, maintenant, la présentation de ces catégories stylistiques de la postmodernité. Dans la quête des emprunts vers un éclectisme radical, l'historicisme est la voie privilégiée où les explorations les plus avant-gardistes sont les plus nombreuses.<sup>79</sup>

### 3.2.1 L'historicisme

L'historicisme est en effet considéré, par Jencks, comme étant la catégorie stylistique principale choisie par des architectes modernes afin de dépasser les cadres rigides du modernisme et se placer en rupture nette avec les préceptes de ce courant. Dans ce contexte, par le biais d'une utilisation renouvelée de formes architecturales connues de l'histoire, ils veulent prendre contact avec les éléments porteurs des connaissances fondamentales de leur art. Pour contrer le fonctionnalisme moderne et l'absence de tout symbolisme si commun aux bâtiments de l'ère moderniste, l'architecte utilise dès lors, des éléments traditionnels de l'histoire de l'architecture et les intègre dans sa pratique en les ré-interprétant. Il ne procède pas à une simple juxtaposition d'anciennes formes. Plutôt, il redonne à celles-ci une nouvelle vigueur fonctionnelle et symbolique en se les réappropriant et en les appliquant à un discours narratif architectural élaboré.

---

<sup>79</sup> Charles Jencks, Architecture Today, New York, Academy Editions, 1988; Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, Londres, Academy Editions and Architectural Design, 1979.

Par discours narratif, nous entendons ici l'élaboration d'un vocabulaire architectural articulé susceptible de transmettre par le bâtiment toute une nouvelle gamme de significations symboliques.<sup>80</sup> L'utilisation d'un style recherché et structuré (qu'il soit d'inspiration classique, néo-classique, baroque ou autres) permet la juxtaposition d'emprunts de différents styles. Ceux-ci, à leur tour, permettent à l'architecte de créer un sens, un non-dit, un langage non-formel susceptible de surgir grâce à une utilisation judicieuse et innovatrice des formes.

Cette réappropriation des formes se fait par le biais de l'application de certaines notions modernes de l'architecture dans la construction de la forme architecturale sur le bâtiment. L'architecte historiciste rend hommage au modèle historique auquel il se réfère mais cherche constamment à y intégrer les connaissances modernes contemporaines de l'architecture:

[...] the postmodern architects began to look for more uncompromising ways to contrast the reclaimed authenticity of history with modernism. They intended, by advertising the break between these two phenomena, to establish a relationship between them -- to connect the signifying vocabulary of historical architecture with the functionalized forms of contemporary architecture.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 128-129.

<sup>81</sup> Ibid., p. 210.

Le nouveau sens attribué à la forme architecturale va s'imposer par un mécanisme de confrontation et de contradiction entre son ancien usage et le nouveau. Il est important de noter que dans ces guerres de styles entre Modernes et Postmodernes, une relation réciproque constante s'établit de par et d'autres afin de cerner les nuances stylistiques qui parfois sont très minces:

[...] it is the dialectical relation between these styles and their mutual semantic opposition which gives each mode its primary meaning. [...] As in all periods of history, architectural meaning is partly defined by synchronic relationships, semantic opposition within a field.<sup>82</sup>

À l'instar de Jencks, Klotz, mentionne l'importance de ces mécanismes de l'opposition. Pour mieux les décrire, il introduit le concept de l'aliénation historicisante qui s'exprime par l'apparition d'une tension contradictoire entre la représentation habituelle propre à l'usage passé de la forme architecturale et sa représentation nouvelle qui sort de la norme de cette représentation antérieure. Cette représentation nouvelle interpelle par contraste les éléments culturels contemporains. Les historicistes utiliseront l'humour pour favoriser l'émergence de cette aliénation historicisante qui, par ricochet, va appuyer l'élaboration du discours narratif. L'humour va permettre l'utilisation contrastée de la forme architecturale en relativisant son contenu habituel. Nous discuterons plus en détail de l'importance de l'humour dans l'architecture postmoderne dans le prochain chapitre.

---

<sup>82</sup> Chales Jencks, Architecture Today, p. 16.

### 3.2.2 Le revivalisme strict

Par contre, les tenants du revivalisme strict n'utilisent pas l'humour pour nourrir le mécanisme de l'aliénation historicisante. Leur relation face à l'emprunt historique est tout autre et empreinte de la prétension sérieuse d'établir le contraste sémantique en s'opposant ouvertement à l'héritage moderniste, en le rejetant.

Ainsi, les postmodernes s'efforcent de rendre un hommage ultime aux modèles historiques pré-modernistes, par exemple romain ou classique, puisqu'ils utilisent un vocabulaire historique littéralement copié du passé, sans le modifier. Ils ne cherchent pas à puiser dans les connaissances modernes de l'architecture pour construire leur bâtiment. Ils le construisent selon les méthodes anciennes et avec les matériaux anciens. Ils rejettent totalement le modernisme architectural tant et si bien qu'ils en font abstraction complète. Ils procèdent comme si cette étape de l'histoire de l'architecture n'avait jamais existé.<sup>83</sup> L'imitation d'un style pré-moderniste devient le seul élément de l'argumentation élaborée contre le modernisme et fait appel à la nostalgie des époques antérieures au modernisme. La juxtaposition des styles sur un même bâtiment n'est donc pas présente puisqu'on va chercher à imiter des bâtiments exemplaires des tendances architecturales des siècles derniers. En fait, on procède à la construction d'un pastiche architectural:

---

<sup>83</sup> ibid., p.142-149.

A nostalgic relation to history lacks any distance from it. In nostalgic architecture, the historical garb appears in its "original" meaning; the classical orders make again a serious impression (more precise, they are meant to be serious). What is sought is not juxtaposition to history but identity with it, even at the price of adding an artificial patina. Whereas historicizing alienation imbeds the difference from the original in the building, the nostalgic imitation of past styles wants to ignore its own relation to present reality as much as possible; thus, it provokes the immediate revenge of this reality, which then reveals the stylistic feature as counterfeit. This leads to a constant comparison between a "hard" modern reality and an unconnected absoluteness of the past. The object of nostalgic pleasure is marked above all by irreality, as is all kitsch.<sup>84</sup>

Dans ce contexte irréel, l'emprunt historique sert néanmoins le projet d'inscrire le bâtiment dans le tissu urbain et dans son environnement. En fait, le revivalisme strict permet aux architectes postmodernes de dépasser l'emprunt et d'aller vers la création d'une nouvelle relation du bâtiment avec la culture du lieu grâce à son appel aux connaissances architecturales personnelles de l'observateur. Le bâtiment, caractérisé au départ par une abstraction a-temporelle, un certain irréalisme temporel, acquiert un sens culturel concret, dès lors temporel, par le truchement de la perception de l'individu. Ce passage s'établit chez l'observateur grâce à la comparaison dans le temps et l'espace entre le sens de la représentation actuelle de ces formes et leurs sens antérieures:

We can reproduce fragmented experiences of different cultures and, since all the media have been doing this

---

<sup>84</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 51.

for fifteen years, our sensibility has been modified. [...] Everyman has a well-stocked *musée imaginaire* and is a potential eclectic. At least he is exposed to a plurality of other cultures and he can make choices and discriminations from this wide corpus, whereas previous cultures were stuck with what they'd inherited.<sup>85</sup>

Ainsi, le revivalisme va-t-il permettre aux architectes de questionner le rôle du bâtiment dans le maintien et la définition de la mémoire historique ainsi que de l'image de la ville au niveau d'une société donnée.<sup>86</sup>

Le recours à cette tendance est quand même assez critiqué. Pour plusieurs, cette stratégie architecturale n'apparaît pas très innovatrice d'autant plus qu'elle pose directement la question du statut de l'architecture en tant qu'objet d'art appliqué. En effet, elle adresse de plein fouet le problème de la reconnaissance professionnelle de l'architecte qui, par sa pratique quotidienne, devient plus un technicien d'art appliqué reconstruisant de nombreuses fois le même objet. L'architecture peut-elle devenir un art appliqué tout en conservant ses lettres de noblesse? Telle est, pour certains, la question cruciale se profilant derrière la stratégie revivaliste. Pour eux, cette stratégie représente surtout une tendance trop anachronique et nostalgique. Pour d'autres, elle relève, à tout bien penser, d'une approche en soi tout autant rigide que celle du modernisme.<sup>87</sup> Malgré

---

<sup>85</sup> Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, p. 95.

<sup>86</sup> Ibid., p. 91.

<sup>87</sup> Charles Jencks, Architecture Today, p. 146.

ces problèmes, nous pouvons conclure que le rétro-modernisme strict aide le courant postmoderne dans sa lutte contre le rejet propre au modernisme du symbolisme en architecture en lui permettant d'explorer les relations entre l'histoire et la signification sémantique des formes architecturales. La prochaine catégorie stylistique de Jencks cherchera, pour sa part, à réagir contre l'absence du sens de la communauté dans l'architecture moderne.

### 3.2.3 Le néo-vernaculaire

En effet, l'émergence du néo-vernaculaire prend racine dans une réaction contre les idéologies modernistes de la planification urbaine prônant le redéveloppement des espaces selon des normes systématiques, anonymes et uniformes. Les architectes utilisant cette tendance stylistique veulent contribuer par leur bâtiment à l'établissement d'un sens communautaire. Ils veulent favoriser la création d'un espace social signifiant pour les habitants.<sup>88</sup> Pour ce faire, ils vont incorporer dans leurs bâtiments un mélange multiple d'éléments architecturaux d'origine locale qu'ils vont construire grâce aux techniques modernes. Ils valorisent, ainsi, le vécu local en considérant les caractéristiques stylistiques originelles des prototypes historiques qu'ils empruntent sur place. Cependant, ils se permettent d'y inclure certaines distorsions stylistiques pour mieux confirmer la variété des sources historiques possibles et favoriser la mise en place harmonieuse de bâtiments de différents âges qui serviront à des fonctions sociales et des usages très différents. En fait, le néo-vernaculaire se définit comme étant un hybride entre la construction

---

<sup>88</sup> Ibid., p. 150-157.

moderne et l'édifice en brique du dix-neuvième siècle. Cette tendance caractérisée par l'utilisation des toits en pente réaffirme les vertus typiques de l'architecture domestique britannique qui en est la source historique principale:

[Housing] should be small in scale, incorporate mixed uses and mixed ages of buildings, be rehabilitated where possible and put more on a craft than high art basis. It might be architect-designed, or based on pattern books modified to the particular situation. Wherever possible, it would be dweller controlled and sometimes it would be even self-built out of garbage and built in a pseudo-vernacular, depending on the taste of the culture for which it was built. Housing signifies a way of life...<sup>89</sup>.

Le néo-vernaculaire va, donc, valoriser le plus possible l'aspect humain du quartier et du bâtiment. Pour ce faire, il tient compte évidemment des références culturelles des futurs usagers. Cependant, contrairement à la prochaine tendance, le néo-vernaculaire travaille essentiellement au niveau de l'édifice. Pour sa part, le ad hoc urbaniste va oeuvrer autant au niveau d'une contextualisation culturelle du bâtiment que d'une contextualisation spatiale de celui-ci dans son environnement urbain.

### 3.2.4 Le ad hoc urbaniste

Le ad hoc urbaniste est, en effet, à la recherche d'une solution au problème de la cité moderne en quête d'une continuité historique et

---

<sup>89</sup> Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, p.103.

culturelle. L'absence d'image culturelle spécifique propre à refléter l'unicité de la ville est de plus en plus flagrante pour les architectes au fur et à mesure que l'impact du style moderne se répand partout dans le monde. En premier lieu, devant ce vide de signifiant, il devient nécessaire de se référer au contexte local pour chercher à combiner les systèmes architecturaux passés avec ceux du présents. Cette combinaison se fait par une utilisation ad hoc des éléments architecturaux d'origine locale spécifiquement destinés à une certaine fonction architecturale. En d'autres termes, l'approche ad hoc urbaniste va intégrer selon les besoins fonctionnels de l'édifice toutes sortes de matériaux trouvés dans les environs même si, au départ, les styles ne semblent pas s'harmoniser. Ces matériaux peuvent même être modernes et très commerciaux. Le choix est fait en considérant seulement la fonction individuelle de la forme architecturale et non son style.<sup>90</sup>

En deuxième lieu, cette tendance postmoderne va avoir recours à des formes géométriques pures mises l'une à côté de l'autre de façon accidentée sinon accidentelle dans la structure du bâtiment. Cette mixture visuelle vise à donner un aspect fragmenté aux différentes parties du bâtiment tout en accroissant le degré d'identification de l'utilisateur aux divisions individuelles de l'édifice. Le sens d'appartenance à l'édifice est alors susceptible de prendre plus facilement place puisque l'échelle spatiale de référence est plus petite et intime. Par le fait même, le ad hoc urbaniste s'avère être une tendance très populiste. D'ailleurs, certains projets ad hoc urbanistes feront appel à la participation des futurs usagers

---

<sup>90</sup> Charles Jencks, Architecture Today, p. 158-177.

pour arriver à mieux définir l'ensemble varié des éléments architecturaux du bâtiment à construire.<sup>91</sup>

Cette recherche de la multiplicité des styles sur un bâtiment s'élabore dans le respect des référents culturels des usagers. Cependant, le ad hoc urbaniste oeuvre en troisième lieu dans la recherche d'une certaine contextualisation spatiale du bâtiment.

À nouveau, cette démarche plus urbanistique se fait en respectant le potentiel varié de l'inscription d'une forme architecturale. Ici, le point de vue n'est pas celui de l'inscription d'une forme sur un bâtiment mais bien celui de son inscription dans l'espace en tant que tel:

Such a glossary could begin with the term *context*. By definition the design must fit with, respond to, mediate its surroundings, perhaps completing a pattern implicit in the street layout or introducing a new one. Crucial to this appreciation of urban patterns is the Gestalt double image of the *figure-ground*. This pattern, which can be read either way - solid or void, black or white - is the key to the contextualist approach to urban space.<sup>92</sup>

En quatrième lieu, à cette vision contextuelle du plan urbain, s'ajoute la notion du respect et de la valorisation de la mémoire de la cité. Selon les postmodernistes, les bâtiments et spécialement les monuments cristallisent l'histoire et la mémoire d'une ville. Pour eux, il est essentiel,

---

<sup>91</sup> Ibid., p. 158-162.

<sup>92</sup> Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, p. 110.

de reconnaître la valeur actuelle de ces éléments historiques dans l'environnement urbain d'aujourd'hui. Il est nécessaire de les réhabiliter en faisant preuve de respect et d'innovation:

The archaeologically informed rehabilitation of urban "wastelands" -- city spaces laid waste by functionalist architecture -- is postmodernism's utopia. [...] the new insights into the past and into the endangered state of the "architope" call for imagination and vision of a different kind.<sup>93</sup>

Le ad hoc urbaniste peut, donc, se résumer par les quatre processus spécifiques sus-mentionnés à savoir la combinaison des systèmes architecturaux passés et présents; l'utilisation de formes géométriques pures; la contextualisation spatial du bâtiment dans le tissu urbain et la valorisation de la mémoire de la cité. Ces processus permettent aux architectes postmodernes de favoriser l'émergence d'un sens nouveau de l'oeuvre architectural selon son contexte. D'autres architectes travailleront dans cette direction d'un plus grand symbolisme de l'oeuvre en délaissant, cependant, ce point de vue contextuel. Ils vont, plutôt, faire appel à une imagination débridée.

### 3.2.5 Le style métaphorique et métaphysique

En effet, selon la catégorie stylistique de Jencks connue sous l'appellation de potentiel métaphorique et métaphysique, la production de

---

<sup>93</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 298.

bâtiments est considérée comme l'expression d'un langage riche sinon bavard à l'intérieur duquel peuvent exister de multiples structures sémantiques: "Les édifices "s'allongent à l'horizon" ou en "surgissent" ils ont un "devant" plus apprécié que le dos (exactement comme chez les humains), et ils sont "habillés" ou "nus".<sup>94</sup> Pour les tenants postmodernistes du style métaphorique et métaphysique, la fonction de représentation de l'architecture est évidente et peut contrer de front l'absence symbolique des bâtiments modernes:

Not only does it express the values (and land values) of a society, but also its ideologies, hopes, fears, religion, social structure, and metaphysics. It may represent these facts and ideas or betray them; it may give the illusion of an unearthly realm (as in a Baroque ceiling) or create in reality an earthly "paradise" [...]. This strange, double aspect of architecture -- both to *be* and to *represent* a state of affairs -- distinguishes it from other, purely expressive arts such as painting.<sup>95</sup>

Une des avenues privilégiée de représentation des architectes postmodernes va, donc, être le recours à l'usage de formes anthropomorphiques ou animalorhique, c'est-à-dire de formes construites à l'image des corps humain ou animal. En effet, l'une des métaphores les plus répandues dans le domaine de la construction domestique est celle du visage humain:

The argument for anthropomorphism [...] rests on the idea that we project bodily states into architectural

---

<sup>94</sup> Charles Jencks, Le langage de l'architecture postmoderne, p. 114.

<sup>95</sup> Charles Jencks, Architecture Today, p. 178.

form, finding a correspondence between our own structure and that of a building -- its facade and our face; its columns and our torso or legs; its decoration and our own (eye-brows, lips, and hair to name three ornamental elements).<sup>96</sup>

La maison Brant-Johnson dessinée par Venturi et Rauch est un exemple de la représentation de ce thème universel qu'est le visage humain (voir l'illustration 11).

De son côté, la "Façade Indéterminée" dessinée par James Wines et S.I.T.E. (voir l'illustration 12) est un exemple d'un bâtiment qui favorise la représentation d'un contenu métaphysique. La métaphysique chez les postmodernistes s'exprime comme une métaphore implicite qui est articulée par le choix d'une utilisation parfois complexe, originale et philosophique de la forme:

The metaphysics of traditional architecture were often accessible to the public and shared by it. Greek temple, Gothic cathedral, and Renaissance church may have enunciated unpopular and obscure doctrines, but they nevertheless appealed to a perennial philosophy evolved by many previous cultures. Post-Modernists, by contrast, articulate a diversity of metaphysical propositions which have a narrower base; they choose eclectically from previous systems and focus on single ideas which they present dramatically.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> ibid., p. 182.

<sup>97</sup> ibid., p. 179.



**Illustration 11: La maison Brant-Johnson, Robert Venturi, Colorado, 1976-1977.**

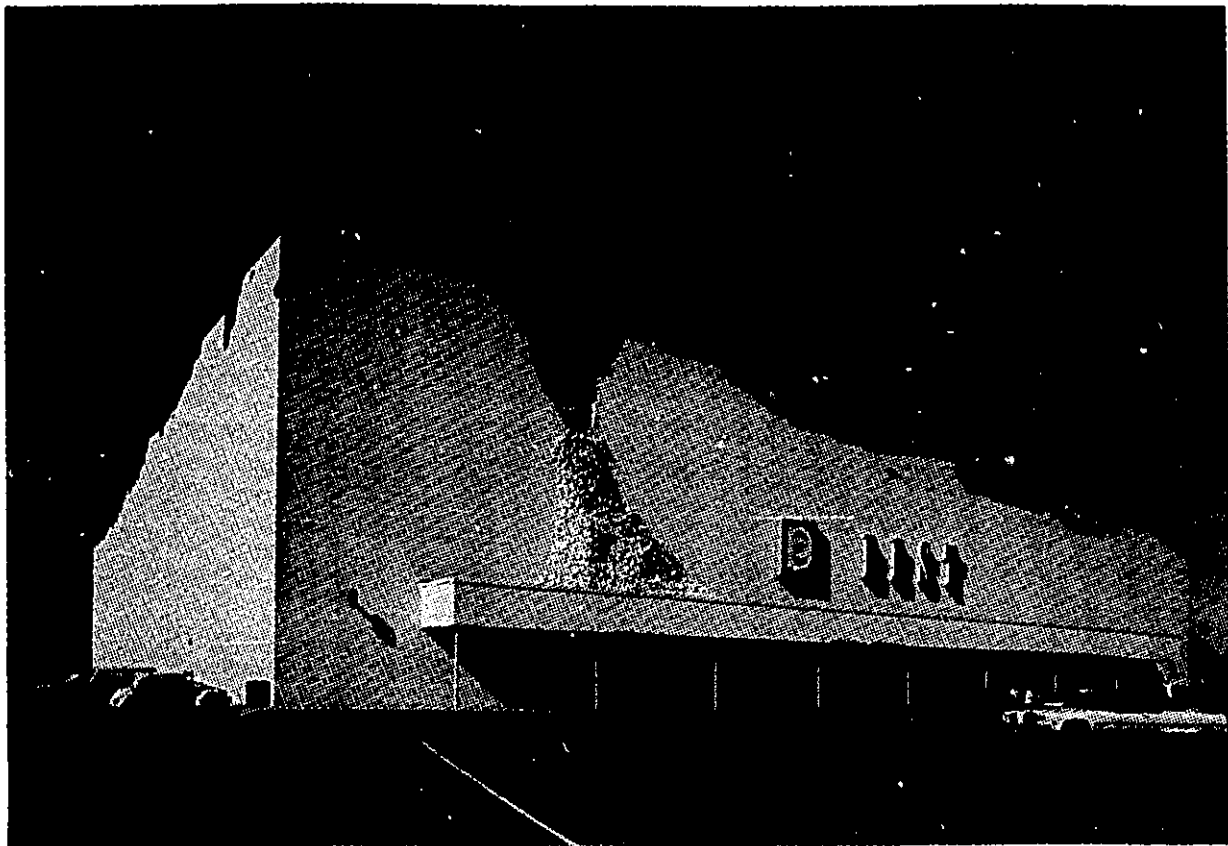


Illustration 12: La Façade Indéterminée, James Wines et S.I.T.E., Houston, Texas, 1974-1975.

Par cette tendance stylistique valorisant le potentiel métaphorique et métaphysique des bâtiments, la postmodernité atteint un fort degré sémantique explicite. La recherche d'un tel côté explicite se retrouve également au niveau de l'espace.

### 3.2.6 L'espace postmoderne

En effet, la dernière catégorie de Jencks intitulée l'espace postmoderne cherche à mettre en valeur les différents éléments spatiaux postmodernistes qui, tour à tour, sont utilisés par différents architectes des diverses tendances stylistiques présentées précédemment. Ces architectes préconisent la mise en place d'un espace "fragmenté, riche en symboles, ambigu, stratifié par des écrans ajourés et ordonné [...]".<sup>98</sup> Ils mettent en scène un espace irrationnel dont les zones sont modifiables par rapport au tout et aux parties. De la sorte, ils utilisent une conception spatiale floue mais flexible. De plus, les architectes postmodernes s'opposent à l'abstraction spatiale moderniste en créant un espace hétérogène enraciné dans la tradition et dans la spécificité historique.<sup>99</sup>

Évidemment, le but des architectes postmodernistes est de remettre en question l'articulation très abstraite de l'espace que les architectes modernistes ont mise de l'avant. Nous pouvons résumer les caractéristiques de l'approche moderniste face à l'espace de la façon

---

<sup>98</sup> Charles Jencks, "Vers un éclectisme radical", La présence de l'histoire. L'après modernisme, p. 48.

<sup>99</sup> Charles Jencks, Le langage de l'architecture postmoderne, p. 118.

suivante: a) L'espace abstrait moderne est transparent et rationnel. b) Il s'inscrit dans la structure d'un bloc dit en domino dont les contours sont clairement articulés par un système de piliers en béton armé. c) Cet espace est isotrope, c'est-à-dire qu'il présente les mêmes propriétés physiques quelle que soit la direction considérée pour la mise en place d'un élément interne ou externe au bloc. d) Cet espace très homogène et uniforme permet l'intégration de grilles perpendiculaires à la façade qui forment tour à tour les divers étages de l'édifice. Les gratte-ciel et les vastes entrepôts modernes reflètent bien cet ensemble de caractéristiques.<sup>100</sup>

Par cette dernière catégorie, Jencks indique l'importance de l'appel à la multiplicité, à la dualité et à la pluralité des perceptions dans l'architecture postmoderne. Selon leurs variances propres à chacun, cet appel aura été lancé par l'un ou l'autre des styles proposés dans cette typologie de Jencks.

En bref, l'architecture postmoderne propose:

La revalorisation de l'ambiguïté et de l'ironie, la pluralité des styles, le double code qui lui permet de s'adresser à la fois au goût populaire, à travers l'interprétation historique ou vernaculaire, et aux spécialistes, par la clarté de la méthode de composition et de ce qu'on appelle le "jeu d'échecs" appliqué à la composition et à la décomposition de l'objet architectural.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Ibid.; Klotz Heinrich, The History of Postmodern Architecture, p. 121.

<sup>101</sup> Paolo Portoghesi, Au-delà de l'architecture moderne, Paris, L'Equerre, 1981, p. 59.

Comme nous le constatons, les voies stylistiques postmodernes sont nombreuses et parfois leurs différences sont floues. Néanmoins, elles s'élaborent clairement dans une dialectique d'oppositions et de contradictions avec l'architecture moderne.

### 3.3 Conclusion

En effet, dans le contexte global de l'évolution architecturale que notre précédent chapitre et celui-ci nous permettent d'éclaircir, nous pouvons dire que le postmodernisme est, au fond, un retour à la tradition néo-classique quant à son désir de représentation en architecture. C'est une architecture qui se veut porteuse de significations et véhicule d'une histoire particulière. Tout comme les autres périodes de l'architecture, l'époque contemporaine se distingue par son unicité qui prend racine dans sa recherche à inscrire sur les édifices un sens perceptible par les individus. Contrairement à la période moderne qui cherchait à instaurer des bâtiments vides de sens, neutres culturellement, les bâtiments postmodernes cherchent par divers moyens stylistiques à refléter les particularités de l'époque qui la font naître.

Dans ce sens, nous pouvons dire que le courant postmoderniste se caractérise par la remise en cause de la rupture moderniste face au classicisme et au néo-classicisme. Cette rupture moderniste délaissait totalement le recours à un contenu narratif. Par son retour aux préceptes classiques de l'architecture, le courant postmoderniste est en rupture face

au modernisme. C'est, d'une part, une négation totale du rejet moderniste face au classicisme et, d'autre part, une réévaluation du classicisme et de son pendant complémentaire, le néo-classicisme.

Dans le prochain chapitre, nous débuterons la démonstration de ce constat en procédant à une présentation plus approfondie de modèles architecturaux postmodernes. Ensuite, nous procéderons à une première étape analytique menant à l'évaluation de l'apport sociologique de l'architecture postmoderne dans l'évolution des valeurs sociétales. Nous étudierons le rôle créateur des divers éléments typologiques et modèles architecturaux postmodernes selon le concept des tensions culturelles de Fernand Dumont.

## CHAPITRE 4

### LES MODELES ARCHITECTURAUX

En quoi l'architecture postmoderne est-elle porteuse de significations? En quoi est-elle un véhicule de l'histoire? En d'autres termes, que nous racontent les bâtiments postmodernes sur la société dite "postmoderne"? Comment ces bâtiments et leurs caractéristiques architecturales s'inscrivent en tant que nouveaux schèmes de références dans la société? Ou, en quoi ces éléments architecturaux distincts sont utilisés par l'architecte pour élaborer un propos face à l'utilisation et à la signification symbolique du bâtiment dans la société?

Afin d'arriver à répondre à cet ensemble de questions, il nous a semblé logique d'analyser au départ, la forme architecturale d'un ensemble de bâtiments importants qui reproduisent à notre avis les caractéristiques majeures de la postmodernité architecturale. Par la suite, nous serons en mesure de répondre adéquatement à ces interrogations. Dans ce chapitre, nous allons donc procéder à une analyse approfondie des modèles architecturaux postmodernes. Il va sans dire que nous complétons, dès lors, notre typologie stylistique du chapitre précédent touchant à l'architecture postmoderne. Pour bien compléter cette présentation, nous allons reprendre certains aspects de l'analyse de Jencks et les appliquer à l'étude de cinq modèles.

L'analyse de ces quelques modèles architecturaux nous amènera, dans un deuxième temps, à vérifier la dynamique de l'inscription du bâtiment dans les schèmes de références d'une société. Nous chercherons, ainsi, à examiner le rôle de l'architecture dans la société. Nos propos feront appel au discours sociologique de Dumont en ce qui concerne la fonction de l'art dans la création de nouvelles significations sociales.

#### 4.1 Analyse des formes architecturales postmodernes

Avant de procéder à l'analyse des formes architecturales postmodernes rappelons un peu plus les critères qui ont influencé le choix de nos modèles architecturaux. Comme nous l'avons préalablement indiqué dans le premier chapitre, nous avons surtout choisi des bâtiments qui reflètent bien les tendances les plus spécifiques de l'architecture postmoderne. Étant donné diverses circonstances historiques sur lesquelles nous nous sommes étendues auparavant (voir chapitre 1), cela se résume à traiter des oeuvres de certains architectes nord américains.

Ainsi, en nous basant sur les catégories de Jencks présentées au chapitre 3, nous avons cherché des bâtiments qui recèlent la tendance à l'éclectisme radical qui typifie le courant postmoderniste afin d'en faire notre tremplin d'analyse. Nous en avons choisi cinq par souci de concision. Notre analyse cherchera à vérifier et critiquer la théorie de Jencks en ce qui concerne les tendances de l'architecture postmoderne. Par ce biais, nous en arriverons à discuter, dans le prochain chapitre, de la présence et du rôle de récits narratifs dans le discours architectural postmoderne.

Le premier modèle analysé est un bâtiment réputé pour avoir mis de l'avant une vision architecturale tout à fait contraire à celle favorisée à son époque par les tenants du modernisme. Dans ce sens, il est le premier bâtiment de l'histoire architecturale à contenir des caractéristiques propres à la postmodernité. Selon Jencks, il est un digne représentant de la tendance à l'historicisme. Il s'agit de la "Guild House".

#### 4.1.1 La Guild House

La "Guild House" (voir les illustrations 13 et 14) est un immeuble à appartement pour personnes âgées. Il a été construit entre 1960 et 1963, à Philadelphie par Venturi, Rauch, Cope et Lippincott Association. En excluant les maisons privées dont l'envergure spatiale est moins prédominante, Heinrich Klotz affirme que la "Guild House" représente le plus ancien monument postmoderne de grande envergure.<sup>102</sup> Pourquoi? L'analyse de ses traits caractéristiques nous le démontrera.

Tout d'abord, un premier regard sur la "Guild House" nous permet de constater que ce bâtiment semble être conçu verticalement en trois sections. La première section se concentre sur le niveau du premier étage tel qu'il se projette à l'extérieur grâce à la délimitation verticale de l'enseigne "Guild House". La deuxième section s'échelonne verticalement

---

<sup>102</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 150.

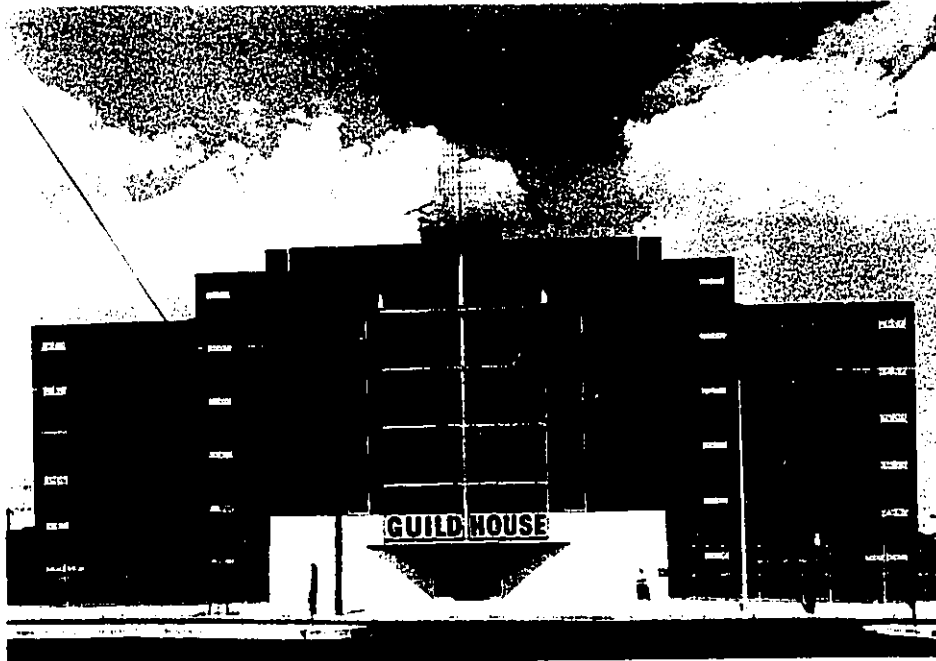
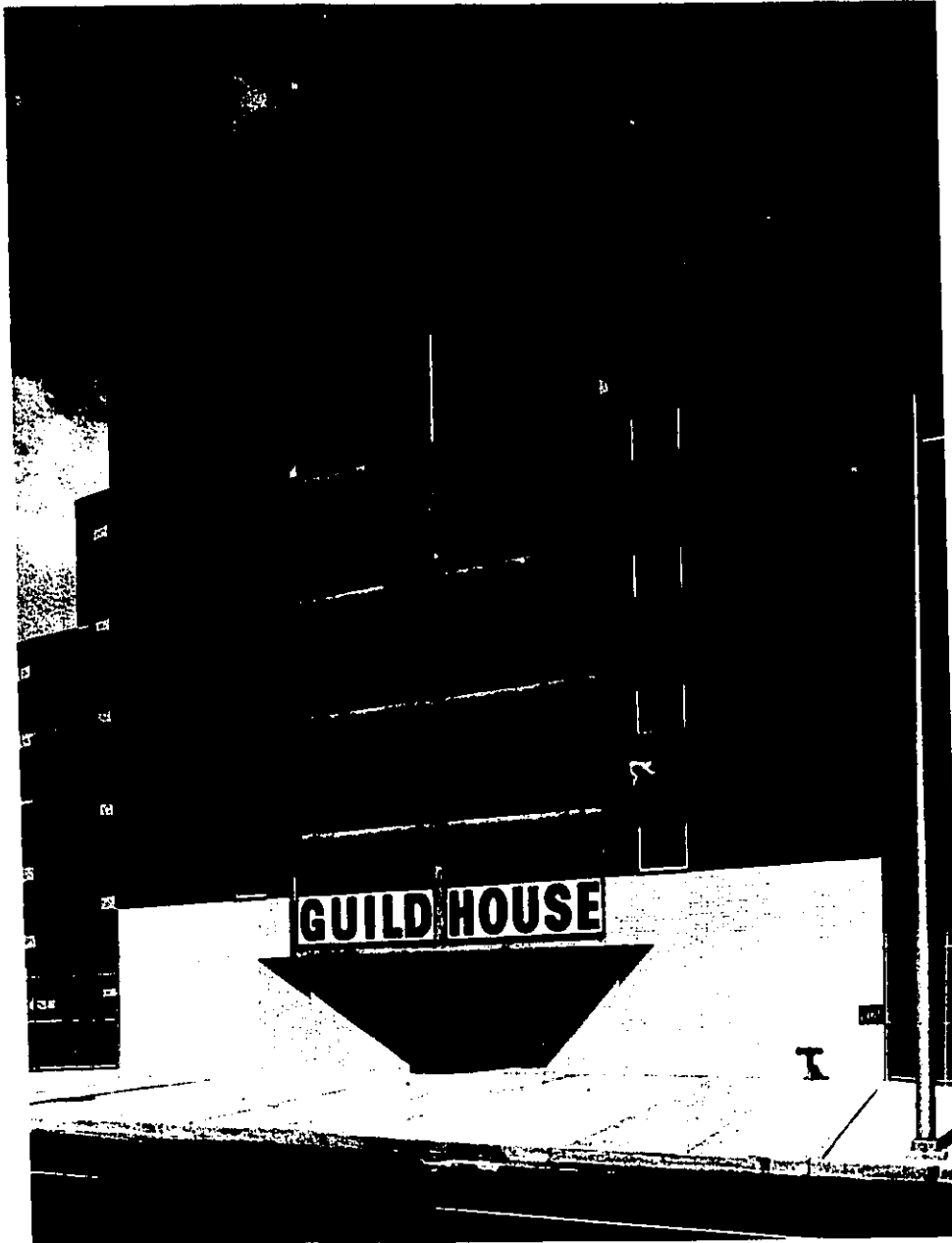


Illustration 13: La Guild House, Venturi et Rauch, Cope et Lippincott Ass., Philadelphie, 1960-1963.



**Illustration 14: La Guild House, Venturi et Rauch, Cope et Lippincott Ass.,  
Philadelphie, 1960-1963.**

entre la limite supérieure de l'enseigne et la limite inférieure de la lisière de brique blanche qui coure tout le long de la façade. Grosso modo, elle consiste aux étages deux à cinq. La troisième section, se forme de la limite supérieure de cette lisière jusqu'au toit du bâtiment. Il s'agit du sixième étage.

Cet effet de trois sections à l'extérieur fait allusion implicitement à la façade des bâtiments de la Renaissance italienne dont la maison de Jules Romain, un bâtiment de l'époque maniériste italienne (voir l'illustration 3), s'inspirait déjà. Par cette composition symétrique, une prétention monumentale aux accents héroïques et un peu ironique s'exprime sur la façade. Celle-ci présente donc une échelle d'autant plus grandiose aux yeux de l'utilisateur de la "Guild House" ou du passant de la rue. Dès lors, on peut constater que Venturi et les architectes de la "Guild House" procèdent à un emprunt historique tout en le transposant dans la réalité d'aujourd'hui et en l'adaptant aux méthodes de construction modernes.

Il est important de noter ce recours à l'allusion qui est une des voies suivies par l'architecture postmoderne. En effet, l'allusion inspire l'émergence d'une représentation autre, une représentation hors-norme de certains éléments historiques de l'architecture. Ce procédé de l'allusion se veut au cœur même de l'historicisme en postmodernité. Il est toujours complémentaire au recours préalable à une inclusion historique directe ou indirecte dans la construction du bâtiment. En effet, l'allusion va avoir comme rôle de réveiller l'idée d'un élément architectural sans en faire expressément mention.

Une autre allusion implicite de la "Guild House" s'exprime par son usage de la fenêtre à guillotine. Les architectes utilisent cet aspect en lui donnant un relief original puisqu'il en change les normes de grandeur et les contextes d'usage:

Comme les sujets du pop'art, ce sont des éléments communs tirés hors du commun par une légère déformation, par un changement d'échelle (elles sont beaucoup plus grandes que les fenêtres à guillotine normales) et par une modification du contexte (des fenêtres à guillotine dans un bâtiment qui pourrait être de grand standing).<sup>103</sup>

Cet usage incite le spectateur ou le résident à réagir à ces modifications. Pour eux, les fenêtres sont à la fois un élément familier mais différent. Néanmoins, les fenêtres projettent ou dénotent de façon explicite leur fonction de fenêtre à savoir être une source de lumière et d'air. Dès lors, cet usage modifié met une emphase symbolique directe sur la présence et l'importance des fenêtres dans un bâtiment et sur les relations des individus à cette forme architecturale spécifique. À nouveau, l'inclusion d'un élément fait appel au procédé de l'allusion qui permet alors de faire surgir une nouvelle représentation de la forme architectural aux yeux du spectateur ou du résident de la "Guild House".

L'allusion peut projeter au-delà du contenu strictement physiologique des formes. Alors, elle peut dépasser le domaine de la stricte représentation architecturale hors-norme d'un emprunt historique.

---

<sup>103</sup> Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steven Izenour, L'enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale, p. 101.

Lorsque l'allusion met en scène un symbolisme direct, elle peut pousser la représentation dans les domaines de la construction du discours et en arriver à créer une fiction par le biais d'un procédé d'association d'idées issues de l'imagination des individus et des données habituelles et normatives de la vie courante. En d'autres termes, selon le degré ornementatif d'un élément, le symbolisme de cet élément sera plus ou moins explicite et plus ou moins tangible. Soit que l'élément indique directement un contenu ou, soit qu'il renvoie indirectement à un sens, à un contenu:

La dénotation désigne une signification spécifique; la connotation suggère plusieurs significations. Le même élément peut avoir à la fois des significations dénotatives et connotatives et celles-ci peuvent être mutuellement contradictoires. En général, plus un élément est dénotatif dans sa signification, plus il dépend de ses caractéristiques imagées; plus un élément est connotatif, plus il dépend de ses qualités physiologiques.<sup>104</sup>

Comme vous pouvez le constater en regardant l'illustration 14 l'usage d'une sculpture d'aluminium doré sur le toit de la "Guild House" représente ce recours à un symbolisme direct qui fait appel au procédé complexe de l'allusion, de l'inclusion, de la fiction par le biais des associations explicites ou implicites d'idées.

Selon Venturi, la sculpture métallique fait allusion à une sculpture abstraite de Lippold. Au départ, il aurait préféré construire une figure de madone en plâtre polychrome dont les bras étendues auraient servi

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 110.

d'extension pour cette antenne télévisée fictive. Mais, les propriétaires du bâtiment ont refusé un tel symbolisme explicite. Le modèle abstrait de Lippold s'avérait, donc, plus approprié au premier abord. Néanmoins, cette antenne télévisée qui sort un peu de l'ordinaire n'en contient pas moins tout un symbolisme car elle est tout simplement ornementale. Elle ne fonctionne pas et n'a jamais été prévue pour fonctionner.

Pour Venturi, cette antenne se voulait un symbole direct pour les personnes âgées de la résidence du "Guild House": "[it] was supposed to allude to the fact that retired people spend a great deal of time watching television."<sup>105</sup> Comme on le constate, outre sa forme quelque peu différente qu'à l'habitude, cette antenne pousse l'allusion à un degré plus fort et rejoint la fiction grâce au recours à une association d'idées qui permet une nouvelle perception des formes mais aussi la création d'un commentaire sociologique sur la vie des personnes âgées. Cette antenne dénote ouvertement la fonction de capter des ondes mais connote la condition humaine parfois simple et ordinaire de la vie des vieillards dans les sociétés nord-américaines d'aujourd'hui.

La résidence de la "Guild House" va présenter de nombreuses autres associations explicites et implicites. Ainsi, Venturi et ses collègues vont placer une fenêtre courbe à l'étage supérieur du bâtiment. Ce choix ornementatif est issu du désir de représenter explicitement les activités de loisirs habituelles des résidents. La fenêtre éclaire, en effet, la salle de

---

<sup>105</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p.153.

repos et de jeux des personnes âgées. Selon Venturi, elle fait allusion à une vitrine d'un juke-box classique.<sup>106</sup>

Ce recours à l'ornementation associative va se poursuivre par la mise en place d'une enseigne sur la façade, au-dessus de l'entrée principale de la résidence. Cette enseigne est soutenue par une colonne de granite noir qui en rehausse l'importance ornementale tout en dirigeant l'attention sur l'entrée. Pour Venturi et ses collègues, cette enseigne se veut l'emblème idéal et le véhicule par excellence pour l'intégration d'une signification directe au bâtiment. L'usage de l'enseigne fait appel à l'élément publicitaire si commun à la vie courante de la société de consommation d'aujourd'hui et à la transmission d'une idée précise et concise par le biais de la présentation succincte d'un contenu imagé:

Un signe sur un bâtiment comporte une signification dénotative dans le message explicite de ses lettres et de ses mots. Il contraste avec l'expression plus connotative des autres éléments, plus architecturaux du bâtiment. [...] disons que l'enseigne annonçant GUILD HOUSE dénote une signification à travers ses mots; comme telle, elle est l'élément imagé par excellence. Tandis que le caractère du graphisme connote la dignité institutionnelle, contrairement la grandeur du graphisme connote le commercialisme. L'emplacement de l'enseigne connote peut-être aussi le fait d'entrer.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steven Izenour, L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale, p. 102.

<sup>107</sup> Ibid., p. 110.

En fait, par la mise en place de cette enseigne, Venturi va ouvertement proposer d'inscrire un contenu signifiant sur le bâtiment. Il va oeuvrer à faire de la "Guild House" un véhicule de signification reflétant la vie ordinaire des résidences et faire en sorte que cet édifice public interpelle et informe d'autant plus son environnement:

By doing just that, Venturi was reacting to the strange tendency of that period to allow new extremes in the chaos of advertising signs while in all other spheres of life anonymization was advancing. Why shouldn't the need for information evident in the proliferation of billboards also be present in the civic realm? Weren't public buildings too often wrapped in silence? Venturi thus turned to a possibility which the Pop Art aesthetic had also drawn upon: the recognition of the trivial and the everyday as a basis of formal development.<sup>108</sup>

Ce besoin de Venturi d'exprimer la vie ordinaire dans ses oeuvres architecturales faisait réaction au manque évident de contenu et d'ornementation sur la surface extérieure des bâtiments modernes: "Venturi insisted on making a fundamental distinction between a building's structural whole and its facade, and the facade's design was at least as important for him as the whole of the building."<sup>109</sup>

En conclusion, nous pouvons donc dire qu'avec la "Guild House", Venturi et ses collègues vont carrément aller à l'encontre des tenants du modernisme et de leur mutisme architectural. À travers cet édifice,

---

<sup>108</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 153.

<sup>109</sup> ibid., p. 154.

Venturi faisait alors l'éloge à la complexité et aux contradictions qu'un bâtiment peut exprimer afin de projeter une réelle signification dans son milieu. Par le recours à des associations d'idées explicites et implicites, par le recours à la construction d'une fiction symbolique, grâce à des allusions mettant en relief des emprunts historiques, l'oeuvre de Venturi marque officieusement le début du postmodernisme en architecture. Par contre, il faut souligner que la "Guild House" se caractérise par l'emploi autant d'associations explicites qu'implicites. Comme nous le verrons, notre prochain modèle sera surtout remarquable par son usage d'associations symboliques très explicites. Ce deuxième modèle analysé est un bâtiment renommé pour avoir résumé mieux que tout autre un ensemble impressionnant de caractéristiques dites postmodernes. Selon Jencks, ce prochain édifice se veut représentatif de l'historicisme et, surtout, de la tendance de l'architecture postmoderne à verser de plus en plus dans l'éclectisme radical. Il s'agit de la "Piazza d'Italia".

#### 4.1.2 La Piazza d'Italia

La "Piazza d'Italia" (voir l'illustration 15) dessinée par l'architecte Charles Moore est, en effet, un exemple type de l'historicisme qui vaut la peine d'être analysé en profondeur d'autant que cet édifice apparaît mieux que n'importe quel autre comme l'exemple probant de cette tendance vers l'éclectisme radical. Cette place publique se distingue principalement par son utilisation de formes architecturales anciennes et ses nombreux emprunts explicites à divers courants historiques de l'architecture.

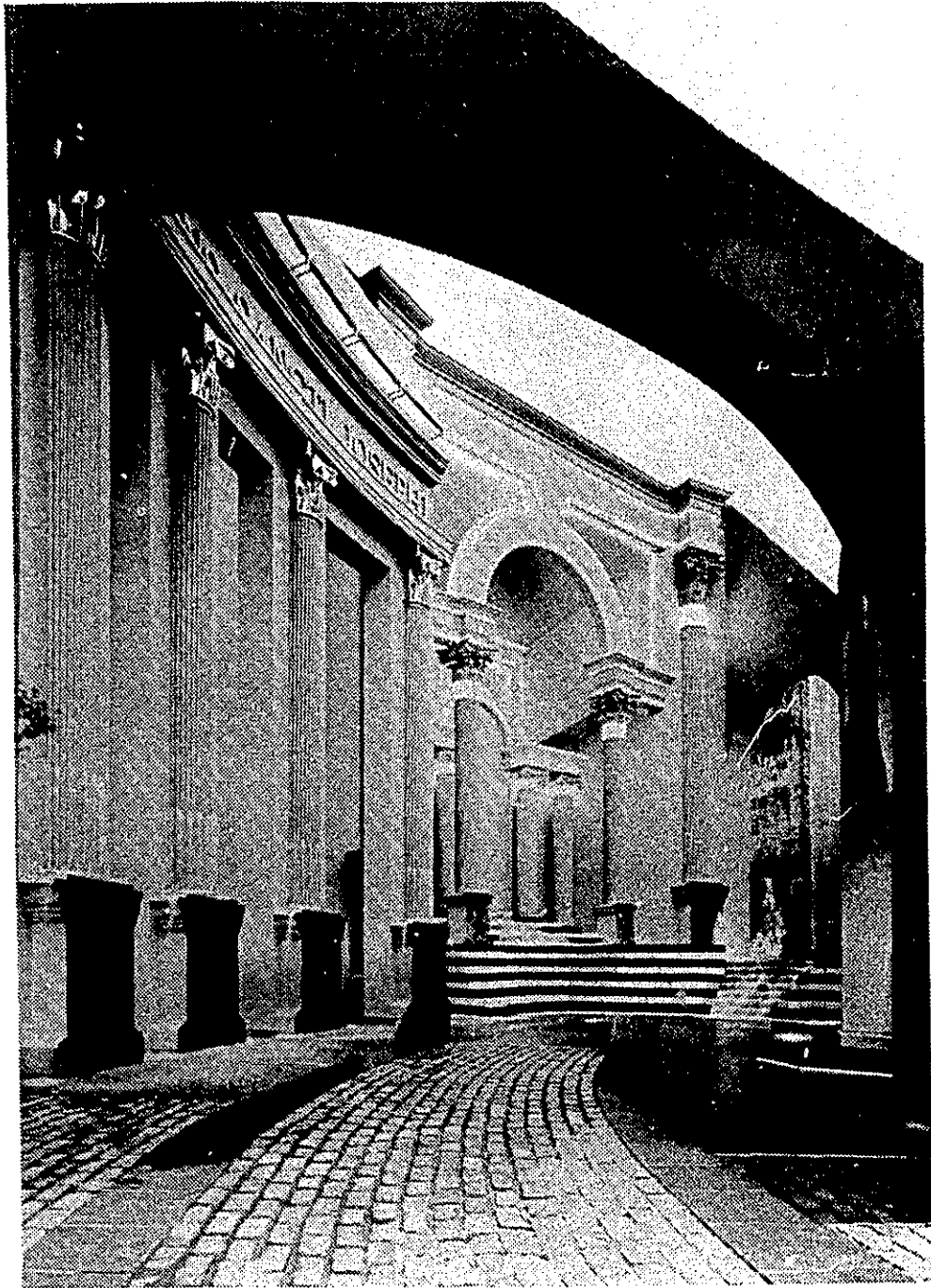


Illustration 15: La Piazza d'Italia, Charles Moore, Nouvelle Orléans, Louisiane, 1977-1979.

Cependant, au-delà de cet usage aux allusions directes, nous verrons que la "Piazza d'Italia" offre d'autres éléments intéressants d'analyses.

La "Piazza d'Italia" est un espace public extérieur créé à l'intention de la communauté locale italienne habitant la région de la Nouvelle-Orléans, en Louisiane. Le site est situé dans un quartier d'affaires assez morne de la ville et tout près des bureaux de l'Institut Italo-Américain. Il fut construit de 1976 à 1979.

D'un point de vue aérien (voir les annexes 3 et 4), la forme circulaire retient le regard ainsi que le motif de la botte italienne. Cette forme circulaire, très courante par exemple à l'époque Baroque dans la construction des places centrales à Paris (ex.: Place des Victoires) incite le visiteur à vouloir explorer le noyau intérieur du lieu afin d'y trouver la suite logique et symétrique de ces tensions spatiales circulaires qui forment le squelette de cet espace:

Charles Moore [...] is an architect who knows how to use modest means to create complex, exciting spaces that combine surprise with familiarity. [...] Moore's "places" result [...] from a sensitive search for a congruity between basic human needs and architecture. [...] Architecture as the framework of ceremony is Moore's intended goal; function is a side issue. The space seems to be an ideal prototype of space.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Ibid., p. 173-176.

De plus, l'emprunt historiciste de la forme circulaire s'allie à l'usage d'arches et de colonnes invitant de façon majestueuse et un peu dramatique à pénétrer le centre. De plus, on retrouve cinq colonnades ou ensemble de colonnes représentant les cinq genres de colonnes classiques reconnues dans l'architecture grecque et romaine (voir les annexes 1 et 2) pour une brève explication). Il s'agit des ordres dorique, ionique, corinthien, toscan et composite. Ainsi, l'architecte rend l'architecture perméable à d'autres temps et d'autres lieux ce que le courant moderniste avait toujours exclu et censuré. Ces inclusions historiques sont complétées par le noyau central de la "Piazza d'Italia" lui-même chargé de plusieurs signes implicites, d'ornements explicites et de plusieurs éléments symboliques:

Tout comme l'Italie s'élève vers les Alpes du Nord, les cinq ordres de colonnes italiennes s'étagent pareillement pour culminer en un nouveau, le sixième ordre qui encadre le futur restaurant. [...] Des sautoirs de néon autour des fûts des colonnes soulignent le côté 20e siècle et rappellent que le mauvais goût commercial en fait partie.<sup>111</sup>

Cet appel aux codes culturels italiens submergent le visiteur d'autant plus que l'ensemble des éléments se placent de façon asymétrique dans l'espace. Le tout cumule dans la représentation symbolique de la botte qui concourt à briser les attentes véhiculés par les individus à l'égard de cette place publique, avant d'entrer en contact direct avec le cœur de ce lieu. À l'occasion, selon les événements commémoratifs et les fêtes, cette place a la fonction d'être un lieu de rassemblement pour la communauté italienne

---

<sup>111</sup> Charles Jencks, "Vers un éclectisme radical", Michel Guy, (éd), L'après modernisme, Paris, L'Equerre, 1981, p. 50.

tout comme le sont les places centrales des villes italiennes et européennes. Ce recours à une complexité symbolique tant explicite qu'implicite émerge grâce aux efforts de l'architecte pour utiliser des référents historiques et culturels propres à la communauté italienne tout en les transposant et en les réinterprétant pour les intégrer à son oeuvre architecturale.<sup>112</sup>

Il est important de constater que cette tendance à recycler certaines formes architecturales est, donc, plus qu'un collage. Ce n'est pas, non plus, un pastiche. Dans cet exemple de la "Piazza d'Italia", l'architecte rend l'architecture porteuse d'un vocabulaire narratif fructueux. En effet, les colonnes et leur juxtaposition traduisent une réalité concrète qui confronte le visiteur en le resituant dans son contexte social actuel:

Rather, they want to be the vocabulary of a narrative: architecture between the Old World and the New, between wit and seriousness, between perfection and fragmentation, between historical exactness and humorous alienation. The Piazza risks making the poetical statement "Here is Italy!" only to add immediately, with a sad smile, "Italy is not here".<sup>113</sup>

Par ce recours à l'historicisme, à l'allusion des formes architecturales anciennes et à des associations ornementales explicites et implicites, Moore va donc proposer une certaine vision du lieu et construire un certain commentaire social ou discours narratif sur le lien entre la

---

<sup>112</sup> Charles Jencks, Architecture Today, p. 118.

<sup>113</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 130.

communauté italienne de la Nouvelle-Orléans et ses racines historiques et géo-politiques. Cette vision ne prescrit pas une analyse précise de la société. Cependant, elle déclenche chez le spectateur une réflexion active qui le force à prendre position face à ce contenu symbolique de l'oeuvre.

Dans le même sens, notre prochain modèle va nourrir les germes d'un commentaire social. Cependant, contrairement à nos deux premiers modèles, ce bâtiment va surtout procéder à la construction d'un discours narratif en mettant en scène une illusion et non plus tant des allusions historicistes ou des associations ornementatives explicites ou implicites. Selon Jencks, cet édifice est représentatif de la tendance métaphysique. Il s'agit de la "Façade Indéterminée" du groupe S.I.T.E..

#### 4.1.3 La "Façade Indéterminée"

Au début des années '70, l'architecte James Wines et une firme new-yorkaise, S.I.T.E., collaborent ensemble sur une série de projets pour la compagnie des supermarchés américains BEST. Ils bâtissent plusieurs grandes surfaces dans des villes importantes des États-Unis. D'un projet à l'autre, ils s'inspirent des idées de Venturi concernant l'importance des panneaux-réclame dans le tissu urbain. Chacun de ces supermarchés présente une vision humoristique de la société américaine grâce à un travail d'illusion au niveau de la construction de la façade afin que celle-ci affiche à la vue de tous un symbolisme évident.

L'illustration 12 nous montre le supermarché BEST de Houston. Intitulé la "Façade Indéterminée", ce bâtiment soulève clairement le contraste entre des notions opposées. D'une part, se profilent les notions de performance, d'excellence, de succès, toutes si chères au style de vie américain. D'autre part, apparaissent les notions de la médiocrité, de l'échec et de la catastrophe. En créant une telle façade, les architectes procèdent à une remise en question de la nature même de l'architecture. En effet, ils confrontent la conception habituelle de la pérennité et de la solidité de la forme architecturale. Par le fait même, ils rejettent l'expression géométrique abstraite et uniformisée du Mouvement Moderne au profit d'un contenu narratif.

The fiction of decay is played off against the perfectly intact Best sign in a humorous counterattack against the neutral, meaningless, complacent suburban environment. [...] What was asserted here was the exact opposite of the customary ideas of architectural statics: Nothing is solid; nothing is secure; nothing is unchanging. The contents of these architectural fictions and of the Best facades were directed against the general expectation of being able to use perfection as a promotional image.<sup>114</sup>

L'illusion de l'effondrement de la façade interpelle le passant de la rue et l'utilisateur du supermarché. Sur le plan métaphysique, cette illusion entraîne ces deux observateurs à considérer simultanément l'ordre et le désordre des sociétés contemporaines.<sup>115</sup> Par conséquent, cela les

---

<sup>114</sup> Ibid., p. 193.

<sup>115</sup> Charles Jencks, Architecture bizarre, p. 32.

entraînent à questionner leur environnement urbain: "SITE's disaster architecture met the public's need for relief from the monotony and the air of total harmlessness of the modern supermarket. Thus, it can be said to have contained an element of criticism against the bogus perfection of perfect smoothness."<sup>116</sup>

Devant cette mise en scène parfaite de l'imperfection, devant cette composition architecturale dont les ornements décoratifs soulignent la désagrégation éventuelle de la forme architecturale, l'éphémère aspect de la société de consommation moderne américaine est critiquée avec force et humour. L'illusion explicite nourrit une fiction narrative riche en contenu.

Notre prochain modèle fait, lui aussi, appel à l'illusion. Cependant, il s'agit de l'illusion métaphorique du visage humain. De plus, il est un exemple probant de l'historicisme selon Jencks. À cet égard, il présente de nombreuses allusions historiques implicites, juxtapose des éléments ornementatifs explicites de diverses époques architecturales et offre un discours narratif complexe, expressif et fertile pour l'imagination de tous.

#### 4.1.4 Le Portland Public Service Building

Le "Portland Public Service Building" est un édifice abritant les services municipaux de Portland, en Oregon. Il est l'oeuvre de l'architecte Michael Graves et fut construit de septembre 1980 à octobre 1982. Ce

---

<sup>116</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 196.

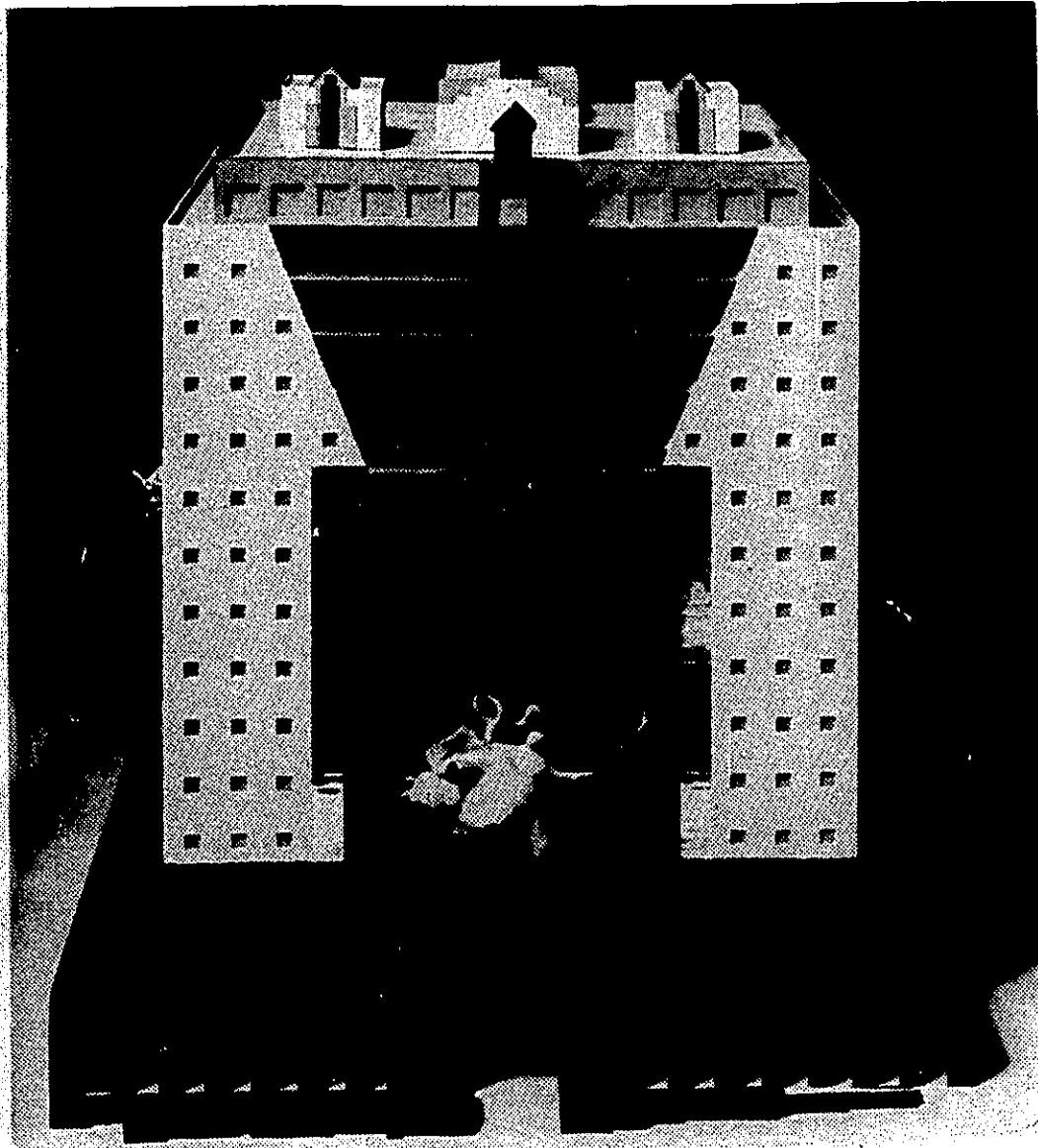


Illustration 16: Le Portland Services Building, modèle, Michael Graves.



Illustration 17: Le Portland Public Services Building, Michael Graves, Oregon, 1980-1982.

bâtiment se caractérise principalement par ses façades. Elles valorisent l'usage de plusieurs éléments ornementaux figuratifs tout en s'inspirant grandement du style de l'époque Art déco des années '30. L'illustration 16 représente le modèle initial de Graves pour cet édifice tandis que l'illustration 17 s'avère être une représentation de l'édifice tel qu'il fut construit pour offrir une image plus conservatrice et moins provoquante, selon les vœux de la municipalité de Portland.

Pour bien analyser cet édifice, nous allons brièvement décrire les éléments majeurs du modèle initial qui furent modifiés. Cela nous amènera à mieux comprendre la teneur narrative du bâtiment réel.

Le modèle initial de Graves présente trois éléments distincts qui furent changés suite aux recommandations du client. Il s'agit de la statue qui orne l'entrée, des guirlandes qui surgissent des façades et des petits temples qui parent le toit.

La statue figurative se veut le symbole de l'activité commerciale de Portland. Elle s'intitule "Portlandia" et s'inspire du sceau officiel de la ville. Malgré l'aspect commémoratif et élogieux de cette statue pour l'histoire de la ville, le client n'a pas voulu qu'elle apparaisse sur la façade. Néanmoins, Graves l'a conservée à l'intérieur de l'édifice. Par le fait même, il a maintenu son but d'exprimer un retour à un symbolisme sculptural dans l'architecture, un symbolisme perdu depuis les années '20.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Ibid., p. 327.

En ce qui concerne les guirlandes, le modèle présente des rubans enguirlandés et projetés hors de la façade. Pour Graves, ils étaient un signe de bienvenue en plus d'être porteurs d'une impression de panache et de richesse. Le bâtiment réel en modifie la présentation. Les guirlandes apparaissent désormais comme des trompe-l'œil. Elles sont plates et construites sur la surface du bâtiment de telle façon à ce qu'une illusion de profondeur leur soit donnée. Les raisons motivant ces changements sont à la fois très pratiques sinon pragmatiques. D'un côté, le client s'inquiétait des problèmes possibles lors de l'entretien des fenêtres, d'un autre côté, plusieurs réactions publiques ont clairement démontré que ces ornements n'étaient pas collectivement appréciés.<sup>118</sup> Enfin, les temples surplombant le toit constituaient une référence humoristique à la solennité des fonctions municipales. Le client a préféré s'en tenir à une apparence plus sobre qui mettait en valeur d'autant plus l'aspect monumental général de l'édifice.

D'ailleurs, l'analyse du bâtiment réel permet de constater combien ces diverses modifications lui donnent un caractère plus monumental et plus sérieux que ce que le modèle présentait au départ. Cette monumentalité était voulue par Graves mais a été, dans un sens, accentuée par les changements.

Dès le départ Graves, en effet, se proposait de créer un immeuble à la gloire de la fonction municipale. Il ne voulait pas faire une autre boîte gouvernementale sans distinction et s'inspira, dès lors, des grands temples classiques pour nourrir ses idées. "Portland's proposed new temple of

---

<sup>118</sup> Charles Jencks, Kings of Infinite space, p. 92.

bureaucracy. Every precious little embellishment of this obscene baroque orgy is a tribute to the most stupefying works of government."<sup>119</sup>

Graves utilise, donc, le langage classique de l'architecture dans la mesure où celui-ci lui permet d'établir une classification précise des formes architecturales présentes sur l'édifice: "Here the language separates and classifies the words 'door' as distinct from 'window', 'threshold' of the room as distinct from 'centre', 'ground' of the building as different from the 'sky', the top."<sup>120</sup>

Outre ce jeu des classifications, le recours aux préceptes classiques accentue la monumentalité du bâtiment. Celle-ci s'articule selon l'habitude classique autour de la présentation d'une façade en trois portions distinctes (voir l'illustration 3).

Ces trois portions font référence à une image métaphorique du corps humain, constitué par les jambes, le torse et la tête, auxquelles correspondent diverses fonctions de l'édifice: "The public realm and auditorium are at the foot, the [...] office floors are in the longer torso, and the mechanical equipment and tetrastyle viewing pavilion are on the head."<sup>121</sup> L'extrémité supérieure des piliers centraux des façades nord et sud représentent d'ailleurs assez clairement l'image des yeux du bâtiment qui s'ouvrent devant les réalités de la ville. Par ailleurs, les larges

---

<sup>119</sup> Ibid., p. 88.

<sup>120</sup> Ibid., p. 94.

<sup>121</sup> Ibid.

fenêtres miroitantes du centre du bâtiment reflètent le caractère public des activités qu'elles cachent.<sup>122</sup>

Cette métaphore humaine se complète par une seconde métaphore à l'image d'un paysage grâce à l'usage de couleurs diverses sur la surface de l'édifice. En effet, le vert, le noir et les couleurs automnales vont amplifier les contrastes des formes architecturales sur la façade. Ces couleurs suggèrent un paysage constitué par la luxuriance de la nature (le vert), la solidité de la terre (le brun et le noir) et la limpidité du ciel (couleur plus pâles en tons de bleus et de gris). Selon Klotz, l'usage du noir et des couleurs plus pâles fait directement allusion à l'époque Art déco des années '30.<sup>123</sup>

Par l'usage de plusieurs éléments décoratifs, le "Portland Public Service Building" est, donc, porteur d'un contenu narratif riche qui permet l'émergence de nombreuses associations d'idées chez l'observateur. Il met en scène une série d'allusions historiques implicites aux époques classiques et Art déco et crée des illusions par ses trompe-l'oeil et ses métaphores.

Notre prochain modèle architectural s'inscrit dans une autre tendance stylistique que l'édifice de Graves. Nous y retrouvons, cependant, de nombreuses allusions implicites de nature historique comme chez le "Portland Building". De plus, ce prochain modèle situé au Canada fait usage

---

<sup>122</sup> Mary McLeod, "Architecture", The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1985, p. 36.

<sup>123</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 327.

d'emprunts explicites d'origine régionaliste. Il s'agit du "Mississauga Civic Centre" qui, selon Jencks, est un digne représentant du style néo-vernaculaire.

#### 4.1.5 Le Mississauga Civic Centre

Le "Mississauga Civic Centre" (voir l'illustration 18) est un édifice municipal érigé à Mississauga en banlieue de Toronto, en Ontario, selon les conceptions des architectes Edward Jones et Michael Kirkland. Sa construction débute en 1982 et se poursuit jusqu'en 1987. À ce jour, c'est un des plus beaux exemples de l'architecture postmoderne au monde et, certainement, le plus bel exemple de cette tendance architecturale au Canada.<sup>124</sup>

L'élément principal qui mérite d'être mentionné au sujet de cet édifice est ses nombreux liens avec le contexte tant physique qu'historique dans lequel il s'inscrit. D'ailleurs, la description de son aspect général en fait foi:

At once vernacular (a super-scale suburban farmhouse in the foreground of its sheds and silo) and classical (the pediment symbolizing its role as a public institution), the gabled building commands the vast width of the site. Assembled behind the gabled building are five interconnected buildings of distinctly individual form; these emerge out of a common plinth that accommodates a drop of elevation

---

<sup>124</sup> Charles Jencks, Architecture Today, p. 12.

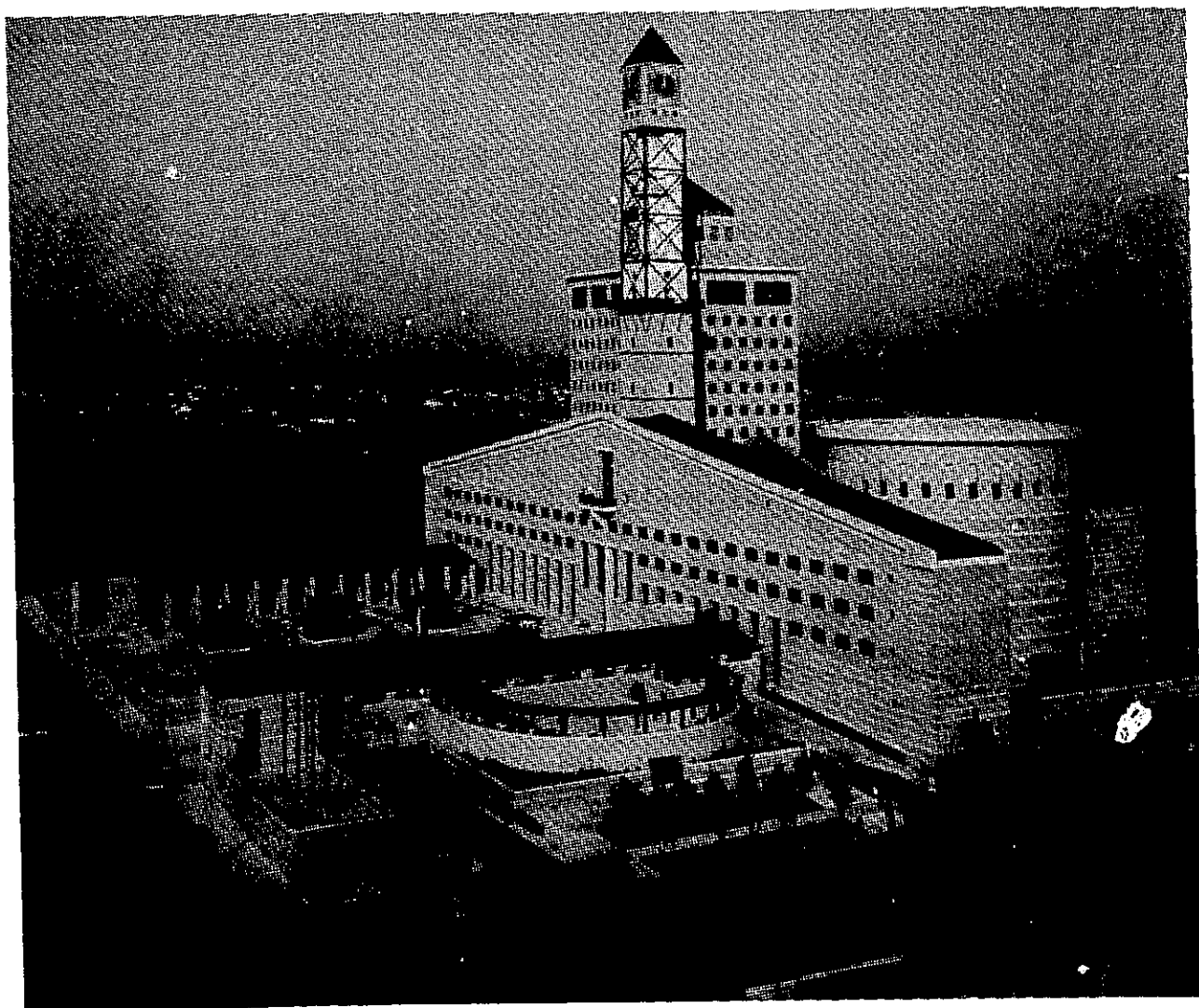


Illustration 18: Le Mississauga Civic Centre, Jones et Kirkland, Mississauga, Ontario, 1987.

across the length of the site as it descends toward Lake Ontario.<sup>125</sup>

L'édifice s'inspire de son contexte régional physique pour s'imposer comme un lieu signifiant dans le tissu urbain. D'ailleurs, les architectes contextualisent l'édifice dans le milieu en appliquant des couleurs évocatrices à l'extérieur et l'intérieur de l'édifice:

Wheat-colored bricks and cream-colored stone set off this citadel from the green prairie and big blue sky; the aspects of nature which are omnipresent. The muted rustication of the exterior is taken up on the inside in several different ways; most luxuriously in the green and black marble of the Great Hall.<sup>126</sup>

Outre ce respect pour le milieu physique, le "Mississauga Civic Centre" traduit une prise en considération évidente de l'histoire locale. En plus de l'usage des formes rappelant les silos et les hangars des fermes, les architectes font appel à la mémoire collective grâce à l'utilisation des pignons habituels dans ces fermes et à l'usage de d'autres formes sculpturales:

Suggestive of a work of sculpture in progress, the fragmentary forms of the pyramidal roof of the grand hall, the drum of the council chamber, the tapering clock tower and the stepped office tower stand behind the broad gable of the front building. Both the composite mass and the sober, unadorned style of the

---

<sup>125</sup> Ruth Cawker et William Bernstein, Contemporary Canadian Architecture, Ontario, Fitzhenry & Whiteside Ltd., 1988, p. 202-203.

<sup>126</sup> Charles Jencks, Architecture Today, p. 311.

building result from a studied combination of architectural allusions.<sup>127</sup>

Par ailleurs, le recours à une tour ornée d'une horloge suggère implicitement la période médiévale. Tout comme à cette époque, la domination de la tour sur la prairie environnante indique la concentration des activités importantes et des pouvoirs dans ce lieu central.

L'ensemble du bâtiment avec ses multiples composantes offre une impression quelque peu austère et contrôlée qui contraste heureusement avec une grande place publique située au devant de l'édifice. Cette place offre un plan d'eau et des espaces verts ainsi qu'un amphithéâtre ouvert pour permettre aux citoyens de la ville de bénéficier du lieu. Avec cette place publique et les diverses autres composantes de l'édifice, les architectes ont réussi à bien délimiter les fonctions du bâtiment. Ils ont construit un édifice en congruence avec les besoins de ses usagers tout en n'imposant pas une monumentalité outrancière aux regards des citoyens:

A city hall must express and allow its democratic function. Here the *agora*, the assembly of citizens, is rightfully given primary place. The bureaucratic function, which often dominates this building type, [...], is correctly given a modest form at the back. And the council chamber is given a flared rotunda, a most expressive shape and one that naturally signifies communal gathering.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Ruth Cowker et William Bernstein, Contemporary Canadian Architecture, p. 203.

<sup>128</sup> Charles Jencks, Architecture Today, p. 311.

Cet édifice allie les qualités de complexité, de pluralisme fonctionnel et stylistique encouragées par les tenants de l'architecture postmoderne. Par sa présence, il transpose dans le tissu urbain un ensemble d'éléments suggestifs capables de faire surgir un sens nouveau du lieu pour le citoyen ainsi qu'une interprétation renouvelée du rôle de l'édifice en tant que porteur de certaines significations sociales.

Suite à la présentation de ces cinq modèles architecturaux postmodernes, nous sommes maintenant en mesure de procéder à une analyse sociologique pour mieux évaluer l'apport de ces édifices dans la création de nouvelles valeurs. Pour ce faire, nous allons brièvement recourir à une mise en contexte du concept des tensions culturelles de Dumont pour en vérifier la pertinence dans le cadre de notre analyse et démontrer clairement comment l'architecture contribue à créer et véhiculer des nouvelles valeurs sociétales. Par la suite, dans le prochain chapitre, nous pousserons notre réflexion sociologique en cherchant à explorer le contenu de ces valeurs pour mieux vérifier en quoi celles-ci reflètent notre condition sociale aujourd'hui.

#### 4.2 Les tensions culturelles et l'architecture postmoderne

Comme nous l'indiquions au chapitre un, Dumont articule un cadre analytique permettant de mieux apprécier et comprendre le processus de la création d'une valeur culturelle dans une société. La création d'œuvres artistiques permet, entre autres, de faire surgir une tension culturelle qui interpelle la collectivité. Par son contenu sémantique, l'œuvre est susceptible de nourrir une réflexion chez l'individu. De cette réflexion

pourra surgir la reconnaissance et l'acceptation d'une nouvelle valeur. L'oeuvre d'art aura permis de traduire sous un autre jour un événement de la culture première pour lui insuffler une nouvelle signification sociétale. Dès lors, cet événement acquiert une nouvelle dimension.

Ce cadre d'analyse pose les caractéristiques principales de l'oeuvre d'art en tant qu'objet sociologique de nature individuelle et collective et en tant qu'objet d'étude inscrit dans une conjoncture socio-historique précise. Francastel résume bien, lui aussi, ces traits de l'oeuvre d'art:

L'oeuvre d'art est le produit unique d'une activité qui se situe, à la fois, sur le plan des activités matérielles et des activités imaginaires d'un groupe social donné. Dans les deux cas, au surplus, elle possède un double caractère sociologique et individuel, au même titre que la personnalité de l'homme qui l'a produite.<sup>129</sup>

Il est donc très important de reconnaître la dynamique rétroactive qui s'installe entre l'oeuvre d'art et son milieu, entre l'objet sociologique qu'est une oeuvre et ses usagers, les membres de la société.

Dans le cas qui nous intéresse, il est fondamental de reconnaître, au delà de son rôle purement technique tant valorisé par les tenants du Modernisme, le rôle de l'architecture en tant que médium artistique:

Architecture is partially a creation. And, every creative process is art. It deserves the highest spiritual rank. Technique is the application of knowledge and experience. Technique and construction are resources of realization. Technique is not art. [...]. Architecture is a live intrusion into a

---

<sup>129</sup> Pierre Francastel, Études de sociologie de l'art, Paris, Éditions Denoël, 1970, p. 122.

complex, mysterious environment that has grown and been molded prior to our times. Its creative mission is to make the task it undertakes visually comprehensible, to adjust it to the preexisting elements, to accentuate and glorify the site. It is a continuous discovery of the genius loci from which it draws its impulses.<sup>130</sup>

La reconnaissance de ce rôle est primordial dans la conjoncture actuelle de l'évolution de l'architecture. De concert avec Dumont, il s'agit donc bien de cerner la teneur symbolique de l'oeuvre architecturale dans la société et sa fonction sociologique. En fait, la question se pose à savoir comment exactement l'oeuvre architecturale devient un objet culturel symbolique?

Tout d'abord, le symbolisme implique de surpasser le rôle fonctionnel strict du bâtiment dans le tissu urbain en lui donnant une signification autre au gré du vécu:

[...] architecture is fulfilled and can become a cultural object only after its functional directness has been transformed onto a symbolic plane; then, a built structure loses its mere matter-of-factness and is seen to be symbolic and open to personal perception and experience.<sup>131</sup>

Ensuite, le symbolisme fait appel au consensus social pour se définir. Ce consensus implique lui-même, dans une certaine mesure, l'usage de référents sémantiques reconnus. D'où, comme nous avons pu le constater,

---

<sup>130</sup> Reinhard Giesselmann et Oswald Mathias, cité par Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 110.

<sup>131</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 345.

l'importance d'un recours à l'histoire et l'existence d'un appel à la mémoire collective et individuelle pour proposer une réinterprétation des valeurs véhiculées par l'architecture postmoderne. Il est, en effet, remarquable de constater combien le pluralisme stylistique et historiciste prôné par la postmodernité architecturale trouve, très souvent, ses influences dans le contexte régionale et historique du lieu. Mais, en fait, comment le symbolisme prend-t-il racine dans ces emprunts historiques? En d'autres termes, comment le consensus social naît-il de ces emprunts porteurs d'un symbolisme reconnu, sinon accepté, des membres d'une société?

La réponse met en jeu la présence d'une certaine distanciation culturelle, ou tension, entre la référence historique directe, inscrite en tant que forme architecturale sur le bâtiment, et la conscience qu'a l'observateur de la différence manifeste entre l'état sociétal passé associé à cette référence historique et l'état actuel de la société présente. Dès lors, un processus d'interprétation du présent se met en branle et l'imaginaire individuel peut prendre son envol:

Yet this historical reference does not use the force of the present and its specific possibilities to relegate the past to its place; it borrows something from the past and interprets the present in terms of it. [...] The unfettered detail is no longer part of a whole but itself becomes the whole. One finds oneself transported into a world where the signals of the past, activated from afar, gain impact and spread (via the highly refined constructs of the highest technical perfection) a veil of memories of the past. [...] Only by these means does the art of architecture regain the quality that connects it to all the other arts: the ability to relate life to fiction and reality to the

realm of the imagination, where the liberation from mere facts can be "played" out.<sup>132</sup>

La signification de la forme architecturale prend, donc, forme sous l'impulsion de ce jeu de tensions entre le passé et le présent. Une fiction narrative s'élabore pour transmettre au grand jour le germe des nouvelles valeurs en devenir:

The historical forms are husks of meanings that can be filled with new contents -- usually in such a way that the new contents are in a tense antithetical relation to the old contents, which are still partially remembered. In a certain realm of fictional design, the final meaning of the whole coincides with this antithetical tension.<sup>133</sup>

De la sorte, l'événement architectural prend l'ampleur d'un avènement. Il devient un élément de la culture seconde d'une société, un élément dont la signification collective s'auréole d'un contenu symbolique distinct.

Suite à cette démonstration, il nous semble, donc, évident que l'architecture est un véhicule de valeurs culturelles susceptibles de bien refléter une société. Reste, maintenant, à découvrir en quoi l'architecture post-moderne traduit notre condition sociétale actuelle. Dans le prochain chapitre, grâce à un retour analytique sur nos cinq modèles, nous pousserons notre analyse sociologique en cherchant à saisir l'importance des nouveaux récits architecturaux narratifs dans l'émergence du discours architectural

---

<sup>132</sup> Ibid., p. 77.

<sup>133</sup> Ibid., p. 420-421.

postmoderniste. Ensuite, en conclusion générale, nous allons explorer ce que la présence de ces récits révèlent de notre société.

## CHAPITRE 5

### L'ARCHITECTURE ET LE POSTMODERNISME

Pour débiter ce dernier chapitre, un bref retour sur notre démarche globale sera nécessaire. Après une présentation de notre problématique (chapitre 1) et un survol historique général de l'histoire architecturale (chapitre 2), notre troisième chapitre nous a permis de préciser les nuances stylistiques de l'architecture postmoderne grâce à la description de la typologie de Jencks. Notre chapitre quatre a mis en scène les éléments et les concepts architecturaux utilisés dans ces différents styles afin de définir les nouvelles balises de l'architecture postmoderne. Ensuite, nos cinq modèles architecturaux nous ont permis de faire valoir l'apport de ces éléments architecturaux et de ces concepts dans l'émergence de nouveaux discours narratifs. Nous sommes maintenant en mesure de répondre à la question de base qui soustend notre étude à savoir si oui ou non l'architecture postmoderne est en rupture avec la modernité.

Pour ce faire, nous soulignerons dans un premier temps l'importance majeure de la reconnaissance de la fiction narrative dans la postmodernité architecturale. Cela nous mènera, dans une seconde étape, à décortiquer les récits narratifs postmodernes. Nous ferons une analyse des polarités narratives, c'est-à-dire des propositions discursives modernes et postmodernes mises en contraste l'une par rapport à l'autre. Cela nous permettra, dans une dernière étape sous forme de conclusion générale, d'appliquer un cadre d'analyse postmoderne à l'étude des valeurs sociétales.

Nous nous attarderons à découvrir ce que nous racontent les bâtiments postmodernes sur la société d'aujourd'hui dite "postmoderne". Nous allons alors, recourir aux idées de Lyotard pour nous entretenir sur la condition postmoderne de nos sociétés actuelles.

### 5.1 L'enjeu de l'architecture postmoderne: au delà de l'historicisme, le poétique

À ce stade de notre analyse, nous constatons que ce n'est pas la question stylistique en tant que telle qui importe dans l'enjeu de l'architecture postmoderne. Plutôt, c'est bien la question de la création ou non d'un symbolisme articulé grâce à l'usage de divers styles. Surtout, l'enjeu postmoderne pose la nécessité de reconnaître le sens de l'oeuvre architecturale quelle qu'elle soit dans la société:

Whether architects like it or not, a building acts as a vehicle of meaning even if it is supposed to be meaningless. One way or another, it presents a visual aspects. Even the vulgar post-war functionalism that cut the characteristic features of a building to a minimum produced buildings that, as they entered one's visual field, acquired a meaning: an apparently neutral and monotonous uniformity.<sup>134</sup>

Cette constatation quant à l'importance de la reconnaissance du contenu fictionnel des édifices postmodernes nous amène à la nécessité de vérifier comment le sens d'un objet culturel peut s'inscrire dans une société. Il est essentiel de chercher à discerner la source principale de la

---

<sup>134</sup> ibid., p. 3.

différence entre les récits modernes et les récits postmodernes en architecture. Selon nous et comme précédemment démontré dans nos chapitres 3 et 4, cette source puise dans l'histoire mais trouve toute sa vigueur au-delà de l'historicisme. Elle fait appel à la fiction par le biais de la mise en valeur et de la recherche d'un contenu poétique.

Nos précédentes sections indiquent qu'un consensus s'établit quant à l'importance des emprunts historiques explicites et implicites comme source de la distinction entre le modernisme et le postmodernisme architectural. Ce dernier, cela est indéniable, fait une grande place à la valorisation du passé datant des années pré-modernes. Cependant, comme nous l'indiquons dans l'introduction à la typologie de Jencks, cette perspective, tout en n'étant pas fautive, nous semble trop limitée. L'utilisation des seules juxtapositions stylistiques de nature historiciste n'impliquent pas nécessairement un processus de distanciation historique qui permet vraiment d'inscrire le bâtiment dans son environnement et lui permettre de devenir encore plus signifiant pour la collectivité. La source fondamentale de la différence moderne-postmoderne loge dans la reconnaissance de toute une série de nouveaux bâtiments qui vont au-delà de l'historicisme. Ceux-ci véhiculent un contenu non plus tant historique mais bien poétique: "The historical enriches the spectrum of possible references and the wealth of historicizing stylistic means, in order that the poetical may emerge. The poetical is the power of the imagination to picture desirable places; it is the generative power of fiction going beyond mere purpose."<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 129.

Cette nuance essentielle entre le contenu historique et poétique d'un bâtiment s'avère être la pierre angulaire sur laquelle repose la démonstration de notre hypothèse qui vise à vérifier l'existence de la rupture entre la postmodernité et la modernité architecturale. Cette notion du poétique implique, en fait, l'usage d'une fiction narrative créatrice de nouvelles valeurs grâce à l'application renouvelée des codes du langage architectural:

The pluralism of styles is not in itself an explanation, but it provides the precondition for the development of architecture's capacity to speak in order to make aesthetic fiction possible. The "styles" provide the vocabulary needed to substantiate an architectural narrative. They are the repository of forms, the potential raw material of architectonic representation. [...] Vocabularies can change, and they can adequately serve widely divergent forms of representation and a wide variety of contents, as long as they are used as fictional narrative terms and thus are contributing significance and meanings.<sup>136</sup>

Désormais, les bâtiments postmodernes interpellent l'usager et l'observateur. L'oeuvre architecturale n'est plus seulement un ensemble objectif et purement fonctionnel installé dans le milieu, il devient de plus en plus un moteur subjectif de la compréhension du monde: "On est passé d'une logique de l'objet et du sens liée à la vérité et à la spécificité de son matériau à une logique de l'image; densifiée sous l'effet des associations métaphoriques et favorisant toutes les formes de discours indirect qui

---

<sup>136</sup> *ibid.*, p. 130.

obligent le destinataire à une réception plus active et plus investissante (voire même interactive)."<sup>137</sup>

Quels sont donc les récits postmodernes qui imprègnent, désormais, nos paysages? L'analyse suivante des polarités narratives nous permettra de les cerner. En effet, nous utilisons le concept de polarité narrative pour établir une proposition analytique susceptible de résumer en peu de mots les deux dimensions opposées de certains éléments fondamentaux des langages architecturaux modernes et postmodernes. Ces propositions nous permettent aisément de circonscrire l'originalité des discours postmodernes par comparaison avec ceux de l'architecture moderne.

## 5.2 La construction du récit: les polarités narratives

Les polarités narratives sont aux nombres de cinq. Elles regroupent l'ensemble des propositions originales que l'architecture postmoderne a élaboré afin de se distinguer des contenus habituels de la modernité architecturale. L'ordre de présentation de ces polarités n'implique pas de hiérarchie d'importance ni de chronologie lié à l'apparition des propositions.

---

<sup>137</sup> René Payant, Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1978, Québec, Editions Trois, 1987, p. 597

### 5.2.1 Le recyclage des formes contre la rupture avec le passé

L'une des caractéristiques fondamentales de l'architecture moderne est la contestation qu'elle opère de la tradition architecturale du passé. Poussés par la croyance dans le progrès, les architectes modernes ont rejeté l'apport des maîtres et ont résolument fait acte de leur foi dans le présent et, surtout, dans leur capacité personnelle à créer des oeuvres contenant leur propre principes architecturaux. En d'autres termes, les architectes modernes ont prôné l'auto-référentialité de leurs oeuvres. Le bâtiment en lui-même se suffisait et se libérait de tout référents historicistes ou régionalistes. À cet égard, les édifices érigés selon l'approche du Bauhaus de Walter Gropius sont des exemples probants. Ils se distinguent par leur mur de verre qui entraîne une absence de massivité (voir l'illustration 6).

Par contre, l'architecture postmoderne énonce clairement la réappropriation, la réabsorption et la redistribution sous un jour nouveau du passé et de ses référents architecturaux et sociaux. Elle prône le recyclage des formes grâce à une recherche constante pour faire rejaillir les éléments refoulés de la mémoire collective. Ainsi, le recours à l'histoire implique l'apparition d'un commentaire sur le présent grâce à un processus de distanciation face au passé. Cette distanciation s'effectue au gré des remaniements, des déformations, des reformulations de la forme architecturale. Dans ce sens, l'usage du recyclage des formes du passé est

un discours sur les modèles et reflète une attitude analytique et critique face à la condition actuelle dans laquelle s'inscrit le bâtiment:

Autrement dit, la présence d'éléments revenus et, répétons-le, transformés énonce la spécificité du contexte historique ou a lieu le retour. Les éléments revenus importent donc moins que leur forme qui met en scène, indirectement, ce contexte en tant que condition du retour du refoulé. Autrement dit encore, le retour est lui-même une analyse situationnelle.<sup>138</sup>

Il est clair que l'attitude postmoderne implique la reconnaissance de l'influence de la mémoire collective dans la perception du bâtiment. Cet appel à la mémoire collective par le recyclage des formes ouvre la porte à une dimension métaphorique dans l'expérience architecturale. On peut souligner que nos modèles de la "Piazza d'Italia" et du "Portland Building" (voir les illustrations 15-17) mettent en scène ces mécanismes et démontrent bien la dynamique qui émerge de la relation entre le symbole et le spectateur en quête de son contenu latent. Le recyclage des formes, contrairement à la rupture avec le passé, permet de surpasser la nature objective de l'édifice déterminé uniquement par la fonctionnalité d'une oeuvre. Désormais, la valorisation du passé permet à l'architecte postmoderne d'attribuer un contenu narratif à son oeuvre. Évidemment, l'usage de plus en plus courante d'éléments ornementatifs sert ce projet.

---

<sup>138</sup> Ibid., p. 372.

### 5.2.2 L'ornementation contre le pur et le dur

En effet, l'architecture postmoderne va valoriser l'ornementation afin de disposer d'un vocabulaire architectural plus vaste pour mieux élaborer sa rhétorique stylistique. Pour sa part, l'architecture moderne a plutôt visé le réductionnisme formel et le purisme langagier le plus strict.

En fait, derrière cette philosophie moderne, une approche pragmatique se profilait. La pratique architecturale se devait d'être axée sur l'efficacité et la raison. Les architectes modernes n'hésitaient pas à faire un primat des valeurs économiques, technologiques. Ainsi, valorisait-on à outrance le fonctionnalisme et l'utilitaire au détriment de tout contenu. L'apparence externes et internes des édifices ne pouvait faire place à des excès ornementatifs. Ces valeurs vont culminer dans la création des bâtiments transparents, c'est-à-dire exempts de tout codes historiques et culturels afin de permettre leur diffusion dans tous les lieux possibles. La Villa Savoye de Le Corbusier (voir l'illustration 7) se voulait le prototype idéal de ce type d'édifice ressemblant à une boîte carrée anonyme, aux surfaces plates et lisses et construite à l'image des volumes abstraits par excellence.

Par contre, l'architecture postmoderne va contrer systématiquement cette transparence. Nos modèles architecturaux de notre chapitre 4 sont tous éloquents à cet égard, à l'exclusion peut-être de la "Façade Indéterminée". Cependant, il est particulièrement intéressant de rappeler les guirlandes ornementatives du "Portland Building" et l'antenne télévisée

de la "Guild House". La valeur sémantique du bâtiment postmoderne est démontrée d'autant que l'oeuvre architecturale expose au grand jour les éléments qui la composent et la font vibrer aux yeux des spectateurs. Son apparence est définitivement riche en codes sémantiques:

[...] les divers systèmes et codes ne seraient pas assemblés pour produire une composition homogène et unidirectionnelle, mais pour construire un réseau d'articulations multiples où chacun des codes spécifierait ses limites, tout en les rendant poreuses et disponibles pour des greffes [...]. Les produits lisses et uniformes de l'idéologie du réalisme pur et dur laissent alors la place à des compositions plus rugueuses et plus fragmentées qui entraînent une reformulation de la notion de récit.<sup>139</sup>

L'architecture postmoderne met en scène un système élaboré de référence historique en lui rendant hommage par une série de juxtapositions judicieuses, de re-créations. Dès lors, on fait face à une architecture-fiction qui projette sa réflexivité au grand jour:

The historical forms are husks of meanings that can be filled with new contents - usually in such a way that the new contents are in a tense antithetical relation to the old contents, which are still partially remembered. In a certain realm of fictional design, the final meaning of the whole coincides with this antithetical tension. All these trends differ from ahistorical modernism in that they are not defined by the spirit of abstraction.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Ibid., p. 598.

<sup>140</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 420-421.

Elle abolit, ainsi, la transparence moderne par le truchement d'un discours riche en signifiants dont l'origine est issue de l'écart de sens qui surgit de l'usage renouvelé de l'ornementation de nature historique et figurative.

### 5.2.3 L'impureté et l'hybride contre la pureté

Ces pratiques du recyclage des formes et de l'usage de l'ornementation mettent en valeur le caractère hybride et impure du bâtiment architectural postmoderne. Au-delà de l'apparence de l'édifice, cette hybridation des codes frappe les individus par sa capacité à faire jaillir des représentations imaginaires nouvelles chez les uns et les autres.

Contrairement aux architectes modernes, les partisans du postmodernisme vont délaisser la notion de pureté et les efforts pour ériger des édifices exempts de tout effets inutiles, c'est-à-dire des bâtiments neutres. L'architecte moderne cherchait les effets géométriques simples, axés essentiellement sur une esthétique fonctionnelle: "Though at first modernism staked everything on purified primary forms, it ended up in abstract composition serving the total disintegration of meaning."<sup>141</sup> Par contre, l'architecte postmoderne instaure "l'ère de l'ambiguïté, de l'équivoque et du trouble".<sup>142</sup> Par le fait-même, il ose exprimer l'envers de l'utopie technologique moderne, il ose retourner vers les utopies originelles

---

<sup>141</sup> Ibid., p. 36.

<sup>142</sup> Guy Scarpetta, L'Impureté, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 380.

de l'histoire humaine en recréant le chaos originel et en saluant son existence par l'acceptation du geste créateur dans son essence la plus pure.

#### 5.2.4 L'oeuvre-fiction contre l'oeuvre-manifeste

Par le truchement de cette reconnaissance créatrice du chaos et du caractère hybride de l'oeuvre, l'architecte postmoderne présente une oeuvre-fiction qui fait appel à l'interaction constante entre le public et l'édifice. Cette oeuvre-fiction s'oppose à la notion d'oeuvre-manifeste instaurée par l'architecture moderne. L'oeuvre-fiction part du concret de la vie quotidienne. À cet égard, les modèles de la "Façade Indéterminée" et de la "Guild House" sont très expressifs (voir les illustrations 12,13 et 14). Par un emploi judicieux de l'humour et, même, de l'ironie, un discours critique s'élabore et remplace l'espérance et l'utopie irréaliste des visions modernes basées sur la croyance dans le progrès et la technologie:

C'est en effet par l'humour que l'oeuvre d'art actuelle lutte, sans programme et sans prescription [...] avec des flèches aiguës sur des cibles précises. Abandonnant le ton militaire et militant des manifestes des avant-gardes historiques, l'oeuvre-manifeste d'aujourd'hui ne craint pas de perdre son efficacité et son sérieux en incluant l'humour dans sa rhétorique, car l'humour, c'est juger en s'amusant.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> René Payant, Yedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987, p. 360.

L'architecture postmoderne ne prescrit pas une vision du monde univoque. Dans ce sens, elle ne se prend pas tant au sérieux que l'architecture moderne.

Il faut se rappeler, en effet, combien l'architecture moderne a préconisé l'image idéale d'un monde meilleur et fonctionnel, combien elle a supporté le mythe de la réforme sociale. Citons, à titre d'exemple, le concept de la machine à habiter de Le Corbusier dont la Cité Radieuse reproduit les critères (voir l'illustration 8). Dans ce cas, nous pouvons dire que le bâtiment fait preuve d'un contenu programmatique qui impose une idéologie ou tout au moins une vision du monde. La visée sociale derrière l'érection de ce bâtiment promouvait la construction d'un modèle d'édifice neutre selon des procédures et des normes efficaces, peu coûteuses et applicables partout afin d'offrir des logements potables à l'ensemble des ouvriers de la planète. L'oeuvre architecturale vise, ainsi, à abolir la participation créatrice de tous (usagers, spectateurs, architectes) dans ce qu'elle a de spécifique à chaque lieu, à chaque situation. La dimension critique de l'oeuvre aurait dû, en théorie, s'appliquer partout et en tout temps puisqu'elle impliquait l'émergence d'un discours nivellateur quant aux contenus typiques que les diverses conjonctures sociétales auraient pu faire naître de par le monde.

Ainsi, le passage de l'oeuvre-manifeste moderne à l'oeuvre-fiction postmoderne ponctue un changement de ton quant à l'engagement politique de l'artiste et à la visée critique de l'oeuvre. Désormais, le spectateur est convoqué à une réflexion active et constante plutôt qu'à une réception passive. Donc, l'architecte remet en question son omniscience et reconnaît

la subjectivité de sa propre vision et de son oeuvre. Surtout, il ouvre la voie à une pluralité d'approche interprétative face au contenu de son oeuvre.

### 5.2.5 La pluridimensionnalité contre l'unidimensionnalité

Cette ouverture d'esprit postmoderne reconnaît l'apport de diverses sources historiques et régionales pour alimenter la gamme des symboles susceptibles d'être utilisés lors de la construction de l'édifice. Désormais, avec la postmodernité, le bâtiment se distingue par sa pluridimensionnalité, par sa richesse symbolique et sa capacité à faire naître des réflexions de toutes sortes chez le spectateur et l'usager. Au contraire, l'architecte moderne appliquait les mêmes modèles où qu'il aille, quel que soit le contexte culturel inhérent au lieu de la construction. L'architecture postmoderne, elle, fait place à l'analyse des diverses cultures et cherche à en reproduire les divers rapports constitutifs et relatifs.

L'émergence du pluralisme des sens s'inscrit dans l'optique qu'une histoire universelle, qu'une explication unique et édifiante ne peut être fournie pour comprendre le sens de nos vies, de nos sociétés, le sens du chaos originel. Aucune vision du monde ne peut être exclue d'une remise en question perpétuelle. L'approche systémique préconisée par les architectes modernes est délaissée. On n'étudie plus globalement tous les éléments d'un problème. On s'y adresse en considérant les particularismes qui le composent et qui lui confèrent ses caractéristiques uniques. Le règne de la raison scientifique est terminé. Le règne de la multiplicité des savoirs est né: "Le savoir postmoderne raffine notre sensibilité aux différences et

renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve pas sa raison dans l'homologie des experts, mais dans la paralogie des inventeurs."<sup>144</sup>

Désormais, toute expérience peut faire acte de référence mais, en même temps, aucune expérience ne peut se targuer d'être incontournable et prescriptible. L'autorité des savoirs non-partagés et des expériences-modèles modernes est remise en question. Dès lors, la postmodernité reconnaît une plus grande place aux expériences régionalistes, plus près des sources vernaculaires et des réalités spécifiques à chaque lieu:

The representational material of contemporary architecture has been strongly expanded. The narrative contents cannot be read in universally binding terms, in the sense of a dominant system of social values. Seemingly unimportant contents may become relevant to different individuals [...].<sup>145</sup>

Cet appel à l'écoute de la diversité référentielle exprime un fondement essentiel de la postmodernité, c'est-à-dire celui de la réflexivité qui supporte la capacité de l'architecture postmoderne à refléter les sociétés qui la voit naître. Il complète notre survol des récits narratifs. Maintenant que la fonction expressive du bâtiment postmoderne est établie par l'analyse des propositions sémantiques sus-mentionnées, nous sommes en mesure de mieux explorer en quoi l'émergence de ces récits dans nos vies reflète une nouvelle conjoncture sociale et exprime de nouveaux schèmes de

---

<sup>144</sup> Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, p. 8-9.

<sup>145</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 420.

références pour nos sociétés. Cette étape ultime, sous forme de conclusion générale, nous permettra d'éclaircir les caractéristiques de notre condition postmoderne.

## CONCLUSION

Au début de ce travail, nous avons choisis de nous mettre à l'écoute du phénomène postmoderne afin d'en déceler les caractéristiques et d'en obtenir une compréhension plus approfondie. Notre étude s'est inspirée de la polémique sociologique et philosophique existant entre les Modernes et les Postmodernes. Dans ce contexte, nous avons surtout voulu découvrir si la postmodernité était réellement en rupture ou en continuité avec la modernité comme certains le prétendent. Nous cherchions surtout à savoir si ce nouveau courant de pensée exprime des valeurs sociétales distinctes de celles de la modernité.

Notre premier chapitre nous a permis de situer la problématique et les enjeux inhérents à la situation sociale-historique d'aujourd'hui. Nous y avons posé les termes du débat et décrit les éléments d'analyse susceptibles de diriger notre démarche. Nous avons déterminé les jalons paradigmatiques de la modernité et de la postmodernité, entre autres grâce à l'apport des théories de Lyotard. Sur un plan plus général, nous avons articulé notre réflexion avec les données de base des thèses du sociologue Fernand Dumont sur la dynamique de la création et de l'inscription d'une valeur dans la société.

Nos deuxième et troisième chapitres ont présenté un survol rapide de l'histoire de l'architecture nous permettant de préciser les nuances

stylistiques qui sont le fondement de l'apparition d'une architecture dite postmoderne.

Notre quatrième chapitre nous a permis de procéder à la présentation de nos modèles architecturaux. Ainsi, nous avons pu inventorier les mécanismes stylistiques généralement utilisés en architecture postmoderne pour donner naissance à ses aspects spécifiques. Des allusions historiques aux illusions de toutes sortes, des juxtapositions stylistiques à l'emploi de matériaux vernaculaires, de l'appel conscient aux associations d'idées et à la création de fictions, nous avons discerné les voies menant à l'élaboration des récits narratifs. Désormais, nous savons que le postmodernisme rejette la notion du progrès technologique et s'inscrit en faux à ce sujet face au Mouvement Moderne. Nous savons que l'apport historique de l'architecture postmoderne surpasse les seules questions stylistiques et ne peut être perçue comme étant exclusivement l'objet d'une mode passagère. Au contraire, la postmodernité en générale et la postmodernité architecturale, plus particulièrement, font appel à un ensemble de référents sémantiques et de diverses tendances stylistiques afin d'exprimer un état de constante remise en question par rapport à ses propres éléments constitutifs. Nous avons eu recours aux concept des tensions culturelles de Dumont pour démontrer aussi clairement que possible l'apport innovateur des créations artistiques et de l'architecture dans nos sociétés.

Notre dernier chapitre a été basé sur l'exposé des contenus des cinq principaux récits narratifs de l'architecture postmodernes. Nous y avons présenté les valeurs sous-jacentes à cette pratique. L'analyse des récits

narratifs nous a permis de constater les points principaux de rupture existant entre le postmodernisme et le modernisme en architecture.

Ainsi, l'architecture postmoderne apparaît alors comme étant principalement à la défiance des notions de l'impureté, de l'hybridation, du recyclage des formes, et de l'utilisation de l'ornementation. Elle rejette la notion de progrès et elle fait appel à la reconstitution et à la reconnaissance du chaos originel par le truchement des fictions de toutes sortes. La multiplicité, le pluralisme et la pluridimensionnalité deviennent acceptables. De fait, l'essence-même de la postmodernité est la rupture des sens, la perpétuelle remise en question des référents, la quête constante de la redéfinition du sens, de sa re-création:

Il [le postmodernisme] concerne [...] les systèmes interprétatifs et évaluatifs, c'est-à-dire la réception. La condition postmoderne, c'est l'ébranlement des cadres de référence traditionnels, la disparition des cadres de référence stables et absolus; c'est la nécessité d'une reformulation constante de ces cadres, de leur réévaluation vigilante, ainsi que d'une organisation inédite de leur multiplicité.<sup>146</sup>

L'état propre de la postmodernité, c'est-à-dire la condition postmoderne, implique une ouverture à la multiplicité des sources et des interprétations. Cet état frôle à tout instant le précipice du doute, l'écueil de la confusion des perceptions, l'émergence des points de vues divergents. Mais, ces difficultés définissent la dynamique de la postmodernité. De par leur existence, elles témoignent de la nécessité actuelle de la

---

<sup>146</sup> René Payant, Yedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987, p. 599.

postmodernité dans nos sociétés acculées aux changements technologiques effrénés, aux désordres d'un nouveau monde de l'information internationale, aux problèmes d'acculturation, aux innombrables troubles sociaux et à l'effondrement des valeurs traditionnelles: "La condition postmoderne c'est un devoir - inventer un nouvel ordre de choses et une nouvelle conception de l'ordre qui ne craint pas de remplacer l'idée de cohérence sans failles par celle de complexité."<sup>147</sup>

Cet état des sociétés postmodernes porte, donc, en soi les éléments de sa propre remise en question. Il permet de partir à la quête de la rupture face à la rupture, c'est-à-dire qu'il appelle le rejet de sa propre existence, de son identité dénonciatrice face à la modernité. Il offre une alternative de douter même de la rupture inhérente qu'il alimente, grâce à la reconnaissance de l'apport créateur et expérimental de l'Art au service d'une meilleure compréhension du monde. Désormais, contrairement à la science, le modèle de l'art ne prescrit aucune règle et aucune loi. Et, ce modèle s'applique à l'architecture postmoderne.: "The architecture of the present shares with art in general the fate of having to take back the abolition of all limits and having to unmask the claim of abolishing all limits as an ideology."<sup>148</sup>

Ainsi, la condition postmoderne influence la pratique architecturale. La période contemporaine se particularise vraiment par l'absence de dogme chez les architectes. Tous les usages sont possibles, tous les emprunts

---

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 361.

sont admissibles et toutes les juxtapositions stylistiques sont valables. Tant et si bien, même, qu'une certaine anarchie stylistique découle parfois de ces emplois divers sinon divergents. En fait, il ne serait pas étonnant d'apprendre que la pratique architecturale d'aujourd'hui est frappée par une touche de perplexité devant l'ensemble des choix possibles. Cette confusion, état latent favorable à la création, cache pourtant l'existence d'un danger. Celui de se tourner vers le bon vouloir esthétique des clients au détriment du respect d'une éthique professionnelle de base qui permettrait d'assurer l'intégrité des architectes et l'équilibre esthétique des édifices.

Dans ce contexte, nous pouvons nous demander si le passage à un éclectisme radical se distinguant par une profusion d'emprunts stylistiques et historiques hétéroclites, tendance stylistique très commune en architecture postmoderne, n'implique pas, en effet, une régression historique axée sur un certain laxisme professionnel empreint de conservatisme et caractérisée par une absence d'originalité, une absence d'innovation. La question se pose avec force d'autant plus que la période précédente, celle du modernisme, se voulait propulsée par la notion de progrès. Il est évident qu'une telle valorisation à outrance de l'historicisme, sans recours à aucune distanciation historique susceptible de créer un contenu narratif original, risque de faire naître une pratique architecturale dont le trait majeur serait la recherche esthétique impulsive et sans justification concrète. Pourrait-on, alors, parler encore de progrès? D'ailleurs, cette notion s'applique-t-elle encore dans la postmodernité? À vrai dire, non:

[...] le post-moderne [sic] se caractérise non seulement comme une nouveauté par rapport au

moderne, mais plus radicalement comme dissolution de la catégorie de nouveau, comme expérience d'une «fin de l'histoire», et non plus comme la présentation d'un autre stade, plus progressif ou plus régressif peu importe, de cette même histoire.<sup>149</sup>

En fait, l'important n'est pas de décider si progrès il y a ou non, mais bien de reconnaître que ce dilemme architectural reflète bien l'état de la société d'aujourd'hui qui confronte les mêmes hésitations quant à son devenir:

All at once everything seems lost - modern architecture, humanity, democracy, and morals. For what is disclosed to us in the projects of today's architecture but the precarious state of a society one ought to fear, because it fears the future? Hence it is fully understandable why the latest developments in architecture are so hotly debated: It is crucial to unmask the defeatists and the reactionaries, because the issue at stake is the defense of progress implied by progressive building technology and modern construction methods and implying the ideologies vested in architecture. The defense of progress in architecture is, by the same token, the defense of the development of society.<sup>150</sup>

Il est évident que, devant l'ensemble des problèmes qui confrontent nos sociétés, qu'ils soient de nature écologique, économique, technologique, sociale, politique ou autre, le recours à la sécurité d'un passé plus stable peut leurrer temporairement ceux qui préfèrent se détourner des réels

---

<sup>149</sup> Gianni Vattimo, La fin de la modernité - Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 10.

<sup>150</sup> Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, p. 2.

enjeux d'aujourd'hui, par découragement ou par ignorance. Néanmoins, la polémique architecturale entre les Modernes et les Postmodernes trouve son pendant direct dans la conjoncture actuelle des sociétés occidentales:

[...] the present style war generates more heat than light, more journalistic barbs than reasoned argument, but it also indicates a very real struggle for power, for influence over who builds our cities, and for the way of life which different groups want to lead. It is not a phoney war, even if it's occasionally funny, for it reflects the fundamental shift in Western cultures to pluralism and the politics of confrontation. We live in a skeptical period when consensus politics has a fragile existence and the authority of any group, ideology, or individual enjoys a very limited period of leadership.<sup>151</sup>

L'architecture témoigne du passage vers le pluralisme et la confrontation incessante des points de vues, des interprétations et des perceptions. Selon Lyotard, ce passage révèle la source du postmodernisme. Il sonne le glas de la modernité, annonce le déclin des idéaux modernes, abolit la croyance dans les grands récits légitimant, souligne l'impossibilité du projet moderne porteur d'une société technologique sans failles vouée au progrès et à l'émancipation de l'humanité entière. Devant les multiples incapacités du système planétaire à guérir ses propres défaillances et blessures (chômage, guerres, pauvreté grandissante des pays sous-développés et des couches sociales délaissées, homogénéisation culturelle, pollution, crise écologique, etc...) les sociétés contemporaines affrontent une impuissance de plus en plus grande malgré le développement quasi-exponentiel des découvertes technoscientifiques.

---

<sup>151</sup> Charles Jencks, Architecture Today, p. 10.

Désormais, l'humanité se butte à sa propre ignorance des solutions possibles à ces nombreux problèmes. La science et les technologies n'apportent plus les réponses à tout. Au contraire, parfois de nouveaux problèmes surgissent à cause d'elles. Surtout, plus les découvertes s'accroissent, plus l'ampleur de l'ignorance humaine s'éclaire et plus est soulignée le peu de contrôle qu'a l'être humain sur sa destinée et sur les connaissances de ce monde. Le doute face aux savoirs (sciences) et savoir-faire (technologies) éclate au grand jour à mesure que la complexification de notre monde se profile à l'horizon. Cette complexification, caractère commun à l'architecture postmoderne, n'en est qu'à ses débuts. Les développements technoscientifiques, la création d'un espace médiatique international de l'information, l'intégration économique de plus en plus forte des principaux marchés sur la planète, en sont les premiers signes. Tous collaborent à faire en sorte que le contrôle de l'être humain sur sa destinée individuelle lui échappe au profit d'un contrôle planétaire peut-être tout aussi illusoire.

En réaction, l'individu se tourne de plus en plus vers les explications de nature régionaliste et particulariste qui sauront lui permettre de retrouver un sens à sa vie, une emprise quelconque sur sa destinée. L'appel aux savoirs narratifs est entendu de plus belle afin de pouvoir légitimer la condition actuelle des sociétés. Même les scientifiques commencent à reconnaître l'apport créateur de récits explicatifs aux contenus plus mythiques qui laissent place à un rapport signifiant entre la communauté et son environnement. Cela leur permet de justifier d'autant plus leur pratique

dans un monde prompt aux confrontations en resituant leur rapport dans un contexte plus humain.<sup>152</sup>

Rien d'étonnant à constater, comme l'indique Lyotard, le rôle de plus en plus important de l'art comme outil privilégié de la création du sens dans nos sociétés actuelles condamnées à une perpétuelle remise en question. Rien d'étonnant, encore, à remarquer la tendance à chercher des explications pour comprendre l'origine de l'humanité, en reproduire et en reconnaître la confusion des choses pour mieux en contrôler l'issue. Le savoir narratif prend de l'importance car c'est le seul moyen pour l'individu de contrôler un peu la situation, de contribuer en toute subjectivité à définir et légitimer la société qu'il habite. Le pouvoir de réflexion de l'art doit compléter le pouvoir de l'intelligence (science) et celui de la pratique (technique).

Au terme de ce travail, nous sommes en mesure d'avancer que la postmodernité, dont une des expressions trouve sa voix dans l'architecture, soulève l'urgence pour nos sociétés de trouver des sens nouveaux. Elle soulève la nécessité d'aller au-delà de l'objectivité rationnelle et de récupérer le pouvoir du sujet devant l'objet. Le champ des connaissances de tout ordre doit s'ouvrir afin d'abolir les schémas explicatifs réducteurs et simpliste car les défis de l'humanité ne seront que plus complexes au gré de l'avenir. La confusion ambiante de l'environnement, qui s'accroît au gré de la complexification grandissante de nos sociétés, oblige l'individu à trouver de nouveaux points d'appui concrets auxquels il peut se référer dans son

---

<sup>152</sup> Jean-François Lyotard, La condition postmoderne.

quotidien. À cet égard, l'apparition de bâtiments symboliques offre l'occasion de créer de tels ancrages sémantiques.

Selon nous, le sociologue peut trouver un intérêt certain dans l'étude de la problématique de la postmodernité. Ce nouveau courant de pensées renvoie à la considération des changements importants qui s'effectuent dans nos sociétés. Dans ce contexte, l'architecture peut être un objet d'étude intéressant pour le sociologue puisqu'il reflète ce passage d'un état à un autre.

## BIBLIOGRAPHIE

**ARGAN**, Giulio Carlo, (1979), Walter Gropius et le Bauhaus, Paris, Denoël/Gonthier.

**ARNASON**, H. H., (1977), History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Inglewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall.

**AUBIN**, Benoît, (1982), "Les nouveaux visages de Montréal", L'Actualité, vol. 7, no 4, p. 66-72.

**BAUDRILLARD**, Jean, (1977), L'Effet Beaubourg, Paris, Éditions Galilée.

**BAUDRILLARD**, Jean, (1981), Simulacre et Simulation, Paris, Éditions Galilée.

**BELTING**, Hans, (1985), "La fin d'une tradition", Revue de l'art, no 69, p. 4-12.

**BÉRET**, Chantal, (1981), "La querelle des architectes: vieux Modernes, jeunes Anciens, nouveaux «NI-NI»", Architecture en France: Modernité/Postmodernité, Paris, Institut français d'architecture, Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, p. 6-7.

**BLAKE**, Peter, (1977), Form Follows Fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked, Boston, Little Brown and Co..

**BOUDON**, Philippe, (1971), Sur l'espace architectural, essai d'épistémologie de l'architecture, Paris, Dunod.

**BURGER**, Christa, (1986), "The Disappearance of Art: The Postmodernism Debate in the U. S.", Telos, no 68, p. 93-106.

**BÜRGER**, Peter, (1984-85), "The Decline of the Modern Age", Telos, no 62, p. 117-130.

**CAMPEAU**, Sylvain, (1987), "Postmodernité", Protée, vol. 15, no 1, p. 166-168.

- CASTORIADIS**, Cornelius, (1979), "Transformation sociale et création culturelle", Sociologie et sociétés, vol. XI, no 1, p. 33-48.
- CAUQUELIN**, Anne, (1982), Essai de philosophie urbaine, Paris, Presses Universitaires de France.
- CAVE**, Diane, (1988), "Postmodern Playhouse", Theatrum a Theatre Journal, no 11, p. 9-11.
- CAWKER**, Ruth et William **BERNSTEIN**, (1988), Contemporary Canadian Architecture, Ontario, Fitzhenry & Whiteside.
- CHEYREZY**, Christian, (1975), "«L'art et la technologie, nouvelle unité» (W. Gropius)? du Bauhaus à l'Ircam", Musique en jeu, no 18, p. 11-14.
- CHOMBART DE LAUWE**, Paul-Henry, (1979), "Appropriation de l'espace et changement social", Cahiers internationaux de sociologie, vol. LXVI, p. 141-150.
- COHEN**, Jean-Louis, (1987), "Le Corbusier: la tentation de l'universel", Critique, tome XLIII, nos 476-477, p. 43-57.
- DENZIN**, Norman K., (1986), "Postmodern Social Theory", Sociological Theory, vol. 4, no 2, p. 194-204.
- DUBREUIL-BLONDIN**, Nicole, et al., (1988), "René Payant, manières d'être", numéro spécial sur René Payant, Spirale, no 78.
- DUMONT**, Fernand, (1964), "La sociologie comme critique de la littérature", Recherches sociographiques, vol. V, nos 1-2, p. 225-244.
- DUMONT**, Fernand, (1968), Le lieu de l'homme, la culture comme distance et mémoire, Montréal, HMH, Collection constantes, vol. 14.
- DUMONT**, Fernand, (1987), Le Sort de la culture, Montréal, l'Hexagone, (Positions philosophiques).
- DUMONT**, Fernand et Fernand **HARVEY**, (1985), "La recherche sur la culture", Recherches sociographiques, vol. 26, nos 1-2, p. 85-118.
- DUVIGNAUD**, Jean, (1967), Sociologie de l'art, Paris, Presses universitaires de France.

**ERICKSON**, Arthur, (1975), The Architecture of Arthur Erickson, Montréal, Tundra Books of Montréal.

**FOURNIER**, Marcel, (1982), "Edouard Montpetit et l'Université moderne, ou l'Échec d'une génération", Revue d'histoire de l'Amérique française, vol. 36, no 1, p. 3-27.

**FOURNIER**, Marcel, (1984), "Science, culture et société au Québec, l'entrée dans la modernité", L'idéologie et les stratégies de la raison, Montréal, Hurtubise, HMM, p. 213-236.

**FOURNIER**, Marcel, (1986), L'entrée dans la modernité: science, culture et société au Québec, Montréal, Éditions Saint-Martin.

**FRAMPTON**, Kenneth, (1983), "Towards a Critical Regionalism: Six Points for Architecture of Resistance", The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, Hal Foster, (éd.), Port Townsend, Washington, Bay Press, p. 16-30.

**FRAMPTON**, Kenneth, (1987), "Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance", Critique, tome XLIII, nos 476-477, p. 66-99.

**FRANCASTEL**, Pierre, (1956), Art et technique: aux XIXe et XXe siècles, Paris, Éditions Gonthier.

**FRANCASTEL**, Pierre, (1970), Études de sociologie de l'art, Paris, Éditions Denoël.

**GABLIK**, Suzi, (1984), Has Modernism Failed?, New York, Thames and Hudson.

**GRAVES**, Michael, (1988), "Has Postmodernism Reached its Limit? The Movement's Leading Exponent Offers his View of the Future", Architectural Digest Architecture, vol. 45, no 4, p. 18-23.

**GREENBERG**, Clement, (1961), Art and Culture, Boston, Beacon Press.

**GREENBERG**, Clement, (1980), "Modern and Post-Modern", Arts Magazine, vol. LIV, no 6, p. 64-66.

**GROPIUS**, (1933), The New Architecture and the Bauhaus, Londres, Faber et Faber.

**HABERMAS**, Jürgen, (1983), "Modernity - An Incomplete Project", The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, Hal Foster, (éd), Port Townsend, Washington, Bay Press.,p. 3-15

**HALPERN**, Sylvie, (1988), "Bofill s'en vient", L'Actualité, vol. 14, no 1, p. 78-84.

**HARRIS**, Howard et Alan **LIPMAN**, (1986), "A Culture of Despair: Reflections on Post-Modern Architecture", The Sociological Review, vol. 34, no 4, p. 837-854.

**HASSAN**, Ihab, (1971), The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature, New York, Oxford University Press.

**HASSAN**, Ihab, (1985), "The Culture of Postmodernism", Theory, Culture, and Society, vol. 1, no 3, p. 119-131.

**HUXTABLE**, Ada Louise, (1981), "Is Modern Architecture Dead?", New York Review of Books, vol. XXVIII, no 12, p. 17-22.

**JANSON**, H. W., (1988), Histoire de l'art. Panorama des Arts Plastiques des origines à nos jours, New York, Ars Mundi.

**JENCKS**, Charles, (1979), Architecture Bizarre, Londres/Paris, Academy Editions/Denoël.

**JENCKS**, Charles, (1979), The Language of Post-Modern Architecture, Londres, Academy Editions and Architectural Design.

**JENCKS**, Charles, (1981), Le langage de l'architecture postmoderne, Paris, Denoël.

**JENCKS**, Charles, (1981), "Vers un éclectisme radical", Michel **Guy**, (éd.), L'après modernisme, Paris, L'Équerre.

**JENCKS**, Charles, (1983), Kings of Infinite Space. Frank Lloyd Wright and Michael Graves, New York, Academy Editions/St. Martin's Press.

**JENCKS**, Charles, (1988), Architecture Today, New York, Academy Editions.

**KLOTZ**, Heinrich, (1988), The History of Postmodern Architecture, Boston, Massachusetts Institute of Technology.

**KRAUSS**, Rosalind, (1979), "Sculpture in the Expand Field", October, no 8, p. 31-44.

**KROKER**, Arthur et David **COOK**, (1986-87), The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics, Montréal, New World Perspectives.

**LAMONDE**, Yvan, et Esther **TRÉPANIÉ**, (éds.), (1986), L'avènement de la modernité culturelle au Québec, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.

**LE CORBUSIER** et Pierre **JEANNERET**, (1960), Oeuvre complète, 1910-1929, Suisse, Éditions Girsber Gerzurich.

**LE CORBUSIER**, (1957), La Charte d'Athènes. Avec un discours liminaire de Jean Giraudoux, suivi de : Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture, Paris, Éditions de Minuit.

**LEFEBVRE**, Henri, (1962), Introduction à la modernité, Paris, Éditions de Minuit.

**LIPOVETSKY**, Gilles, (1983), L'ère du vide: essai sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard.

**LESTIENNE**, Cécile, (1985), "Quand un philosophe s'expose", Sciences et avenir, no 458, p. 86-88.

**LYOTARD**, Jean-François, (1979), La condition postmoderne, Paris, Éditions de Minuit.

**LYOTARD**, Jean-François, (1986), "La réflexion créatrice", Eclats/Boulez, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 14-17.

**LYOTARD**, Jean-François, (1986), Le postmoderne expliqué aux enfants - correspondance 1982-1985, Paris, Éditions Galilée.

**MAJOR**, Robert, (1988), "Un goût d'amertume, un parfum de désenchantement... et leur antidote", Voix et images, vol. 40, p. 120-123.

**MARCHAND**, Denys, (1985), "L'après modernisme", Continuité, automne, no 29, p. 16-18.

**MARCUSE**, Herbert, (1968), L'homme unidimensionnel: essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée, Traduit de l'anglais par Monique WITTIG et l'auteur, Paris, Éditions de Minuit.

**MARSAN**, Jean-Claude, (1983), "Plaidoyer pour une architecture culturelle", Architectures: la culture dans l'espace, Ottawa, Institut québécois de recherche sur la culture et Éditions Leméac, Collection: Question de culture, no 4, p. 181-198.

**MASSU**, Claude, (1985), "La postmodernité américaine", Esprit, no 109, p. 35-40.

**MONTASSIER**, Gérard, (1980), Le fait culturel, Paris, Fayard.

**NORBERG-SCHULZ**, Christian, (1977), La signification dans l'architecture, Bruxelles, Pierre Mardaga.

**PANOFSKY**, E., (1969), L'oeuvre d'art et ses significations, Paris, Gallimard.

**PARÉ**, Isabelle, (1987), "Les architectes s'en donnent à coeur joie", Le Devoir, lundi, 7 décembre 1987, p. 8.

**PAYANT**, René, (1987), Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987, Préface de Louis Marin, Québec, Éditions Trois.

**PAYOT**, Daniel, (1982), Le philosophe et l'architecte: sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture, Paris, Aubier Montaigne.

**PEVSNER**, Nikolaus, (1943), An Outline of European Architecture, Grande-Bretagne, Pelican Books.

**PEVSNER**, Nikolaus, (1949), Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius, New York, Museum of Modern Art.

**PEVSNER**, Nikolaus, (1965), Génie de l'architecture européenne, Paris, Hachette Tallandier.

**POMMER**, Richard, (1980), "Some Architectural Ideologies after the Fall", Art Journal, vol. XL, nos. 1-2, p. 353-361.

- PORTOGHESI**, Paolo, (1981), Au-delà de l'architecture moderne, Paris, L'Équerre.
- ROBERTS**, John, (1982), "Post? Modern? Ism?", Art Monthly, no 60, p. 15-18.
- RORTY**, Richard, (1984), "Habermas and Lyotard on Post-Modernity", Praxis International, vol. 4, no 1, p. 32-44.
- ROSSI**, Aldo, (1984), L'Architecture de la ville, Paris, L'Équerre.
- ROY**, Carole, (1984), "Sauver la face", Bâtiment, vol. 59, no 1, p. 20-21.
- SANDLER**, Irving, (1980), "Modernism, Revisionism, Pluralism and Post-Modernism", Art Journal, vol. XL, no 1-2, p. 345-347.
- SCARPETTA**, Guy, (1985), L'Impureté, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle.
- SIEGFRIED**, Giedion, (1964), La naissance de l'architecture, Bruxelles, La Connaissance.
- SIMON**, Sherry, (1987), "Entre l'ennui et la terreur: la théorie", Spirale, no 68, p. 11.
- THÉBAUD**, Jean-Loup, (1987), "Du bon usage du postmoderne", Magazine littéraire, nos 239-240, p. 96-97.
- TOURAINÉ**, Alain, (1989), "La crise de la modernité", Interface, mars-avril, p. 30-34.
- TRACHTENBERG**, Stanley, (éd.), (1985), The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- TRÉPANIÉ**, Esther, (1982), "Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946", Annales d'histoires de l'art canadien, vol. VI, no 2, p. 232-239.
- UGO**, Vittorio, (1987), "Une hutte, une clairière (ou le lieu d'une architecture théorique)", Critique, vol. 476, p. 100-120.
- VATIMO**, Gianni, (1987), La fin de la modernité - Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne, Paris, Éditions du Seuil.

**VENTURI**, Robert, (1971), De l'ambiguïté en architecture, Paris, Dunod.

**VENTURI**, Robert, Denise **SCOTT-BROWN** et Steven **IZENOUR**, (1977), L'enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale, Bruxelles, Architecture et recherche, Pierre Mardaga.

**VENTURI**, Robert, (1982), "Le pluralisme, la pertinence et le figuratif dans l'historicisme ou, plus ça change...", Architecture d'aujourd'hui, no 223, p. 95-103.

**WEINSTEIN**, Michel A., (1985), Culture Critique. Fernand Dumont and New Quebec Sociology, Montréal, New World Perspectives.

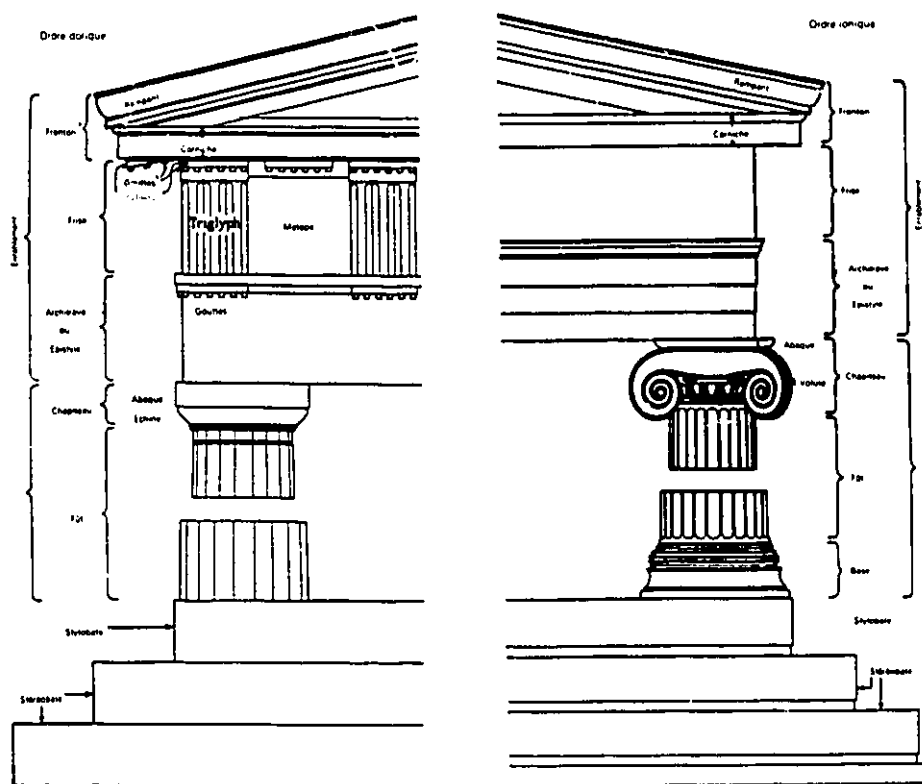
**WOLFE**, Tom, (1982), Il court, il court le Bauhaus. Essai sur la colonisation de l'architecture, Paris, Éditions Mazarine.

**WOLIN**, Richard, (1984-85), "Modernism vs Postmodernism", Telos, no 62, p. 9-29.

**ZEVI**, Bruno, (1981), Le langage moderne de l'architecture, Paris, Dunod.

## ANNEXE 1

### LES ORDRES DORIQUE ET IONIQUE



(Source: H. W. Janson, Histoire de l'art. Panorama des Arts Plastiques des origines à nos jours, 1988).

ANNEXE 2

EXEMPLE D'UN CHAPITEAU CORINTHIEN



(Source: H. W. Janson, Histoire de l'art. Panorama des Arts Plastiques des origines à nos jours, 1968).

ANNEXE 3

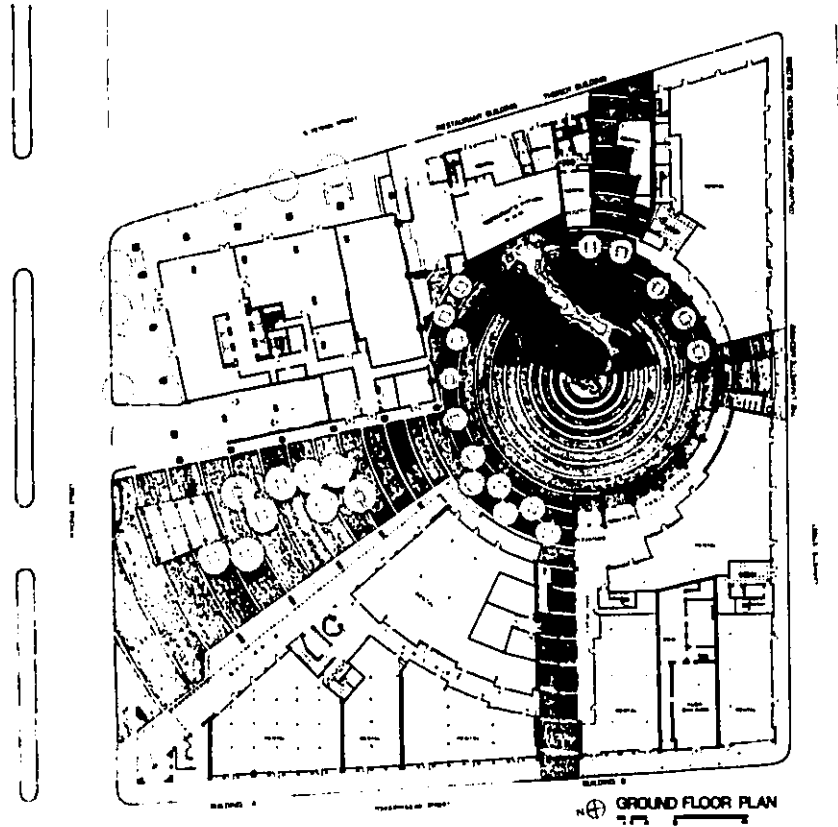
VUE AÉRIENNE DE LA PIAZZA D'ITALIA



(Source: Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, 1988).

ANNEXE 4

VUE AÉRIENNE DE LA PIAZZA D'ITALIA



(Source: Charles Jencks, Architecture Today, 1988).