

RUDY STEINMETZ
Université de Liège

L'architecture postmoderniste dans la tourmente de l'idéologie du progrès

Si l'on en croit Charles Jencks, critique et historien de l'architecture, le premier emploi du terme « post-moderne » dans le champ de la théorie architecturale remonterait à la publication, en 1945, de l'article de Joseph Hudnut (1886-1968), « The Post-Modern House »¹. Celui qui fut le doyen de la faculté d'architecture de l'université de Harvard (Cambridge, Massachusetts)² y fait part de sa désapprobation devant l'hégémonie croissante de l'architecture moderne. Pures et austères, les formes que cette dernière privilégie ont la fâcheuse tendance, regrette-t-il, de s'imposer de manière invariable dans tous les centres urbains américains ainsi qu'à tous les types de bâtiments que l'on y rencontre (logements, bureaux, banques, usines, administrations, etc.). Ce ne sont cependant ni les qualités plastiques inhérentes aux nouveaux matériaux (verre, fer, béton) que de telles formes, depuis le XIX^e siècle, mettent en œuvre, ni l'efficacité et le faible coût de revient des méthodes industrielles présidant à leur production qui

- 1 Il s'agit d'un article sorti dans le volume 97 de la revue *The Architectural Record*. Sur la référence à cet article, voir C. JENCKS, *Le langage de l'architecture post-moderne*, Londres, Academy Editions-Denoël, 1979, p. 8 (la première édition anglaise de cet ouvrage date de 1977). En réalité, Jencks commet une erreur matérielle en en fixant la parution à l'année 1949.
- 2 La *Harvard Graduate School of Design* vit défiler des personnalités aussi célèbres que Bruno Zevi, Philip Johnson ou, plus récemment, Frank Gehry.

« R. STEINMETZ, « L'architecture postmoderniste dans la tourmente de l'idéologie du progrès », *L'idéologie du progrès dans la tourmente du postmodernisme*. Actes du colloque international (9-11 février 2012), V. André, J.-P. Contzen et G. Hottois (éd.), Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2012, p. x-xx.

fascinent Joseph Hudnut. Au contraire des partisans du modernisme, portés par une vision déterministe de l'histoire à lire dans ces avancées techniques un signe des temps³, le gage d'une gestion plus rigoureuse, mais aussi plus harmonieuse de la cité, la promesse d'une meilleure adaptation de la ville aux exigences tant pratiques qu'esthétiques de ses utilisateurs, Hudnut se montre, de son côté, réticent devant la standardisation de l'espace bâti que ces méthodes et ces matériaux neufs ne manquent pas de favoriser. Il y décèle un risque d'appauvrissement du mode de vie urbain et non le ferment de son amélioration. Aussi est-ce avec vigueur qu'il s'en prend à la préfabrication des maisons d'habitation individuelles, procédé auquel s'essayèrent aussi bien Walter Gropius que Le Corbusier⁴ dans un engouement qui les poussait à considérer que le bien-être physique et

- 3 « Naguère métier essentiellement manuel, l'art de bâtir est déjà en voie de se transformer en une industrie organisée. De plus en plus, les tâches qui, jadis, s'accomplissaient sur un échafaudage, se poursuivent maintenant à l'usine, loin du site. L'interruption que le caractère saisonnier de la construction faisait subir (...) est progressivement surmontée. (...) Nous parvenons à un point de compétence technique où il deviendra possible de rationaliser les édifices et de les produire en masse, à l'usine, en réduisant leurs structures à un certain nombre d'éléments composants. Comme les boîtes de construction des enfants, ces éléments seront assemblés en diverses compositions formelles (...). Des maisons toutes faites, construites solidement (...), pouvant être livrées complètement équipées, directement de l'usine, deviendront, en fin de compte, un des principaux produits de l'industrie. Cependant, avant que ceci puisse se réaliser, chaque partie de la maison (...) devra être normalisée » (W. GROPIUS, *Apollon dans la démocratie/La nouvelle architecture et le Bauhaus* (trad. E. Bille-De Mot), Bruxelles, Éditions La Connaissance, 1969, p. 110. Cet ouvrage réunit des textes et des allocutions de Gropius qui s'échelonnent entre 1935 et 1964).
- 4 Gropius, qui fut invité par Hudnut lui-même, en 1937, à venir enseigner à la *Harvard Graduate School of Design* que ce dernier dirigeait à l'époque, voyait dans la standardisation non seulement un moyen de réaliser du logement à bon marché, mais, plus encore, un moyen d'accroître le développement de la culture en soustrayant l'homme aux tâches les plus harassantes et en lui offrant ainsi du temps pour se livrer à des activités plus élevées. « Notre époque a fait naître une rationalisation de l'industrie, basée sur une sorte d'association entre la production manuelle et mécanique que nous appelons standardisation ; celle-ci a déjà des répercussions directes sur la construction. Il n'y a pas de doute que l'application systématique de la standardisation au logement permettrait d'énormes économies – si énormes, en effet, qu'il est impossible d'en estimer actuellement le montant. La standardisation n'est pas un obstacle au développement de la civilisation, mais elle en est, au contraire, une des conditions préalables immédiates » (W. GROPIUS, *Apollon dans la démocratie/La nouvelle architecture et le Bauhaus, op. cit.*, p. 108-109). On trouve chez Le Corbusier des considérations similaires. Notamment quand, dans *Vers une architecture* (1923), il évoque le cas des maisons construites en série à partir d'une ossature modulaire permettant de répondre efficacement à tous les besoins et de s'adapter avec souplesse aux dimensions désirées du bâtiment. L'habitation qui en résulte est peu onéreuse et moralement bonne, souligne Le Corbusier, car elle permet à chacun, sans distinction de classe, de jouir d'un logement qui offre toutes les commodités, en même temps qu'elle libère et prédispose l'esprit de l'homme à l'accomplissement de tâches d'un ordre dépassant celui de la simple exigence de se protéger (*Vers une architecture*, Paris, Champs-Flammarion, 1995, p. 185-224).

moral, réservé jusqu'ici à quelques-uns, deviendrait, grâce à la mécanisation du procès constructif, monnaie courante. Or cette façon d'envisager le logement, qui participe de l'idée selon laquelle l'art et la civilisation industrielle peuvent se concilier, paraît à Joseph Hudnut incompatible avec les besoins et les désirs réels des usagers. Produites à la chaîne et à bas prix, sur base de modèles stéréotypés⁵, comme le sont les automobiles⁶, de telles habitations, déplore-t-il, sont dépourvues des qualités stylistiques que l'homme, fût-il moderne, est en droit

- 5 « La répétition d'éléments standardisés et l'utilisation de matériaux identiques dans des bâtiments différents, remarque Gropius, auront le même effet de coordination et de sobriété sur l'aspect de nos villes, que l'uniformité dans l'habillement moderne a dans la vie sociale » (W. GROPIUS, *Apollon dans la démocratie/La nouvelle architecture et le Bauhaus*, op. cit., p. 110). Adolph Loos, par sa critique de l'ornementation, plaçait déjà l'insistance sur la simplicité qui était en train de gagner tous les compartiments de la vie moderne : « L'ornement, nous l'avons surmonté, nous sommes parvenus au stade de dépouillement. Voyez, les temps sont proches, l'accomplissement nous attend. Bientôt, les rues des villes vont resplendir comme de blanches murailles. Comme Sion, la Ville sainte, capitale du ciel. Alors, l'accomplissement sera là » (*Ornement et crime* [1908] (trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel), Paris, Payot et Rivages, 2003, p. 74). Ce ton prophétique est la marque de fabrique du modernisme. On le retrouve chez Le Corbusier et chez Gropius, quoique dans une moindre mesure s'agissant de ce dernier.
- 6 On sait quel intérêt Le Corbusier manifestait à l'endroit de la fabrication, précise et minutieuse, rationnellement déterminée, de l'auto, de l'avion et des bateaux, de toutes les machines en général. « Si le problème de l'habitation, de l'appartement, était étudié comme un châssis, on verrait se transformer, s'améliorer rapidement nos maisons. Si les maisons étaient construites industriellement, en série, comme des châssis, on verrait surgir rapidement des formes inattendues, mais saines, défendables, et l'esthétique se formulerait avec une précision surprenante » (*Vers une architecture*, op. cit., p. 105. On verra l'ensemble du chapitre IV, p. 65-117). De ce point de vue, tout en ne rejetant pas les prouesses techniques engendrées par l'ère de la machinisation et ses retombées sur le plan de l'organisation sociale, le jugement de Gropius est quelque peu différent de celui de Le Corbusier. Plutôt que de tendre, comme le réclamait ce dernier, à l'association harmonieuse de l'art, de la science et de l'industrie, association capable seule de faire naître une « nouvelle architecture » et, par voie de conséquence, un nouveau mode de vie en société, une nouvelle civilisation, Gropius voyait plutôt dans l'art un antidote, un remède contre la propagation, trop envahissante à ses yeux, au XX^e siècle, de l'esprit scientifique et mécaniste. « Je maintiens que notre société désorientée a désespérément besoin de participer d'une manière créatrice aux arts comme contrepois indispensable aux progrès de la science et de l'industrie » (*Apollon dans la démocratie/La nouvelle architecture et le Bauhaus*, op. cit., p. 19). Là, donc, où Le Corbusier considérait que la rationalité et la sensibilité vont de pair, qu'elles sont indissociables, qu'elles se renforcent réciproquement et que l'architecture doit être le point glorieux de la manifestation de leur plus intime alliance (une alliance que Le Corbusier estimait déjà opérante dans l'architecture grecque : *Vers une architecture*, op. cit., p. 161-183), Gropius pensait, au contraire, qu'elles sont initialement étrangères l'une à l'autre, mais qu'il incombe à une éducation artistique bien conçue d'apprendre à les réunir pour le plus grand bienfait de l'humanité. Ce désir de fusion de la dimension sensible et de la dimension rationnelle en l'homme ne pouvant culminer, selon Gropius, que dans « une architecture totale » (*Apollon dans la démocratie/La nouvelle architecture et le Bauhaus*, op. cit., p. 20) dont le programme des cours du *Bauhaus* donnait la recette.

de réclamer du lieu où il vit. Lui semble symptomatique, à cet égard, le caractère « régressif », si l'on ose s'exprimer ainsi, des pavillons des banlieues américaines. En contraste avec l'uniformité des édifices urbains érigés selon les normes de pureté formelle et de rigueur édictées par le mouvement moderne en cours d'internationalisation, les façades des habitations de la périphérie arborent, pour beaucoup d'entre elles, une grande variété de configurations architecturales et de motifs décoratifs hérités du passé. Quels que soient donc les progrès accomplis en matière de technologie constructrice depuis le XIX^e siècle, progrès dont se sont illusionnés les architectes modernes, l'homme en tant qu'être spatial, à ce que constate Hudnut, reste animé par une nécessité impérieuse : celle de maintenir un lien avec son histoire, en l'occurrence, avec l'histoire de l'édification pourvoyeuse d'un sens architectural pluriel, différencié, auquel le modernisme, pour sa part, se voulait indifférent, au point parfois de vouloir faire « table rase » du patrimoine bâti des âges antérieurs⁷.

C'est précisément la quête d'une signification architecturale multiple, plurivoque même, s'étendant en tout cas au-delà de la gamme restreinte des formes épurées que le courant moderne s'évertuait à propager exclusivement, qui conduisit, en Europe d'abord, sur d'autres continents ensuite, dès les années 1950, bon nombre d'architectes à se détourner de la voie, faussement royale, tracée par le modernisme. La profession suspecta peu à peu la prétendue universalité de ces formes claires et précises donnant l'impression, en raison de leur impersonnalité, de pouvoir, par là même, plaire à tous, et, en raison de leur simplicité, de pouvoir remplir avec facilité tous les usages auxquels il était possible de les destiner – usages que Le Corbusier, on le sait, mû par une sorte de behaviorisme appliqué à l'architecture, avait associé à une série de fonctions-types⁸ qu'il proclamait communes à l'humanité tout entière. Stigmatisant

7 Songeons au plan Voisin de Paris conçu par Le Corbusier qui prévoyait la destruction de plusieurs quartiers de la capitale, dont le célèbre quartier du Marais (Voir *Urbanisme*, [1925], Paris, Champs-Flammarion, 1994, p. 237-284).

8 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, op. cit., p. II et V. Même idée chez W. GROPIUS, *Apollon dans la démocratie/La nouvelle architecture et le Bauhaus*, op. cit., p. 109. C'est à la typologie de ces besoins soi-disant universaux que procède, on s'en souvient, Le Corbusier dans *La Charte d'Athènes* (1941). Et que, en fonction de ceux-ci, les zones urbaines sont distribuées, faisant de la ville un territoire quadrillé où chaque individu occupe à chaque moment de la journée une place particulière pour y jouer un rôle lui aussi particulier. La vie de la cité ainsi conçue s'apparente de près à ce que Michel Foucault, dans *Surveiller et punir* (Paris, Gallimard, 1975), décrit comme une « société de surveillance », laquelle s'assure la maîtrise, la gestion et, partant, l'assujettissement des « multiplicités humaines » (quatrième de couverture). Il faut dire, pour être juste, que si Le Corbusier plaçait ses espérances dans l'ère machiniste ou industrielle qui venait rompre un « équilibre millénaire » (*La Charte d'Athènes*, Paris, Minuit, 1957, p. 28), c'était à condition que l'homme sache prendre la mesure des

l'austérité monotone du langage de l'architecture moderniste, remettant en cause sa prétention à combler toutes les attentes en matière d'habitabilité en général, ceux que Charles Jencks, en vertu de la classification établie dans *Le langage de l'architecture post-moderne*, baptise du nom d'architectes « historicistes »⁹, remirent à l'honneur les codes stylistiques des temps anciens dont l'éclectisme du XIX^e siècle avait continué à faire grand cas¹⁰, mais que l'essor de l'ère industrielle, au XX^e siècle, destinait, selon toute vraisemblance, à une irrévocable désuétude. Pareille réhabilitation des styles historiques, remarquons-le encore avec Jencks, n'excluait nullement des emprunts au vocabulaire de l'architecture moderne¹¹. Le langage inédit et univalent de celle-ci faisant désormais partie, au même titre que d'autres langages formels ancestraux, d'une espèce de grand réservoir symbolique d'éléments architecturaux dans lequel le bâtisseur allait se donner la liberté de puiser pour augmenter la puissance signifiante de ses constructions et tenter, par là, d'interpeller un public de plus en plus désabusé face à l'aridité, au « degré zéro » de la signification de l'architecture moderne. Ainsi de l'architecte italien Paolo Portoghesi, l'un des chefs de file du mouvement postmoderne, et de sa *Casa Baldi* (Rome, Italie, 1959-1961), édifice aux courbes et aux contre-courbes borrominiennes s'assortissant de réminiscences corbuséennes (*La chapelle Notre-Dame-du-Haut*, Ronchamp, Jura, France, 1950-1955) autant que gaudiennes. Ou encore de Philip Johnson et de l'*AT&T Building* (New York, Etats-Unis, 1978-1982), bâtiment emblématique de l'historicisme tardif, évocateur, par son fronton rompu et incurvé, de l'art baroque, mais aussi des horloges et des armoires du style chippendale à l'allusion duquel contribue également son fût rétréci couvert de granit rose, et, par l'alignement strict de ses fenêtres, du rigorisme moderniste dont l'architecte se

bouleversements comme des opportunités que celle-ci charriait avec elle. Cela impliquait un nouveau mode d'exploitation et d'occupation des territoires urbains.

9 C. JENCKS, *Le langage de l'architecture post-moderne*, op. cit., p. 81 et sv.

10 On consultera, sur la question des réminiscences historiques, le livre de C. MIGNOT, *L'architecture au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1983.

11 Comme le stipule Charles Jencks, le terme « post-moderne » inclut une référence à la modernité et n'implique pas sa relégation pure et simple : « Les architectes, les artistes, les gens en général tiennent à vivre avec leur temps, même s'ils ne veulent pas rejeter leur passé culturel, comme l'a souvent fait l'avant-garde. Un intéressant parallèle nous est fourni par la période de la Renaissance, au cours de laquelle le mot « moderne » fit son apparition » (*Le langage de l'architecture post-moderne*, op. cit., p. 7). Le postmodernisme, insiste-t-il encore, « inclut le style et l'iconographie modernistes comme approche potentielle » (*ibid.*). Par ailleurs, Jencks fait également valoir que la plupart des architectes postmodernes sont des rejetons du fonctionnalisme moderne et « qu'ils n'ont [pas] totalement renoncé à leur sensibilité moderniste » (*ibid.*).

fit le propagateur jusque dans les années 1950 avant de venir grossir les rangs des adeptes du postmodernisme, sans parler du fractionnement de l'immeuble en base, corps et chapiteau renouant avec les idées de Louis Sullivan.

Si, comme on vient de l'évoquer, l'architecture postmoderniste trouve l'origine de sa mise en perspective réflexive dans les années 1940 avec l'article de Joseph Hudnut et que ses premières réalisations surgissent dans les années 1950 avec les œuvres des architectes dits « historicistes », pour reprendre la terminologie de Jencks, il faut néanmoins attendre les années 1960 pour qu'un véritable programme théorique vienne en définir la démarche édicatrice¹². Celui par qui un tel programme vit le jour est Robert Venturi. Architecte américain, professeur à l'université de Yale à New York, il publie, en 1966, un ouvrage qui passe à juste titre pour le texte fondateur de la doctrine postmoderniste dans le domaine de l'architecture. Il importe de s'y attarder un moment pour autant que l'on s'intéresse à la question de savoir si le mouvement architectural postmoderne, au-delà de considérations d'ordre simplement chronologique, constitue un courant artistique à part entière, fondé en principe, ou si, à l'inverse, il convient de le considérer comme un soubresaut, un moment de crise affectant l'évolution du fonctionnalisme moderne.

De l'ambiguïté en architecture. Tel est le titre de l'ouvrage de Venturi à propos duquel il est légitime d'affirmer qu'il jette les bases d'une approche postmoderne de l'architecture arrivée à un stade où la radicalité constructive du modernisme paraissait être devenue intolérable¹³. Ce livre a pour particularité, souligne le rédacteur de la préface, Vincent Scully, d'offrir un « contrepoids »¹⁴ aux propositions énoncées par Le Corbusier dans *Vers une architecture*. Daté de

12 Ce qui explique, d'après Jencks, le reniement de l'éclectisme architectural du XIX^e siècle et sa différence spécifique avec celui que va promouvoir le postmodernisme, c'est qu'il ne reçut pas de justification autre que celle d'un goût prononcé en faveur du syncrétisme formel et qu'il ne sut pas mettre en œuvre une véritable approche sémiologique de l'architecture (voir *Le langage de l'architecture post-moderne*, *op. cit.*, p. 64 et sv., ainsi que toute la troisième partie). De ce point de vue, Claude Mignot fait observer que le XIX^e siècle ne fut pas seulement le siècle des gares et des grandes halles métalliques laissant présager le devenir de l'architecture contemporaine, mais aussi « l'âge d'or des recueils de modèles en tout genre » (*L'architecture au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 9).

13 R. VENTURI, *De l'ambiguïté en architecture* (trad. Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard), Paris, Dunod, 1999. Il n'est pas inutile de mentionner que le titre anglais original de ce livre est : *Complexity and Contradiction in Architecture*. Comme on s'en rend compte, et il faudra s'en souvenir, le terme français d'« ambiguïté » vient condenser en lui seul la « complexité » et la « contradiction » que contenait l'intitulé primitif. Remarquons par ailleurs que l'usage du terme « postmodernisme » est absent des développements de Venturi. Ce qui ne signifie pas, bien au contraire, que l'idée en soit elle aussi absente.

14 V. SCULLY, Préface à *De l'ambiguïté en architecture*, *op. cit.*, p. 11.

1923, ce dernier texte, magistral, provenant d'une série d'articles publiés dans l'*Esprit Nouveau*, revue d'avant-garde à la fondation de laquelle avait pris part Le Corbusier en 1921¹⁵, peut être considéré, et pas seulement par son auteur lui-même, comme le manifeste de l'architecture moderne¹⁶. Aussi est-ce en prêtant l'oreille à l'écho que ses arguments font à ceux de Le Corbusier qu'il faut appréhender le plaidoyer de Venturi en faveur d'une architecture postmoderniste à laquelle, tout en lui conférant l'assise doctrinale qui lui faisait défaut, il ne donna paradoxalement jamais son nom.

Bornons-nous, pour aller droit à l'essentiel, à l'examen du titre des deux ouvrages qui nous occuperont à présent. De la lecture de l'intitulé : *Vers une architecture*, deux leçons fondamentales peuvent être tirées. La première est que ce qui y est en jeu ne concerne pas tant l'architecture saisie dans son état actuel, que l'architecture telle qu'elle s'annonce, l'architecture du futur. C'est en effet « vers » une architecture, l'architecture de demain, que le regard de Le Corbusier est tendu. Et cette architecture dont il pressent la venue est une architecture neuve, mieux, révolutionnaire¹⁷. Si la modernité est animée par un élan qui l'entraîne à se dépasser elle-même, à s'excéder, il n'y a rien de surprenant à constater qu'une idéologie progressiste irrigue les propos tenus par Le Corbusier dans un ouvrage auquel il n'avait pas manqué de donner des accents prophétiques. Ainsi, dès les premières pages, il note que « la société moderne est en pleine refonte », que tout y est « bouleversé par la machine » et que, suite à sa brutale irruption, « l'évolution a suivi un rythme foudroyant »¹⁸. À s'en donner la peine, on n'arrêterait pas de dénombrer les passages où l'éloge de la technicisation du monde urbain, de sa machinisation, est prononcé par un esprit visionnaire enclin à détecter dans le moindre constituant de l'art de bâtir un élément mécanique, depuis la chaise, « machine à s'asseoir »¹⁹, à la maison, « machine

15 *Vers une architecture, op. cit.*, p. IV.

16 Le Corbusier emploie lui-même l'expression de « livre-manifeste » (*ibid.*, p. XVI).

17 « Alors que l'histoire de l'architecture évolue lentement à travers les siècles, sur des modalités de structure et de décor, en cinquante ans, le fer et le ciment ont apporté des acquisitions qui sont l'indice d'une grande puissance de construction et l'indice d'une architecture au code bouleversé. Si l'on se place en face du passé, on mesure que les « styles » n'existent plus pour nous, qu'un style d'époque s'est élaboré ; il y a eu révolution » (LE CORBUSIER, *ibid.*, p. 227).

18 *Ibid.*, p. VII.

19 *Ibid.*, p. 92, où Le Corbusier indique que les chaises de bureau sont bien plus belles et plus confortables, parce que rigoureusement conçues et agencées en vue d'une efficacité maximale, que les chaises de salons, par exemple, qui ne font, récrimine-t-il, l'objet d'aucune

à habiter »²⁰, jusqu'à la ville, gigantesque machine collective englobant toutes les autres, comme Le Corbusier s'emploiera à le montrer dans *Urbanisme*²¹. On comprend dès lors pourquoi cette architecture neuve, sans pareille, cette architecture d'ingénieur plus que d'architecte à laquelle il aspirait de tous ses vœux et qu'il voyait se dessiner à l'horizon du XX^e siècle, n'eut pas d'autre paradigme que celui de l'usine ou du silo à grain²² dont les volumes simples (cylindres, cônes, cubes, rectangles, etc.), clairement articulés, devaient, à l'en croire, s'avérer non seulement séduisants à la vue, mais également efficaces, tant sur le plan local de la disposition des bâtiments considérés isolément que sur le plan global de leur répartition dans les différents secteurs urbains que, par sa volonté de segmentariser l'espace commun afin de mieux régir les activités humaines, Le Corbusier distinguait. Parce que la machine procédait, d'après lui, d'« une réformation de l'esprit »²³, il était inévitable que s'ensuive un réaménagement en profondeur de l'organisation du monde bâti et du monde social. Telle était du moins la puissante conviction de Le Corbusier.

Toutefois, l'architecture entrevue par Le Corbusier et qui devait impérativement satisfaire la sensibilité tout en ne se déroband pas au critère d'utilité qu'elle avait à remplir par ailleurs, être belle et fonctionnelle, n'était encore, au moment où il écrivait, qu'une promesse. Que les Temps modernes se confondent avec un projet d'émancipation, que ce projet, sur le registre architectural, se soit traduit par l'invention de procédures mécaniques de construction, l'adoption de nouveaux matériaux ainsi que par la rationalisation et l'optimisation de l'espace privé comme de l'espace public que ces initiatives laissaient espérer, n'est pas douteux. Mais il s'agit d'une période en tension, aimantée, d'un côté, par les perspectives d'avenir qui s'ouvrent à elle, et retenue, de l'autre, par le poids de l'histoire dont elle est occupée à s'affranchir. L'époque moderne est une « terre

élaboration rationnelle, mais obéissent encore aux dictats de la citation des formules stylistiques appartenant à des temps révolus.

20 *Ibid.*, p. 83. « J'ai 40 ans, pourquoi ne m'achèterais-je pas une maison ; car j'ai besoin de cet outil ; une maison comme la Ford que je me suis achetée » (*ibid.*, p. 223). Il est notoire que Le Corbusier avait été fasciné par le taylorisme auquel il fait allusion dans *L'art décoratif d'aujourd'hui* [1925], Paris, Champs-Flammarion, 1996, p. 217.

21 « La ville qui vient a, dans elle, une mécanique formidable » (*Urbanisme, op. cit.*, p. 60). « L'architecture est dans les plus petites choses et s'étend à toute l'œuvre humaine » (LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui, op. cit.*, p. 188).

22 « Voici des silos et des usines américaines, magnifiques prémices du nouveau temps. Les ingénieurs américains écrasent de leurs calculs l'architecture agonisante » (*Vers une architecture, op. cit.*, p. 20).

23 LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui, op. cit.*, p. III.

spirituelle en friche²⁴ », assène Le Corbusier, une terre en friche parce que l'esprit d'innovation qui souffle sur elle et la féconde, ajoute-t-il, est « encore recouvert de la défroque insupportable d'une époque mourante²⁵ ». Ce qui empêche l'éclosion définitive de l'architecture porteuse d'avenir dont il voit poindre aux États-Unis les prémices, c'est l'attachement nocif aux « styles » qui a trop souvent porté les architectes européens à recycler servilement les formules artistiques léguées par leur tradition – démarche renforcée par les écoles d'art et d'architecture vis-à-vis desquelles sa sévérité ne tarissait pas²⁶. Sans aller jusqu'à prononcer son rejet, Le Corbusier invite davantage à procéder au tri de ce que le passé nous livre. L'architecture du temple grec recueille, entre autres, ses suffrages. Non tant du fait de son ancienneté, comme si ce titre devait lui valoir une admiration spontanée, que parce qu'elle repose sur une méthode édicatrice mathématiquement déterminée par l'application du module dont il saura se souvenir²⁷ et qu'elle a su donner libre cours à l'emploi de volumes géométriques primaires qui avaient sa faveur. Abstraction des masses harmonieusement proportionnées et ordonnées que l'architecture moderne élisait à son tour parce qu'elle y décelait, par-delà les modes et les temps, le fondement et le destin mêmes de l'acte de construire²⁸.

Le second enseignement que l'on est en droit de tirer du titre du livre *Vers une architecture* est que non seulement une façon inouïe de faire de l'architecture

24 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, op. cit., p. I.

25 *Ibid.*, p. II.

26 *Ibid.*, p. 6.

27 LE CORBUSIER, *Le Modulor* [1950], *Modulor 2* [1954], Paris, Fondation Le Corbusier, 2000.

28 Sur le rapport de Le Corbusier à l'architecture grecque, comme indiqué note 6, voir *Vers une architecture*, op. cit., p. 161-183. C'est en somme l'éternité inébranlable des formes idéales platoniciennes que Le Corbusier allait traquer dans son admiration sans bornes du temple antique. Cette « machine à émouvoir » (*ibid.*, p. 173), aux volumes admirablement découpés (cylindres des colonnes, triangles des frontons, rectangles des côtés) et aux mesures parfaitement équilibrées grâce à l'emploi du module, provoque « des sensations catégoriques » (*ibid.*). Elle implique que « l'architecte doit posséder sa construction au moins aussi exactement que le penseur possède sa grammaire » (*ibid.*, p. 177). Façon, pour lui, on le voit, tout en ayant recours à l'histoire, d'en annuler la contingence pour accéder à l'essentiel de ce qui a toujours fait, à ses yeux, le geste architectural : « une pure création de l'esprit » (*ibid.*, p. 171) qui est aussi bien « une fatalité organique » qu'un « instinct » (*ibid.*), lequel ne doit donc rien à une quelconque influence extérieure, et surtout pas aux incidences corrosives du passé lorsque celui-ci est suivi à la lettre et à la laisse. Quand Le Corbusier, comme il le fait souvent, plonge dans le cours historique de l'architecture, c'est afin de retrouver un point de départ exempt de toute idée préconçue et pour y déceler l'avenir qui s'y préparait en-deçà des distorsions que lui aura fait subir, à certaines époques peu soucieuses d'authenticité, la pesanteur des remémorations stylistiques.

est en phase de gestation au XX^e siècle, mais aussi et surtout que cette manière de concevoir le bâti « vers » laquelle on se dirige inéluctablement, selon Le Corbusier, sera « une », unique, exclusive, et qu'elle finira par s'imposer au détriment de toutes les autres. C'est le cubisme, ici, qui donne le ton de l'unicité architecturale projetée par Le Corbusier. « Aujourd'hui, mentionne-t-il, la peinture a précédé les autres arts. La première, elle a atteint une unité de diapason avec l'époque²⁹ ». Cette résonance, cet accord avec son temps annonciateur de grands bouleversements, elle n'a pu l'obtenir qu'en renonçant, complète-t-il, à « la figuration qui distrait³⁰ ». Renoncer à imiter la phénoménalité des choses, renoncer au primat de la nature sur l'art, renoncer, autrement dit, à peindre comme d'autres avaient peint auparavant en obéissant à la contrainte représentative, c'était, pour les cubistes, assurer la réconciliation de l'activité picturale avec sa réalité propre. Rien n'indiquait, en effet, que la peinture doive représenter des formes étrangères à celles qu'elle avait la capacité de produire d'elle-même et dont aucun modèle préalable n'existât qui put en diriger le tracé. Rien, sauf, bien sûr, la charge séculaire des pratiques et des théories artistiques pesantes dont, justement, la peinture moderne, singulièrement l'abstraction, entreprenait de se délester. Parvenir à cette autonomie formelle vers laquelle, sans faire totalement l'impasse sur la figuration, tendait le cubisme et qu'accomplissait le néoplasticisme de Mondrian avec lequel Le Corbusier se sentait en affinité, telle était la tâche que l'architecture moderne s'appropriait à son tour à réaliser. Elle y parviendrait en mettant à distance, à l'instar de ces mouvements picturaux lui servant de phares, toute évocation mimétique de types artistiques empruntés par habitude à un passé encombrant et en produisant des formes n'ayant pour unique référent que leur seule réalité plastique en tant que celle-ci découle en ligne directe de leur procédure instauratrice³¹.

29 *Ibid.*, p. 9. Il précise : « nous voulons parler de l'évolution capitale amenée par le cubisme » (*ibid.*, p. 9, note 1).

30 *Ibid.*, p. 10.

31 Ce repliement de la forme sur elle-même, sur sa réalité intérieure, est un leitmotiv aussi bien chez Kandinsky que chez Mondrian. Il n'implique pas un abandon de la réalité naturelle par l'abstraction, mais la réalisation de celle-ci dans la vie mondaine. Ainsi, si les apparences naturelles dissimulent les rapports purement plastiques et abstraits que fait apparaître la pratique picturale de Mondrian, il n'en demeure pas moins vrai que cette plastique pure doit tendre à se rendre effective dans le monde : « cette vie intérieure créera l'extérieur : la vie abstraite-réelle se réalisera dans la vie extérieure et, peu à peu, dans tout le monde extérieur. Alors l'homme nouveau trouvera le milieu extérieur dans lequel il pourra être pleinement heureux » (P. MONDRIAN, *Réalité naturelle et réalité abstraite* [1919-1920] (trad. Michel Seuphor), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010, p. 61). Cette effectivité culminera dans l'architecture, inspiratrice de la structuralité rationnelle de l'espace dans lequel l'homme

Au regard de ce que l'on vient de dégager de l'analyse de l'intitulé du livre de Le Corbusier, que peut-on maintenant extraire, par contraste, de celui de l'ouvrage de Venturi ? Essentiellement ceci : *De l'ambiguïté en architecture*, par son titre, vise à mettre d'entrée de jeu en exergue la dimension d'équivocité liée intrinsèquement, selon son auteur, au geste édificateur. La version anglaise originale, *Complexity and Contradiction in Architecture*, comportait deux notions, la « complexité » et la « contradiction »³², que le terme d'« ambiguïté » du titre français est venu contracter en un seul vocable. Si ce qui est ambigu est, par définition, complexe et contradictoire, autrement dit, équivoque, cela signifie que, à rebours de ce que s'autorisait à penser Le Corbusier, Venturi, en ce qui le concerne, s'interdit de concevoir une quelconque odysée, un quelconque sens de l'histoire de l'architecture orientant celle-ci « vers » « une » conception unilatérale de ce qu'elle *devrait être* en principe et dont l'époque moderne serait, soi-disant, le signe avant-coureur. À la projection vers un avenir tout tracé en quoi consiste la vision progressiste, révolutionnaire et univoque de l'architecture corbuséenne, Venturi substitue la prise en compte et l'acceptation résolue du présent dans ce qu'il peut avoir d'ambivalent, d'incertain et même de chaotique. Il s'agit pour lui d'accepter « ce qui est », de prendre la vie urbaine comme elle vient³³. Une vie urbaine qui, loin de constituer une réalité planifiable, lui paraît d'abord et avant tout fluide, imprévisible et désordonnée. Venturi n'a eu de cesse d'en faire le constat dans les villes italiennes qu'il connaissait fort bien pour avoir passé deux années à Rome en tant que boursier, de 1954 à 1956. Dans les cités de la péninsule, les espaces habités sont, en dehors de toute régulation, modifiés aussitôt que les nécessités du quotidien se font sentir. Tandis que le

aura à évoluer : « L'architecture n'a qu'à réaliser dans le domaine tangible ce que la peinture a démontré dans la Nouvelle Plastique. Ce sont l'architecte et l'ingénieur qui doivent rendre possible, dans l'avenir, une harmonie réelle entre nous et notre entourage » (*ibid.*, p. 54). En tant que produit de l'activité spirituelle opposée à la nature sur laquelle elle doit régner (voir *Vers une architecture*, *op. cit.*, p. 1), Le Corbusier ne conçoit pas autrement l'activité constructive chargée d'imposer à la réalité ses types formels stricts ainsi que ses tracés régulateurs en procédant, précise-t-il, du dedans, de l'esprit qui conçoit, vers le dehors, la nature régie par l'esprit : « l'extérieur est le résultat d'un intérieur » (*Vers une architecture*, *op. cit.*, p. XX).

32 Voir note 13.

33 Sans renoncer à l'emploi des formules simplifiées du modernisme qu'il sait intégrer à ses compositions, Venturi tient tout autant à la prise en compte de ce qui existe déjà. « En tant qu'art, elle [l'architecture] doit reconnaître ce qui est, et ce qui devrait être, l'immédiat et l'utopique » (*ibid.*, p. 49). « En général, le monde ne peut pas attendre que l'architecte se construise son utopie et, pour l'essentiel, le souci de l'architecte devrait se porter non pas vers ce qui devrait être mais vers ce qui est » (R. VENTURI, D. SCOTT BROWN et S. IZENOUR, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* [1977], Liège, Mardaga, 1978, p. 138).

linge mis à sécher aux fenêtres des maisons aux couleurs chatoyantes leur donne cet air perpétuel de fête populaire, de désordre joyeux qui fait bon ménage avec l'architecture monumentale³⁴.

Tel est le point de vue prosaïque que Venturi choisit de prendre sur l'existence citadine. Un peu à la manière de Baudelaire arpentant les rues de Paris, se noyant dans la foule anonyme des badauds et cherchant à cerner ce qui fait l'actualité et les mutations imprévisibles de la grande ville, il enregistre les données du phénomène urbain, ses états stables comme ses états transitoires, son passé accumulé comme l'irruption de la nouveauté qui vient s'y adjoindre dans une harmonie contrastée. Ce point de vue réaliste, voire fataliste, il l'inscrit en rupture avec celui, messianique et démiurgique, qui prédomine dans *Vers une architecture*³⁵. En conséquence, l'architecture dont il prend le parti ne saurait être que diverse et complexe, plurivoque, laide parfois et ordinaire³⁶, mais, en tout état de cause, conforme à cette vie citadine réelle dont la signification, riche et diversifiée, demeure, pour lui, irréductible à la perfection d'univocité ascétique rêvée par les défenseurs du modernisme. « Ce que j'aime des choses, proclame Venturi, c'est qu'elles soient hybrides plutôt que « pures », issues de compromis plutôt que de mains propres, (...) ambiguës plutôt que clairement articulées ». « J'aime mieux, renchérit-il, les objets riches en significations que ceux dont la signification est claire. (...) Une architecture est valable si elle suscite plusieurs niveaux de significations et plusieurs interprétations combinées, si on peut lire et utiliser son espace et ses éléments de plusieurs manières à la fois³⁷ ».

Comme le donne à entendre cette dernière citation, le nœud de la polémique qui divisa l'architecture de la seconde moitié du XX^e siècle entre tenants du modernisme et tenants du postmodernisme, touche au problème de la signification que les uns et les autres ont voulu conférer à l'espace construit. Du côté de Le Corbusier, on s'orientait vers une *sémiologie architecturale minimaliste*. À la formulation d'un programme de vie urbaine idéale visant un homme tout aussi

34 Voir *De l'ambiguïté en architecture*, op. cit., p. 48. Voir aussi de R. VENTURI, D. SCOTT BROWN et S. IZENOUR, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, op. cit., p. 20.

35 *De l'ambiguïté en architecture*, op. cit., p. 49.

36 Voir la dernière partie (« Théorie du Laid et de l'Ordinaire et les Théories Connexes et Contraires ») de *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, op. cit., p. 137-169.

37 R. VENTURI, *De l'ambiguïté en architecture*, op. cit., p. 22 et 23. À la logique exclusive du modernisme qui s'exprime dans la formule « l'un ou l'autre », Venturi dit préférer « l'un et l'autre » ; de même qu'à la devise : « *Less is more* » de Mies Van der Rohe, il préfère la devise : « *More is not less* » (voir *ibid.*).

idéal, un homme inexistant, l'homme de l'avenir que n'a pas arrêté d'invoquer Le Corbusier, correspond un et un seul langage de l'art de bâtir : celui – monosémique – des grandes formes géométriques primaires³⁸ qui ne se réfèrent qu'à leur propre plasticité ainsi qu'à la fonctionnalité et à la mécanisation du procès dont elles résultent³⁹. Si leur extrême simplicité doit permettre d'éviter toute confusion dans l'ordonnement du territoire urbain dont les programmes devaient être séparés et spécialisés, elles donnent aussi à la ville corbuséenne l'allure d'un vaste hôpital ou d'une vaste caserne dans l'enceinte de laquelle les individus forment une foule conditionnée, disciplinée, comme Pierre Francastel en a à juste titre dressé le constat accablant⁴⁰.

En revanche, du côté de Venturi – Charles Jencks a beaucoup insisté sur ce point⁴¹ –, la *sémiologie* de l'architecture postmoderne est *maximaliste* en ce qu'elle se fonde sur le recours à un « double codage ». Sans abandonner l'emploi des « boîtes » mises en vogue par le modernisme, c'est-à-dire le recours aux volumes prismatiques dont l'efficacité dans le traitement de l'espace est incontestable, les architectes postmodernistes ont voulu procéder à la décoration de ces volumes et éviter, du même coup, qu'ils ne soient perçus comme les indices d'une vie citadine mécanisée et déshumanisée – ce qu'ils n'ont bien entendu pas manqué d'être⁴². Ce double codage a pour fin de s'adresser tout à la fois aux

38 « La géométrie est le langage de l'homme » (LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, op. cit., p. 55). Les prismes « sont le langage de l'architecture » (*ibid.*, p. 165).

39 Auto-référentialité que stigmatise Venturi (*L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, op. cit., p. 112 et 127). Cette exigence moderne selon laquelle « la forme résulte de la fonction, de la structure et des méthodes de construction, c'est-à-dire du processus de fabrication » (*ibid.*, p. 127) ayant pour piteux résultat « un expressionnisme sec, vide et ennuyeux » (*ibid.*, p. 112). Aussi l'iconographie industrielle du mouvement moderne, adaptée au mythe du « vaillant nouveau monde de la science et de la technologie » (*ibid.*, p. 143), est-elle, suivant Venturi, inapte à répondre aux attentes sémiotiques effectives des hommes existant réellement.

40 P. FRANCASTEL, *Art et technique* [1956], Paris, Gallimard, 2008, p. 30 et sv.

41 C'est la thèse centrale de son ouvrage *Le langage de l'architecture post-moderne*, op. cit.

42 En dépit de la littéralité de la forme des bâtiments modernes ne renvoyant qu'à leur fonctionnalité, n'exprimant que leur propre structure ou leur propre programme, suivant le mot d'ordre de Louis Sullivan (« la forme suit la fonction »), ceux-ci n'ont pu éviter de susciter ce que Jencks nomme des significations involontaires ou des « métaphores 'par accident' » (*Le langage de l'architecture post-moderne*, op. cit., p. 52). Ce sont ces métaphores qui nous les font désigner comme des bâtiments « sans âme », « froids », véhiculant, malgré les intentions humanistes de leurs promoteurs, « une idéologie qui magnifie le procès de production, qui symbolise exclusivement l'évolution de la technologie et des matériaux de construction » (*ibid.*, p. 17. Voir ici même note 39). Parce que l'architecture, de même que tout objet d'usage social, devient le signe de son usage, ainsi que le rappelait Umberto Eco après Barthes (*La*

spécialistes que sont les architectes sans délaissier pour autant les attentes des publics voués à occuper les lieux que ces derniers leur confectionnent. Dans le respect de cet impératif à deux visées, les objets architecturaux sont savamment agencés et techniquement sophistiqués grâce aux connaissances et aux ressources les plus pointues mobilisées par leurs concepteurs. Mais ils sollicitent dans le même temps les schèmes stylistiques appris historiquement par les usagers, car de tels schèmes constituent des acquis culturels diffus, lesquels conditionnent à leur tour l'approche perceptive des bâtiments dont dépend l'évaluation que ces mêmes usagers en font ainsi que le confort matériel et mental qu'ils en escomptent⁴³. Ce qui est issu de ce mélange, le plus souvent ironique ou parodique⁴⁴, dont procède la réconciliation de deux cultures – l'une d'élite, celle des spécialistes que sont les architectes, l'autre de masse, celle des utilisateurs provenant de toutes les couches sociales de la population –, ce sont des entités architecturales ambivalentes, polysémiques, que Venturi nomme des « hangars décorés »⁴⁵.

La source d'inspiration de ces « hangars décorés » ne vient, on s'en doute, ni du cubisme ni de l'art abstrait dont se nourrissait l'architecture monolithique de Le

structure absente [1968], trad. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972, p. 263), les édifices modernes se sont vus investis d'une signification qu'a priori ils excluaient. Dans leur volonté de ne rien communiquer et de ne produire qu'une architecture auto-référentielle, ne dénotant que son usage et son procès de production, les architectes modernes ont été rattrapés par le jeu des connotations sémantiques qui se greffent invariablement sur la fonction utilitaire assignée à n'importe quel bâtiment (voir U. ECO, *ibid.*, p. 271 et sv.). Ces remarques indiquent à quel point la sémiologie est devenue, dans les années 1960, une des clés majeures de la compréhension des réalités architecturales, comme le soutient Charles Jencks dans *Le langage de l'architecture post-moderne*, dont c'est l'idée maîtresse.

- 43 Venturi insiste souvent pour dire que c'est dans un contexte associatif global que nous percevons les édifices qui nous entourent. Les expériences architecturales réalisées jadis, les émotions suscitées alors retentissent sur notre saisie actuelle des objets bâtis gravitant dans notre environnement. Il lui paraît dès lors absurde, comme s'en sont persuadés les architectes modernes, de vouloir faire l'économie des « survivances » stylistiques (voir *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, *op. cit.*, p. 97 et 140-141).
- 44 Sur l'ironie du jeu de la citation et de la parodie architecturale, voir R. VENTURI, *De l'ambiguïté en architecture*, *op. cit.*, p. 51 et 102. On verra aussi *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* dans lequel Venturi écrit : « Il se peut que l'ironie soit l'outil ajusté pour confronter et combiner les valeurs divergentes dans l'architecture d'une société pluraliste et pour concilier les différences de valeurs qui séparent les architectes de leurs clients » (*ibid.*, p. 167).
- 45 *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, *op. cit.*, p. 97. Au « hangar décoré » qui est un bâtiment dont la décoration et les détails stylistiques constituent une forme indépendante « plaquée » sur sa structure, s'oppose le « canard », bâtiment dont l'enveloppe, au contraire du premier, épouse la structure au point de la rendre lisible extérieurement. Le premier signe architectural est symbolique, le second iconique.

Corbusier, mais du *Pop Art*. Les artistes les plus représentatifs de ce mouvement ont toujours été très attentifs, autant que Venturi, à la culture populaire qu'ils prenaient au sérieux plutôt que de lui tourner le dos avec dédain. Ils n'hésitèrent pas à faire entrer dans l'enceinte « sacrée » du musée des objets ordinaires ou de consommation courante⁴⁶, provoquant de la sorte un rapprochement étonnant et discordant, un choc visuel, ce même choc, à vrai dire, que Venturi était amené à repérer dans la disparité de la sphère urbaine où coexistent des bâtiments de structures formelles et d'époques différentes – tant il est vrai que la ville est le palimpseste de ses stratifications temporelles –, ainsi que des groupes sociaux et ethniques aux codes culturels incompatibles. Que ce soit le fameux *Strip* de Las Vegas qui représente, aux yeux de Venturi, l'archétype de cette architecture postmoderne à laquelle il a procuré son soubassement théorique ne doit dès lors pas surprendre. Au-delà de la juxtaposition incohérente de bâtiments *high-tech* chargés d'allusions stylistiques et historiques les plus diverses⁴⁷, au-delà

46 C'est, par exemple, aux boîtes de soupe Campbell d'Andy Warhol que pense Venturi (voir *ibid.*, p. 84). Ou à Robert Rauschenberg. Dans une œuvre de celui-ci comme *Pilgrim*, « la peinture se prolonge de la toile sur la chaise bien réelle qui est posée devant, rendant ainsi ambiguë la distinction entre l'œuvre peinte et les meubles et, à un autre niveau, la place de l'art dans une pièce. Une contradiction entre les niveaux de fonction et de signification est sensible dans ces œuvres, et l'environnement y gagne une certaine tension » (*De l'ambiguïté en architecture, op. cit.*, p. 40-41).

47 Umberto Eco parle de signe dénotatif lorsque l'objet architectural est le signifiant d'un signifié en quoi consiste sa fonction. Autrement dit, quand il communique conventionnellement l'usage auquel il est destiné. De signe connotatif lorsque, au signe dénotatif, s'ajoute un nouveau signifié renvoyant à la façon dont est appréhendée et réalisée la fonction. Un escalier, par exemple, que l'expérience m'aura appris à reconnaître, m'invite par sa forme à le gravir ou à le descendre. Mais, s'il s'agit de l'escalier de l'église du jour de mon mariage, il m'incite à le monter avec une certaine solennité. Telle est la fonction symbolique (et non plus pratique) dont est revêtu tout objet d'usage dans le monde social (voir note 42). Il arrive que des connotations secondes viennent accroître les connotations premières en n'annexant pas simplement un signifié second (la manière dont est remplie la fonction) au signifié premier (la fonction elle-même) du signe dénotatif, mais en faisant de celui-ci un nouveau signifié. C'est particulièrement le cas, souligne Umberto Eco, à notre époque qui est une époque de grande « consommation des formes » et d'« obsolescence des valeurs esthétiques » (U. Eco, *La structure absente, op. cit.*, p. 281). Ainsi, « Lichtenstein charge l'image de la bande dessinée de nouveaux signifiés, mais il nous amène aussi à récupérer les signifiés, les dénotations et les connotations qui fonctionnent pour le lecteur naïf de bandes dessinées » (*ibid.*, p. 282). Les cases de BD, en prenant la taille du tableau et en étant exposées comme tel, se voient, en tant que formes signifiantes, augmentées d'une valence sémantique nouvelle. C'est ce phénomène de consommation des formes symboliques dont relève le postmodernisme en architecture, lequel est « une immense machine rhétorique (...), celle de la « modernité » comme tolérance de tout le passé » (*ibid.*, p. 283. Sur tout ceci, voir *ibid.*, p. 271-287). Si la postmodernité appartient à la modernité, observons de surcroît que ce que Umberto Eco appelle, dans *La structure absente*, connotation seconde, devient, dans *Apostille au Nom de la rose*, la dimension métalinguistique de l'art en général et de l'architecture en particulier

de l'iconographie *kitsch* et stéréotypée dont cette artère commerciale fait plus qu'outrageusement preuve⁴⁸, quelque chose de crucial, selon Venturi, se révèle néanmoins avec évidence : cette « esthétisation » ou cette « marchandisation » des biens culturels, pour le dire à la façon de Frederic Jameson⁴⁹, quoique poursuivant des fins consuméristes et formatant l'opinion, n'en répond pas moins à une aspiration authentique des usagers, aspiration qui ne se fait sentir nulle part ailleurs d'une aussi étrange façon : celle de goûter aux grandes œuvres architecturales produites durant le cours de l'histoire, quand bien même ne s'agirait-il que de leur ersatz.

Il reste un dernier point à élucider : le postmodernisme est-il, ainsi que nous nous le demandions tout à l'heure, une inflexion du modernisme ou bien confère-t-il un statut nouveau à l'architecture ? Pour Venturi, il est clair qu'il représente une rupture, même si certains architectes modernes n'ont pas hésité à la consommer⁵⁰. Un état neuf de l'art d'édifier vient prendre la place du fonctionnalisme moderniste agonisant. Cependant, il ne faudrait pas s'empresse de croire que cet état nouveau annonce une époque nouvelle, une époque postérieure à l'époque moderne, ce qui reviendrait à adopter la logique progressive qui est celle-là même de la modernité, vouée, on l'a rappelé plus haut, à accomplir sans discontinuer son propre dépassement. Si le postmodernisme architectural marque l'irruption d'une nouveauté, pourrait-on dire paradoxalement,

(*Apostille au Nom de la rose* [1983], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 73-83). Le postmoderne y est en outre érigé en « catégorie spirituelle », « méta-historique », en un « *Kunstwollen* », une sorte de « maniérisme » pouvant survenir à n'importe quelle époque et, donc, aussi à l'époque moderne (*ibid.*, p. 75) dont il est, suivant Eco, l'un des traits les plus caractéristiques.

48 L'architecture de Venturi qui joue, suivant en cela les préceptes des *Pop* artistes, avec l'échelle des éléments qu'il accumule, contraste et complexifie par réaction à la simplicité des formes parallélépipédiques modernes, demeure toutefois une architecture où les citations stylistiques se font discrètes, à l'inverse de ce qui se passe à Las Vegas où elles sont massives. Ce qui entraîne Charles Jencks à relever « un hiatus entre sa théorie et sa pratique » (*Le langage de l'architecture post-moderne*, *op. cit.*, p. 88).

49 F. JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991] (trad. Florence Nevoltry), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2007, p. 16.

50 La puissance créative indéniable de Le Corbusier l'a souvent entraîné à déroger aux principes les plus rigoureux de son purisme théorique et à injecter dans ses réalisations des éléments brisant avec leurs lignes régulières. La villa Savoie en est, par l'oblique de sa rampe et la torsade de son escalier, un bel exemple (voir *De l'ambiguïté en architecture*, *op. cit.*, p. 58). Et que dire de la chapelle de Ronchamp qui est, de l'avis de Jencks, un édifice « surcodé de métaphores visuelles, dont aucune ne paraît très explicite, si bien qu'il semble toujours sur le point de livrer un message qui nous échappe » (*Le langage de l'architecture post-moderne*, *op. cit.*, p. 48).

c'est en tant qu'il inaugure une conjoncture se caractérisant par la dissolution du nouveau et qu'il constitue en cela, comme l'écrit Gianni Vattimo, avec lequel Venturi pourrait être en accord, « une certaine expérience d'une 'fin de l'histoire' », laquelle n'est pas autre chose que l'accomplissement d'« un tournant authentique par rapport aux traits généraux de la modernité⁵¹ ». Ce qui revient à dire, à se fier une fois de plus à Frederic Jameson, que, de l'avis des architectes postmodernes, l'architecture moderne a cessé de passer pour une activité artistique novatrice, inauguratrice d'un mode inédit d'urbanité et de socialité, pour n'être plus considérée que comme une forme admise, académique, de la pratique édicatrice⁵² vis-à-vis de laquelle il fallait prendre distance.

À l'encontre de cette conception, Jean-François Lyotard, nul ne l'ignore, prétend que le postmoderne est ce qui procède à la réélaboration ou à la « réécriture »⁵³ du « grand récit » moderne. Tel serait, à l'écouter, le rôle des avant-gardes

51 G. VATTIMO, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* [1985] (trad. Charles Alunni), Paris, Seuil, 1987, p. 10. C'est à partir de l'œuvre de Nietzsche et de Heidegger que Vattimo dresse ce constat. Ces deux penseurs ont, selon lui, en commun le fait de procéder à une déconstruction de la métaphysique occidentale aboutissant à un affaiblissement ontologique destituant l'Être de toute valeur autre que fabuleuse ou narrative. Par-là, la notion moderne d'un développement progressif de l'Être saisi dans son historicité et d'une foi dans l'humanité capable d'élucider et de porter ce développement à son plus haut point est rendue caduque en tant qu'elle n'est que la reprise sécularisée de la vision judéo-chrétienne du monde vidée de toute référence transcendante. Pour Nietzsche comme pour Heidegger, toujours suivant Vattimo, le postmodernisme serait ce moment de l'histoire de l'Être et de la métaphysique qui le pense où celles-ci se dissolvent, un moment « an-historique », en quelque sorte, où l'idée même de fondation ontologique et celle de nouveauté perdent toute consistance. Au cœur de cette « pensée faible », comme l'écrit Vattimo, il n'y a plus que du sens, un sens indéfini et « plus d'autres ressources que la mobilité de l'interprétation » (quatrième de couverture). Même constat quelque peu paradoxal d'une fin de l'histoire chez Jameson annonçant que la postmodernité est « un effort pour prendre (...) la température de l'époque, et cela dans une situation où l'on n'est même pas sûr qu'existe encore quelque chose d'aussi cohérent qu'une « époque » » (*Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 17).

52 La « canonisation du mouvement moderne (...) est certainement l'une des explications les plus plausibles de l'émergence du postmodernisme, dans la mesure où la jeune génération des années soixante se retrouva alors face au mouvement moderne autrefois contestataire comme devant un ensemble de classiques morts « pesant comme un cauchemar sur le cerveau des vivants », comme le dit jadis Marx dans un autre contexte. » (F. JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 37).

53 Une autre différence se fait ici jour avec Vattimo. Si Heidegger, parmi beaucoup d'autres, est, chez Lyotard, un penseur représentatif de cette vocation postmoderne à mettre en cause le fondement de la modernité, à la réécrire, il n'en va pas de même pour Nietzsche qui, tout en la contestant, succombe aux sirènes de la métaphysique en érigeant la volonté de puissance en instance ultime de tout discours (J.-F. LYOTARD, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 37-38. Voir l'ensemble de l'ouvrage pour une approche de la condition postmoderne chez Lyotard).

remettant en question la téléologie émancipatoire de la modernité prenant aveuglément appui sur le développement des sciences et des techniques tout en ne cessant pas, parallèlement, de s'interroger sur ce qui fait l'essence de l'activité artistique. Le postmodernisme – qu'il ne faut pas, selon Lyotard, confondre avec le postmoderne⁵⁴ – n'étant, par le recyclage et le pastichage des formes auxquels il se livre avec complaisance, qu'une manière de renoncer à la dimension critique qui fait le propre de tout art au sens véritable de ce mot. Si l'air du temps est à la postmodernité et si une telle notion s'enveloppe d'incertitude, alors il n'est peut-être pas facile de trancher dans ce débat. Ce qui est sûr, par contre, c'est que, pris dans la tourmente de l'idéologie du progrès, les grands théoriciens de l'architecture moderne, Le Corbusier en tête, ne nous ont trop souvent proposé de l'univers urbain que l'image d'un monde aseptisé, purifié, normalisé et contrôlé. Ce qui n'est pas moins sûr, quoiqu'en pense Lyotard, c'est que bon nombre des architectes postmodernes qui les ont suivis, en particulier Robert Venturi, ont tenté de briser une telle image et de rompre avec une telle idéologie.

54 La « réécriture n'a évidemment aucun rapport avec ce qui s'appelle postmodernité ou postmodernisme sur le marché des idéologies contemporaines. Rien à faire avec l'usage de parodies et de citations d'œuvres modernes ou modernistes comme on en observe en architecture, en peinture ou au théâtre (...). La postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, et d'abord de sa prétention à fonder sa légitimité sur le projet d'émancipation de l'humanité tout entière par la science et la technique. Mais cette réécriture (...) est à l'œuvre, depuis longtemps déjà, dans la modernité elle-même » (*ibid.*, p. 42-43). Un peu plus loin, il stipule que le postmodernisme de Jencks est aux antipodes de ce qu'il nomme le postmoderne (*ibid.*, p. 139).