

Caroline GUIBET LAFAYE

L'ARCHITECTURE

DE LA

POSTMODERNITÉ :

DE LA FORME AU SYMBOLE

Article paru dans le Recueil des travaux du département de Philosophie et de la Faculté des Arts de l'Université Masaryk de Brno (République tchèque).

L'ARCHITECTURE de la POSTMODERNITÉ :

DE LA FORME AU SYMBOLE

« La postmodernité n'est pas un mouvement ni un courant artistique. C'est bien plus l'expression momentanée d'une crise de la modernité qui frappe la société occidentale, et en particulier les pays les plus industrialisés de la planète. (...) Elle tient aujourd'hui une place considérable dans le débat esthétique sur l'art contemporain »¹. Les manifestations artistiques contemporaines seraient donc l'expression plastique de cette crise. Il n'y aurait par conséquent d'art postmoderne qu'en un sens faible, c'est-à-dire comme simple reflet des traits dominants de la postmodernité. Dans cette perspective, la quête d'un art authentiquement postmoderne, défini par des caractéristiques spécifiques et positives, semble vaine.

Pourtant la crise qui touche notre société a également ébranlé les valeurs esthétiques du modernisme. Est-ce à dire que l'art postmoderne est simple *ré-action*, anti-modernisme ? A ce titre il n'y aurait entre l'art moderne et la postmodernité aucune rupture, puisque ce qui critique demeure dans la continuité de ce qu'il critique. La tendance à réactiver la fonction critique et autocritique de l'art, défendue par le modernisme, fait de l'art postmoderne une *exacerbation* de ce dernier. Le postmodernisme artistique désignerait alors une simple *période chronologique*².

Le concept de modernisme en art est, depuis les années 1950, ambigu. Celui qui est directement issu des thèses de Clement Greenberg et de ses disciples ne désigne qu'un faible nombre d'artistes et une acception restreinte du modernisme. En un sens large, il qualifie les œuvres qui, à partir de l'impressionnisme, manifestent une tendance à la *réflexivité* et à l'*autodéfinition*. Ainsi d'un côté, les artistes minimalistes des années 1960 rejettent le modernisme au premier sens, pour élargir les possibilités de réflexivité artistique *au-delà* des limites où Greenberg l'enfermait. D'un autre côté, en revanche, la Trans-avant-garde ou la Nouvelle Figuration rejettent le modernisme en un sens large, en refusant toute réflexivité. Ainsi s'explique que « bon nombre d'artistes dits 'post-modernistes' ou 'post-modernes' participent de l'idéologie moderniste (au sens large) dès lors qu'ils conçoivent leur pratique comme une forme d'autocritique artistique »³. Qu'en est-il de l'architecture de la seconde moitié du XX^e siècle ?

Au-delà de l'identification des limites historiques du postmodernisme, c'est la possibilité même d'un art et en particulier d'une architecture postmodernes qu'il faut interroger. Seule l'élucidation des *principes* de l'architecture contemporaine permettra de dire si elle n'est que l'expression d'une crise historique et artistique. Notre hypothèse est plutôt que la raison de la distinction entre un art moderniste et un art postmoderne tient à la nature de l'interprétation de la signification qui s'y élabore et que produisent les œuvres.

¹ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997 ; p. 418.

² J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Galilée, Le livre de poche, Biblio Essais, Paris, 1988 ; p. 108.

³ R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993 ; note 3 du traducteur (J.-P. Criqui), p. 13.

Le sens de l'histoire de l'art.

L'évolution dans l'interprétation de la signification, portée par les œuvres, s'appréhende d'abord, au plan théorique dans la saisie et la conceptualisation renouvelées de l'histoire de l'art. L'abandon postmoderne des « métarécits », des narrations à fonction légitimante¹, qui exprime le renoncement à l'unification de la multiplicité des perspectives sous une unique interprétation totalisante, travaille également la critique d'art. La construction moderniste de l'histoire de l'art l'interprète comme un progrès continu, unique et linéaire. Cette vision idéaliste, conceptualisée par Clement Greenberg, repose sur deux principes.

Elle conçoit « le champ de la production artistique comme simultanément intemporel et en constante mutation »². Elle fait de l'art, de la peinture ou de la sculpture des essences universelles, transhistoriques, et forge une nécessaire *continuité* entre les manifestations artistiques de la modernité³. Pourtant cette élaboration de la signification, selon la linéarité historique, se voit sous l'influence du structuralisme et du poststructuralisme soumise à révision. Les formes intemporelles et transhistoriques, les essences universelles du modernisme, au sein desquelles tout développement esthétique aurait lieu et à l'aide desquelles toute manifestation artistique serait intelligible sont réintégréés, par le poststructuralisme, en particulier, dans le processus historique. Contre le modernisme, le *structuralisme refuse de recourir à la linéarité historique, comme trame homogène et continue, pour rendre compte de la manière dont les œuvres d'art – et, de façon générale, les productions culturelles – produisent du sens.*

La naissance de l'architecture postmoderne : les limites de l'historicisme.

« L'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à quinze heures trente-deux »⁴, avec la destruction de l'ensemble de Pruitt-Igoe, primé en 1951 par le Congrès international d'architecture moderne. Elle est le premier domaine artistique où, aux Etats-Unis dans les années soixante, le mot d'ordre du modernisme cesse de se faire entendre. Bien que son avènement soit présenté par Charles Jencks comme une *rupture* de nature *historique*, cette dernière ne peut, à elle seule, rendre compte du postmodernisme architectural. Non seulement sa naissance est antérieure à la date symboliquement proposée par Charles Jencks⁵, mais surtout le concept même de « postmodernisme » est *plurivoque*. Son sens s'est transformé aussi bien en architecture de 1970 à 1995, que dans des domaines non artistiques, selon la signification attribuée au « modernisme ». Les architectes postmodernes ont redéfini le modernisme. Afin de servir leurs propres thèses, « les tenants du postmodernisme se sont inventé un Mouvement moderne 'monologique' et stéréotypé »⁶, rendu ainsi plus aisément contestable.

¹ J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, p. 38.

² R. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde*, p. 7.

³ C. Greenberg, *Art et culture*, Beacon Press, Boston, 1961 ; traduit en français aux éditions Macula, Paris, 1988, p. 228.

⁴ C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Londres, 1991 ; p. 23.

⁵ Certains discernent les premières manifestations du postmodernisme dans l'architecture italienne postmussolinienne de la fin des années 1940 et du début des années 1950.

⁶ Y.-A. Bois, « Modernisme et postmodernisme », *Encyclopedia Universalis*, Symposium, tome I « Les enjeux », p. 484.

Une esthétique formaliste : le modernisme.

La première génération des architectes modernistes, avec Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius fait de la *forme* son objet principal. L'architecture, aux États-Unis surtout, valorise la pureté formelle, la forme épurée, engendrée à partir des qualités architectoniques et plastiques des nouvelles technologies des années 1920 (ossature métallique, mur-rideau de verre, béton). Ce *déterminisme technologique* induit un parti pris *fonctionnaliste*, selon lequel « la fonction dicte la forme ».

Contre cette prééminence de la forme, déployée au détriment de l'ornement, une nouvelle esthétique se fait jour. Un apparent déclin des symboles populaires semble s'être produit dans l'art des «architectes modernes orthodoxes qui évitaient tout symbolisme des formes qu'ils considéraient comme une expression ou un renforcement du contenu : car la signification ne devait pas être communiquée à travers des allusions à des formes déjà connues, mais par des caractéristiques physiologiques inhérentes à la forme. La création de la forme architecturale devait être un processus logique, dégagé de toutes les images déjà expérimentées, déterminé uniquement par le programme et la structure, avec le concours occasionnel (...) de l'intuition »¹.

Concentrant leur attention sur la forme, les architectes modernistes se sont portés soit vers le *fonctionnalisme*, soit vers une interprétation de l'architecture et de ses formes comme *moyen d'expression esthétique libre et personnel*. L'architecte est alors investi du pouvoir de créer des formes, dans lesquelles il s'exprime sans contrainte. La première génération des architectes modernistes a conféré à la forme un pouvoir de transformation du monde et a nourri l'espoir que le changement social accompagnerait une esthétique novatrice. Pourtant le travail artistique sur la forme pure, sur l'expression esthétique les a détournés des questions sociales et urbanistiques (attention à l'environnement, aux difficultés et aux progrès sociaux, en particulier). Ce modernisme utopique a fait l'objet, à partir des années 1960, des critiques des architectes postmodernes.

« De l'ambiguïté en architecture ».

Les principes architecturaux de Robert Venturi, théoricien et architecte, initient ce qui, depuis le début des années 1970, se nomme postmodernisme. Contre l'«architecture moderne orthodoxe », R. Venturi accorde sa préférence au «désordre de la vie »². Contre l'«évidence de l'unité » et la clarté des moyens, il en valorise la richesse. A « l'architecture moderne orthodoxe » et à « la tradition du 'l'un ou l'autre' », il oppose « une architecture de complexité et de contradictions qui cherche à intégrer ('à la fois') plutôt qu'[à] exclure ('l'un et l'autre') »³. L'*éclectisme* devient une arme critique contre le modernisme américain. La mise en évidence d'une *pluralité de significations* et de *niveaux de signification* dissout le lien étroit et univoque, postulé par le modernisme, entre *forme* et *fonction*. Reflétant la tendance postmoderne à la pluralisation des «récits », l'architecture postmoderne valorise la pluralité

¹ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *L'enseignement à Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987 ; pp. 21-22.

² La simplicité épurée de l'architecture et des formes modernistes a fait long feu devant « la richesse et l'ambiguïté de la vie moderne et de la pratique de l'art » (R. Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1995 ; p. 22.).

³ R. Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, p. 31.

des fonctions du bâtiment et brise l'auto-référentialité moderniste¹. Elle exige la réalisation de projets pluri-fonctionnels au détriment de bâtiments à finalité unique.

Ce parti pris pluraliste se traduit, au plan du vocabulaire esthétique et architectural, par la mise en œuvre d'un *symbolisme décoratif* et d'une utilisation de la couleur, en rupture avec les principes modernistes. Dans son ouvrage *De l'ambiguïté en architecture*, Robert Venturi défend l'accent porté sur la façade, les motifs décoratifs, le jeu des matériaux, les allusions historiques, et en donne une illustration avec la maison de sa mère, la Vanna Venturi House, à Chesnut Hill en Pennsylvanie (1964). L'emploi de la *couleur* singularise les œuvres de la postmodernité, contrastant avec la froideur du modernisme. L'attention à l'humain, dont se réclame l'architecture postmoderne la détourne du souci exclusif de la fonctionnalité. Elle s'efforce de rendre les bâtiments vivables, familiers, notamment par une recherche décorative, et aboutit ainsi à la réalisation d'édifices aux proportions plus modestes – ce trait signant, aux yeux de R. Venturi, l'originalité de l'architecture postmoderne.

La valorisation de l'ambiguïté, promue par R. Venturi au rang de principe esthétique, se traduit spatialement par la réintroduction de l'hétérogénéité et de la variété dans l'urbanisme. Ainsi Jane Jacobs, dont la réflexion théorique s'enracine dans l'observation des villes américaines, s'efforce, contre le modernisme, de redonner une place à l'*hétérogénéité* des quartiers urbains et des bâtiments anciens, à la *diversité* urbaine et à l'animation de la *rue*². Soulignant la nécessité de préserver la diversité du tissu urbain, J. Jacobs prend position contre la régularité et l'uniformité des constructions modernistes.

Les principes esthétiques d'ambiguïté et de variété se traduisent, au plan temporel, par un retour aux traditions du passé, accueillant et respectant la sédimentation, la superposition des strates de l'histoire. L'architecture postmoderne récuse l'indifférence moderniste à l'*histoire* et à la *tradition*. Comme le souligne R. Venturi, « les premiers architectes modernistes méprisèrent la remémoration dans l'architecture. (...) La deuxième génération d'architectes modernistes ne reconnut que les 'données constitutives' de l'histoire telles que Siegfried Giedon³ les a extraites : il tira du bâtiment historique et de sa piazza les abstractions de forme et d'espace dans la lumière »⁴.

Aldo Rossi fournit les bases théoriques de ce retour aux traditions du passé⁵. Rejetant le fonctionnalisme et le déterminisme technologique, il s'attache à la *complexité urbaine*. A ses yeux, les nouvelles constructions doivent prendre en compte l'histoire des villes où elles s'inscrivent, leurs formes urbaines, leurs rues. Les théories d'A. Rossi, valorisant la complexité temporelle et spatiale, illustrent un des principes de l'esthétique postmoderne, consistant à effectuer un retour vers le passé – par lequel l'architecte se trouve être publiquement responsable de ses œuvres – en l'occurrence, vers la ville européenne traditionnelle. L'attention à ses traditions historiques et urbaines, qui sont autant de strates de sens et de signification, permet de comprendre comment, au cours des siècles, la ville a évolué. Ainsi A. Rossi propose moins un style architectural qu'un *mode d'analyse urbain*, déterminant des types constructifs non abstraits et enracinés dans l'histoire.

¹ Pour le moderniste, « pour le puriste de la construction aussi bien que pour le fonctionnaliste une forme de construction à double fonction serait exécration à cause de la relation non définie et ambiguë entre la forme et la fonction, entre la forme et la structure » (R. Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, p. 41).

² Voir Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (1961).

³ S. Giedon, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Massachusetts, 1944.

⁴ R. Venturi, *L'enseignement à Las Vegas*, p. 113.

⁵ Voir Aldo Rossi, *The Architecture of the City* (1966).

Stylistiquement l'« ambiguïté » des strates temporelles de la sédimentation du sens se traduit par un parti pris *historiciste*. Contre la recherche perpétuelle de la nouveauté, les architectes de la postmodernité proclament, dès les années 1970-1980, le droit de renouer avec le passé¹. L'historicisme confine à l'*écléctisme* chez certains architectes, comme Antoine Predock, qui associe aux traditions espagnoles et indiennes celles du Sud-Ouest américain, mêlant, sans distinction axiologique, les sources géographiques de la signification, au sein du Nelson Fine Arts Center de l'Université de l'Etat d'Arizona (1989)².

Les thèses de J. Jacobs, R. Venturi et A. Rossi ont induit une réorientation de la création architecturale, dès les années 1960-1970. L'intérêt que J. Jacobs porte à la vie urbaine et à l'urbanisme de quartier a trouvé un écho dans les réalisations des Nouveaux rationalistes. Autour des thèses de R. Venturi, se sont groupés Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi, ainsi que les architectes de l'école du Tessin. L'esthétique de la *Tendenza* – nom de ce groupe d'architectes – repose sur deux principes anti-modernistes : d'une part, le *rejet de la tendance universalisante* du rationalisme moderniste et, d'autre part, la *valorisation des sources historiques*, accueillant les traditions locales. L'architecture dépouillée d'A. Rossi, enfin, son utilisation des volumes géométriques et sa mise en œuvre abstraite des traditions vernaculaires, a influencé les architectes d'Italie du Nord et du Tessin.

L'architecture postmoderne, entre forme et signification.

L'élaboration théorique du postmodernisme architectural s'est poursuivie au-delà des années 1970. A partir des années 1980, les architectes se sont tournés vers le *structuralisme*, le *poststructuralisme* et la *déconstruction* pour donner un contenu à leurs théories. La réflexion sur les *fondements structuraux du sens*, sur l'organisation signifiante du monde par les individus les séduit. L'influence de ces problématiques se laisse percevoir dans le Portland Building à Portland (Oregon) construit par M. Graves en 1980. Ce bâtiment *communique du sens*, dans la mesure où il s'est approprié des éléments décoratifs historiques aisément reconnaissables³. Ceux-ci ont fonction d'éléments signifiants dans un vocabulaire architectural, dont le sens n'émane pas exclusivement de la structure formelle. La production du sens y est *symbolique* ou *métaphorique*.

De même, Charles Jencks se sert de métaphores anthropomorphiques et organise ses édifices sur le modèle du corps humain, outrepassant ainsi l'auto-réflexivité moderniste : « L'argument des postmodernistes, qui est maintenant largement partagé, est que nous transposons les formes du corps humain en formes architecturales, en établissant une correspondance entre notre structure et celle d'un bâtiment, sa façade et notre visage, ses colonnes et notre torse ou nos jambes, ses ornements et les parties de notre corps qui en tiennent lieu (les sourcils, les lèvres, les cheveux par exemple). (...) Les postmodernistes (...) ont voulu leurs métaphores visuelles et dans les cas les plus positifs ils les ont reliées à des

¹ « On sait que dans le domaine des arts par exemple, et plus précisément des arts visuels ou plastiques, l'idée dominante est qu'aujourd'hui, c'en est fini du grand mouvement des avant-gardes. Il est pour ainsi dire convenu de sourire ou de rire des avant-gardes, qu'on considère comme les expressions d'une modernité périmée » (J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, p. 112).

² De fait la postmodernité valorise les *différences* et le *particularisme*, l'« équilégitimité », corrélatrice d'une dissolution des valeurs traditionnelles (voir S. Campeau, « La raison postmoderne : sauver l'honneur du non ? », *Philosopher*, Montréal, n° 8, 1989, p. 117).

³ Le symbolisme y est dénotatif et non, comme dans les bâtiments modernistes, connotatif.

signifiés purement architecturaux »¹. L'architecture partage ainsi, selon Jencks, plusieurs analogies avec le langage. Elle se déploie à travers une syntaxe, une sémantique, des mots, des propositions et des métaphores². D'autres architectes postmodernes ont également trouvé, dans les *théories linguistiques* contemporaines notamment celle de Noam Chomsky, des éléments pour étayer leurs propositions architecturales. Peter Eisenman, par exemple, s'en inspire pour penser l'architecture comme *langage*.

L'architecture moderniste, en particulier celle de Ritveld et du Corbusier, se conçoit à partir d'un travail sur la syntaxe. En revanche, la détermination postmoderne de « l'architecture comme langage » se nourrit de l'héritage structuraliste. Ainsi P. Eisenman élabore une méthodologie de l'architecture en intégrant les résultats de la recherche structuraliste sur l'universel et le structurel. Il pense l'architecture comme universelle et autonome par rapport à son créateur. L'architecte a dès lors pour vocation de construire des édifices irradiant du sens et d'exprimer, par des stratégies formelles, l'esprit de son époque. Néanmoins – et telle est bien la limite de ce « post »-modernisme – la détermination du rôle de l'architecte et la finalité de ses œuvres sont explicitées, aussi bien par P. Eisenman que par le déconstructivisme, en terme de *forme*, et s'inscrivent de ce fait dans la continuité des doctrines modernistes.

L'inspiration de ces tendances architecturales, aussi bien que leur interprétation de la production du sens par les œuvres, sont postmodernes mais elles demeurent, esthétiquement et en raison du primat formaliste, modernistes. Elles ne sont donc « postmodernes » qu'en un sens faible. Le courant de la *déconstruction* qui, comme le structuralisme et le poststructuralisme, s'interroge sur la signification et montre, avec J. Derrida, que les significations d'un texte sont infinies et dépendantes d'autres textes a marqué de son empreinte l'architecture de la fin du XX^e siècle. Le déconstructivisme, né de conjonction de la « déconstruction » et du « constructivisme », s'en inspire. L'idée d'une *diffraction du sens*, les notions de *fragmentation*, de *dispersion* et de *discontinuité* se diffusent parmi les architectes de la seconde moitié des années 1980. Le Remaniement d'un toit, par Coop Himmelblau, à Vienne, Falkestrasse, en 1984-1989 offre un exemple de cette recherche formelle.

Bien que l'influence du poststructuralisme et de la déconstruction sur l'architecture soit un phénomène original de la postmodernité, la réflexion théorique qui la sous-tend aussi bien que ses principes architecturaux ne la distinguent pas radicalement de ceux du modernisme, ni ne conduisent à repenser le rôle de l'architecte. Dans le travail de fragmentation de la forme, dans le jeu sur la discontinuité des lignes et la rupture, l'architecte postmoderne, comme l'architecte moderniste, demeure un pur créateur de formes, indifférent au contexte social. Ainsi, la majorité des œuvres des années 1980 sont *auto-référentielles*. L'esthétique architecturale du groupe des *Whites* (les « Blancs »), constitué aux Etats-Unis au cours des années 1970 autour de Peter Eisenman, Richard Meier, Michael Graves, Charles Gwathmey, trahit cette foi dans le pouvoir de la forme. Le rôle qu'ils assignent à l'architecte, fondé sur son pouvoir créateur, les inscrit dans la *continuité* des modernistes qu'ils critiquent pourtant.

Qu'ils s'opposent au modernisme ou qu'ils s'inspirent du structuralisme et de la déconstruction, l'architecture constitue pour ces créateurs un pouvoir de transmettre du sens. Or ce pouvoir, susceptible d'être critique à l'encontre de la société contemporaine, use de la forme. Lorsque P. Eisenman, par exemple, lance une critique sociale, par sa série de maisons numérotées, il réaffirme le pouvoir de la forme. Seul le groupe des *Greys*, qui rejette son

¹ C. Jencks, « Vers un éclectisme radical », in *La présence de l'histoire, l'après-modernisme*, L'Esprit, Paris, 1982 ; p. 48.

² C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, p. 36.

primat, institue une rupture avec le modernisme. Dans cette interprétation de l'architecture – comme communiquant du sens – les architectes postmodernes ne se distinguent que par les moyens qu'ils mettent en œuvre. Certains adoptent un symbolisme dénotatif – plutôt que connotatif – à l'origine d'un style précisément identifiable.

L'esthétique architecturale de la postmodernité : couleurs et symbolisme « dénotatif ».

Les *Greys* (les « Gris ») désignent un groupe d'architectes, fédéré autour du refus du fonctionnalisme moderniste des années 1920-1930. R. Venturi, Charles Moore, Robert Stern, A. Rossi, Oswald Mathias Ungers, Ricardo Bofill, Hans Hollein rejettent le style blanc des *Whites* au profit de styles historicisants. Ils promeuvent une architecture de signification, évocatrice, employant une ornementation symbolique et un symbolisme explicite dit « dénotatif »¹. Les éléments de ce langage symbolique sont constitués de motifs architecturaux appartenant aux traditions vernaculaires et historiques. S'y adjoint une utilisation symbolique de la couleur, dont l'Aile Sainsbury de la National Gallery de Londres, réalisée en 1991 par l'agence Venturi, Scott Brown and Associates offre un exemple.

Historicisme et éclectisme symbolique introduisent dans le champ des références de l'édifice une variété et un pluralisme caractéristiques de l'esprit postmoderne². Ce langage intègre l'ensemble du répertoire esthétique-architectural, qu'il s'agisse de la métaphore, de l'ornement ou de la polychromie pour en faire les vecteurs du sens³. Il puise ses motifs dans le passé historique, mais aussi dans les traditions locales, notamment constructives, et les styles vernaculaires. Ainsi le Children's Museum de Houston, réalisé par Venturi et Brown Scott, combine une variété caractéristique de moyens d'expression. L'architecte s'inspire des matériaux, des formes et des images qui ont marqué l'imaginaire populaire traditionnel. Il intègre à son langage une symbolique vernaculaire, qui lui permet d'inscrire son édifice dans l'environnement urbain.

R. Venturi établit les caractéristiques du langage de l'architecture postmoderne, en comparant la Guild House, construite par R. Venturi, Rauch, Cope et Lippincott Associates à Philadelphie en 1960-1963, et le moderniste Crawford Manor de P. Rudolf, construit à New Haven en 1962-1966⁴.

Guild House	Crawford Manor
une architecture de signification	une architecture d'expression
symbolisme explicite « dénotatif »	symbolisme implicite « connotatif »
ornementation symbolique	ornementation expressive
ornementation appliquée	expressionnisme intégral
mélange de moyens d'expression	architecture pure
décoration au moyen d'éléments attachés superficiellement	décoration inavouée réalisée par l'articulation d'éléments intégrés
symbolisme	abstraction

¹ « La dénotation désigne une signification spécifique ; la connotation suggère plusieurs significations » (R. Venturi, *L'Enseignement à Las Vegas*, p. 110).

² La dissolution des grands récits et des normes qu'ils proposaient, le rejet de la raison universalisante ont induit une tendance à l'hétérogénéité et au pluralisme, propre à l'époque postmoderne.

³ Voir C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, p. 39.

⁴ R. Venturi, *L'enseignement à Las Vegas*, tableau 1.

art représentatif	« expressionnisme abstrait »
architecture évocatrice	architecture innovatrice
messages sociaux	contenu architectural
propagande	articulation architecturale
art noble <i>et</i> commercial	art noble
évolutif, utilisant des antécédents historiques	révolutionnaire, progressiste, anti-traditionnel
conventionnel	créatif, unique et original
mots anciens avec des significations nouvelles	mots anciens
ordinaire	extraordinaire
pratique	héroïque
joli devant	joli (ou tout au moins harmonisé) tout autour
inconsistant	consistant
technologie conventionnelle	technologie avancée
tendance à l'extension urbaine	tendance vers la mégastucture
conçu à partir du système de valeurs du client	tendance à élever le système de valeurs et / ou le budget du client en se référant à l'Art ou à la Métaphysique
paraît bon marché	paraît coûteux
« ennuyeux »	« intéressant »

L'ambivalence de l'architecture postmoderne, manifestée par la divergence entre les *Whites* et les *Greys*, se résume dans l'opposition établie par R. Venturi entre le *hangar décoré* et le *canard*. Celui-ci évoque le bâtiment moderniste en sa fonctionnalité. « Le canard décoré le plus pur serait, en quelque sorte, un hangar d'un système de construction conventionnel qui correspondrait étroitement à l'espace, à la structure et aux exigences programmatiques de l'architecture et sur lesquels serait posée une décoration contrastante – et, selon les circonstances, contradictoire »¹. En revanche, le « hangar décoré » associe les exigences fonctionnelles à la décoration². L'exemple emblématique de cette catégorie est donné par la Piazza d'Italia, réalisée en 1979 par Charles Moore, à la Nouvelle-Orléans. Elle fonde l'historicisme³ dans une mise en scène qui joue sur des couleurs éclatantes.

Le musée Georges Pompidou, édifié au cours des années 1972-1977 par Renzo Piano et Richard Rogers, incarne de façon emblématique la catégorie du « canard ». Ce musée entropique cède, comme l'art moderniste, au culte et au goût de la technologie. Il trône au cœur de Paris, indifférent à son environnement urbain et architectural ancien. Pourtant il a recours, comme les réalisations du groupe des *Greys*, à une utilisation symbolique et codifiée de la couleur. Alors que « le canard est un bâtiment particulier qui *est* un symbole ; le hangar décoré est un abri conventionnel *sur lequel* des symboles sont appliqués »⁴. Ainsi le Centre Georges Pompidou met en œuvre un symbolisme dénotatif et se distingue de l'architecture moderniste, qui « a utilisé l'ornementation expressive et [évitée] l'ornementation symbolique explicite »⁵. Le postmodernisme architectural associe à ses éléments un *sens unique*, permanent alors que l'architecture moderniste met en œuvre un symbolisme connotatif, qui à

¹ R. Venturi, *L'enseignement à Las Vegas*, p. 103.

² Le souci décoratif est ce qui, selon R. Venturi, distingue l'architecture postmoderne de l'architecture moderniste.

³ Charles Moore a reconnu s'être inspiré de la fontaine de Trevi à Rome (1732), de la basilique de Vicence d'A. Palladio (1549), de la Neue Wache de Berlin, édifiée par K. F. Schinkel (1818) et de toute la tradition classique. Il a, en outre, utilisé des motifs historiques : l'entrée imite Serlio, la construction imite un temple.

⁴ R. Venturi, *L'enseignement à Las Vegas*, p. 100.

⁵ R. Venturi, *L'Enseignement à Las Vegas*, p. 110.

un terme associe plusieurs significations, variables selon les contextes, des sens indirects, seconds, périphériques, implicites, additionnels, subjectifs, flous, aléatoires.

Stylistiquement, l'architecture depuis les années 1960, comme l'art de façon générale, ne présente aucune unité. En ce sens, il est indéniable que « la postmodernité n'est pas un mouvement ni un courant artistique »¹. La notion de *style* ne permet pas d'appréhender cet art qui nie les catégories héritées du modernisme. On serait tenté, afin d'unifier l'ensemble des courants artistiques de la postmodernité (architecture, peinture, Body Art, Performance, Land Art), de le définir par son *éclectisme* mais cette catégorie s'avère inadéquate. Modernisme et postmodernisme se distinguent bien plutôt par une interprétation divergente de la formulation du sens, de la signification. Ainsi R. Venturi voit dans l'architecture de ces deux époques, du côté du modernisme une *architecture d'expression* et du côté de la postmodernité une *architecture de signification*. L'une met en œuvre un symbolisme implicite, connotatif, l'autre un symbolisme explicite, dénotatif. La première exprime, la seconde signifie, fait signe.

Rapporté à l'interprétation du sens, de la signification, l'art de la postmodernité sort du dilemme qui tourmentait ses théoriciens². Les formes artistiques nouvelles, en particulier architecturales, nées à partir du milieu des années 1960 ne sont postmodernes ni du fait de leur situation historique, ni parce qu'elles reflèteraient les caractères de la postmodernité (éclectisme, pluralisme), mais parce qu'elles récusent, par un travail sur les notions d'originalité et de répétition, d'origine et d'auteur, les valeurs modernistes. L'art postmoderne n'est donc pas seulement anti-moderniste. Il trouve un contenu positif, dans l'interprétation renouvelée des catégories sur lesquelles l'art moderniste reposait (original, copie, œuvre, sujet, objet, intérieur, extérieur). La distinction du postmodernisme et du modernisme est donc principielle.

¹ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, p. 418.

² Il en effet possible de montrer que, sous ce paradigme commun, l'architecture, la « sculpture dans le champ élargi » et les formes picturales des dernières décennies du XX^e siècle trouvent une unité.