

ALAN COLQUHOUN *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1981. 215 p., 173 illus., 39,00 \$.

Très peu de critiques ou d'historiens de l'architecture s'adressent aux problèmes méthodologiques posés à leur discipline par les sciences humaines actuelles. Mais Alan Colquhoun est un de ceux qui constatent les profondes implications de ces recherches, et son livre *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change* témoigne de l'étendue de sa réflexion en rassemblant dix-sept essais écrits entre 1962 et 1978. Ces textes sont regroupés en quatre thèmes: «Modern Architecture and the Symbolic Dimension», «The Type and its Transformations», «Architecture and the City» et «History and the Architectural Sign». Un dix-huitième texte intitulé «Modern Architecture and Historicity» sert d'introduction et reprend, sous un angle parfois différent, les principaux thèmes abordés tout au long du livre. Une préface de Kenneth Frampton met aussi en évidence les aspects les plus importants de la critique architecturale d'Alan Colquhoun et en démontre l'originalité.

Comme nous allons le voir, les quatre chapitres divisent un peu arbitrairement l'ensemble des essais. Tous les thèmes se retrouvent dans chaque texte et seule une dominante en permet le classement. Ces regroupements possèdent l'avantage de ne pas nier complètement une suite chronologique: à quelques exceptions près, les essais se succèdent dans un ordre qui s'accorde avec le développement de la pensée de l'auteur.

À travers l'analyse d'une série d'œuvres à caractère moderniste, Colquhoun énonce au premier chapitre ses fondements méthodologiques en démontrant que «The science of building, the rationalization of construction and assembly, however vital in themselves, remain in the world of literal action. It is only when the archi-

tect, seizing the world, organizes it according to the logic of symbolic forms that architecture results» (p. 30). De cette manière, le critique s'oppose d'emblée à toute théorie niant la fonction symbolique de l'architecture. Les analyses regroupées dans cette publication sont toutes basées sur ce point de vue.

Comme le suggère Frampton en préface, les analyses les plus pénétrantes de cette collection d'essais concernent les œuvres de Le Corbusier. Dans «Formal and Functional Interactions: A Study of Two Late Buildings by Le Corbusier», Colquhoun examine les projets pour l'ambassade française à Brasilia et pour l'Hôpital de Venise. Cet essai est remarquable pour la minutie avec laquelle l'auteur observe les aspects formels des édifices: le site, la hiérarchie spatiale à l'intérieur et les motifs architecturaux sont mis en relation pour expliquer comment ils informent l'aspect sémantique caractérisant chaque édifice. Par exemple, dans la chancellerie de l'ambassade: «The impression of an object within an object... is enhanced by the fact that the enclosing arc only extends for about three-fifths of a circle, allowing the corner of the enclosed building to emerge sharply from its sheath at the point of the elevator shaft and staircase. The effect of this is to slice off the circle in response to the driveway and to divide the building into an entrance and movement zone and a quiet working zone» (p. 31).

Au second chapitre, le texte «Displacement of Concepts in Le Corbusier» met en relation certaines œuvres de Le Corbusier avec une tradition architecturale qui en enrichit la signification. À travers l'idée de «déplacement», Colquhoun démontre comment Le Corbusier transforme, réinterprète et contredit des codes classiques. Ainsi, le toit terrasse n'est pas seulement un substitut à l'étage attique mais tire sa signification architecturale de son opposition avec lui: «It might be argued that any innovation is bound to contradict previous practices and that therefore it is re-

dundant to include within the concept of innovation the practice which had been replaced. But the fact that each new set of rules in the 'five Points' takes as its basis the traditional articulation of building elements seems to indicate that, in the case of Le Corbusier, the original practice and the new prescription constitute a paradigmatic or metaphoric set, and that the new can only be fully understood with reference to the old, in absentia» (p. 51).

L'important texte «Typology and Design Method» propose d'une façon plus abstraite la théorie de l'interprétation qui apparaît schématiquement dans l'analyse de l'œuvre de Le Corbusier. Colquhoun y énonce une conception de la typologie dont trop peu d'historiens ont tenu compte jusqu'à aujourd'hui. Son argument est basé sur la démonstration que, après toutes les expertises scientifiques, l'architecte fait toujours face à un choix formel où les différentes options sont des solutions au programme également valides. Ainsi, le programme est plutôt une limite que le principe générateur de la forme finale: «At whatever stage in the design process... it seems that the designer is always faced with making voluntary decisions and that the configurations which he arrives at must be the result of an *intention* and not merely the result of a deterministic process» (p. 16). L'auteur souligne). Ultimement, le choix formel a toujours un caractère arbitraire qui peut prendre une signification esthétique. Pour effectuer ce choix, l'architecte serait alors face à l'alternative entre les motifs purement inventés par son imagination ou ceux tirés d'un répertoire passé, puis transformés et adaptés aux nouveaux besoins: «Truly quantifiable criteria always leave a choice for the designer to make. In modern architectural theory this choice has been generally conceived of as based on intuition working in a cultural vacuum. In mentioning typology, Maldonado is suggesting something quite new and something which has been rejected again and again by modern theorists. He is sug-

gesting that the area of pure intuition must be based on a knowledge of past solutions applied to related problems, and that the creation is a process of adapting forms derived either from past needs or from past aesthetic ideologies to the needs of the present» (p. 47).

L'adaptation, la transformation et même la négation complète du passé sont donc conditionnés par le poids de la tradition, et le «type» devient la base sur laquelle on peut mesurer un «déplacement». Ailleurs, Colquhoun nomme «matière première» (raw material — p. 66) ces formes tirées de l'histoire, rappelant ainsi directement les formalistes russes. Cependant, Colquhoun considère toujours ce rapport au passé en termes de mimésis, d'imitation: «there is a valid distinction to be drawn between artifacts that are the result of the application of the laws of physical science and those that are the result of mimesis and intuition» (p. 43).

Dès lors, l'explication typologique risque de devenir purement génétique et de nier la structure signifiante (sémosis) qui a été si bien mise en lumière chez Le Corbusier. Cette tendance se confirmera avec les années puisque Colquhoun donnera de moins en moins de place aux «déplacements». En fait, si cette théorie de l'interprétation a été appliquée à l'œuvre de Le Corbusier et très peu à celui d'autres architectes, c'est que cet architecte a énoncé par des textes et des dessins sa «théorie», sur laquelle la critique s'est basé.

En discutant Centraal Beheer par comparaison aux œuvres de Le Corbusier, Colquhoun affirme que l'édifice de Hertzberger «can only be comprehended as internally generated, and no reference is made to the problem of the building as a representation or to the approach to the building from outside. The building is seen as a fragment of 'real' space, whose laws of extension lie in the building's internal organization, and the space between buildings as a specifically architectural problem is ignored. These criticisms are objective. The faults which they expose are the result of the belief that architecture can be created without the establishment of aesthetic norms» («Rules, Realism, and History», p. 69). Cet argument semble bien contredire les essais précédents puisque Hertzberger aurait éliminé ici tout «esthétisme» pour s'en remettre entièrement à un déterminisme scientifique.

Colquhoun dit bien que «the need for aesthetic laws of construction must be admitted» (p. 68), mais il s'adresse alors à l'architecte, au lieu de se donner l'outil théorique dont il a besoin. Pourtant, ce qui a été décrit dans «Typology and Design Method» prouve que la nécessité des considérations esthétiques vaut avant tout pour la critique: c'est une *théorie de l'interprétation* plutôt qu'une «théorie» (*génératrice*) de l'architecture. Dans «Rules, Realism and History», l'auteur montre aussi que «the 'materialism' of modern architecture was just as metaphysical as architecture had ever been, and this seems to show that when we are talking of architecture, we are referring to a system of representation of essentially the same kind as that found in the other arts» (p. 68). En toute logique, cette affirmation devrait impliquer que l'interprétation du modernisme ne peut pas être limitée à «exposer les théories qui ont pu «engendrer» les édifices. En réfutant la théorie de l'architecture fonctionnaliste, Colquhoun conclut à son *échec* et il impose à l'architecte une morale qui devrait assurer le succès de ses œuvres.

Il est possible de critiquer Hertzberger sur le point que son édifice s'intègre mal à son environnement et d'affirmer que son esthétique n'y est pas pertinente; mais on ne peut en nier le statut esthétique. Colquhoun était plus nuancé en 1974 dans un texte portant exclusivement sur Centraal Beheer: «The puritanical fear of 'making an impression' may blind one to the fact that all buildings make an impression — Hertzberger's not least — and the problem is to decide what impression needs to be made, since our only contact with buildings is through the senses, and the laws of perception govern our responses to every three-dimensional object» (p. 109). Ici l'auteur démontre que l'édifice propose un choix esthétique, en dépit des intentions de l'architecte. Cette dernière citation ne nie pas que «the faults...are the results of the belief that architecture can be treated without the establishment of aesthetic norms» (nous soulignons), mais elle montre, en dépit des intentions de son auteur, que l'intentionnalité n'est pas pertinente à la théorie de l'interprétation.

Ces problèmes méthodologiques sont discutés plus à fond au début du quatrième chapitre, dans «Historicism and the Limits of Semiology». Le but principal de Colquhoun dans cet essai est d'opposer un type de systèmes

caractérisant le langage à un autre caractérisant les arts y compris l'architecture. Colquhoun veut démontrer que la sémiologie ne vaudrait comme méthode que pour le premier type. Mais cette démonstration est faussée par la définition que le critique donne de la sémiologie: «Any discussion of architecture considered as a system of signs must come to terms with the fact that semiology is derived from the study of language. Its validity, therefore, depends on the extent to which the signifying component of architecture and other non linguistic systems is reducible to something which they have in common with language» (p. 129). Cette définition de la sémiologie est une profonde méprise puisqu'elle en nie le statut de science générale des signes, pour laquelle les langues ne sont qu'un cas particulier. En prenant pour une hiérarchie théorique l'ordre temporel selon lequel la sémiologie est née de la linguistique (c'est ce qui est impliqué par le «therefore»), Colquhoun construit un argument purement rhétorique: sa définition implique que la structure signifiante de l'architecture doit avoir tout en commun avec les langues pour pouvoir être l'objet de la sémiologie.

Le critique installe donc son opposition entre le langage et l'art sur une base très tendancieuse. Aussi, son apparente symétrie est réfutée dès qu'on essaie d'y placer la littérature: le «système esthétique» devient alors une fonction de la langue. Quant aux «arts», Colquhoun semble supposer que le caractère esthétique leur appartient comme une essence: «By aesthetic systems, therefore, I mean systems whose sensible form is interesting in itself» (p. 130).

Le point le plus important de cette opposition réside dans le critère d'intentionnalité: «In language, change is always unintentional. In aesthetic systems, change is always intentional (though, the intention may not be rationalized)» (p. 130). Ainsi, un système esthétique est un système où les formes sont créées intentionnellement, par voie d'imitation, et qui doivent être étudiées dans leur diachronie. Mais alors cette théorie est démentie par les analyses qu'on trouve dans les autres essais.

Prenons pour exemple l'essai concernant l'addition au Allen Memorial Art Museum d'Oberlin (Ohio) par Robert Venturi («Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin»). L'auteur y décrit l'édifice en appliquant la théorie de la

«decorated shed» proposée par l'architecte : « The problem of designing a new gallery and a teaching wing are considered to be 'modern' and 'functional'. At the same time there is no attempt at functional rhetoric. The 'functional' volumes are considered 'mute'. It is not their inherent structure or spatial composition which provides their symbolic, cultural, or aesthetic dimensions. These must be provided by modifying the basic shell by means of design decisions of a second order. They seem to belong to four main categories: Surface ornament... Treatment of external architectonic elements... Isolated symbolic elements... Spatial modifications » (p. 146). Cette description, conçue comme adéquate, sert ensuite de base à la critique : « In its concern for isolated incidents and effects, the extension at Oberlin demonstrates an inherent weakness of the concept of the decorated shed. No theory of meaning in architecture can make sense unless it seeks to establish a relation between the general concept of a building and its structure and spatial scheme » (p. 150).

L'argument de Colquhoun repose ici sur l'adéquation supposée entre la «théorie» de Venturi et son architecture. L'addition d'Oberlin est ainsi vue comme une simple répétition du modèle qui a inspiré la «théorie»: Las Vegas. Ce privilège donné à la mimésis gomme les «déplacements» qu'on peut observer. Par exemple, le décor de l'édifice n'a pas l'autonomie de celui des rues de Las Vegas: c'est plutôt dans sa relation contradictoire avec l'édifice que son sens apparaît. Le caractère moderniste des deux volumes est étranger au type d'ornement employé, et le motif carrelé à l'extérieur contredit les surfaces «neutres» et blanches des édifices du mouvement moderne. C'est pourquoi le moyen d'expression de l'architecture de Las Vegas (la «decorated shed») devient ici la substance signifiée dans un renversement similaire à celui effectué par l'art pop à propos des techniques des mass-media.

Dans le dernier essai de ce livre, le rapport aux modèles est vu en termes de figure de rhétorique. Mais, contrairement à toute la rhétorique actuelle, le critique conçoit la figure comme une association déjà constituée entre forme et sens, que l'architecte n'a plus qu'à emprunter. Par opposition à la figure, la pure forme désigne le cas où l'édifice ne comporte pas de référence explicite à un répertoire passé. L'op-

position forme / figure correspond en même temps à celle entre signes motivés (indices, icônes) et signes non motivés (symboles) dans la théorie de Charles S. Peirce : « By form I mean a configuration that is held to have either a natural meaning or no meaning at all. By figure I mean a configuration whose meaning is given by culture, whether or not it is assumed that this meaning has a basis in nature » (p. 190-191).

Colquhoun illustre alors son concept de figure par «Le Rendez-vous de Bellevue» de l'architecte Lequeu : « The design of Lequeu called 'Le Rendez-vous de Bellevue' is an amalgam of quotations taken from different styles and organized according to 'picturesque' principles of composition. The building is a sort of *bricolage* made from figural fragments which are still recognizable whatever the degree of distortion » (p. 195, l'auteur souligne). Voilà le coup final porté à la théorie des «déplacements». Aussi, la référence à Lévi-Strauss est intéressante. Colquhoun veut exprimer l'hétérogénéité d'une composition dont les fragments proviennent de différentes sources historiques. Pourtant, les premières pages du second chapitre de *La pensée sauvage* (Paris, Plon, 1962, p. 48-50) montrent bien que le sens du bricolage ne peut s'expliquer par l'histoire de chacun de ses fragments; et s'il y a référence au passé chez Lequeu, ce n'est pas donc par mimétisme. Si c'était le cas, il faudrait parler de «forme» (signe motivé) avant même d'utiliser le concept de «figure».

Il est donc clair que la préférence pour la théorie mimétique avec rejet de l'explication sémiotique nuit sérieusement aux analyses que Colquhoun propose. Aussi, ses textes les plus intéressants sont ceux où cette théorie est mise à l'oubli. Dans un court essai intitulé «The Beaux-Arts Plan», il suggère que l'élaboration d'un code de plus en plus complexe pour représenter les projets a permis aux architectes du dix-neuvième siècle de modifier considérablement la division du travail dans l'ensemble de la pratique architecturale (voir p. 161).

Plusieurs autres idées intéressantes sont énoncées à travers les essais. Par exemple, un passage de l'introduction mentionne que «These few examples of the attempt by contemporary architects [Graves, Venturi et autres] to reincorporate a traditional typology into modern architecture all seem to point to the same fact: our relation to

the architectural tradition must be an indirect one. Insofar as it is a reaction against modernist abstraction and the easy absorption of modern architecture into the production process, it is more affected by what it is trying to negate than by what it is trying to recover » (p. 17). Le critique s'oppose ici à l'opinion commune selon laquelle le post-modernisme est une tentative de redonner à l'architecture une signification dont elle aurait été dépouillée par le modernisme. Il voit bien que cette nouvelle signification n'est basée que sur le rejet de l'ancienne et que, en termes formalistes, la nouvelle forme n'apparaît que pour remplacer celle dont la force persuasive s'est usée.

En conclusion, le livre *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change* présente des arguments souvent contradictoires et des essais de valeur inégale. L'auteur oscille inconfortablement entre les points de vue du critique et de l'architecte, dont il connaît pourtant les contradictions : « in architecture designers tend to work as if there were a natural bond between function and expression, form and meaning, while to understand the way architecture works on a historical scale, it is necessary to be a 'relativist' and to concede that the relation between form and meaning is conventional and arbitrary » (p. 127). Généralement, lorsque Colquhoun décrit un édifice du point de vue formel, il le fait mieux que beaucoup d'historiens. Mais ailleurs son style peut choquer par des qualificatifs malhabiles («*formal* and relatively massive *form*», p. 116, nous soulignons), par des adjectifs clinquants mais dont le sens est ambivalent («*Semiotologically*», p. 90), et par un usage parfois douteux des conjonctions (ex.: «therefore», p. 129). Le livre a été critiqué pour ceci dans le *Journal of the Society of Architectural Historians* (XLI-3, p. 257-258) mais d'une façon probablement trop sévère (voir *J.S.A.H.*, XLII-3, p. 312-313). Ce qui déçoit plus est la compréhension très superficielle du structuralisme et de la sémiologie, dont les ouvrages garnissent pourtant la bibliographie. L'auteur emprunte à ces courants lorsqu'il peut coucher dans leur terminologie des concepts qui leur sont étrangers et qui, de plus, ont été rélutés par eux. Les essais suscitent une certaine réflexion et, à ce point de vue, le livre est supérieur à beaucoup de publications actuelles. Mais son originalité demeure encore assez réduite.

MARC GRIGNON  
Cambridge, Mass.