

Université de Montréal

**La question de l'identité culturelle
dans le système de l'architecture urbaine**

Analyse critique de l'approche typomorphologique

par

Benoît Couturier

Faculté de l'aménagement

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de

Maître ès sciences appliquées (M. Sc. A.)
en aménagement

juin, 1999

© Benoît Couturier, 1999



La question de l'identité culturelle
dans le système de l'architecture urbaine

Analyse critique de l'approche épistémologique

NA
9000
L54
2000
n. 016

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise en études supérieures (M.É.S.)
en architecture

1997

René Guéhenne



Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

**La question de l'identité culturelle
dans le système de l'architecture urbaine**

Analyse critique de l'approche typomorphologique

présenté par:

Benoît Couturier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Alan John Knight président ou présidente du jury

Irena Latek, directrice de recherche

Réjean Legault membre du jury

Mémoire accepté le:1er mars 2000.....

SOMMAIRE

Nous assistons actuellement à la standardisation planétaire des modes de productions et conséquemment à l'uniformisation des projets de sociétés et des modes de vie. Ce constat pose la question de la pertinence de l'identité culturelle du milieu bâti. Les formes bâties contemporaines ne semblent plus posséder la capacité d'exprimer la spécificité culturelle des communautés qui les habitent. Comment remédier à cette perte de capacité des formes bâties demeure une question présente tout au long de ce travail. Ce mémoire de recherche fait l'hypothèse que les textes théoriques produits dans le cadre de l'approche Typo-morphologique sont en mesure d'éclairer une pratique progressiste qui ne veut pas rompre avec l'identité culturelle d'un lieu.

L'étude de ce corpus se déroulera en deux parties. La première est une mise en perspective historique de l'approche Typo-morphologique. Tout d'abord il s'agit d'étudier le contexte d'émergence de l'approche faisant mention des mouvements dont l'approche Typo-morphologique a pris le contre-pied et des mouvements qui lui ont préparé le terrain. Ensuite cette partie propose, par ordre d'entrée en scène, un bref survol des idées mises de l'avant par différentes écoles qui se réclament ou qui se sont développées à partir de cette approche. Ce survol permettra de mettre en valeur quelques fils conducteurs sur les tendances qui se sont développées à l'intérieur de l'approche Typo-morphologique. Parmi elles, certaines sont susceptibles d'être pertinentes pour notre recherche puisqu'elles traitent du maintien du particularisme culturel d'un lieu.

La deuxième partie traite de la relation entre les formes typo-morphologiques et l'identité culturelle. L'étude de la relation entre la culture et la forme bâtie en tant que figure, se structure selon la dichotomie existant entre la typologie du bâtiment et la morphologie de la ville. Dans un premier temps, la relation qui existe entre le concept de type et l'identité culturelle sera étudiée. Cinq visions contemporaines du type sont analysés plus en profondeur dans le cadre de leur relation avec l'identité culturelle. Cette étude permettra de décortiquer les mécanismes développés par l'approche Typo-morphologique pour maintenir le particularisme culturel des types de bâtiments dans le temps. De plus, ce schéma permettra de constater comment certains textes typo-morphologique loin de l'atténuer contribuent à la

disparition de la spécificité culturelle des formes bâties. Dans un deuxième temps, c'est la relation entre l'espace public et l'identité culturelle qui sera étudiée. Ici aussi la pertinence des concepts d'espace publics développés par quatre auteurs sera évaluée en fonction de sa relation avec la question de l'identité culturelle. Cette partie du travail fera valoir en quoi l'espace public et l'identité culturelle qui est en dernier ressort une identité collective sont intimement reliés.

Enfin, la conclusion fera le point sur la question de départ à savoir si l'approche Typomorphologique est capable de fournir assez d'éléments de travail pour ne pas rompre avec l'identité culturelle.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	i
INTRODUCTION	1
A) Intentions et objectifs	1
B) Questionnement et problématique	4
1) L'anthropologie et l'habitus	5
2) La géographie ou l'enracinement	9
a) Espace homogène vs espace hétérogène	9
b) Délimitation du territoire	11
3) L'histoire ou la permanence	12
C) Le corpus d'étude	16
1) Le choix de la ville	16
2) Le choix de l'approche Typo-morphologique	17
3) Le choix de l'architecture domestique	19
4) Le choix de l'étude des textes	23
5) Le choix des écrits théoriques	23
6) Les limites de ces choix	24
D) Développement de l'objet	25
PARTIE-1	
CONTEXTE HISTORIQUE DE L'APPROCHE TYPO-MORPHOLOGIQUE	27
A) Contexte d'émergence	27
1) Le mouvement moderne	27
2) L'expérience italienne	30
3) la crise du mouvement moderne	32
B) Survol des différentes écoles typo-morphologiques	35
1) L'Italie	35
2) La Grande Bretagne	37
3) Les États-Unis	38
4) La France	40
5) La Belgique	41
6) La Catalogne	42
7) Le Québec	43
8) Le retour des procédés métaphoriques	44
PARTIE 2	
CONTEXTE THÉORIQUE DE L'APPROCHE TYPO-MORPHOLOGIQUE ET L'IDENTITÉ CULTURELLE	47
A) La dialectique forme pure / figure et l'identité culturelle	48
1) La forme pure	49
2) La figure	51
B) La typologie du bâtiment et l'identité culturelle	54
1) Analyse historique du concept de type	54
2) Analyse des conceptions contemporaines du type	60
a) Le type 'historique' de Muratori	61
b) Le type 'comme schéma historique' d'Argan	64
c) Le type 'a-historique' de Rossi	66
d) Le type 'consacré' de Panerai	68
e) Le type 'culturel' de Raymond	70
3) La ville moderne ou le fin de la permanence des types	73

C) La forme urbaine et l'identité culturelle	77
1) Analyse des concepts typo-morphologiques de l'espace public	78
a) L'espace public et le tissu de Muratori et Cannigia	78
b) L'espace public ou le monument phagocyté de Rossi	80
c) L'espace public ou la ville européenne reconstruite de Krier	81
d) L'espace public ou le maillage de Veyrenche et Panerai	82
2) La ville moderne ou la dissolution de l'espace public	85
CONCLUSION	88
A) Dire l'identité culturelle dans la présence de l'autre	88
B) Dire l'indicible avec la figure	90
C) Dire l'identité culturelle de l'individu avec la typologie du bâtiment	90
D) Dire l'identité culturelle de la collectivité avec l'espace public	94
E) Dire brièvement...	96
BIBLIOGRAPHIE	97

Remerciements

Merci à Mme Irena Latek, ma directrice de recherche pour sa patience, son encouragement et pour ses nombreuses mises au point qui n'ont cessées d'agir comme tremplin dans le développement de mon propos. Sa grande érudition et le respect sans complaisance qu'elle a porté à mon travail ont donné à cette expérience de recherche une dynamique constructive me permettant de me rapprocher chaque fois un peu plus de l'essentiel.

Merci également à ma famille pour avoir supporté cette entreprise et plus particulièrement à ma blonde Michelle pour m'avoir accompagné, parfois malgré elle, dans tous les soubresauts de cette aventure.

INTRODUCTION

A- INTENTIONS ET OBJECTIFS:

Devant la mondialisation du système économique actuel générant une standardisation selon un modèle unique d'aménagement, il me semblait essentiel de me questionner sur la perte de richesse rattachée au particularisme culturel des espaces bâtis. Les modes d'expression de l'identité culturelle sont certes multiples mais les formes construites actuellement sont de moins en moins aptes à l'exprimer.¹ Est-il possible d'enrayer cette perte de capacité à exprimer l'identité culturelle que l'on associe aux formes bâties contemporaines? Voilà la question qui plane sur tout ce travail.

Ce mémoire tentera de trouver des pistes de travail susceptibles d'éclairer une pratique progressiste de l'architecture qui se préoccupe de la perte d'identité culturelle des formes bâties contemporaines. Un tel mémoire s'adresse avant tout aux architectes et à toute personne reliée de près ou de loin à l'aménagement qui se sent concerné par cette question de l'identité culturelle.

Ce travail porte sur l'identité culturelle traitera de la culture au sens allemand du terme dans la mesure où il fait référence aux «formes d'expression qui sont caractéristiques d'un peuple».² D'autre part, comme son titre l'indique, ce mémoire porte aussi sur le système de l'architecture urbaine. En ce sens, il veut s'inscrire dans le contexte de la civilisation au sens français du terme dans la mesure où il travaille à «la définition et l'analyse des conditions de réduction de l'état de violence».³ Cette distinction entre la culture et la civilisation nous permet d'aborder rationnellement certaines contradictions apparues dans le discours typomorphologique, à propos du projet de société sous-tendu par la question de l'identité culturelle des formes bâties.

¹ Raymond (Henri), «Habitat, modèles culturels et architecture», (4 pages), *Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, Juillet/Août-1974, (page 48).

² Kaufmann (Pierre), «Culture (et civilisation)», *Encyclopaedia Universalis*, (p.950).

³ Ibid.

En 1975, à l'occasion d'un projet d'habitation à Paris, Diana Agrest et Mario Gandelsonas ont écrit un texte sur le rôle des formes bâties issues d'une culture spécifique.⁴ Il s'agit d'un réquisitoire contre l'architecte-poète moderniste, dans lequel ils considèrent que l'architecte doit tenir compte de l'habitant en tenant compte des formes bâties provenant de sa tradition culturelle. Pour ce faire, l'architecte procède à une réécriture des formes révélées lors de la lecture de la ville. La reconnaissance, ainsi que l'adoption, dont ces formes bâties sont l'objet de la part des habitants, supposent leur consécration en tant que norme. «Cette approche représente les contradictions qui existent entre les forces culturelles et les forces économiques impliquées dans le développement de la ville. Cette approche transcende la question de l'historicisme ou du style.»⁵ À l'époque, il semble clair que les formes bâties issues de la spécificité de l'identité culturelle d'une ville peuvent participer à un projet de société progressiste rejetant l'individualisme capitaliste du 'citoyen-consommateur'.

Le changement de contexte historique apporte cependant un autre éclairage sur le sens qu'ils avaient associé à ces artefacts de la culture matérielle que sont les formes bâties issues d'une culture spécifique. Avec la chute du mur de Berlin en 1989 et la résurgence du nationalisme romantique dans certains pays d'Europe de l'est comme la Yougoslavie, le potentiel progressiste des formes bâties spécifiques à une culture semble disparaître. Par un revirement de situation, Agrest et Gandelsonas associent la valorisation de ces formes bâties à un combat conservateur.

«Certains murs sont tombés (Berlin) pendant que de nouveaux murs conservateurs sont en train d'être construits menaçant l'état-nation de fragmentation. Le pendant de l'instabilité des frontières est la résurgence de la puissance de la ville dans des directions différentes et contradictoires: une régression conservatrice vers la cité-état du Moyen-Âge réactivant son rôle comme machine de guerre (Sarajevo);»⁶ (Agrest & Gandelsonas, 1995)

⁴ Agrest (Diana), Gandelsonas (Mario), «Housing in Paris Programme Architecture Nouvelle 1975», *Agrest and Gandelsonas works*, Princeton Architectural Press, New-York, 1995.

⁵ «This approach represents the contradictions between the forces of culture and the economic forces of the development of the city. It bypasses historicist and stylistic issues». Cf. Agrest (Diana), Gandelsonas (Mario), «Paris-Programme Architecture Nouvelle 1975» *Agrest and Gandelsonas Works*, op. cit. (page 49).

⁶ Agrest (Diana), Gandelsonas (Mario), *Agrest and Gandelsonas Works*. op. cit. (page 22).
«Some walls have fallen (Berlin) while new conservative walls are being built menacing the fragmentation of the nation-states. The other side of the instability of boundaries is the resurgence of the city in different and contradictory directions: a conservative regression to medieval city-states reviving their role as war machines (Sarajevo) Agrest et Gandelsonas-1995,
Agrest (Diana), Gandelsonas (Mario), *Agrest and Gandelsonas Works*. op. cit. (page 22).

Ainsi, les formes bâties spécifiques à une culture passent du rôle vertueux d'instrument servant à détruire l'individualisme capitaliste du citoyen-consommateur à celui, plus diabolique, d'élément d'une machine de guerre inter-ethnique.

Certes, ce revirement de situation pourrait être pris pour une démonstration du fait qu'en tant qu'artefacts humains, les formes bâties sont des supports en perpétuelle transformation de signification et de références historiquement déterminées.⁷ Cependant, ce passage exemplaire de la valorisation au rejet de la spécificité culturelle de la forme bâtie provient principalement, à mon avis, d'un manque de rigueur dans l'exercice du jugement critique auquel doit s'astreindre le citoyen-architecte contemporain. Ce revirement d'attitude probablement émis sous le coup de l'émotion m'apparaît trop hâtif et n'aide en rien à comprendre les enjeux réels qui sont reliés à l'expression de l'identité culturelle en aménagement. Si on retourne au texte de 1975, il était faux de prétendre que des formes bâties issues de la culture traditionnelle et faisant l'objet d'une reconnaissance ou d'une adoption de la part d'un groupe d'habitant puisse en tirer une quelconque légitimité en tant que norme. Penser le contraire relève du Romantisme puisqu'il est historiquement démontré que la culture traditionnelle peut être discriminatoire envers certains groupes d'individus. C'est précisément pour cette raison que les avant-gardes artistiques du début du siècle prônaient de rejeter en bloc les formes bâties issues de la communauté traditionnelle, et c'est la solution que semblent finalement avoir adopté Agrest et Gandelonas. En général cependant plusieurs protagonistes de l'approche Typo-morphologique essaient de s'appuyer sur l'idée de civilisation mise de l'avant par la modernité pour rejeter uniquement les éléments discriminatoires des formes bâties issues de la tradition. Le rejet catégorique de ces formes que prônent Agrest et Gandelonas est à mon sens regrettable puisque qu'elle amène à jeter le bébé avec l'eau du bain. Certes, le discours sur la culture (compris comme les formes d'expression caractéristiques d'un peuple) se doit d'être mené parallèlement à une attitude critique envers ces mêmes formes d'expression. Cela étant assuré, la référence à la culture ne pose pas problème en soi.

Ce manque de jugement critique que l'on a pu observer chez Agrest et Gandelonas en 1975 face aux formes issues de la tradition a relégué au second plan la deuxième partie de leur

⁷ Choay (Françoise), d'Alfonso (Ernesto), Merlin (Pierre) *Morphologie urbaine et parcellaire*, (page 154). Presses Universitaires de Vincennes et C. N. R. S., (292 pages), Paris, 1988

argumentaire qu'ils avaient fait en faveur de ces formes. Ce raisonnement demeure selon moi toujours pertinent. À savoir que l'approche valorisant les formes bâties issues de la culture traditionnelle «fait valoir les contradictions qui existent entre les forces culturelles et les forces économiques impliquées dans le développement de la ville». La ville, par les modes d'habiter (immeubles d'habitation) et les modes de transport (transport en commun) qu'elle propose, favorise un partage des ressources. D'une part, ce partage des ressources fait de la ville le milieu de vie qui consomme le moins d'énergie, de matériaux et de terrain *per capita* et en fait donc un des modes de vie sinon LE mode de vie le plus écologique. D'autre part, ce partage des ressources inhérent à la ville contribue de manière intrinsèque à la répartition de la richesse. Celle-ci demeure, à mon sens, une condition *sine qua non* de la diminution des conditions de violence et donc de l'idée de civilisation. Il existe plusieurs façons de répartir la richesse. L'intérêt de la ville pour ce faire, réside dans le fait qu'elle fasse partie des traditions culturelles de la majorité des pays du monde. Dans le cadre d'une discussion sur le rôle de l'aménagement dans l'établissement d'un projet de société, ce constat et plusieurs autres parlent des vrais enjeux reliés à l'expression de l'identité culturelle dans les formes bâties.

C'est dans un tel contexte général que ce mémoire a l'intention d'examiner la pertinence du cadre conceptuel de la typo-morphologie au regard de la question de l'identité culturelle des formes bâties.

B-QUESTIONNEMENT ET PROBLÉMATIQUE

J'ai choisi de m'appuyer sur la prémisse qui veut que l'identité culturelle d'une forme bâtie soit définie par l'identité culturelle que l'on peut y reconnaître. Ainsi, la perception de l'identité culturelle de l'architecture se voit rattachée au pouvoir d'évocation que possède le cadre bâti. L'exercice ici proposé consiste à essayer de comprendre comment le cadre bâti acquiert la capacité d'articuler, d'évoquer, de rappeler à la mémoire, bref de faire en sorte que l'on reconnaisse l'identité culturelle de la communauté qui l'habite. Pour ce faire je me propose d'étudier le rapport qu'entretient la spécificité culturelle avec un discours architectural traitant de la forme bâtie comme celui de l'approche Typo-morphologique.

Plus spécifiquement, j'ai l'intention de confronter l'appareillage conceptuel de l'approche Typo-morphologique à la question de l'identité culturelle. Il s'agit de déterminer quels sont les concepts avancés dans ces textes, qui permettent de juger de la pertinence des formes d'espace (bonne ou mauvaise forme d'espace) au regard de la question de l'identité culturelle. C'est donc le bilan critique d'un corpus de textes constituant la base théorique de l'approche Typo-morphologique en regard de la question de l'identité culturelle qui est ici proposé.

Cependant, avant de passer à cette étape de la recherche une difficulté majeure se devait d'être surmontée. La notion d'identité culturelle se devait d'être minimalement définie. Au-delà de son aspect architectural, la question de l'identité culturelle des formes bâties possède une dimension sociale incontournable. À même le corpus de texte théorique que propose l'approche Typo-morphologique et autant que faire se peut lorsque l'on étudie le propos des architectes, je tenterai ici une définition à caractère multidisciplinaire de l'identité culturelle. J'espère de la sorte être en mesure d'échapper à une vision trop spécialisée et donc superficielle de l'identité culturelle en inscrivant leurs propos dans un contexte interdisciplinaire.

1) L'anthropologie et l'habitus

Au delà du cadre général que propose une définition de la culture vue comme "les formes d'expression caractéristiques d'un peuple", je souscrit à la définition que propose Jean-Pierre Martinon. «organisation symbolique d'un groupe, de la transmission de cette organisation et de l'ensemble des valeurs étayant la représentation que le groupe se fait de lui-même, de ses rapports avec les autres groupes et de ses rapports avec l'univers naturel».⁸ Malgré la tentative de déni des modernes, et à l'image de tous les artefacts qui constituent la culture matérielle d'une communauté, les formes bâties s'intègrent dans l'organisation du système symbolique spécifique à cette communauté.

⁸ De manière plus générale, il considère que la culture est un terme utilisé pour «décrire les coutumes, les croyances, la langue, les idées, les goûts esthétiques, la connaissance technique ainsi que l'organisation de l'environnement total de l'homme, c'est-à-dire la culture matérielle, les outils, l'habitat et plus généralement tout l'ensemble technologique transmissible régulant les rapports et les comportements d'un groupe social avec l'environnement». Cf. Martinon (Jean-Pierre), «Culture (sociologie de la-)», *Encyclopaedia Universalis*, (p.947).

Faire référence à une telle définition de la culture mène rapidement à une autre question. À savoir sur quelles bases se définit ou se délimite un groupe susceptible de partager une organisation symbolique ou des formes acquises de comportement. De quelle communauté, de quel peuple, de quelle collectivité s'agit-il? La définition d'une communauté et des éléments rassembleurs autour desquels elle est susceptible de se constituer pose en général problème. Qu'il s'agisse du système de valeur de Muratori⁹ ou de la mémoire collective de Halbwachs¹⁰, les éléments rassembleurs susceptibles de déterminer une communauté culturelle demeurent très vagues. J'ai choisi pour ma part, d'utiliser le partage de la connaissance d'un "habitus" précis comme facteur susceptible de délimiter un groupe. Par habitus j'entends un système de dispositions qui génère un système spatio-symbolique particulier localisé dans l'espace.

⁹ Saverio Muratori, lorsqu'il a développé le concept de "lisibilité" mettait l'emphase sur la notion de partage d'un système de valeur pour déterminer la nature d'une communauté. La lisibilité désigne l'opération qui fait en sorte que les formes bâties puissent être décodées par les utilisateurs. Plus une forme bâtie remet en question le système de valeurs de ceux auxquels elle est destinée, plus elle perd de sa lisibilité. (Sylvain Malfroy, «Typologie comme méthode de l'interprétation La contribution théorique de l'architecte Saverio Muratori (1910-1973)», *Werk Bauen + Wohnen*, op. cit. (dernière page du résumé)). Le groupe, la communauté ou le peuple, serait donc composé d'individus partageant un même système de valeurs. Cette notion de système de valeur de Muratori n'est pas sans ambiguïté et gagnerait à être mieux définie. Il peut arriver que deux individus de culture différente mais possédant un même système de valeur ne puissent lire les formes construites dans lesquelles vit l'autre.

¹⁰ Le groupe pourrait être déterminé par le partage d'une mémoire collective. C'est une notion qui a été développée par le sociologue Maurice Halbwachs (1877-1945) dont les travaux ont été réactualisés par Aldo Rossi. (Maurice Halbwachs, est le fondateur avec Emile Durkheim et Marcel Mauss de l'école française de sociologie appelée "Morphologie sociale" pour laquelle les faits sociaux urbains possèdent des formes et s'analysent à travers des formes. Cf. Rossi (Aldo), *L'architecture de la ville*, op. cit. (p. 171).) Halbwachs présente la mémoire collective comme un courant de pensée continu, un peu comme une sorte de mémoire sélective qui ne retient que ce qui est encore présent ou qui pourrait l'être dans la conscience d'un groupe. La mémoire collective n'est donc valable que pour ce groupe. (Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit. (pages 74-75)). Selon Halbwachs, les groupes susceptibles de posséder une mémoire collective se constituent principalement autour de trois éléments rassembleurs: un intérêt, et/ou un ordre d'idées et/ou un ordre de préoccupations. Ces trois éléments rassembleurs sont d'ordre assez général et impersonnel pour conserver leur sens et leur portée malgré le fait que les individus qui le composent puissent changer. (Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit. (pages 119)). Pour réduire le caractère très général de ces trois éléments rassembleurs du départ, Halbwachs tente d'ajouter deux autres éléments afin de mieux cerner le genre de groupe susceptible de partager cette mémoire collective. Il propose que le groupe en question soit limité dans un espace-temps et plus précisément par le partage d'un espace de représentation et d'une interprétation de l'histoire.¹⁰ Pour ma part je considère que même si ces deux nouveaux éléments rassembleurs restreignent le nombre potentiel de groupes capables de posséder une mémoire collective, ce nombre n'en demeure pas moins grand. Susceptible de changer selon l'appartenance à un sous-groupe social, religieux, professionnel, etc., il y aurait donc encore autant de façons d'interpréter l'histoire qu'il y a de groupes tout comme il y aurait autant d'espaces de représentation qu'il y a de groupes. Malgré les efforts de Halbwachs, cette définition du groupe suppose une telle diversité de groupe, que l'idée même de mémoire collective par son atomisation dans la diversité finit par perdre sa valeur collective Il peut donc exister plusieurs types de groupes (linguistiques, religieux, politiques, professionnels, économiques, géographiques, etc.) De plus, ils peuvent se chevaucher et faire en sorte qu'un même individu puisse se réclamer de plusieurs mémoires collectives.

Ce travail s'intéresse à l'identité culturelle et donc à une identité collective, il semblait donc approprié de relier l'utilisation du terme de culture à une discipline des sciences sociales comme l'anthropologie. Le questionnement qui est à l'origine de ce travail et qui concerne la perte de richesse rattachée au particularisme culturel des formes bâties, devait être déterminant dans le choix d'une discipline comme l'anthropologie.

«Il est de la nature de la société qu'elle s'exprime symboliquement dans ses coutumes, et ses institutions ; au contraire, les conduites individuelles ne sont jamais symboliques par elles-mêmes: elles sont des éléments à partir desquels un système symbolique, qui ne peut être que collectif se construit». (Claude Lévy-Strauss¹¹)

Dans le cadre de ce travail, la définition des groupes auxquels on se réfère lorsqu'il est question de communautés culturelles s'inscrit dans la tradition de l'anthropologie classique. Celle-ci étudie la cohérence symbolique d'une communauté. En cela, elle est susceptible de regrouper plusieurs classes sociales au sens marxiste du terme.¹² Une telle communauté possède donc une cohérence symbolique particulière et est généralement limitée dans l'espace et le temps.

Les études anthropologiques et sociologiques qui se sont penchées sur l'architecture domestique démontrent l'existence d'un ensemble d'axes imaginaires (sale/propre, public/privé, rôle des différents membres d'un groupe familial ou non, etc.) structurant la hiérarchie et la forme des espaces de manière différente selon les cultures considérées.¹³ Devant ces constats, nous considérons comme le fait Jean-Charles Depaule que la "pratique de l'espace" appelée aussi "la pratique sociale dans ses caractéristiques spatiales" est structurée. Nous convenons aussi avec lui qu'elle n'est ni l'accomplissement de réflexes systématiques et inébranlables, ni la réalisation de stéréotypes, ni, à l'inverse, une créativité

¹¹ Lévi-Strauss (Claude), citation tirée de *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*. Cf. Jameux (Dominique), «symbole (Anthropologie et société)», *Encyclopaedia Universalis*, (p. 937).

¹² La cohérence symbolique d'une communauté peut être envisagée selon plusieurs lexiques. La tradition marxiste considère qu'il existe autant de cultures qu'il y a de classes sociales, on parlera donc, par exemple, de culture dominante ou de culture dominée en faisant référence à des classes sociales différentes. Ce faisant, la cohérence symbolique d'un groupe peut faire référence à une cohérence symbolique commune à plusieurs groupes ethniques distincts au sens anthropologique du terme. Dans la tradition marxiste, la cohérence symbolique d'un groupe est perçue comme un phénomène s'inscrivant dans un schéma évolutionniste particulier de l'histoire et n'est pas limitée dans l'espace.

¹³ Cf. Les travaux anthropologiques de Lévy (Façoise P.), Segaud (Marion), *Anthropologie de l'espace*, Centre de création industrielle du Centre Georges Pompidou, (346 p.), Paris, 1983. Cf. aussi les travaux sociologiques de Raymond (Henri), *L'architecture, les aventures spatiales de la raison*, op. cit.

pure, toujours nouvelle, transformable et non contaminée par l'expérience ou le conformisme.

L'architecte Jean-Charles Depaule affirme que la pratique de l'espace se manifeste, dans des situations données, par des phénomènes d'appropriation de l'espace en partie conditionnés par la configuration de ce même espace.¹⁴ Il y développe son propos sur la pratique de l'espace en comparant celui-ci à un système spatio-symbolique, et fait référence à l'*habitus* de Bourdieu comme d'une notion sous-tendant cette pratique de l'espace. Depaule considère que chaque forme de sociabilité reliée à des appartenances sociales, à des cultures régionales ou nationales, possède son *habitus*.

Pour Depaule, la pratique de l'espace se structure sur la base de modèles culturels que Bourdieu appelle "*habitus*" ou systèmes de dispositions.¹⁵ Celui-ci assimile l'*habitus* à une "matrice" de perception, d'actions et d'appréciations s'exprimant selon certaines variations dans le cadre de limites tacites et donnant l'impression d'une "improvisation réglée". Il précise de plus que:

«le mot de disposition paraît particulièrement approprié pour exprimer ce que recouvre le concept d'*habitus* (défini comme système de dispositions): en effet, il exprime d'abord le résultat d'une action organisatrice présentant alors un sens très voisin de mots tels que structure; il désigne par ailleurs une manière d'être, un état habituel (en particulier du corps) et, en particulier, une prédisposition, une tendance, une propension ou une inclination.»¹⁶

Le particularisme du système spatio-symbolique issu de l'*habitus* permet de prendre connaissance d'une culture à travers la forme bâtie. De plus, la cohérence symbolique d'un tel *habitus* est ici envisagée comme un phénomène en constant changement et partant, pour être compris, doit toujours être mis en relation avec une aire géographique particulière et un segment temporel particulier.

¹⁴ Castex (Jean), Depaule (Jean Charles), Panerai (Philippe), *Forme urbaine: de l'îlot à la barre*, (p. 151).Dunod, (232 pages), Paris, 1980.

¹⁵ Depaule (Jean-Charles),«La pratique de l'espace urbain», (page 129).(26 pages), *Éléments d'architecture urbaine*, (195 pages) Archives d'Architecture Moderne, (195 pages), Bruxelles, 1980,

¹⁶ Bourdieu (Pierre), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Droz, Paris, Genève, 1972, (page 247).

2) La géographie ou l'enracinement

De manière générale, il sera ici fait référence à la géographie humaine perçue comme une discipline s'intéressant à l'homme qui occupe et aménage l'espace terrestre et dans le cas qui nous intéresse l'espace urbain. Dans la relation qui unit l'humain à la terre, le géographe est toujours amené à se poser la question du déterminisme, à savoir: dans quelle mesure ceux-ci se déterminent mutuellement. Le sociologue Maurice Halbwachs (1877-1945) dont les travaux ont été réactualisés par la Tendenza dans les années 60, a particulièrement bien résumé l'interpénétration profonde qui caractérise la relation entre l'humain et la géographie:

«Lorsqu'un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, mais en même temps il se plie et s'adapte à des choses matérielles qui lui résistent. Il s'enferme dans le cadre qu'il a construit. L'image du milieu extérieur et des rapports stables qu'il entretient avec lui, passe au premier plan de l'idée qu'il se fait de lui-même».¹⁷

a) Espace homogène *versus* espace hétérogène

En géographie comme en architecture deux catégories d'espace sont considérées: l'espace homogène et l'espace hétérogène. L'espace homogène est infini, sa forme est totalement distincte des choses, et il est continu. C'est, en somme, l'espace newtonien de la technique occidentale depuis le 18^{ème} siècle auquel est associé la modernité. L'espace hétérogène est quant à lui, fini, discontinu et sa forme n'est pas séparée de son contenu. C'est l'espace des sociétés archaïques.¹⁸ Il est composé de lieux nommables.

Un travail comme celui-ci, préoccupé par la capacité d'évocation de l'identité culturelle des formes bâties urbaines, remet en question l'espace newtonien et s'intéresse grandement à l'espace des sociétés archaïques. Dans le cadre de cette opposition, Jean-Charles Depaule fait une distinction entre "espace", considéré comme homogène, et "lieu", considéré comme point singulier rendant l'espace hétérogène. Le lieu est, par opposition à l'espace, «un espace investi, qualifié, produit par la pratique quotidienne (activité, perception, mémoire, symbole)»¹⁹ Pour Depaule, la notion de lieu est indissociable de la pratique quotidienne. En

¹⁷ Halbwachs (Maurice), *La mémoire collective*, P.U.F., (204 pages), Paris, 1968, (page 132).

¹⁸ Wackermann (Gabriel), «Géographie (Géographie quantitative et systémique, l'approche systémique)», *Encyclopaedia Universalis*, (p. 316).

¹⁹ Depaule (Jean-Charles), «La pratique de l'espace urbain», *Éléments d'architecture urbaine*, op. cit. (p.127).

ce sens, le lieu ne peut pas même être nommé de façon certaine par le metteur-en-forme-architecte lorsqu'il dessine un projet. Tant que la réalité, ou comme il l'appelle, "la pratique de l'espace des habitants", ne l'a pas encore reconnu.

Dans l'espace archaïque des anthropologues, les formes bâties sont issues d'une volonté de donner un sens à l'espace, de lui donner une cohérence cosmogonique. L'espace est délimité et orienté de telle sorte qu'il puisse s'insérer dans une compréhension du monde donnée. Dans ce contexte, la configuration spatiale d'un lieu supportant des règles sociales est fondamentale pour déterminer la spécificité culturelle d'un groupe par rapport aux autres. L'exemple du village Bororo, décrit par Lévi-Strauss, représente un cas patent où l'organisation spatiale détermine et veille à la reproduction de l'identité sociale et culturelle. On y comprend comment, en délaissant la configuration de leur village traditionnel, des Amérindiens rejettent leur conception du monde et se christianisent en adoptant le mode d'organisation spatiale des Européens²⁰. Le rapport à l'espace semble être «universellement garant de la particularité des identités».²¹

Dans le monde romain classique, le choix de l'emplacement pour fonder une nouvelle habitation ou une nouvelle ville était déterminé par des prêtres: les augures. Ils tenaient compte systématiquement du *génies loci*, considéré comme une divinité locale veillant sur tout ce qui se passe dans un lieu.²² Aldo Rossi a bien montré comment la répétition systématique des mêmes rituels ainsi que la construction des mêmes éléments architecturaux lors de la fondation des villes romaines, ne sont pas forcément contradictoires avec le caractère spécifique d'un lieu. En effet, il explique comment les rituels romains de fondation peuvent paraître ambivalents. Dans un premier temps, ils rendent l'espace conforme à la compréhension romaine du monde pour, dans un deuxième temps, laisser au "locus" le loisir de transfigurer les formes d'origines qu'ils ont établies. L'architecture «'conformait' un site; les formes architecturales se transformaient à travers la transformation plus générale de ce site, elles faisaient un "tout" avec lui, elles étaient au service d'un événement tout en se constituant elles-mêmes comme événement».²³

²⁰ Lévi-Strauss (Claude), *Anthropologie structurale*, (p.150).Plon, (pages), Paris, 1958/74.

²¹ Lévy (Françoise P.), Segaud (Marion), *Anthropologie de l'espace*, op. cit. (p.29-30).

²² Rykwert (Joseph), *The Idea of a Town*, 1976.

²³ Rossi (Aldo), *L'architecture de la ville*, (p.132).Livres et communications, (295 pages), Paris, 1990.

Les travaux typomorphologiques s'intéressent principalement à l'espace archaïque qui, contrairement à l'espace euclidien, qualifié de moderne, suppose l'idée de point central -et donc d'un espace périphérique. L'intérêt pour un tel espace provient du fait qu'il est par définition orienté. Il assigne ainsi aux différentes portions d'espace qui le constituent des valeurs hiérarchiques différentes en fonction de leur position par rapport à un ou plusieurs points, considérés comme centraux. C'est en partie, à travers les différents modes d'attribution de valeurs hiérarchiques, que le particularisme de l'identité culturelle d'un espace, et donc des formes qui le circonscrivent, se développe.

b) Délimitation du territoire

Les différents modes de découpage du territoire sont autant de modes d'interaction, entretenus par une communauté avec son milieu géographique, qui influencent grandement la spécificité des formes construites. Les travaux montréalais de Melvin Charney l'ont bien expliqué, là où la croissance de la ville incorpore le parcellaire rural à sa structure, la relation intime entre "parcellaire rural" / "forme bâtie" devient évidente. L'intégration du système de "rang", caractéristique du parcellaire rural de la Nouvelle-France, à la structure de la ville, démontre que le parcellaire rural constitue une forme rurale de la trame urbaine²⁴. La forme-type de l'îlot montréalais est en grande partie tributaire de la forme du rang en tant que parcellaire rural très spécifique. L'étude de Bernard Rouleau sur le tracé viaire des villages et faubourgs de l'ancien Paris démontre elle aussi l'impact du parcellaire rural sur la forme urbaine²⁵.

En milieu urbain, le cadre bâti se densifiant, la relation qui existe entre la forme de la parcelle et la forme bâtie se complexifie. Les travaux d'André Chastel et de son équipe sur l'ancien quartier des Halles à Paris sont, sur le sujet, très éclairants.²⁶ Ils ont mis en évidence l'existence d'un seuil de surface de la parcelle en deçà et au-delà duquel le rapport "forme parcellaire vs forme bâtie" diffère. Plus la surface de la parcelle est petite (en se rapprochant d'un seuil donné) et plus le schéma d'organisation des espaces de la forme bâtie qui s'y

²⁴ rang: «lots de terre étroits et profonds perpendiculaires aux rivières et aux routes». Cf. Charney (Melvin), «Montréal Formes et Figures en Architecture Urbaine», (14 pages), *Ville Métaphore Projet Architecture Urbaine à Montréal 1980-1990*, (125 pages), Méridien, Montréal (page 18).

²⁵ Rouleau (Bernard),

Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain, (276 pages), Seuil, Paris, 1985.

²⁶ Boudon (Françoise), avec Chastel (André), Couzy (Hélène), Hammon (Françoise), *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris*, C. N. R. S., (415 pages), Paris, 1977.

trouve suppose de façon claire son appartenance à un type bien précis. Plus la superficie de la parcelle est grande, moins ses limites risquent de correspondre à celles de la forme bâtie susceptible de l'occuper.²⁷ Ainsi, la dimension d'une parcelle autant que sa forme influencent de manière déterminante l'apparition d'une structure spécifique de la forme bâtie.

Autant les travaux de Charney ou de Rouleau sur le parcellaire rural que ceux de l'équipe d'André Chastel sur le parcellaire urbain, démontrent le rôle fondamental du mode de découpage du terrain dans la constitution de la forme bâtie. La forme du parcellaire influence de manière directe le particularisme de la forme bâtie. L'occurrence d'un schéma d'organisation des espaces de la forme bâtie semble d'autant plus prononcée que la densité du cadre bâti est grande.

La position de la portion d'espace où prend place une forme bâtie est déterminante pour définir l'identité culturelle de cette forme. Les études typomorphologiques démontrent que cela peut se vérifier d'autant plus facilement que cette portion d'espace s'inscrit dans une globalité orientée, hiérarchisée selon un système spatio-symbolique issu de la logique de l'espace archaïque. De la même manière, la délimitation du territoire, que ce soit au niveau du parcellaire rural ou que ce soit au niveau du parcellaire urbain, est déterminante pour définir l'identité culturelle de la forme bâtie. Les études typomorphologiques démontrent que, là encore, cela peut se vérifier d'autant plus facilement que ce parcellaire s'inscrit dans une globalité orientée, hiérarchisée selon un système spatio-symbolique courant dans la ville occidentale pré-moderne.

3) *L'histoire ou la permanence*

L'histoire, comme la géographie, semble avoir une influence déterminante sur la forme bâtie et sur la constitution de son identité. Nous nous attarderons ici aux liens qui existent entre l'histoire et les formes bâties. Et ce, plus particulièrement, en se penchant sur l'idée de la permanence des formes bâties. L'approche typo-morphologique, caractérisée par l'étude de

²⁷ «Dans la limite inférieure, celle du petit parcellaire la forme parcellaire détermine impérativement la forme architecturale; les contraintes parcellaires sont très fortes parce que la surface est mesurée pour des formes architecturales, un programme d'habitat toujours complexes dans leur simplicité. Dans la limite supérieure, les rapports entre forme parcellaire et forme architecturale sont très lâche. La surface est telle, par rapport au programme que les formes architecturales peuvent se libérer des formes parcellaires. Elles ne s'ordonnent plus selon la forme de la cellule, mais par rapport à des lois de composition, esthétiques ou sociales presque autonomes». Cf. *ibid.* (page 52).

l'histoire des formes bâties, nous permet de comprendre comment la permanence de la forme se manifeste malgré l'apparente transformation continue de celle-ci.

L'étude de l'histoire des formes bâties permet, comme le dit Marcel Roncayolo de «montrer l'articulation entre formes et société urbaine, afin de dépasser l'opposition entre un cadre et une vie urbaine qui s'y moulerait.»²⁸. L'étude de la permanence des formes bâties démontre qu'on ne peut faire abstraction du caractère continuellement mouvant de leur signification. Au nom de ce principe, Françoise Choay s'insurge contre certaines pratiques typomorphologiques qui tirent des exemples historiques de leurs contextes pour ensuite les ériger en types formels absolus (villes ou éléments-types) et nier ainsi l'irréversibilité de l'histoire. Une telle attitude, selon Choay, nie le «statut sémantique des artefacts humains qui n'ont jamais, à l'encontre des objets naturels, d'existence en soi, mais sont des supports en perpétuelle transformation, de signification et de référence historiquement déterminées.»²⁹ Roncayolo n'en considère pas moins que les changements continus de signification de la forme bâtie ne sont pas le fruit du hasard. «Il existe une certaine logique des formes urbaines, qui n'est pas seulement inertie»³⁰. Saverio Muratori et Aldo Rossi ont tous deux développé un point de vue sur la permanence des formes bâties à travers cette transformation continue et apparente au fil des années.

Pour Muratori, la civilisation est un processus cumulatif où les différentes couches apportées par l'histoire se sédimentent. Il considère que c'est un processus «où le temps donne toujours plus de consistance aux choses et aux faits de conscience», finissant ainsi par faire émerger des valeurs durables.³¹ Dans sa vision de la civilisation, le territoire se présente à nous comme une oeuvre en progression continue issue de l'activité créatrice des collectivités qui l'occupent. Pour Muratori, l'histoire et la culture de la collectivité s'offrent à nous dans la simultanéité de la présence du territoire.³² Muratori maintient qu'au niveau typologique, ce sont uniquement les types d'habitation constituant le tissu urbain de base qui sont les dépositaires de l'histoire. C'est donc en tant que types que ceux-ci ne manquent pas

²⁸ Cité par Bergeron (Louis), «Histoire (urbaine)», *Encyclopaedia Universalis*, (p.500).

²⁹ Choay (Françoise), *Morphologie urbaine et parcellaire*, op. cit. (page 154).

³⁰ Roncayolo (Marcel), cité par Louis Bergeron dans «Histoire (urbaine)», *Encyclopaedia Universalis*, (p.500).

³¹ Malfroy (Sylvain), «Typologie comme méthode de l'interprétation La contribution théorique de l'architecte Saverio Muratori (1910-1973)», (11 pages dont 4 pour le résumé en français), *Werk Bauen + Wohnen*, op. cit. (quatrième page du résumé).

³² Ibid. (quatrième page du résumé).

de continuité dans "l'assurance du faire", qu'ils ont une continuité dans l'espace et le temps; bref, qu'ils expriment leur permanence.³³

Aldo Rossi considère que l'histoire s'exprime à travers le "fait urbain" «constitué par ce qui subsiste au milieu d'un ensemble en transformation».³⁴ Selon lui, la permanence de ces faits urbains nous permet de concevoir la différence entre le passé et l'avenir. Contrairement à l'avenir, le passé, tout comme le fait urbain, s'inscrit en partie dans l'expérience du quotidien, du présent. D'une toute autre façon que Muratori, Rossi maintient que l'histoire s'exprime plutôt à travers la permanence des tracés et des événements monumentaux. Il soutient que la permanence des formes construites (objets et/ou voies) s'exprime à travers la persistance de leur forme concrète, c'est-à-dire dans leurs contours ou dans leurs traces.

De cette différence de point de vue, je retiens que la relation entre l'histoire et la forme bâtie débute avec l'événement, généralement oublié, qui suscite sa construction et se prolonge à travers la persistance de la forme dans le temps. Par événement, j'entends autant celui qui préside à la construction d'un monument que celui, forcément plus confus comme peut l'être une période de prospérité, qui préside à l'extension d'un quartier d'habitation. À travers sa permanence, la forme bâtie accumule les différentes couches d'histoire qui la transforme. Ainsi elle apparaît comme un récit fortement ancré dans un lieu et une histoire. Ce faisant, la forme bâtie devient une manifestation concrète de l'identité culturelle d'une communauté. La permanence du type de l'architecture domestique de Muratori³⁵ et la permanence des contours des tracés viaires et des monuments de Rossi³⁶ contribuent sûrement, chacune à sa façon, au particularisme de l'identité culturelle des formes bâties.

Même si, dans le cadre de ce mémoire de recherche, l'idée de culture fait référence à l'espace archaïque, une telle recherche ne nie pas l'irréversibilité de l'histoire comme les sociétés archaïques ou celles habitées par un esprit romantique. Contrairement à la recherche

³³ Castex (Jean), «Annexe-2 Entre l'histoire et la forme urbaine: la question du type chez Muratori (1910-1973)», *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, C.N.R.S. (137 pages), Paris, France, 1995.

³⁴ Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, op. cit. (p.41).

³⁵ Le point de vue de Muratori sur l'histoire prend toute son ampleur dans les propos qu'il tient sur le type, et demeure, malgré son caractère abstrait, particulièrement prégnant pour une étude sur l'identité culturelle. (Cf. le type 'historique' de Muratori, (p. 64)).

³⁶ Quant à elle, la vision de Rossi, s'inspirant de la théorie des permanences, amène celui-ci à développer ses travaux selon une tangente nettement moins stimulante pour le thème de l'identité culturelle. (Cf. le "type a-historique de Rossi", (page 66))

d'une pureté originelle par la valorisation des origines mythiques d'une communauté, l'idée de culture est ici fondamentalement tributaire du facteur temporel. Tributaire de l'histoire dans le sens où Muratori l'entend, c'est-à-dire en référence à un processus constant de sédimentation associée à l'idée du métissage, de l'hybridation et de l'impureté. C'est dans un tel contexte que la persistance des formes-types de l'architecture domestique et celle des monuments et voies publiques pris au sens de leur contour-traces, doivent être interprétées en tant que permanences. Une telle conception de l'histoire nie l'idée de l'existence d'un point d'origine pour mettre de l'avant l'idée d'une longue suite de transformations dont les origines sont inconnues.

Récapitulons...

Je propose d'aborder l'identité culturelle de la forme bâtie dans un cadre anthropologique. Selon ce cadre, l'habitus d'une communauté culturelle détermine un système spatio-symbolique particulier. C'est principalement à travers le particularisme du système spatio-symbolique d'une forme bâtie que sera ici envisagé le particularisme d'une identité culturelle. L'enracinement culturel d'une forme bâtie semble être conditionné de manière *sine qua non* par l'inscription de son parcellaire et de sa position géographique dans une globalité orientée et hiérarchisée selon un système spatio-symbolique. La persistance des formes bâties de l'architecture domestique et des faits urbains est reliée à un processus constant de sédimentation des différentes couches de l'histoire. La permanence de ces formes bâties est génératrice d'une identité culturelle particulière qui, bien que toujours mouvante, n'en demeure pas moins toujours identifiable. C'est de cette manière que nous interprétons le rôle des trois disciplines que sont l'anthropologie, la géographie et l'histoire dans la définition du concept d'identité culturelle.

Voilà donc ainsi résumés les outils de nature anthropologique, géographique et historique, susceptibles de participer à la définition de ce que j'entends par "identité culturelle". Il sera ici question de juger des concepts développés à travers les textes théoriques d'une approche architecturale particulière et de leur pertinence par rapport à cette question de l'identité culturelle.

C-LE CORPUS D'ÉTUDE

Compte tenu de la complexité d'un sujet comme celui de l'identité culturelle et de sa relation avec les formes bâties, il fallait dans un premier temps restreindre considérablement mon objet d'étude. En architecture, parler du pouvoir d'évocation du cadre bâti suppose que l'on porte notre attention sur ses aspects matériels. Devant la multiplicité de formes que peuvent prendre les manifestations de la culture matérielle, laquelle ou lesquelles s'avèrent pertinentes pour étudier l'identité culturelle du lieu?

1) Le choix de la ville

Tel que mentionné plus tôt, la cohérence symbolique d'une communauté peut être envisagée selon plusieurs lexiques. La tradition marxiste considère qu'il existe autant de cultures qu'il y a de classes sociales, on parlera donc, par exemple, de culture dominante ou de culture dominée en faisant référence à des classes sociales différentes. Ce faisant, la cohérence symbolique d'un groupe peut faire référence à une cohérence symbolique commune à plusieurs groupes ethniques distincts au sens anthropologique du terme. Dans la tradition marxiste, la cohérence symbolique d'un groupe est perçue comme un phénomène s'inscrivant dans un schéma évolutionniste particulier de l'histoire et n'est pas limitée dans l'espace.

Au niveau des formes bâties, cette interprétation marxiste de la culture n'est pas sans intérêt. En effet, pour un niveau de développement comparable, on peut constater autant de similitudes entre la forme de l'habitat bourgeois de deux cultures anthropologique différentes qu'entre l'habitat bourgeois et l'habitat ouvrier d'une même culture anthropologique. Il m'apparaît impossible de vouloir nier l'influence des modes de production et de distribution des biens et services sur les formes bâties. Cela semble pouvoir constituer une piste de recherche prégnante pour quiconque s'intéresse aux causes de l'uniformisation des formes bâties de l'architecture contemporaine. Comme quoi, (depuis la Chute du Mur de Berlin en 1989) l'uniformisation planétaire des modes de production et de distribution des biens et services, pouvait être responsable de l'uniformisation des formes

bâties. En ce sens, on serait porté à croire qu'un travail gravitant autour d'une définition anthropologique de la culture cacherait ou voilerait les vraies sources du problème.

En l'an 2000 le choix entre la ville et la non-ville représenté par le débat entre la faible densité construite de la 'ville' pavillonnaire et celle qui est généralement associée à la ville traditionnelle ou moderne, demeure un choix politique. C'est par le choix de la nature urbaine du cadre de production et de distribution des biens et services qu'une position politique est prise. Ce travail présuppose le choix de la ville comme seul choix pertinent pour vivre ensemble. En ce sens cet ouvrage se dissocie catégoriquement du projet de société véhiculé par l'idée du quartier pavillonnaire ici considéré comme représentatif de la pensée consumériste de droite. Sans nier les similitudes existant entre les différents modes d'habiter d'un groupe socio-économique d'une culture au sens anthropologique à l'autre, ce travail s'intéresse aux différences culturelles que subissent les formes bâties dans le cadre politique de la ville.

2) Le choix de l'approche Typo-morphologique

Face à la multitude d'interprétations données à la notion de l'identité culturelle du cadre bâti urbain, il m'apparaissait important d'appréhender cette identité à travers une approche susceptible d'englober l'essentiel du problème. L'interprétation Moderniste des formes de la ville a été rapidement mise de côté compte tenu de son rejet des particularismes culturels et de sa valorisation de l'être humain universel. Sans oublier que cette conception de la ville est en partie responsable de cette disparition de la capacité d'évocation de l'identité culturelle.

L'approche architecturale à choisir devait transgresser l'unité stylistique particulière à une région tirée d'une interprétation esthétique de l'identité culturelle que l'on retrouve en histoire de l'art. Trop souvent reliée à une recherche sur l'ornementation, l'unité stylistique peut être complètement autonome face aux formes bâties comme l'ont bien démontré les différents courants stylistiques du 19^{ème} siècle. En effet, à une même forme-type, il était possible d'appliquer différents styles ornementaux selon le client rencontré et ce, même si de surcroît les clients sont issus d'une même culture. L'unité stylistique n'offre donc qu'une emprise partielle pour comprendre l'identité culturelle du cadre bâti.

D'autre part, l'approche susceptible d'englober ma question devait aller au-delà de l'examen de l'unité d'un système de construction généré par les contraintes géo-climatiques d'une région, propres à une interprétation technique de l'identité culturelle. Ce type de lecture semble, lui aussi, limité car il ne peut expliquer les différences notables constatées entre les formes bâties issues de deux communautés culturelles différentes se côtoyant dans une même ville. L'unité constructive ne permet qu'une compréhension partielle de l'identité culturelle du cadre bâti.

Finalement, l'approche cherchée devait dépasser l'unité d'usage issue d'une similitude des activités humaines ayant lieu dans une région et tirée d'une interprétation sociologique de l'identité culturelle que l'on retrouve en science sociale.³⁷ Une même activité humaine, aussi fondamentale que se nourrir ou dormir, peut donner lieu à des formes bâties différentes selon la culture considérée. L'unité d'usage est insuffisante pour comprendre les liens qui existent entre l'identité culturelle et le cadre bâti.

Chacune de ces approches, tout en possédant une capacité réelle d'évocation de l'identité culturelle, fait référence à des disciplines, somme toute, périphériques à l'architecture. L'unité stylistique, lorsque détachée de son contexte constructif et spatial, devient un jeu ornemental et éphémère séparé d'une vision d'ensemble sur la forme bâtie. L'unité du système de construction, associée à un rationalisme structural dont les développements technologiques sont élaborés en fonction de la production à grande échelle, relève plutôt de l'ingénierie. L'unité d'usage, quant à elle, se rapproche plus de la sociologie que de l'architecture tant son lien avec la matérialité construite peut être tenu. Ces disciplines ont un rôle certain à jouer dans une pratique de l'aménagement perçue comme une démarche globale. Cependant, elles posent un regard trop partiel sur les formes bâties pour fonder les bases solides d'un discours à la fois cohérent et critique sur l'origine et le pouvoir d'évocation de telles formes. Pour quiconque s'intéresse à l'élaboration d'une expérience spatiale et à son pouvoir d'évocation, ces approches semblaient passer à côté de l'essentiel. Déjà, depuis les années 60, elles étaient critiquées pour leur manque de prise sur la réalité construite. Dans ce contexte, il est essentiel de revenir à la forme bâtie comme base

³⁷ Les travaux d'Amos Rapoport, pourraient être associés à cette mouvance: *Dwellings, settlements and tradition. Cross-cultural perspectives*, (page: 77), ainsi que «Pedestrian street use: Culture and perception», *Public streets for public use*, Van Nostrand Reinhold Company, New-York, 1987, (chapitre: 5).

d'appréhension de la réalité construite. Comment évoquer l'identité culturelle à travers les formes bâties?

Le cadre bâti abordé sous le registre de ses formes construites me semblait être un moyen pertinent d'aborder la réalité construite, compte tenu de mon thème d'étude. Préoccupé par une question touchant un phénomène collectif comme la culture, il m'apparaissait particulièrement pertinent d'étudier des formes bâties dans le contexte de la ville que je qualifierais d'artefact collectif par excellence. Les travaux gravitant autour de la forme urbaine appelés aussi les études typo-morphologique constituent un des discours contemporains les plus articulés qui soient sur la notion de l'identité culturelle. L'approche typo-morphologique traite non seulement des formes bâties, mais aussi du rapport complexe qu'elles entretiennent entre elles. C'est la première approche qui a su montrer les liens qui existent entre les formes des bâtiments et la morphologie des structures plus larges appartenant à la ville. De plus, les études menées dans le cadre de cette approche se sont penchées sur la transformation des configurations bâties dans le temps et elles ont permis de constater la permanence de certaines catégories de formes. Ces permanences semblent jouer un rôle important dans la constitution du particularisme des lieux. Tout le contexte entourant cette approche m'apparaissait donc particulièrement fertile pour y aborder la question de l'identité culturelle des formes bâties.

Je me suis penché sur l'approche Typo-morphologique pour voir dans quelle mesure elle peut éclairer une pratique progressiste préoccupée par la perte de spécificité culturelle des formes bâties.

3) Le choix de l'architecture domestique

Il était important de travailler sur des catégories de formes bâties que l'on pressentait être générées par l'enracinement d'une culture dans un lieu. C'est pourquoi j'ai choisi de situer l'examen de notre question dans le cadre de l'architecture domestique et mineure.

Selon le philosophe Walter Benjamin, l'humain appréhende l'architecture principalement de deux façons: à travers l'usage, -le tactile- et à travers la perception, -le visuel.³⁸ Il est impossible de définir la relation qu'entretient l'humain avec l'architecture si on se l'imagine selon le modèle des impressions recueillies, tel que le faisaient les voyageurs en face de monuments célèbres. Il n'y a rien qui, dans l'ordre du toucher, puisse correspondre avec ce qui, dans l'ordre du visuel, correspond à la contemplation. La réception tactile a lieu non pas tant dans le champ de l'attention que dans celui de l'habitude, de la coutume dans le quotidien. En architecture, cette perception tactile détermine en bonne partie la perception visuelle qui elle, par sa nature, a lieu beaucoup moins à travers des observations attentives qu'à travers des regards occasionnels. Selon Benjamin, l'architecture ne peut participer aux changements sociaux si elle se limite à un impact visuel, c'est-à-dire contemplatif. Elle se doit d'avoir un effet sur la perception tactile, l'habitude et la coutume. Malgré son statut d'ordre mineur, l'architecture domestique, parce que directement reliée à l'habitude, à la coutume, au quotidien, bref à tout ce qui forme "l'habitus", possède une position déterminante pour juger de l'évolution ou de la nature de la culture qui l'habite.

Les travaux typomorphologiques qu'il est ici entrepris d'étudier, présentaient comme postulat la référence à l'histoire en tant que discipline incontournable pour comprendre la genèse et l'évolution des formes construites. J'en déduisais le même postulat pour ma recherche sur la spécificité de l'identité culturelle de telles formes. Il importait donc de faire ici référence à des formes bâties qui ne souffrent pas d'un manque de continuité historique, d'un manque dans "l'assurance du faire" qui caractérise selon Saverio Muratori l'architecture des monuments. Celui-ci explique que les formes monumentales, par leur nature ponctuelle dans l'espace et le temps, possèdent une continuité historique plus aléatoire. Certes, il existe des types d'architecture monumentale délimités dans l'espace et le temps (cf. le type de l'église baroque). Cependant, de manière générale, les formes monumentales sont appréhendées à travers la notion de type comprise comme schéma qui, par définition, est 'a-historique' puisqu'elle pourrait regrouper toutes les églises à plan centré de l'histoire de l'architecture. Il m'apparaissait donc plus approprié de se pencher sur les formes issues du

³⁸ Benjamin (Walter), *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Gonthier Denöe, Paris, 1974, (page: 117).

tissu urbain, du tissu de base de la ville constitué par les types de l'architecture domestique urbaine.

Un autre élément militant en faveur du choix des formes d'architecture domestique consiste dans la relation privilégiée qu'elles entretiennent avec le savoir tacite. L'immeuble d'habitation type est relié à une longue tradition artisanale du "type consacré" et donc à un savoir transmis de manière tacite. Il est ainsi un élément constitutif du tissu urbain, est il est à ce titre un des modes d'expression privilégiés de la spécificité de l'identité culturelle des formes construites. De plus, jusqu'au 19^{ème} siècle, le type consacré demeure probablement la norme pour l'architecture domestique urbaine en Occident. Les types domestiques sont transmis par "voisinage", comme le dit Panerai. Ils sont issus «du savoir traditionnel des entrepreneurs et des artisans, du respect d'une réglementation simple, et du consensus qui s'est établi sur des dispositions banales: alignement, mitoyenneté, rôle de la cour, etc.».³⁹ Subissant moins l'emprise des traités d'architecture savante que celle des monuments, l'architecture domestique a pu jouir pendant plus longtemps d'une certaine liberté à travers laquelle se sont exprimé divers particularismes culturels régionaux.

Enfin, espace du quotidien, il va de soi que l'architecture domestique soit particulièrement marquée par la spécificité de l'identité culturelle d'une communauté. Comme le mentionne Henri Raymond, les formes bâties de l'architecture domestique sont susceptibles de faire l'objet d'un classement sur des bases culturelles.⁴⁰ En effet, des analyses anthropologiques mettent en lumière des valeurs différentielles s'articulant le long d'axes imaginaires, (sale/propre, public/privé, rôle des sexes, des membres de la famille, etc.) et dont l'organisation générale varie selon la culture des habitants. Cet exercice de classement selon des modèles culturels est beaucoup plus ardu, voire impossible, avec d'autres catégories de formes construites.

Pour toutes ces raisons, le corpus d'étude de ce mémoire traitera de l'architecture du quotidien par excellence que sont les formes bâties de l'architecture domestique.

³⁹ Panerai, (Philippe), «Typologies», *Éléments d'analyse urbaine*, (36 pages), Archives d'Architecture Moderne, (195 pages), (pBruxelles, 1980, (page: 80).

⁴⁰ Raymond (Henri), *L'architecture, les aventures spatiales de la raison*, Centre de Création Industrielle du Centre Georges Pompidou, (293 pages), Paris, 1984, (page: 50).

4) Le choix de l'étude des textes

Les concepts abstraits font référence à des notions à la fois complexes et essentielles de nature souvent philosophique telle que l'amour, la liberté, le bonheur etc.. De façon indéniable, l'identité fait partie de ces notions et c'est de celle-ci dont il sera question tout au long de ce travail. En architecture comme en art, certains modes de manipulation de figures possèdent la faculté d'émettre une idée abstraite, en faisant l'économie du raisonnement abstrait. Les formes découlant de tels exercices en arrivent ainsi à dire l'indicible, à dire ce qui est difficilement explicable.⁴¹ Elles y parviennent parfois tellement bien que, touchant l'essentiel, elles suscitent des émotions troublantes. Cela est particulièrement le cas lorsqu'un habitant ou un spectateur reconnaît quelque chose de familier dans une forme *a-priori* étrangère. Le spectateur, l'habitant ou quiconque est confronté à ces émotions ne comprend pas toujours pourquoi ni comment il est touché. C'est à ce moment qu'un retour à l'étude de l'écrit est nécessaire.

D'autre part, dans le cadre d'une démarche logique, il est nécessaire de maîtriser, dans un premier temps, tous les outils conceptuels d'une approche architecturale concernant un thème comme celui de l'identité culturelle. Ce n'est qu'après avoir fait cet exercice que, dans un deuxième temps, il devient possible d'envisager de façon cohérente l'oeuvre construite et dessinée d'un ou de plusieurs architectes sous l'angle de ce thème. C'est, de plus, après avoir franchi la première étape du retour à l'étude des textes sur l'identité culturelle que l'on pourra envisager l'étude de ces fameux bâtiments neufs chez lesquels on perçoit le familier.

Pour des raisons de limite de temps et d'espace, ce travail de mémoire se consacrera entièrement à cette première étape. Il y sera principalement question des écrits typomorphologiques traitant de l'architecture domestique et des relations qu'elle entretient avec l'identité culturelle.

⁴¹ cf. Guillerme (Jacques), lorsqu'il parle du rôle de l'art en le qualifiant de "médiateur de l'indicible" lorsqu'il cite Goethe qui assignait à l'art la fonction de "*Vermittlung des unaussprechlichen*", «Figuratif (Art)», *Encyclopaedia Universalis*.

5) Le choix des écrits théoriques

Une fois décidé que l'objet d'étude serait constitué par des écrits, l'immense quantité de textes s'offrant au chercheur devait une fois de plus être restreinte. La nature même de mon questionnement devait m'éclairer sur le genre de texte que je devais étudier.

Comme l'a bien mis en évidence Micha Bandini,⁴² en typo-morphologie, il existe trois catégories de travaux (qu'elle appelle des approches). La première regroupe les travaux typologiques de nature descriptive et analytique qui cherchent à comprendre l'évolution des formes urbaines ainsi que l'influence que possèdent la sociologie, la politique et la démographie sur les formes bâties. Les thèmes y sont traités en fonction de l'élaboration d'outils méthodologiques scientifiques capables de rendre compte de la relation qui existe entre la morphologie urbaine et la typologie des bâtiments. La deuxième catégorie de travaux typologiques, regroupe ceux qui sont plus de nature théorique, conceptuelle et synthétique ayant pour objet de développer la typologie comme outil pour comparer ou recréer des influences culturelles à un moment donné de l'histoire. Ces travaux ouvrent généralement l'architecture sur d'autres disciplines des Beaux-Arts. Les thèmes y sont traités dans un va et vient constant entre la recherche et l'interprétation. Enfin, la troisième catégorie, regroupe les travaux de nature prescriptive et projectuelle visant à développer des outils théoriques pour la production de l'architecture. Les thèmes qui y sont traités prennent la forme de traités (comme au 19^{ème} siècle) ou prennent la forme de projets sous tendant un méta-projet.

Chacune de ces catégories produit des textes différents. Une telle classification aide à mieux comprendre la complexité du discours mais elle ne peut se calquer de façon littérale sur la réalité. S'ajoutant à leur pratique professionnelle, les protagonistes de l'approche Typo-morphologique ont souvent contribué à écrire des textes pour chacune de ces trois catégories à savoir des textes analytiques, des textes théoriques et des textes prescriptifs. Certes, les travaux de certains sont plutôt prescriptifs alors que d'autres maîtrisent plus une démarche analytique mais cette catégorisation des pratiques et des textes n'est jamais coupée au couteau. Ainsi, peu importe la catégorie de textes qui sera choisie, l'unité du

⁴² Bandini (Micha), *Typology as a form of convention*, (10 p.) *A. A. Files* (no. 6), (114pages), Londres, Angleterre, Mai 1984.

corpus d'étude sera faible puisque le seul lien, susceptible d'unir tout ces écrits, réside dans l'intérêt de leur contribution au débat entourant la question de l'identité culturelle de la forme bâtie.

À l'inverse d'une démarche analytique, mon questionnement m'a amené à privilégier un travail de synthèse. Il s'agit d'organiser les écrits typo-morphologiques traitant de l'identité culturelle selon une cohérence, qui est à déterminer, afin de leur donner un sens pour l'architecte préoccupé par la perte d'identité culturelle des formes bâties actuelles. C'est pourquoi j'ai eu tendance à mettre de côté les textes analytiques et descriptifs.

L'étude des textes prescriptifs comme peuvent l'être les traités, m'apparaissait trop partiel dans la mesure où je m'intéresse principalement au contenu théorique. De plus, la question de l'identité culturelle n'est généralement pas un élément central de la démarche des protagonistes de l'approche Typo-morphologique. Il devenait donc difficile de traiter de l'oeuvre d'un architecte dans le cadre d'un projet précis et d'en déduire un méta-projet gravitant autour de la notion d'identité culturelle.

Le corpus d'étude de ce mémoire sera donc constitué des écrits théoriques fournissant la base conceptuelle de l'approche Typo-morphologiques et plus spécifiquement de la partie de ces écrits qui traite de l'architecture domestique. Ce travail se veut une synthèse critique de ces écrits où leur pertinence sera examinée en rapport à la question de l'identité culturelle du cadre bâti. Par synthèse critique, j'entends un exercice servant à trouver une cohérence dans le groupe d'écrits concerné. Les textes qui seront étudiés ont été principalement publiés depuis la fin des années 50 jusqu'au début des années 90.

6) Les limites d'un tel choix de corpus d'étude

Certes, ce choix portant sur l'étude de textes théoriques fait en sorte que ce travail demeure éloigné de la théorie du projet. Celle-ci, en dernière analyse, assure le passage de la recherche fondamentale à la recherche appliquée en montrant des voies d'intégration au réel à travers la pratique architecturale. Nous considérons que ce travail de nature théorique, bien que limitatif, fait partie d'une étape incontournable que le chercheur doit franchir avant

de passer à la théorie du projet. Les contraintes de temps et d'espace m'ont obligé à limiter ainsi mes travaux.

D'autre part il est important de mentionner les limites qui ont conditionné cette étude et qui sont reliées au déterminisme culturel de l'auteur. En effet cette étude s'est limitée aux textes publiés en français et en anglais. Peut-être que d'autres auteurs ayant publié en allemand ou en italien, ont déjà traité de ce sujet ou ont publié des textes susceptibles d'enrichir un tel travail. Malgré tout, l'exercice nous paraissait en valoir la chandelle d'autant plus qu'un tel exercice ne semblait avoir été fait ni en français ni en anglais.

D-DÉVELOPPEMENT DE L'OBJET

En ayant à l'esprit cette problématique de l'identité culturelle du cadre bâti, je tenterai de chercher une cohérence dans un ensemble d'écrits théoriques constituant les bases conceptuelles de l'approche typo-morphologique.

La première partie traitera du contexte historique de l'approche Typo-morphologique. Le premier chapitre de cette partie se penchera sur le contexte d'émergence de l'approche Typo-morphologique. J'y ferai une brève mise en perspective historique des mouvements qui ont contribué à la constitution de la base théorique de l'approche. Nous y retrouverons autant les mouvements contre lesquels l'approche était en réaction que ceux avec lesquels elle avait beaucoup d'affinité. Ce survol permettra de situer le moment et l'endroit de l'apparition de l'approche Typo-morphologique. Dans le deuxième chapitre, qui portera sur une revue des différentes écoles typomorphologiques, seront brièvement énumérées les écoles auxquelles cette approche a donné lieu ainsi que les principaux thèmes développés par chacune d'entre elles. Malgré le caractère très hétérogène des propos tenus par différents protagonistes de cette approche, j'essaierai de brosser un tableau des concepts proposés en mettant de côté les démarches trop contradictoires. D'autre part, j'ai essayé de mentionner les éléments conceptuels qui me semblaient être encore pertinents actuellement. Muni de ces balises, que j'ai tenté de rendre le moins arbitraires possible, j'ai décidé de me concentrer sur le fil conducteur de la pertinence des concepts au regard de la question de l'identité

culturelle des formes bâties. Je suivrais ce fil conducteur en abordant les différentes écoles dans l'ordre chronologique où elles se sont manifestées.

La deuxième partie, plus critique, traitera principalement de la relation entre l'identité culturelle et la spécificité des formes bâties. Tout d'abord, en guise de mise au point, nous verrons pourquoi l'approche Typo-morphologiques s'intéresse à certaines catégories de formes plutôt qu'à d'autres et en quoi ce choix diffère des approches qui l'ont précédée. Ensuite, nous aborderons plus directement la relation entre l'identité culturelle et les formes bâties. Pour ce faire, la structure des deux chapitres suivants se basera sur la dichotomie qui existe en typo-morphologie entre la typologie du bâtiment, qui renvoie aux éléments, et la morphologie de la ville qui elle, renvoie à l'ensemble. Dans le premier chapitre je confronterai différents concepts typo-morphologiques de la typologie du bâtiment à la question de l'identité culturelle des formes bâties. Il en sera de même pour le deuxième chapitre mais cette fois-ci pour différents concepts (toujours typo-morphologiques) d'espaces publics. Les concepts que j'ai décidés de confronter à ma question à l'intérieur de ces deux chapitres, ont été choisis parmi ceux qui auront été énumérés dans la partie historique de ce travail.

PARTIE-1

CONTEXTE HISTORIQUE DE L'APPROCHE TYPO-MORPHOLOGIQUE

L'étude de l'histoire est un processus à double sens. D'une part elle nous permet de comprendre la complexité du monde qui nous entoure. D'autre part, elle est aussi un apprentissage sur soi-même car elle nous permet de comprendre les gens, les mouvements et les idées qui nous ont façonnées et qui nous ont mis au monde. C'est donc aussi un apprentissage de l'identité qui, comme l'esprit du temps, est en constant changement. Il était donc tout naturel qu'un travail sur l'identité culturelle s'intéresse à l'histoire.

L'histoire permet de mettre en perspective la pensée, de la confronter et de la remettre en question si nécessaire. Ce faisant, l'histoire consolide les fondations d'une démarche et, s'il y a lieu, d'un édifice théorique. Pour comprendre un mouvement, il faut le situer dans l'espace et le temps, connaître les mouvements qui en sont à l'origine afin de déterminer les synthèses et les constats sur lesquels ce mouvement s'appuie. C'est ce que j'essaierai de faire dans le premier chapitre de cette partie historique sur le contexte d'émergence de l'approche Typo-morphologique.

La deuxième partie de ce chapitre sera consacrée aux différentes écoles issues de l'approche Typo-morphologique que je décrirai selon leur ordre d'entrée en scène chronologique. Chaque école sera abordée en fonction d'un ou de plusieurs concepts clef qu'elle aura développés et qui auront contribué à construire l'édifice théorique typo-morphologique. La période étudiée débute à la fin des années 50 et se termine au début des années 90.

A-CONTEXTE D'ÉMERGENCE

1) LE MOUVEMENT MODERNE

La déclaration de La Sarraz première déclaration des C.I.A.M. tenue en 1928 constitue une des dernières professions de foi inconditionnelles du milieu architectural dit "de gauche"

envers le progrès technologique. Le premier congrès du mouvement moderne énonce les bases théoriques d'un urbanisme fonctionnel caractérisé par un zonage horizontal. Selon ces principes, le territoire urbain doit être divisé en zones mono-fonctionnelles (travail / habitation / loisir) suivant en cela la logique de la production industrielle (spécialisation des opérations le long des chaînes de montage).⁴³

Le communisme et les mouvements d'avant-garde qui lui étaient associés (cf. le Constructivisme) prônaient un changement radical de la société en rejetant toutes les institutions issues de l'ancien régime tenues pour responsables des inégalités sociales. De même, l'architecture moderne a rejeté la ville.⁴⁴ La liberté du citoyen passait par son afranchissement des anciennes institutions et donc par son afranchissement des anciennes formes bâties. Grâce au déracinement du bâtiment on allait pouvoir se débarrasser de ce passé où l'homme aliénait l'homme à travers les taudis urbains issus de la spéculation foncière.

Le projet de société véhiculé par le mouvement moderne est conçu pour un humain-type universel définissable selon des besoins scientifiquement déductibles, et indépendant de toutes contraintes de lieu et de temps. L'urbanisme en découlant rejetait ainsi la spécificité des particularismes régionaux. Il sous-tend un optimisme scientifique orienté vers l'avenir où l'idée de progrès associée à la révolution industrielle et au rationalisme de la technique permettra à tous les humains d'atteindre un niveau minimum de confort.

Ce positivisme scientifique donnera naissance à l'urbanisme contemporain, où le rapport figure/fond s'inverse par rapport à la ville traditionnelle, les bâtiments devenant ainsi des figures sur un fond d'espace libre. Une telle composition remet en cause la définition de l'espace public. L'espace du modèle progressiste est largement ouvert, les bâtiments sont déposés comme des objets biens exposés au soleil sur un 'lit de verdure', c'est là l'exigence de l'hygiène. L'espace est découpé selon les différentes fonctions de l'activité humaine

⁴³ Déclaration signée par 24 architectes représentant la France (6), la Suisse (6), l'Allemagne (3), la Hollande (3), l'Italie (2), l'Espagne (2), l'Autriche (1), et la Belgique (1).

⁴⁴ Castex (Jean), «Avant-propos», (4 pages), *Éléments d'analyse urbaine*, Archives d'Architecture Moderne, (195 pages), Bruxelles, 1980, (page 7).

(habitat, travail, culture, loisirs). Les édifices communautaires et le logement sont des prototypes définis par des considérations fonctionnelles.

C'est au courant du quatrième congrès des C.I.A.M. en 1933 (où devait être formulée la *Charte d'Athènes*) que l'intérêt des urbanistes, jusqu'alors attaché aux structures économiques et sociales, a basculé vers des structures techniques et esthétiques. L'urbanisme progressiste moderne cessait de s'insérer dans une vision supportant le projet social, anticipant ainsi la crise. Il faut dire que la tenue du congrès coïncide avec l'arrivée au pouvoir des nazis en Allemagne et conséquemment, avec l'absence des architectes allemands partisans de la *Neue Sachlichkeit* (pour la plupart de conviction socialiste). Ces derniers avaient grandement contribué à l'engagement politique des trois premiers C.I.A.M.

Le modèle progressiste a opéré cette esthétisation en s'inspirant du rationalisme de Tony Garnier. Ses travaux sont caractérisés par des formes pures sans ornementation et par l'exploitation radicale et optimale des ressources techniques et industrielles. Il est à noter que c'est dans le projet de Garnier que l'on observe pour la première fois une grande similitude entre le plan de la ville et le plan de la grande industrie construite tout près. Troublante en effet puisque l'usine ne peut être différenciée de la ville.

À sa table à dessin, à la manière d'un tableau, l'urbaniste compose sa future ville idéale conformément aux canons du cubisme, du purisme et du *Stijl*. La composition reprend le thème de l'éclatement dans un éparpillement où la géométrie devient le point de rencontre du beau et du vrai, l'art étant généré par une logique mathématique. Comme l'indique Françoise Choay,

«La géométrie qui ordonne le modèle progressiste est très élémentaire. Elle consiste essentiellement à disposer des éléments cubiques ou parallélépipédiques selon des lignes droites qui se coupent à angle droit l'orthogonisme est la règle d'or qui détermine les rapports des édifices entre eux et avec les voies de circulation».⁴⁵

⁴⁵ Choay, (Françoise), *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Seuil, (448 pages), Paris, 1979, (page: 38).

2) L'EXPÉRIENCE ITALIENNE

Le Rationalisme italien

Avant la Première Guerre Mondiale, l'architecte allemand Peter Behrens a été le premier à établir une synthèse entre l'architecture et les formes industrielles. En ce sens, il a influencé grandement les créateurs du Rationalisme (Mies Van der Rohe, le Corbusier, Oud, Mendelsohn et Gropius⁴⁶). L'école du Bauhaus a été un des principaux foyers de cette pensée. La standardisation, la préfabrication et l'usage conscient du "standard" faisaient partie des thèmes principaux de l'école.⁴⁷

Dans l'Italie des années 20, les forces d'avant-garde d'esprit rationaliste semblent réussir à imposer un consensus au milieu architectural en transcrivant les principes classiques "d'ordre" et de "raison" par des principes de "fonction" et "d'usage". Les forces plus conservatrices (groupe Novecento) elles, traduisaient la notion "d'ordre" et de "raison" par "classicisme" et "tradition anti-avantgardiste".⁴⁸

Une partie de ce consensus s'appuie sur l'accord autour d'un projet d'architecture nationale. En effet, les rationalistes italiens de l'entre-deux-guerres (contrairement à leurs homologues européens) ont essayé de faire une synthèse entre une démarche issue du travail des avant-gardes européennes et la recherche d'une architecture nationale. Cette synthèse devait s'articuler autour de l'idée d'une architecture de la Méditerranée (de la "méditerranéité") issue de contraintes climatiques spécifiques au bassin méditerranéen (France-Italie-Espagne-Algérie). Cette nouvelle architecture de la Méditerranée devait renforcer le mythe collectif de la latinité (traditionnellement exprimée en architecture par le classicisme).

Une des deux principales branches rationalistes valorisait un modèle rationaliste inspiré du purisme grec de Pythagore et du Nombre d'Or. La Casa del Fascio conçue par Terragni à Côme devait symboliser cette nouvelle architecture nationale. Ce dernier devait cependant

⁴⁶ Ibid, (page: 224).

⁴⁷ cf. les propos de Gropius: «On peut définir un standard comme l'exemplaire unique et simplifié de n'importe quel objet d'usage obtenu par la synthèse des meilleures formes antérieures» cité par Françoise Choay, Ibid, (page: 226)

⁴⁸ Gregotti (Vittorio), «Milan et la culture architecturale de l'entre-deux-guerres», *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, (5 pages), Électa-France, (213 pages), Paris, 1977, (page 24).

refuser le qualificatif de méditerranéen pour son architecture, pour se concentrer sur une explication architecturale de son travail:

«Le standard ne s'obtient pas tant avec des dimensions modulaires et des composants normalisés en vue d'une production en série, qu'avec l'abolition du vernaculaire régional au moyen d'un langage national qui fournit des types-archétypes dont la perfection esthétique et fonctionnelle est quantifiable au moyen du Nombre d'Or, et donc reproductible avec certaines variations, à l'infini».⁴⁹

L'autre branche principale du rationalisme s'opposait à cette définition. Pagano, un de ses représentants, «voyait dans la "fonction" le principe générateur des types architecturaux; l'architecture rurale mineure est un immense "dictionnaire" de la logique constructive et artisanale, "spontanée", immédiatement adaptée à sa fonction, elle est l'ancêtre de l'architecture rationnelle».⁵⁰

Après 1936, le fascisme italien prend de plus en plus ses distances face aux différentes attitudes rationalistes. Abandonnant tout espoir d'influencer un jour la commande de l'état central, une partie des architectes adhérant à cette mouvance élaborent un rationalisme critique. Cette approche veut donner un sens au caractère local, ainsi qu'au rapport qu'entretient une communauté avec la réalité physique et historique environnante. Ce travail, selon Gregotti, se situe à un niveau supérieur à celui des thèses nationalistes des conservateurs mentionnés plus tôt.⁵¹ L'approche de ce groupe traite de la pertinence des techniques et des matériaux directement issus de la tradition locale. L'oeuvre de Gardella, et plus particulièrement son dispensaire antituberculeux d'Alessandria construit en 1938, serait représentatif de cette approche. Dans l'après-guerre, son travail était plutôt qualifié de néo-réaliste.

Le Néo-réalisme italien

Dans l'immédiat après-guerre, échaudés par le régime mussolinien qui les a fascinés et puis réprimés, les architectes italiens tirent les conclusions de la caution fasciste attribuée autant à l'architecture néo-classique qu'à celle des avant-gardes rationnelles. Par un curieux revirement de situation, la désillusion des architectes italiens face aux promesses non tenues

⁴⁹ Danesi (Sylvia) «Les apories de l'architecture italienne dans la période fasciste: méditerranéité et futurisme», (8 pages), *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, Paris, 1977, (page 30).

⁵⁰ Ibid, (page 30).

⁵¹ Gregotti (Vittorio), «Milan et la culture architecturale de l'entre-deux-guerres», opus cit., (page 26).

de l'industrialisation et face à la récupération idéologique d'une démarche formelle, les plaçait une fois de plus dans une position d'avant-garde. Ils ont été les premiers à être capables d'articuler un discours critique face au fonctionnalisme primaire du Style International et à se méfier des "utopies" réductrices du réel. «Leur quête [appelée depuis 'néo-réaliste'] les conduit à interroger l'histoire et à chercher dans une tradition nationale et populaire un mode d'expression conforme aux aspirations collectives et démocratiques du peuple italien.»⁵²

3) LA CRISE DU MOUVEMENT MODERNE

À la fin des années 50 et depuis le dernier C.I.A.M. qui a eu lieu en 1956, «le retour au réel promis par le recours aux sciences sociales avait tout autant négligé la dimension plastique et architecturale de l'urbain».⁵³ Au début des années 60, les bases déjà vacillantes de ce modèle urbain commencent à s'effondrer une à une.

D'abord en 1958, l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss, faisait déjà valoir que l'humain est en train de perdre la notion "d'appréhension concrète d'un sujet par un autre".⁵⁴ Dans une société dominée par l'expansion des formes indirectes de communication (livre, télécommunication, etc.) on assiste à un élargissement des possibilités de contact. Cependant, de telles formes de communication confèrent à ces contacts un "caractère d'inauthenticité" qui est maintenant caractéristique des rapports entre le citoyen et les pouvoirs, entre l'individu et ses contemporains ainsi qu'entre l'individu et son passé. Il parle du voisinage d'une grande ville comme un des rares espaces où l'on peut tracer encore les limites d'une communauté fondée sur une communication interpersonnelle concrète et directe. La machine introduite par l'urbanisme du mouvement moderne a fait pratiquement disparaître une telle communauté.

En 1961, la critique américaine d'architecture et d'urbanisme Jane Jacobs fait un plaidoyer pour la grande ville qui se transforme en une apologie des espaces publics urbains

⁵² Huet (Bernard), «Formalisme Réalisme», (2 pages), *Architecture d'Aujourd'hui*, no.190, Paris, 1978, (page 35).

⁵³ Choay (Françoise), *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, op. cit. (page 38).

⁵⁴ Lévi-Strauss (Claude), *Anthropologie structurale*, Paris, 1958 / 74.

traditionnels.⁵⁵ Elle s'applique à démontrer le caractère vivant de la rue par la simple spontanéité des rapports que les gens peuvent y entretenir. C'est aussi dans cette mouvance que l'on a établi que l'îlot insalubre pouvait s'avérer plus salubre que le quartier remodelé par les urbanistes conformément aux principes de l'hygiène.⁵⁶

Le sociologue et philosophe français Henri Lefebvre, en 1968, s'applique à redonner son sens à l'espace urbain traditionnel.⁵⁷ Il le considère comme un des rares lieux encore possibles d'échange et de débat entre les différentes classes sociales. De plus, Lefebvre développe toute une critique de l'impact de l'industrialisation sur la ville, où il propose une relecture de la ville comme une oeuvre ayant une valeur d'usage plutôt que comme un produit ayant une valeur d'échange.

Ce sont principalement les travaux de Françoise Choay⁵⁸ en 1965 qui démontrent que l'idée même d'un urbanisme scientifique est un des mythes de la société industrielle. Tributaire de l'imaginaire, le modèle devient aussi tributaire de l'arbitraire; tant qu'il reste au niveau du projet il fait sourire, mais le modèle tourne au scandale lorsque les urbanistes se mettent à le concrétiser. Force était de constater que l'urbanisme scientifique n'avait jamais vraiment existé. Derrière le savoir, qui prétendait fonder la rationalisation des propositions d'aménagement, se cachaient des tendances et des systèmes de valeurs contraires à l'intérêt collectif. Ceux-ci consistaient principalement à favoriser toute action susceptible de générer une consommation maximum d'énergie, de matériaux et d'espace *per capita*. Cet urbanisme dit "scientifique" était alors mis de l'avant sous le couvert du fonctionnalisme; il était donc logique que la remise en question de ce modèle passe par la remise en question du fonctionnalisme. Encore aujourd'hui et plus que jamais, les modes d'aménagement de nos villes s'appuient sur de tels systèmes de valeurs. C'est dans ce contexte que s'est effectué un retour à la forme par lequel «les architectes semblaient faire leur autocritique et tirer la leçon de leurs errements antérieurs».⁵⁹

⁵⁵ Jacobs (Jane), *The life and death of Great American Cities*, (458 pages), Vintage books, , 1961.

⁵⁶ Tel était le cas du quartier North End de Boston dans les années 50, Ibid.

⁵⁷ Lefebvre (Henri), *Le droit à la ville*, Andropos, (165 pages), Paris, 1968.

⁵⁸ Choay (Françoise), *L'urbanisme, Utopies et réalités. Une anthologie*, op. cit. (chapitre de conclusion).

⁵⁹ Ibid. (conclusion p.74-75).

En bref,

En 1933, avec la Chartes d'Athènes, le mouvement moderne coupe une grande partie de ses liens avec le social et l'économique et se tourne vers une approche plus technique et esthétique. Au même moment, les rationalistes italiens essayaient de faire la synthèse entre la définition d'une architecture nationale reliée à une communauté culturelle et la pensée des Avant-gardes historiques. Cette alliance temporaire entre une pensée préoccupée par la culture au sens spatio-symbolique et la pensée des avant-gardes non expressionnistes allait permettre aux italiens de préparer le terrain pour l'arrivée de l'approche Typo-morphologique. À la fin des années 50, la critique typo-morphologique s'est développée en réaction au caractère foncièrement anti-urbain de l'urbanisme des modernes. Cependant, la grande majorité des protagonistes de cette critique étaient, tout comme les Avant-gardes modernes, fortement animée par l'idée du progrès social rattachée à la pensée humaniste des Lumières. Cette attitude possède plusieurs liens de parenté avec la pensée critique développée par le Réalisme italien ou catalan face au positivisme scientifique. L'expérience avait démontré, depuis l'entre-deux-guerres, l'incapacité des formes construites à transformer, à elles seules, le mode de vie si le système économique et social n'était pas lui aussi transformé. Ce contexte devait remettre en question la table rase des modernes comme moyen d'imposer le progrès à une société et donc à son cadre bâti. L'effondrement du mythe de l'urbanisme scientifique des modernes qui devait s'en suivre devait révéler au grand jour la dangereuse naïveté de son positivisme scientifique. Cela étant dit, les tenants de l'approche typo-morphologique se refusaient à rejeter les idéaux de cette modernité. Pour eux, l'espace avait toujours un rôle à jouer dans la transformation de la société, et leur intuition était que ce rôle devait dépasser la stricte neutralité. À partir de ce moment, la question qui se posait était: «En quoi l'aspect spatial d'une situation peut-il agir sur la formation d'habitus?»⁶⁰

⁶⁰ Depaule (Jean -Charles), «La pratique de l'espace», (26 pages), *Éléments d'analyse urbaine*, Archives d'Architecture Moderne, (195p.), Bruxelles, 1980, (page 130).

B- SURVOL DES DIFFÉRENTES ÉCOLES TYPO-MORPHOLOGIQUES

L'entrée en scène des études morphologiques sur la ville se veut une réponse théorique et méthodologique au fiasco urbain engendré par les ensembles architecturaux construits pendant la période de grande croissance économique d'après guerre. Le principal postulat de l'approche Typo-morphologique consiste à affirmer que les formes de la ville pré-moderne constituent un instrument opérationnel scientifiquement mesurable pour lutter contre l'impact désintégrateur ou l'amorphisme de l'urbanisme contemporain. L'histoire, disparue du champ d'activité urbaine depuis les avant-gardes, glisse de nouveau dans la sphère théorique et pratique de l'architecture et de l'urbanisme.

Contrairement à la deuxième partie de ce mémoire, cette mise en contexte historique de l'évolution de la pensée typo-morphologique à travers différentes écoles, ne prendra pas la forme d'un commentaire critique. Il s'agit ici de faire ressortir les éléments théoriques qui m'apparaissent encore pertinents en 1999 et qui ont contribué à construire l'édifice théorique de cette approche. Certes, la pertinence du choix de ces éléments théoriques fait appel à un jugement critique, mais cette énumération a principalement été conçue pour que le lecteur puisse se familiariser avec les enjeux sous-jacents aux concepts qui eux seront critiqués dans la deuxième partie. Il s'agit de faire valoir la partie de l'édifice théorique qui se cache sous ces concepts comme on pourrait faire valoir la partie immergée d'un iceberg pour mieux juger de la profondeur des idées débattues au regard de la question de l'identité culturelle des formes bâties.

1) L'ITALIE

Tous les auteurs s'accordent pour dire que les préoccupations morphologiques sont d'abord apparues en Europe et plus particulièrement dans l'Italie des années 50.⁶¹ Les architectes italiens de l'après-guerre ont intégré les travaux des géographes et historiens français de l'entre-deux-guerres.⁶²

⁶¹ Merlin (Pierre), «Avant-propos», *Morphologie urbaine et parcellaire*, Presses Universitaires de Vincennes et C. N. R. S. de France, (292 pages), Paris, 1988, (p. 14).

⁶² On doit aux géographes l'introduction en architecture des notions de site et de situation, et aux historiens le développement d'un relativisme cohérent concernant les possibilités d'aménagement d'un même

Muratori, dans un premier temps à Venise (1950-1954) et ensuite à Rome (1954-1973), propose une analyse rationnelle du processus historique à travers une interprétation historique du type.⁶³ Pour lui, chaque type identifié est représentatif de la cristallisation d'un équilibre de forces en présence dans un espace-temps donné. De plus, il montrera avec ses collaborateurs les rapports d'analogie structurale qui existent entre les différentes échelles d'intervention du projet qui vont du bâtiment au territoire en passant par le tissu urbain et la ville.⁶⁴ Caniggia, un des disciples de Muratori, donnera une dimension plus systématique et rigoureuse à la théorie de ce dernier en faisant valoir la logique de la genèse et de la transformation du tissu urbain.⁶⁵ Parallèlement, Ernesto Rogers et son groupe de recherche ont mis au point une théorie de la "préexistence ambiante" qui a permis de développer la qualité historique en tant que valeur.⁶⁶ Rogers devait plus tard opposer à la méthodologie fonctionnaliste une méthodologie utilisant la forme-type comme point de départ du processus de design.⁶⁷ Ces travaux, comme ceux de Muratori, ont inauguré un nouveau cycle d'étude historique sur les anciens centres urbains italiens dans un esprit de revalorisation, de transformation et de conservation dont la renaissance de la vieille ville de Bologne demeure l'exemple phare.

Durant les années 60, l'oeuvre de ces précurseurs a été prolongée de façon plus théorique et plus critique par un groupe d'architectes appelé la "Tendance" (associé à la mouvance Néo-rationaliste). Carlo Aymonino a, entre autres, défini et systématisé le concept de "type" et, dans une moindre mesure, celui de "forme urbaine".⁶⁸ Il a aussi démontré le rapport

point d'appui topogéographique. Il s'agit principalement des travaux de Pierre Lavedan et de Marcel Poète. Ibid. (p. 29 et 42).

⁶³ Malfroy (Sylvain), «Typologie comme méthode de l'interprétation (La contribution théorique de l'architecte Saverio Muratori, 1910-1973)», (11 pages dont 4 pour le résumé en français), *Werk Bauen + Wohnen*, no. 11, November 1985.

⁶⁴ Plusieurs générations de collaborateurs se sont succédés chez Muratori: Maretto (première génération), Cannigia (deuxième génération), Maffei et Cataldi (troisième génération), cf. Castex (Jean), *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, Annexe-1 Recherches italiennes, C. N. R. S. de France, (137 pages), Paris, 1995, (p.104-105).

⁶⁵ Cf. Levy (Albert), *La qualité de la forme urbaine Problématique et enjeux-1*, Ministère de l'Équipement du Logement et des Transports Secrétariat Permanent du Plan Urbain, (158 p.), Paris, Juillet-1992, (p. 5).

⁶⁶ Cf. Merlin (Pierre), qui cite Gregotti (Vittorio), «Avant-Propos», *Morphologie urbaine et parcellaire*, op. cit. (p.29).

⁶⁷ Moneo (Rafael), «On typology», (23 pages), *Oppositions*, Cambridge, Summer-1978, (page 36).

⁶⁸ Aldo Rossi cite Carlo Aymonino qui énumère trois principes caractérisant le type:

- "L'unicité": Le thème que représente le type lui confère une grande élémentarité ou simplicité même dans les cas de bâtiments répondant à des fonctions plus complexes.

dialectique (et non causal) entre la typologie des édifices et les formes urbaines. Aldo Rossi a développé un travail sur l'autonomie de la forme urbaine, en tant que structure, par rapport à la fonction et à la distribution, en démontrant le caractère réducteur du fonctionnalisme de la *Neue Sachlichkeit*.⁶⁹ Il a aussi proposé une définition des liens existant entre l'histoire, les monuments et la ville pour réhabiliter l'idée de mémoire collective véhiculée par les formes urbaines.⁷⁰ Giorgio Grassi a tenté de formuler des règles de bases concernant la composition et les combinaisons de l'architecture susceptibles d'un plus grand minimalisme rationnel.⁷¹

2) LA GRANDE-BRETAGNE

Au début des années 60, l'*Urban Morphology Group*, gravitant autour du géographe MRG Conzen, considère le plan de la ville comme étant constitué de différentes couches déposées par l'histoire et susceptibles d'être retracées comme telles. Ses travaux sur la ville médiévale anglaise ont permis de dégager des cycles du bâti avec ses croissances et ses récessions.⁷² Pendant les années 80, J.W.R. Whitehand a développé cette pensée en faisant valoir comment l'économie spatiale influençait la morphologie urbaine.⁷³

Il faut aussi prendre note des travaux de Bill Hillier, qui s'appuie sur la psychologie gestaltiste et postule une réceptivité à caractère esthétique commune à toute une communauté. Il mettra en valeur l'existence de liens entre le comportement humain et l'expérience spatiale issue de formes bâties spécifiques et déterminera ainsi certaines lois permanentes relatives à la forme.

- "L'indifférence": Le type demeure indifférent face aux configurations urbaines qui l'entourent et sa planimétrie se constitue comme unique limite exploitable.

- "Le dépassement des règles de construction": La forme architecturale du type est conditionnée par les règlements (d'hygiène, de sécurité, etc.) mais pas uniquement par ces derniers.

Cf. Rossi (Aldo), *L'architecture de la ville*, Livres et communications, (295 pages), Paris, 1990, (page 253).

⁶⁹ Ibid. (p. 52).

⁷⁰ Ibid. (p. 171).

⁷¹ Cf. le projet pour le château d'Abbiategrosso, dans Grassi (Giorgio), *L'architecture comme métier et autres écrits*, (282 pages), Mardaga, Bruxelles, 1983, (page 77).

⁷² Castex (Jean), *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, C.N.R.S., (137 pages), Paris, 1995. (Annexe-1 Recherches britanniques, p.102)

⁷³ Ibid.

3) LES ÉTATS-UNIS

En général dans les pays anglo-saxons, depuis la révolution industrielle et de manière plus aiguë chez les étasuniens, il faut mentionner le caractère anti-urbain de l'aménagement dit "urbain". Thomas Jefferson, un des auteurs de la déclaration d'indépendance, troisième président des États-Unis et grand admirateur de Palladio, serait en partie responsable de cette situation.⁷⁴ La diminution de la densité du bâti, l'abandon du principe d'alignement des bâtiments sur la ligne de lot en façade, le zonage horizontal des fonctions et son corollaire, le développement des transports (tout d'abord collectifs et par la suite individuels dans le cas nord-américain) ont fait éclater les limites matérielles de l'espace public. Ce contexte a contribué à l'autonomisation de la forme construite par rapport à la forme de la parcelle sur laquelle elle est édifiée. Ainsi, dans le monde anglo-saxon plus qu'ailleurs, les formes bâties ont moins tendance à participer à la constitution des espaces collectifs urbains que sont la place et la rue. L'idée d'un projet collectif de la ville ne passe pas par la définition formelle de limites à cet espace public, comme cela peut être le cas dans les pays qui ont une tradition urbaine plus densément construite.

Au début des années 60, le groupe de travail gravitant autour de Collin Rowe (Université de Cornell) s'inspire des travaux de Jane Jacobs et décide de prendre le contre-pied des principes formels de composition de la Charte d'Athènes.⁷⁵ Ce faisant, ils hiérarchisent les espaces en focalisant l'attention sur les bâtiments civiques (en s'inspirant du rôle traditionnellement joué par les édifices religieux et monarchiques). De plus, ils décident de définir clairement les limites formelles entre l'agglomération et le milieu "naturel" environnant, ainsi qu'entre l'espace public et l'espace privé à l'intérieur de la ville même. Cette école a développé les concepts de "Contextualisme, (*"Contextualism"*) de "Ville-Collision" (*"Collision City"*) et de "Ville-Collage" (*"Collage City"*). Le Contextualisme⁷⁶ suppose que les formes du projet sont générées par les formes déjà présentes sur le site. Ces formes issues de l'histoire et de la culture du lieu font partie de ce que Rowe appelle le

⁷⁴ Cf. Hurtt (Steven), «Conjectures on Urban Form. The Cornell Urban Design Studio 1963-1982», (26 pages), *The Cornell Journal of Architecture*, (143 pages), Cornell, Autumn 1982, (p. 58).

⁷⁵ Jacobs (Jane), *The death and life of great American Cities*, op. cit.

⁷⁶ Cf. Hurtt (Steven), «Conjectures on Urban Form. The Cornell Urban Design Studio 1963-1982.» op. cit. (page 63).

champ psychoculturel. La Ville-Collision⁷⁷ provient de l'attrait particulier suscité par la rencontre (collision) entre plusieurs trames urbaines, ici prise comme lieu métaphorique de l'expression des tensions existant entre les différents groupes sociaux. Inspiré par l'étude de villes médiévales, ce concept remet en question l'idée du "design total" pour revaloriser un ordre formel complexe différent de la composition classique. La Ville-Collage⁷⁸ suppose l'utilisation, la juxtaposition et la transformation de toutes les ressources symboliques, associatives et typologiques permises par l'histoire afin de régénérer l'éventail de formes disponibles pour aborder un projet. Originellement utilisé comme un outil analytique pour étudier la forme et la signification architecturale sans faire appel à un processus abstrait, le principe de la Ville-Collage s'est ensuite intégré au cadre projectuel.

Les travaux des bureaux Agrest-Gandelsonas et Machado-Silvetti de New-York se sont penchés sur la pertinence de réintroduire des éléments de formes urbaines dans la ville étatsunienne et ce, autant en banlieue pavillonnaire qu'en centre-ville.⁷⁹ De plus, Diana Agrest a développé les concepts de "lecture productive" et de "mise-en-séquence" qu'elle propose comme outil de design. Cette façon de projeter constitue un mode de recherche et de manipulation des formes bâties s'inspirant de la pensée analogique. Il a la particularité d'intégrer les procédés métaphoriques et métonymiques sur le principe de fonctionnement du rêve.⁸⁰ Il faut aussi prendre note des travaux typo-morphologiques qu'Anne Vernez-Moudon dirige à San-Francisco sur la réappropriation des espaces publics urbains étatsuniens dont les formes bâties sont complètement dévastées par les mode de transport mécanisés individuels.⁸¹ Enfin, la classification des types de bâtiments tirée de l'architecture

⁷⁷ Cf. Hurtt (Steven), "Conjectures on Urban Form. The Cornell Urban Design Studio 1963-1982." op. cit. (page 67).

⁷⁸ Hurtt (Steven), «Conjectures on Urban Form. The Cornell Urban Design Studio 1963-1982.» op. cit. (p.71).

⁷⁹ Pour les interventions en contextes de faible densité voir le projet "Architecture Between Memory and Amnesia" en banlieue de Minneapolis, Minnesota. Cf. Agrest (Diana) et Gandelsonas (Mario), *Agrest and Gandelsonas Works*, (page 72). Pour les interventions en contexte de haute densité, voir le projet 'Vision Plan' pour Des Moines, Iowa. Cf. Ibid. (page 230).

⁸⁰ Que Diana Agrest appelle "architecture du non-design". Cf. Agrest (Diana), «Design vs Non Design», (24 pages), *Oppositions*, No. 6, Cambridge, Fall-1976.

⁸¹ Anne Vernez-Moudon, «Introduction», (7 pages), *Public Streets for Public Use*, (351 pages), Van Nostrand Reinhold Company, New-York, New-York, 1987. Ainsi que *Built for changes Neighborhood architecture in San Francisc*, (286 pages), M. I. T. Press, Cambridge, 1986.

domestique urbaine et rurale réalisée par Steven Holl dans différentes villes américaines s'inscrit aussi dans une mouvance typo-morphologique.⁸²

4) LA FRANCE

Parallèlement aux travaux italiens, plusieurs études d'historiens, d'historiens de l'art et de géographes sont apparues et ce, plus particulièrement en France à la fin des années 60 et pendant les années 70.⁸³ Ces disciplines mettaient ainsi au service de la recherche sur les transformations spatiales subies par une agglomération donnée tous les outils que peut procurer une méthode scientifique (ressources des archives, efficacité des méthodes philologique, critique, quantitative). De telles études ont permis de faire des corrélations entre les transformations spatiales et des facteurs classiquement analysés.

L'étude du parcellaire est un des éléments importants apparus à cette époque. Ainsi, c'est à cette période que la parcelle y sera définie par André Chastel et son équipe⁸⁴ Leurs travaux, et tout particulièrement l'étude monumentale qu'ils ont réalisé sur le quartier des Halles à Paris, ont mis en lumière les mécanismes régissant la relation entre la forme parcellaire-type et la forme architecturale-type en contexte urbain. Ils ont de plus démontré le caractère autonome de la forme de la parcelle et de la forme architecturale qui lui est rattachée par rapport à la fonction. D'autre part, il faut prendre note des travaux de l'équipe de ADROS-UP3 Versailles sur l'histoire de l'îlot urbain dans la ville européenne.⁸⁵ Ils y démontrent les conséquences de l'inversion du rapport figure-fond de la forme urbaine lors du passage de la ville préindustrielle à la ville moderne. À la connaissance typo-morphologique de la ville préindustrielle (grandement développée par les italiens) les travaux de Bruno Fortier et de

⁸² Holl (Steven), «The alphabetical city», *Pamphlet architecture*, No.5, New-York / San-Francisco, 1980. ainsi que «Rural and urban house types in North America», *Pamphlet architecture*, No.9, New-York / San-Francisco, 1982.

⁸³ J.L. Perrot à Caen / Marc Bloch et l'étude des "caractères originaux de l'histoire rurale française" / O. Zunz avec le quartier du Gros Caillou à Paris / André Chastel et son équipe avec le quartier des Halles / B. Rouleau et les faubourgs de Paris.

⁸⁴ Boudon (Françoise), Chastel (André), Couzy (Hélène), Hammon (Françoise), *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris*, C. N. R. S. de France, (415 pages), Paris, 1977.

⁸⁵ Il faut surtout prendre note de deux ouvrages de référence de cette équipe. Tout d'abord de Castex (Jean), Depaule (Jean-Charles), Panerai (Philippe), *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*, Dunod, (232 p.), Paris, 1980. ainsi que de Castex (Jean), Celeste (Patrick), Panerai (Philippe), *Lecture d'une ville: Versailles*, Le Moniteur, Paris, 1980.

l'Institut Français d'Architecture, viendront ajouter celle de la ville du 19^{ième}.⁸⁶ Ces travaux se sont penchés sur l'histoire des logiques qui sous-tendent le développement du tissu urbain haussmannien et pré-haussmannien. Enfin, l'étude de l'impact de la structure parcellaire rurale sur la structure parcellaire urbaine faite par B. Rouleau est elle aussi incontournable.⁸⁷

5) LA BELGIQUE

L'École d'Architecture de La Cambre à Bruxelles, est considéré comme le foyer du mouvement dit de "La Reconstruction de la Ville Européenne".⁸⁸ Cette école propose un retour aux expériences spatiales urbaines très structurées de la ville pré-moderne dans le but de susciter une renaissance de la ville comme institution démocratique.

Ces travaux belges se sont particulièrement intéressés à l'inversions du rapport plein / vide des modes d'implantation des formes bâties lors du passage à la ville moderne.⁸⁹ Ce mouvement s'inspire des luttes urbaines de la Barcelone post-franquiste et s'articule autour de la prise de conscience du potentiel subversif des formes urbaines traditionnelles pour les classes défavorisées.⁹⁰ La spatialité de la rue et la superposition verticales des fonctions de la ville pré-moderne permettent toute une série d'échanges qui avaient disparus avec l'avènement de la ville moderne. Parcequ'ils peuvent supporter la convivialité nécessaire à la prise de conscience de la force de la communauté, la spatialité de la rue et la superposition verticale des fonctions peuvent participer à la constitution d'un contre pouvoir. Cette approche propose de maintenir le tissu social des quartiers populaires en maintenant le tissu urbain traditionnel. Il est à noter que cette école a fortement influencé les travaux

⁸⁶ Fortier (Bruno), (et l'Institut Français d'Architecture), *La métropole imaginaire Un atlas de Paris*, (254 pages), Mardaga, Bruxelles, 1989.

⁸⁷ Rouleau (Bernard), *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Seuil, Paris, 1985.

⁸⁸ Le mouvement de Reconstruction de la Ville Européenne, instigateur de la Déclaration de Bruxelles, est plutôt franco-belge puisque sur les 15 signataires de la déclaration, six sont français et cinq sont belges. Il s'agit de: Pierre Laconte (Bruxelles), Jacques Lucan (Paris), Jean Castex (Versailles), Antoine Grumbach (Paris), Léon Krier (Londres), François Loyer (Rennes), René Schoonbrodt (Bruxelles), Jacques Van der Biest (Bruxelles), Fernando Montes (Paris / Santiago du Chili), Bernard Huet (Paris), R-L Delevoy (Bruxelles), André Barey (Barcelone), Maurice Culot (Bruxelles), Philippes Panerai (Versailles), Pierluigi Nicolini (Milan / Palerme). Cf. *Archives d'Architecture Moderne*, No-15, Bruxelles, 3^{ième} et 4^{ième} trimestre-1978, (p.7).

⁸⁹ Krier (Robert et Léon), *Rational architecture rationnelle*, Archives d'Architecture Modernes, (213 pages), Bruxelles, 1978, (pages.58, 91 et 134)

⁹⁰ *Archives d'Architecture Modernes* No. 13-14-15, Bruxelles, 1978

expérimentaux réalisés à l'occasion de l'Exposition Internationale d'Architecture de Berlin (IBA) qui s'est déroulée au milieu des années 80.

6) LA CATALOGNE

Après le début de l'Exposition Internationale de Berlin, Barcelone a repris le flambeau du Mouvement de Reconstruction de la Ville pour devenir la capitale européenne de l'expérimentation urbaine. Avec la fin de la dictature franquiste, en 1977, la capitale catalane a été le théâtre d'une renaissance culturelle et urbaine qui s'est poursuivi jusqu'à la fin du siècle. Profitant d'un *momentum* politique, économique et social le groupe d'architectes gravitant autour d'Oriol Bohigas a tenu un rôle clef dans l'élaboration d'un nouvel urbanisme.

Ce groupe a développé une stratégie urbaine spécifique que l'on pourrait associer à un "pragmatisme méditerranéen". En effet, il se caractérise par un réalisme⁹¹ capable d'allier l'empirisme avec un certain hédonisme (compris ici comme le goût du plaisir procuré par l'objet). Cette attitude, *a-priori* contradictoire et s'apparentant à l'esprit du collage, semble très profondément enracinée en Catalogne. Région de passage de plusieurs cultures, la recherche des origines mythiques associée au nationalisme romantique catalan du siècle dernier devait, déjà à cette époque, amener le Modernisme Catalan⁹² à assumer le constat de cette diversité des origines. Représentatif d'un art d'inspiration éclectique, le Modernisme catalan a cependant développé une identité qui lui est propre. Le nouvel urbanisme catalan s'inscrit dans cet esprit éclectique.⁹³ Cette démarche s'articule autour de l'idée de "collage"

⁹¹ Cette pratique du réalisme n'est pas étrangère au Néo-réalisme catalan de l'après-guerre auquel avait participé Bohigas. Ce mouvement gravitait autour du Groupe-R dont les membres fondateurs sont Bohigas, Martorell, Moragas et Sostres. Il se caractérise par :

- Expression des technologies nouvelles (uniquement en autant qu'elles soient économiques et adéquates)
- Développement des capacités artisanales de la région
- Soutien d'un projet de vie social-démocrate tel que prôné par le positivisme scientifique des C.I.A.M. et mis de l'avant par sa branche catalane: le GATPAC
- Rejet du formalisme issu d'une esthétique irrationnelle inspirée de l'architecture moderniste

Cf. Sola-Morales (Ignasi), *Minimalist architecture in Barcelona, Électa*, (126pages), Milan, 1986.

⁹² Variation particulière et catalane de l'Art-Nouveau

⁹³ De l'éclectisme parcequ'il s'agit d'une pensée qui s'abreuve à plusieurs sources. Outre la *Tendenza italiana* et le Néo-réalisme (l'italien comme le catalan), on retrouve le Modernisme Català et le Néo-plasticisme de Richard Neutra.

déjà évoquée par l'américain Colin Rowe. Dans le cas catalan, la manipulation des figures se construit selon le *modus-operandis* du "Charme discret du paradoxe".⁹⁴

Les architectes catalans se servent de l'analyse typo-morphologique pour prendre conscience de la cohérence des lieux ou pour l'installer si elle n'est pas complètement perceptible. Aussitôt que cette cohérence se manifeste, ils s'appliquent à la confronter en se servant du collage comme élément de discours critique sur la réalité matérielle. Ces collages ont la particularité de manipuler des formes abstraites devenues figures ou icônes parce que possédant une signification déjà codifiée.

7) LE QUÉBEC

C'est dans "l'Atelier d'Architecture Urbaine" de l'école d'architecture de l'Université de Montréal, dirigé par Melvin Charney, Alan Knight et Irena Latek, que l'approche Typo-morphologique a développé une de ses variantes nord-américaines. L'atelier a mis l'emphase sur la lecture des formes de la ville et sur leur mise en jeu afin d'étudier la spécificité des formes urbaines de Montréal. Après s'être attardé au précédent historique comme outil conceptuel, l'intérêt de l'atelier s'est porté au début des années 80 sur l'analogie emblématique pour enfin s'articuler à la fin des années 80 autour de la métaphore.⁹⁵

Les travaux de Charney⁹⁶ ont grandement contribué à la compréhension du caractère latent du pouvoir emblématique des formes bâties. Ils ont aussi fait valoir la nécessité d'un travail de recherche menant au dévoilement des figures généralement cachées mais toujours présentes dans un lieu. Pour sa part, Alan Knight⁹⁷ a développé un mode de manipulation

⁹⁴ Esprit associé à la nouvelle architecture catalane et nommé comme tel par Ignasi de Sola-Morales consistant à opposer:

- objet familier vs espace extraordinaire
- dimension de l'humain vs dimension de la communauté
- objet extraordinaire vs espace domestique
- technologie de pointe vs technique artisanale

Le tout, conçu comme une suite de gestes évocateurs suivant une esthétique minimaliste. Cf. Sola-Morales (Ignasi), *Minimalist architecture in Barcelona*, Électa, (126pages), Milan, 1986, (p. 18).

⁹⁵ Charney (Melvin), «La tribune d'architecture urbaine», (6 pages), *Ville Métaphore Projet Architecture Urbaine à Montréal 1980-1990*, (125 pages), Méridien, Montréal, 1992, (p.102).

⁹⁶ Charney (Melvin), «Une histoire 1974-1977 Le trésor de Trois-Rivières», *Paraboles autres allégories L'oeuvre de Melvin Charney 1975-1990*, (214 pages), Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Québec, 1991, (p. 56).

⁹⁷ Knight (Alan), «Sur la réutilisation des formes Les monstres allégoriques de Montréal», (10 pages), *Ville Métaphore Projet Architecture urbaine à Montréal 1980-1990*, (125 pages), (p. 107).

des figures qui utilise le mode de collage particulier que constitue l'allégories et ses formes 'monstrueuses' comme *modus operandi*. Il parle de formes monstrueuses, dans la mesure où elles sont constituées d'éléments connus, assemblés de manière étrange, et dont la signification globale demeure troublante parce qu'elle arrive à parler autrement d'une vision de la condition humaine. Irena Latek⁹⁸ quant à elle, fait valoir que les travaux de la Tendenza ont permis de regreffer le symbolique au domaine de recherche architectural permettant, depuis lors, d'aborder anthropologiquement la question de la spécificité culturelle en architecture. Latek a développé une théorie du projet qui utilise le type comme premier guide de lecture de la ville où le projet est envisagé comme le prolongement du lieu déjà là et dans lequel le dessin est l'agent et le lieu de construction de l'objet bâti.

8) LE RETOUR DES PROCÉDÉS MÉTAPHORIQUES

Un des fils conducteurs de ce mouvement aura été une volonté de comprendre les mutations qui ont transformé les formes bâties lors de l'avènement de la ville moderne. Il semble que les premières périodes, fraîchement affranchies de la modernité, en conservent certains réflexes et tentent d'émuler la ville traditionnelle en la reproduisant dans ce qu'elle a de schématique et d'essentiel par le biais de figures simples. Ces premières périodes sont caractérisées par une certaine recherche de minimalisme formel, entre autres dans la concrétisation matérielle du type. C'est à tout le moins ce qui ressort des premiers travaux des néo-rationalistes italiens. Plus on avance dans le temps et plus la manipulation des figures à travers des procédés métaphoriques prend de l'ampleur et devient éclectique. Cela se manifeste au milieu des années 70, avec le concept de lecture productive de Diana Agrest et les différents projets reliés au Mouvement de Reconstruction de la Ville. Enfin, ces jeux métaphoriques prennent une dimension insoupçonnée avec les travaux de l'École de Montréal et de l'École de Barcelone.

Même si dans les années 70 certains protagonistes, (le Rossi de 1970,⁹⁹ le classicisme radical des frères Krier¹⁰⁰) semblaient parfois le nier, on savait déjà depuis les années 50 que les

⁹⁸ Latek (Irena), «La ville et son double», Ville Métaphore Projet Architecture Urbaine à Montréal 1980-1990, Méridiens, (10 pages), Montréal, 1992.

⁹⁹ Bandini (Micha), lorsqu'elle cite Rossi dans un article écrit en 1970 ('Due progetti' Lotus International no. 7.), «Typology as a form of convention» (10 pages), A-A Files (numéro 6) Londres, Angleterre, May 1984. (114pages), page 78)

formes construites sont incapables de transformer à elles seules le mode de vie. Force était, en effet, de conclure qu'un dispositif spatial donné, interdit certains comportements et en permet d'autres, mais il ne les crée pas. Ainsi, un comportement n'est possible que si l'espace le permet. Par contre, même si l'espace le permet, ce comportement peut ne pas avoir lieu mais pour des raisons autres que spatiales. Une fois un tel constat assumé quel rôle peut donc avoir l'architecte et l'architecture dans la définition d'un futur projet de société? Une grande partie des travaux de typo-morphologie se sont donc attelés à la tâche de redéfinir l'architecture comme une discipline scientifique.

Dans un souci de rigueur scientifique, Jean-Charles Depaule considère qu'il «faut éviter d'établir une relation immédiate, "momentannée", entre espace et pratique, et on le fera d'autant mieux qu'on se demandera moins comment celui-là engendre celle-ci, mais plutôt comment il la codifie, la contredit ou la stimule».¹⁰¹ D'autre part, Depaule s'interroge sur les 'raisons autres' qui font que même si l'espace permet un comportement, celui-ci n'a pas lieu. Il suggère qu'elles sont en grande partie d'ordre culturel et que c'est cette culture qui permet aux formes bâties de transcender le statut de neutralité qu'on leur accorde à prime abord.

«Il faut s'interroger sur l'embranchement symbolique de l'espace sur l'usage, c'est-à-dire sa capacité à être identifié et vécu et habité, car pour être "efficace" il faut qu'il puisse se prêter à l'ancrage de pratiques possibles, d'un sens possible et il ne peut le faire qu'en trouvant écho dans les pratiques existantes».¹⁰² (Jean-Charles Depaule)

Depaule paraphrase Hoggart en affirmant que «L'effet des forces les plus puissantes du changement reste essentiellement conditionné par le degré auquel une attitude nouvelle peut s'appuyer sur une attitude ancienne.»¹⁰³ Dans ce contexte, le travail de Bernard Huet sur le Réalisme Socialiste prend une autre dimension lorsqu'il tente une définition du Réalisme. «Être réaliste ce n'est pas accepter la réalité mais la prendre pour la transformer 'politiquement'».¹⁰⁴ C'est sur cet argumentaire que beaucoup de protagonistes de

¹⁰⁰ Esprit qui habite la revue Archives d'Architecture Moderne

¹⁰¹ Depaule (Jean-Charles), «La pratique de l'espace», (p. 144), (26 pages), *Éléments d'architecture urbaine*, (195 pages) Archives d'Architecture Moderne, (195 pages), Bruxelles, 1980, (page 130).

¹⁰² Ibid. (p. 132),

¹⁰³ Hoggart (R.), *La culture du pauvre*, (p. 223 pages), Minuit, Paris, 1970.

¹⁰⁴ Huet (Bernard), «Formalisme Réalisme», (page 36). (2 pages), *Architecture d'Aujourd'hui*, no.190, Paris, 1978.

l'approche Typo-morphologique proposent une ré-interprétation progressiste des formes issues de la tradition culturelle. La référence à des formes bâties traditionnelles n'empêche nullement le développement d'un esprit critique envers elles. En postulant que le progrès ne peut-être imposé à une société, Huet et de Depaule considèrent que le progrès doit plutôt accompagner une société et lui faire une tangente progressiste. Cette attitude, récurrente en Typo-morphologie, propose de garder tout ce qu'il est possible de garder des formes bâties présentes dans un lieu pour supporter de nouvelles attitudes.

Comme l'a bien fait valoir Micha Bandini,¹⁰⁵ c'est dans le cadre de cette volonté de redéfinir l'architecture en tant que discipline scientifique que la typologie s'est retrouvée au milieu du débat.

Au début du mouvement typo-morphologique, il existait une distinction très nette entre la valeur analytique des travaux entourant le type et la valeur 'projectuelle' pour la pratique architecturale qui pouvait s'en dégager. Avec le temps la clarté de cette distinction diminue et les travaux analytiques se sont lentement subordonnés aux prérogatives du projet. Si la valeur analytique du type fait en général consensus, il en est autrement pour ce qui est de sa valeur pour le projet d'architecture. À ce propos, il est significatif que certains protagonistes, utilisant l'analyse typo-morphologique pour étudier un contexte en viennent à élaborer des projets qui sont en complète contradiction avec le contexte dans lequel ils s'insèrent. Dans la partie qui va suivre nous nous pencherons plus longuement sur le type.

¹⁰⁵ Lorsqu'elle parle du texte charnière de Scolari sur le sujet qui a été publié en 1971 et qui avait pour titre: *Un contributo per la fondazione di una scienza urbana*, (Bandini (Micha), «Typology as a form of convention» (10 pages), A-A Files (numéro 6) Londres, Angleterre, May 1984. (114pages), (page 78)).

PARTIE-2

CONTEXTE THÉORIQUE DE L'APPROCHE TYPOMORPHOLOGIQUE ET L'IDENTITÉ CULTURELLE

Comme nous venons de le voir, l'approche typo-morphologique est un mouvement dont les sources et les développements théoriques sont multiples. Comme chacun des protagonistes tenait à son indépendance d'esprit et d'action, il n'est pas évident d'en saisir l'unité pour qui veut comprendre les enjeux soulevés par cette approche. Malgré tout il est possible d'en déterminer quelques principes rassembleurs autour desquels un certain consensus semble s'être installé. Au nombre de ces principes, on prendra note d'un renouveau du discours sur la forme, et la découverte du caractère dialectique et non pas causal de la relation entre la typologie du bâtiment et la morphologie urbaine. Le discours théorique traitant de la relation figure-forme et ceux traitant respectivement de la typologie du bâtiment et de la morphologie urbaine fourniront la structure de ce chapitre.

Dans un premier temps, sur les traces d'Alan Colquhoun, je m'attarderai aux raisons qui font en sorte que l'approche Typo-morphologique s'intéresse à certaines catégories de formes plus qu'à d'autres. Ce faisant, nous verrons en quoi le choix de ces catégories diffère de celui qui a animé les architectes modernes et Colquhoun nous montrera la place prépondérante qu'occupe la culture dans un tel débat.

Dans un deuxième temps, tout comme cette approche aborde l'étude de la ville sur le principe de l'articulation entre deux niveaux de formes bâties j'ai décidé de me pencher, tour à tour, sur ces deux groupes de forme bâties pour les confronter à ma question. Il s'agit tout d'abord de la typologie du bâtiment, qui renvoie aux éléments, et ensuite de la morphologie de la ville qui renvoie, elle, à l'ensemble. Selon Jean Castex, c'est Carlo Aymonino entre 1964 et 1966, qui, le premier, a utilisé le titre d'analyse typo-morphologique. Selon Castex, une telle analyse -qu'il appelle morphogénèse- décrit actuellement (1995) le processus de transformation des formes bâties qui forment le tissu urbain. C'est une analyse qui traite de structures urbaines possédant différents niveaux hiérarchiques qui subissent des altérations,

des disparitions, des destructions, des changements de significations et des reconstructions. Bref, l'analyse typo-morphologique se penche sur tout ce qui caractérise la croissance et le développement des formes de la ville.¹⁰⁶ Un des constats fondamentaux de cette approche a été de réaliser que cette relation n'est pas de nature causale mais "dialectique", comme la qualifie Aymonino. En somme, c'est une relation dans laquelle les deux niveaux de formes bâties se déterminent mutuellement. D'une certaine façon, leur niveau d'interrelation est tel, qu'on ne peut étudier un niveau sans faire référence à l'autre.

A- LA DIALECTIQUE FORME PURE / FIGURE ET L'IDENTITÉ CULTURELLE

Puisque ce mémoire a l'intention d'étudier les formes-type de l'architecture et celles de la ville, je me devais de contextualiser brièvement l'idée de forme qui, par ailleurs, est un terme particulièrement galvaudé. De plus, je m'attarderai aux raisons qui font en sorte que l'identité culturelle dans le cadre de l'approche typo-morphologique, est associée à certaines catégories de formes plus qu'à d'autres.

Dans le cadre de ce travail, je tiens à préciser que le mot "forme" est utilisé de manière générique et fait référence à des objets qui appartiennent au cadre général de la culture matérielle. Cependant, il faut prendre note que le terme de 'forme' en tant que 'contour' est aussi associé à la notion de "forme pure" utilisée par les architectes modernistes. Cette mise au point me permettra de déterminer quelles étaient les motivations des architectes modernes dans leur recherche de la "forme pure". D'autre part, il m'apparaissait tout aussi important de déterminer les motivations des architectes typo-morphologistes dans leur recherche sur la "figure". Pour saisir cette différence, il faut comprendre que les partisans de l'approche moderne, tout comme ceux de l'approche Typo-morphologique, sont à la recherche des structures sous-tendant l'apparence des formes. Pour comprendre ce qui a amené ces deux mouvances architecturales à considérer différemment ce qui sous-tend l'apparence des

¹⁰⁶ Castex (Jean), *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, op. cit. (p. 79).

formes, j'utiliserai la terminologie et les propos du critique et historien de l'architecture Alan Colquhoun.¹⁰⁷

1) LA FORME PURE

Avant tout associée à l'architecture moderne, nous verrons ici comment l'idée de forme pure suppose que la signification des formes architecturales se situe dans son expression naturelle que les modernes ont assimilée à la fonction. En suivant Colquhoun, on apprendra dans un premier temps comment cette idée de forme pure a mûri depuis le 17^{ième} siècle en se rattachant à l'architecture. Dans un deuxième temps, nous verrons dans quelle mesure une telle forme est à la base de la dialectique forme-fonction pour l'architecture moderne.

«Du latin médiéval *forma* (13^{ième} siècle) a été retenu le sens de «principe interne d'unité des êtres. » en philosophie (1270) et en logique, sens qui se prolonge en psychologie et en biologie où théorie de la forme (20^{ième} siècle) traduit l'allemand Gestalttheorie.»¹⁰⁸

Ce principe interne d'unité a été associé à l'idée de forme pure afin de se détacher du particularisme assignant à chaque individu un caractère et une forme propres. Pour les modernes, le principe d'unité interne d'une forme était relié à l'expression naturelle d'une forme, qu'ils interprétaient comme étant la fonction.

Selon Colquhoun, au concept gestaltiste de forme pure se rattachait aussi l'idée d'une "beauté positive" ou "naturelle". Au moment de la révolution scientifique du 17^{ième} siècle, la théorie architecturale distinguait la beauté positive ou naturelle de la beauté arbitraire ou coutumière. Christopher Wren (1632-1723), architecte et homme de science anglais, considère que la beauté positive, en architecture, dépend de la géométrie, alors que les autres types de beauté dépendent de la coutume. Selon Colquhoun, c'est surtout à travers les travaux d'Hermann Muthésius, un des théoriciens du Werkbund, que le concept de forme

¹⁰⁷ Depuis la dernière Guerre Mondiale, par la qualité de son travail, il a été un des rares qui ait réussi à soumettre l'architecture moderne, théorique et pratique, à un examen critique particulièrement rigoureux. (Frampton (Keneth), «préface», *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, op. cit. (page 1).) Les propos de Colquhoun ici rapportés sont tirés de son essai sur la dialectique forme-figure intitulé *Form and Figure* (Colquhoun (Alan), «form and figure», (14 pages)*Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, (215 pages), M. I. T. press, Cambridge, 1977, (p. 190).)

¹⁰⁸ «Forme», *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit.(page 814).

pure a été relié à l'architecture et aux arts appliqués au début du 20^{ème} siècle. La démarche de certains designers anglais de la fin du 19^{ème} comme Christopher Dresser est considérée comme représentative des idées de Muthésius. Une telle démarche est aussi assimilée à un aboutissement des travaux du mouvement Arts-and-Crafts. Le travail de Dresser sur l'objet et la structure industrielle se remarque par son haut degré d'abstraction, sa simplicité, la pureté de son profil, ainsi qu'à une absence de détails et d'ornement.

Colquhoun souligne que, pendant cette période, la notion de forme pure a permis à chaque discipline artistique de développer un champ d'expression qui lui soit propre. Parce qu'elle semble s'articuler sans références externes, la musique a servi de modèle pour la division des disciplines artistiques. Si le champ spécifique de la musique gravite autour de la tonalité et du rythme, celui des arts plastiques devait s'articuler autour de la forme et de la couleur. L'objectif de la peinture n'est pas de décrire et de représenter les objets du monde des apparences, mais de révéler à travers la forme les lois qui sous tendent l'apparence des choses.¹⁰⁹ Les architectes modernes ont interprété ce principe interne d'unité de la théorie de la forme comme étant la fonction du bâtiment. Le lien entre la beauté positive et la forme pure ou les formes géométriques a persisté, selon Colquhoun, jusqu'au 20^{ème} siècle. Le Corbusier et le peintre Ozenfant affirment dans les années 20 que les arts plastiques sont organisés selon une qualité première définie par des solides géométriques élémentaires et que des qualités secondaires apparaissent par associations d'idées.¹¹⁰

Ainsi, la notion de forme pure est intrinsèquement reliée et -de manière exclusive- à l'idée de nature. Au nom de cette relation, la forme pure désire transcender, dans un esprit relié au positivisme scientifique universaliste, le caractère relatif des conventions issues de la culture. Les architectes modernes, en voulant faire de leurs créations des objets naturels ayant une existence en soi, ont tenté en quelque sorte de les exclure du domaine des artefacts humains. L'histoire a pourtant démontré comment les travaux des modernes sont eux aussi «des supports en perpétuelle transformation de signification et de référence historiquement déterminées».¹¹¹ La récupération de l'esthétique progressiste des avant-gardes par les

¹⁰⁹ Colquhoun (Alan), «form and figure», *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, op. cit. (p. 197)

¹¹⁰ Ibid. (page 195).

¹¹¹ Françoise Choay, *Morphologie urbaine et parcellaire*, Presses Universitaires de Vincennes et C.N.R.S., (292 pages), Paris, 1988, (p. 154).

milieux corporatifs (banques, entreprises multinationales, etc.) dans l'après-guerre a démontré les lacunes de ce raisonnement.

2) LA FIGURE

L'approche typomorphologique s'intéresse plus particulièrement aux formes qui tirent leur signification de conventions. Parmi ces formes, on retrouve la figure dont nous analyserons, avec Colquhoun, la provenance et les liens avec l'architecture. Nous comprendrons ainsi en quoi certaines catégories de figures telles que les types s'inscrivent dans la dialectique figure / forme.

Emprunté (vers 881) au latin *figura*, figure prend d'abord le sens général de «forme» et de «représentation d'une forme»¹¹². À partir du 12^{ème} siècle (vers 1160) le mot se dit d'un «dessin représentant quelque chose et spécialement le portrait»¹¹³ (vers 1269). Vers 1121 le sens symbolique de *figura* est repris.»

Pour la figuration, le rôle de la figure est de représenter des manifestations concrètes de la nature. Pour la rhétorique classique, le rôle de la figure est de représenter des concepts abstraits. Ainsi, comme l'explique Colquhoun, la figure est un concept où s'articule la différence entre ce qui peut être imaginé et ce qui peut être pensé. (différence entre le contenant et le contenu). Dans le discours, la figure correspond à une idée et le recours à la représentation qu'elle suppose doit persuader. Selon Colquhoun, l'efficacité de la figure réside dans son pouvoir de synthèse. Elle rassemble et cristallise une série d'expériences complexes qui sont diffuses et imperceptibles. La figure est le siège d'une condensation (généralement associée à la métaphore) dont l'effet immédiat consiste à suggérer la richesse et la complexité de la réalité, permettant ainsi au spectateur de faire un lien entre ce qu'il voit ou entend et son expérience personnelle. L'efficacité de la figure se développe à travers l'installation de ce qui est reconnaissable.¹¹⁴

Selon Colquhoun, le concept de figure est très proche du concept de type. Lorsqu'un observateur regarde une figure, il ne voit pas véritablement la chose représentée mais ses réflexions ou ses emblèmes. Le temps s'écoulant, petit à petit ces figures deviennent fixes et

¹¹² «Figure», Dictionnaire historique de la langue française, (page 794).

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Colquhoun (Alan), «Form and figure», *Essays in Architectural Criticism Modern Architecture and historical Changes*, op. cit. (p. 190).

à partir d'un certain moment ils se transforment en types conventionnels. En ce sens, la figure devient type lorsque les significations associatives et conventionnelles qui lui sont rattachées se stabilisent dans le temps. Le concept de figure est particulièrement pertinent pour des approches architecturales fondées sur la conventionnalité et la typicalité des formes, ainsi que sur un ensemble de significations qui se sont instituées à travers l'usage social.¹¹⁵

Plusieurs catégories de figures peuvent se manifester dans la culture matérielle d'une communauté. Certaines d'entre elles, comme les figures représentant des exemples type, à l'intérieur d'une communauté donnée, sont reconnues comme significatives avant même d'être définies. Bien que présentes dans le cadre bâti, ces figures sont parfois en attente d'être élucidées par une analyse. De manière générale, il est impossible de saisir la complexité apparente des formes bâties et donc les lois qui sous tendent l'apparence des formes, sans faire référence à des catégories plus particulières telles que les types. À la fois les architectes partisans de l'approche modernes et à la fois les partisans de l'approche typomorphologique sont à la recherche des structures qui sous tendent l'apparence des formes bâties. Dans l'approche typomorphologique cette notion de structure se développe à travers l'étude du concept de type. Pour Aldo Rossi, le type entretient une relation privilégiée avec la culture.

«En termes de logique, on parlerait d'une constance. Un tel raisonnement suppose que le fait architectural soit conçu comme une structure, qui serait visible et compréhensible dans le fait architectural lui-même si cet élément, que nous pouvons appeler l'élément typique ou tout simplement le type, est une constante, il est présent dans tous les faits architecturaux. Il est donc également un élément de culture, que l'on devrait pouvoir retrouver en faisant l'analyse des différents faits architecturaux.»¹¹⁶

Le type devient ainsi un élément conceptuel de premier ordre pour étudier l'identité culturelle des formes construites par une communauté.

Les avant-gardes considéraient que leur rôle était de découvrir un langage capable d'exprimer les changements sociaux en cours, où l'homme moderne issu de la pensée des Lumières réussirait enfin à s'affranchir de l'ancien monde. Les références littérales aux périodes historiques pré-révolutionnaires étaient pour cette raison donc interdites. Dans ce

¹¹⁵ Ibid. (p. 193).

¹¹⁶ Rossi (Aldo), *L'architecture de la ville*, op. cit. (p. 26).

contexte, les avant-gardes cherchaient une nouvelle définition du style susceptible de réconcilier le besoin de nature et de raison avec le fait que la culture était subordonnée à l'évolution de l'histoire. C'est ce cheminement qui a amené les avant-gardes historiques à affirmer que la signification des formes architecturales est le résultat de l'expression naturelle. Ou, dit autrement, que la fonction donne son sens à la forme. Cette théorie de l'expression naturelle ignore l'importance de la signification qui est issue de la convention. C'est pour cette raison qu'il faut remplacer la dialectique entre forme et fonction par une dialectique entre forme et figure. Colquhoun envisage la "forme" comme une configuration qui ne possède aucune signification particulière sinon une signification naturelle. Par "figure", il entend une configuration dont la signification est donnée par la culture et ce, peu importe si l'origine de cette configuration se trouve dans la nature.

De tout ce cheminement, on peut déduire que c'est la culture qui donnerait un sens à la figure. C'est cette même culture qui serait apte à transformer une figure en type. Ainsi, la notion de type, à travers celle de figure, se trouverait fondamentalement liée à l'idée de culture. Les lois qui sous-tendent l'apparence des formes bâties auraient plus à voir avec la culture qu'avec la nature et donc plus à voir avec la figure qu'avec la forme pure. Depuis le 17^{ième}, la 'beauté positive' des formes pures et plus particulièrement des formes géométriques simples est associée à une pensée scientifique universaliste. La 'beauté arbitraire' des formes historiques est associée, quant à elle, encore au début du siècle, à une pensée pré-scientifique valorisant la spécificité culturelle issue de la coutume et refusant la civilisation issue du progrès.

L'approche typomorphologique remet en question cette interprétation moderniste de la beauté. Elle propose, elle aussi, de "révéler à travers la forme les lois qui sous tendent l'apparence des choses" mais en s'inspirant en partie d'une relecture des propos de Quatremere de Quincy¹¹⁷ sur le type. Tout en partageant les idéaux de progrès social de la modernité, cette relecture demeure très critique face aux solutions proposées par les avant-gardes historiques. Cela est plus particulièrement clair en ce qui a trait à la dialectique entre la forme et la fonction. À travers une autre dialectique, celle-là entre la forme et la figure, elle propose une réhabilitation de la beauté dite arbitraire issue de la coutume. Cette position

¹¹⁷ Argan (Giulio Carlo), «On the typology of architecture», (2 pages), *Architectural Design*, 1963.

synthétise la façon typo-morphologique d'envisager les formes construites. C'est dans cet esprit qu'elle considère que la culture joue un rôle déterminant dans l'élaboration des lois qui sous-tendent l'apparence des formes.

B- LA TYPOLOGIE DU BÂTIMENT ET L'IDENTITÉ CULTURELLE

Comme nous venons de le voir, les figures constituent une catégorie de formes plus appropriée pour l'étude de l'identité culturelle que ne peuvent le constituer les formes pures. Ce sont maintenant les figures représentant des types qui vont attirer notre attention. Dans le texte qui va suivre, je me pencherai sur les liens qui peuvent être tracés entre les différentes conceptions du type, dans le cadre de l'architecture domestique, et l'identité culturelle. Nous essaierons de voir la place que prend l'identité culturelle dans les textes qui conceptualisent le type.

En suivant une brève analyse historique faite par certains auteurs, je verrai tout d'abord ce qui a mené au renouveau conceptuel du type en architecture à la fin des années 50. Ce faisant, j'essaierai de déterminer la place que ces différentes conceptions d'origine du type, donne à la notion d'identité culturelle. Par la suite, toujours dans le cadre de l'approche typo-morphologique j'étudierai plus en profondeur la relation que différentes interprétations contemporaines du type entretiennent avec l'identité culturelle. J'espère pouvoir ainsi en déterminer la pertinence dans le contexte d'un questionnement sur l'identité culturelle des formes bâties.

1) ANALYSE HISTORIQUE DU CONCEPT DE TYPE

Compte-tenu du fait que le type est un concept possédant déjà (en 1950) plus de 150 années d'histoire, quiconque s'interroge sur la pertinence du renouveau entourant l'idée de type aura le réflexe d'interroger l'histoire pour faire le point sur la question. En effet, l'intérêt des travaux sur le type ne résulte pas de la nouveauté du concept mais de la nouveauté de sa ré-interprétation. Il est à ce sujet significatif, que l'histoire possède une place aussi importante dans les travaux de Saverio Muratori (architecte) et dans ceux de Giulio-Carlo (historien de

l'art) qui sont, en partie, à l'origine de ce renouveau. C'est par ce retour sur l'histoire que nous verrons en quoi les tenants de l'approche typo-morphologique considèrent que certaines définitions du type proposées par l'histoire ont été injustement négligées.

-Pendant la Révolution Française.

Remontons tout d'abord jusqu'à la révolution française, au moment où les architectes révolutionnaires ont tenté de faire une synthèse des différents types qui avaient été développés depuis L'abbé Laugier. C'est en 1753 que celui-ci avait énoncé le principe de la hutte primitive comme métaphore de la première construction artificielle de l'humain.

Selon Anthony Vidler, vers 1789, Boulée, Ledoux et Vaudoyer (tous élèves de Blondel) voulaient reconstituer un univers symbolique rappelant l'Âge d'Or des anciens. Leur travail sur le type avait pour objectif de réunir sous ce concept trois idées: celle du type comme origine, celle du type comme forme caractéristique d'une espèce classée, et finalement celle du type comme signe. Marqués par la pensée pré-révolutionnaire, ces architectes ont essayé de développer un monde capable d'exprimer les changements issus des nouveaux modes de production -et surtout des nouveaux bouleversements sociaux qui se préparaient. Selon eux, à chaque individu devait correspondre un type d'habitation exprimant son statut social et son métier. Il en était de même pour chaque monument public auquel devait correspondre un système symbolique susceptible d'engendrer des impressions spécifiques sur les observateurs. Les "monuments parlants" devaient être des composantes essentielles d'une société républicaine bien ordonnée. Les projets de Ledoux ont donné lieu à des bâtiments dont la Maison pour le surveillant des eaux est l'exemple le plus célèbre, et où la fonction génère, de manière très littérale, une forme symbolique.¹¹⁸ Toujours selon Vidler, seuls, le côté à la fois hermétique et la pureté géométrique des bâtiments de Boulée lui permettent d'échapper à des images caricaturales.¹¹⁹

¹¹⁸ Vidler (Anthony), «The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal», *Oppositions*, No. 8, Spring-1978 (p.99).

¹¹⁹ En effet, la maison ressemblant à un baril géant pour le fabricant de barils n'est pas sans rappeler les restaurants construits en forme de poulet géant annonçant ainsi le menu sur les 'strips' étasuniens.

Je pense qu'il faut ici noter la différence qui existe entre la forme représentant symboliquement la fonction (prônée par les architectes de la révolution française) et la forme représentant ergonomiquement la fonction (prônée par les architectes modernes). L'une est censée représenter l'idée que l'on se fait de la fonction et l'autre représente la forme construite nécessaire à la réalisation matérielle de la fonction. Même si les architectes de la révolution voulaient donner une interprétation universelle de la fonction, il serait plus juste d'affirmer qu'ils en proposaient une interprétation symbolique -et donc fortement marquée par la culture. L'idée que l'on se fait d'une fonction est tributaire d'un point de vue culturel.

-Au 19ième siècle.

Comme l'explique Philippe Panerai, le régime issu de la révolution française était réceptif à l'idée de consolider son pouvoir par l'architecture.¹²⁰ Déjà ses dirigeants avaient été sensibilisés par les architectes pré-révolutionnaires à la nécessité de proposer de nouvelles formes construites pour représenter les idéaux révolutionnaires. Même si des raisons économiques l'y ont obligé au début, le nouveau régime ne pouvait promouvoir la construction de formes trop symboliques de l'ancien régime. En province, les architectes, trop peu nombreux, trop liés à la noblesse, trop habitués à travailler pour des clients privés et avec des types consacrés, ont été jugés inaptes à remplir ce rôle et écartés des projets.

Le pouvoir républicain développe des moyens d'intervention accrus par la formation de nouveaux ingénieurs formés par l'enseignement de J.N.L. Durand, à l'École Polytechnique.¹²¹ La méthode de ce dernier est d'une grande efficacité au sens instrumental du terme et deviendra l'outil par lequel l'architecte gère la variété de programmes requis par la nouvelle société industrielle. Cette méthode comprend d'une part *le Parallèle*, catalogue d'exemples de bâtiments extirpés de leur contexte géographique et historique, classés par fonctions qu'il a nommées "genre" et présentant ces bâtiments comme des formes vides sans contenu. D'autre part, elle s'appuie sur *les Leçons*, livre de règles et principes de composition mis de l'avant pour réinterpréter les formes du catalogue afin qu'elle

¹²⁰ Panerai (Philippe), «Typologies», (36 pages), *Éléments d'analyse urbaine*, (195p.), Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1980. (p. 78),

¹²¹ Il est un des membres fondateurs de l'École Polytechnique de France.

corresponde au programme désiré. C'est à Durand que l'on doit le mode de représentation classique fonctionnant sur le principe du plan-coupe-élévation considéré comme un produit direct et logique de la classification rationnelle du siècle des Lumières. Dans sa volonté d'établir des formes caractéristiques pour chaque "type" de bâtiment, Durand a développé des règles combinatoires basées sur des critères d'économie et de convenance.¹²² Le principe classique d'unité du bâtiment devait être assuré par deux mécanismes susceptibles d'orienter la composition. Il s'agit de la grille indifférenciée continue pour le développement du plan, et de l'utilisation d'un axe de pivotement pour l'inversion des parties. Ainsi, en utilisant «certaines idées peu nombreuses mais générales et dont toutes les idées particulières émaneraient nécessairement» la méthode de Durand constitue selon les termes de Panerai l'amorce d'une "typologie générative" qui, par "une infinité de variations" rend possible «une foule de variétés accordées aux moeurs, aux usages, aux localités, aux matériaux.»¹²³ .

Comme le mentionne Rafael Moneo,¹²⁴ des mécanismes comme la "grille indifférenciée" ou "l'axe d'inversement" prescrits par Durand sont fondamentalement contraires à l'idée du type développée, quelques années plus tard, par Quatremère de Quincy. Pour ce dernier, l'étude du type s'appuie sur la recherche des formes élémentaires primitives. Dans le processus du projet, l'aspect quantitatif du 'type' de Durand se trouve opposé à l'aspect qualitatif du type de Quatremère de Quincy.

Aldo Rossi, en 1966, dans son livre sur *L'architecture de la ville*, considéré comme séminal pour la théorie typomorphologique, rapporte ainsi la définition du type que propose Quatremère de Quincy:

"Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter parfaitement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle... Le modèle, entendu dans l'exécution pratique de l'art est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est; le type est au contraire un objet d'après lequel chacun peut concevoir les ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux. Tout est précis et donné dans le modèle; tout est plus ou moins vague dans le type. Aussi voyons-nous que l'imitation des types n'a rien que le sentiment et l'esprit ne puissent reconnaître... En tous pays, l'art de bâtir régulier est né d'un germe pré-existant. Il faut un antécédent à tout; rien, en aucun genre, ne vient de rien; et cela ne peut pas ne point s'appliquer à toutes les inventions des hommes. Aussi voyons-nous que toutes, en dépit des changements postérieurs, ont conservé

¹²² Ces deux critères devaient remplacer les critères vitruviens de "commodité", de "solidité" et de "volupté".

¹²³ Durand cité par Panerai (Philippe), dans «Typologies», *Éléments d'analyse urbaine*, op. cit. (page 78).

¹²⁴ Moneo (Rafael), *Oppositions*, op. cit. (page 29).

toujours visible, toujours sensible au sentiment et à la raison, leur principe élémentaire. C'est comme une sorte de noyau autour duquel se sont agrégés, et auquel se sont coordonnés par la suite les développements et les variations dont l'objet était susceptible. Ainsi nous sont parvenues mille choses en tout genre; et une des principales occupations de la science et de la philosophie, pour en saisir les raisons, est d'en rechercher l'origine et la cause primitive. Voilà ce qu'il faut appeler "type" en architecture, comme dans toute autre partie des inventions et des institutions humaines..."¹²⁵

Il me semble pertinent de retenir que la méthode de Durand permettait une certaine adaptation des genres de bâtiment au site, ainsi qu'une grande flexibilité des fonctions à l'intérieur de la structure du bâtiment. Il ne faut cependant pas oublier, à mon avis, que l'École des Ponts-et-Chaussées affiliée à la Polytechnique faisait partie d'une politique de contrôle global du territoire de l'ancien Royaume de France. En ce sens, la méthode de Durand proposait de faire table-rase de l'histoire et de la géographie et ne visait surtout pas à s'accorder aux moeurs et aux usages d'une région, surtout s'ils étaient antirépublicains. La prépondérance du programme dans la définition des types issus de la méthode de Durand préfigure la conception moderne du type. Tous deux choisissent et manipulent des modèles en fonction de leur capacité à loger un programme particulier selon des critères propres à la fonction ergonomique. La plupart des analyses historiques du concept de type faites dans le cadre de l'approche typomorphologique opposent au concept de type de Durand celui de Quatremère de Quincy. Le renouveau du type depuis les années 60 doit beaucoup à la réinterprétation de cette définition du type de Quatremère de Quincy. Celle-ci semblait se présenter comme un des concept-clefs permettant de comprendre le particularisme des formes construites et de leur identité culturelle.

-Chez les Modernes.

Dans son essai intitulé *On typology*, Rafael Moneo décrit les liens qu'entretiennent les architectes modernes avec la notion de type. Rejetant toutes les bases du monde précédent, les architectes modernes ont rejeté le type tel qu'il avait été élaboré au 19^{ème} siècle et diffusé par l'École Polytechnique. Argumentant que les formes issues de l'histoire étaient

¹²⁵ Quatremère de Quincy (Antoine-Chrysostôme), *Atlas historique d'architecture*, 1832, cité par Rossi (Aldo), *L'architecture de la ville*, op. cit. (page 26).

une entrave à la capacité des architectes-artistes de créer, Gropius considérait qu'il était possible et souhaitable de ne pas faire référence à des exemples préexistants¹²⁶. De son côté, Le Corbusier, fortement influencé par le positivisme scientifique, réclamait (dans un esprit productiviste) que l'industrie du bâtiment suive un cheminement similaire à l'industrie de l'automobile. Il prônait la transformation du type en prototype pour qu'il soit produit en masse. Le rejet de tout ce qui avait existé auparavant caractérise les débats théoriques des Avant-Gardes. Cet état de fait, comme le précise Moneo, laissait cependant un vide méthodologique immense qui allait être rempli par le fonctionnalisme et la théorie de la forme pure. Ainsi, la relation de cause à effet qui est élaborée entre le programme et la forme semble fournir toutes les règles de travail nécessaires à une architecture sans référence à des précédents ou au concept historique de type.

Les architectes modernes, par l'entremise de la théorie de la forme, ont interprété le "principe interne d'unité" comme étant la fonction du bâtiment comprise dans un sens ergonomique. Celle-ci est considérée comme la fonction résultant de l'étude scientifique des conditions de travail et des relations entre la physiologie humaine et la machine pour réaliser certains genres de tâches. Les propos sur le logement comme une "machine à habiter" de Le Corbusier doivent être mis en perspective dans ce contexte. Il en est de même pour le terme de "cellule" assimilé à un appartement-type ayant l'homme universel comme référence ou pour les standards *Existenzminimum* développés par Ernst May et la *Neue-Sachlichkeit* à Francfort entre 1925 et 1930.¹²⁷

Ce n'est qu'à la fin de l'entre-deux-guerres, avec les travaux d'Alexander Klein, qu'apparaissent des éléments nouveaux dans le débat sur le standard et réémerge la notion du type.¹²⁸ Tout en reconnaissant la valeur du type en tant que structure générant la forme de plusieurs bâtiments, Klein était capable de le modifier et de l'explorer sans toutefois l'accepter comme le produit incontournable du passé. Pour lui, le type n'était plus imposé par l'histoire mais était désormais un outil de travail.

¹²⁶ Cf. Moneo (Rafael), «On typology», *Oppositions*, op. cit. (page 32).

¹²⁷ Selon Le Corbusier cet homme universel se définit par «la somme des constantes psychophysiologiques reconnues, inventoriées par des gens compétents (biologistes, médecins, physiciens et chimistes, sociologues et poètes)», cf. Le Corbusier, *Vers une architecture*, (page 108).

¹²⁸ Moneo (Rafael), *Oppositions*, op. cit. (page 35).

À mon avis, ce qu'il faut retenir de cette période moderne commentée par Moneo, c'est son caractère hostile face au particularisme culturel des formes bâties. Au nom de la standardisation et du productivisme légitimés par la volonté de construction d'un monde nouveau issue de l'industrialisation, partout les architectes se sont appliqués à faire disparaître tout particularisme culturel de leur travail. Chez les architectes modernes, la forme d'un bâtiment devait uniquement être déterminée par la forme des espaces requis pour réaliser la fonction ergonomique. La fonction ergonomique à travers, par exemple, le concept d'Existenzminimum¹²⁹ a grandement participé à l'élaboration des politiques progressistes de logement social sur une base scientifique dans l'entre-deux-guerres. Il est cependant nécessaire de mentionner, comme le fait Henri Raymond, que la forme ergonomique n'est qu'une des interprétations possibles de la fonction. L'étude des différents standards minimum ou 'cellule-type' minimum de logement social dans les pays industrialisés pendant les années 70 démontre qu'il existe des variations considérables entre les différents pays.¹³⁰ Ces standards minimums, conçus de manière scientifique, sont pourtant censés représenter des standards pour un humain universel indépendamment de sa culture. Ainsi, la manière, même ergonomique, d'effectuer une tâche fonctionnelle peut varier selon le système spatio-symbolique d'une culture. Les différentes fonctions dites 'universelles' de l'habitat (se nourrir, se reposer, se divertir, etc.) se vivent différemment selon les cultures et par conséquent, ces dernières génèrent des formes différentes même s'il s'agit de la même fonction. Ce genre de questionnement émis dans les années 70 s'est ajouté à la remise en question de l'approche moderniste développée par l'approche typomorphologique depuis la fin des années 50. Cette désapprobation de l'interprétation moderniste du type et de ses liens avec l'identité culturelle va pousser les protagonistes de l'approche typo-morphologique à en proposer de nouvelles.

2) ANALYSE DES CONCEPTIONS CONTEMPORAINES DU TYPE

Nous venons de parcourir les origines du concept de type jusqu'en 1950, ainsi que les liens qu'il entretenait avec l'identité culturelle. Nous étudierons maintenant les liens

¹²⁹ Tel que défini par les C.I.A.M.s de 1929 et de 1930.

¹³⁰ Raymond (Henri), «Habitat, modèles culturels et architecture», *Architecture d'Aujourd'hui*, (4 pages), (150 pages), Paris, juillet/Août-1974.

qu'entretiennent différents concepts de type issus de l'approche typomorphologique avec l'identité culturelle. Chacun de ces concepts de type sera analysé afin d'en déterminer la pertinence comme piste de travail susceptible d'éclairer une pratique progressiste préoccupée par la perte de spécificité culturelle des formes bâties contemporaine.

Le milieu des années 50 voit émerger la critique de l'urbanisme et de l'architecture des modernes. La nouvelle pensée s'articule autour d'une réinterprétation des formes types de la ville telles qu'elles se sont constituées à travers les siècles avant l'avènement de la pensée moderniste. C'est à cette pensée développée par ceux qu'on appelle, au milieu des années 70, les nouveaux Rationalistes que fait référence Anthony Vidler en utilisant le terme de "troisième typologie".¹³¹ J'ai choisi cinq concepts de types de bâtiment issus de l'approche typomorphologique pour étudier le rapport qu'ils entretiennent avec la spécificité culturelle. Dans le choix de ces cinq concepts, il m'apparaissait tout d'abord important qu'ils aient été suffisamment articulés par leurs auteurs pour que l'on puisse y repérer une cohérence qui soit propre à chacune d'elles. Ensuite, ils ont été choisis parce que chacun d'entre eux traite, à sa manière, d'un aspect du type qui m'apparaissait pregnant dans le cadre d'une discussion sur l'identité culturelle des formes bâties.

a) Le type "historique" de Muratori

Une des sources d'inspiration importante de l'approche typomorphologique demeure la pensée et les travaux de l'architecte italien Saverio Muratori. Même s'il n'a pratiquement pas été traduit, son point de vue sur le type demeure une référence. Il a aussi le mérite d'inscrire son propos dans un cadre philosophique général, que l'on peut associer à une "philosophie de l'histoire" et une "morphologie des civilisations".¹³²

«La détermination du type d'édifice et de ses caractères de base dans le fatras du bâti urbain, revient à lire le contexte urbain dans sa ligne de développement et de

¹³¹ Selon Vidler, la première typologie est celle où la nature sert de source d'inspiration (cf. La hutte de Laugier). La deuxième typologie est celle où la technologie sert de source d'inspiration. Cf. Vidler (Anthony), «The Third Typology», (4 pages), *Oppositions*, No. 7, M.I.T. Press, Boston, Winter-1976.(page 1).

¹³² Ces deux expressions sont utilisées par Sylvain Malfroy, cf. Malfroy (Sylvain), «Typologie comme méthode de l'interprétation (La contribution théorique de l'architecte Saverio Muratori, 1910-1973)», *Werk Bauen+Wohnen*, op. cit.

stratification historique, dans le langage et la technique de chaque moment et dans le sens irréversible et conditionnant de l'histoire». (Saverio Muratori)¹³³

Jean Castex, considère que Muratori propose une interprétation du type¹³⁴ qui se distingue à la fois du type de Durand, vu comme un outil de classement, et à la fois du type de Quatremère de Quincy, plutôt vue comme un schéma d'organisation de l'espace. Il propose l'idée d'un type comme concept historique qui se modifie dans le temps et dans l'espace.

Comme l'explique Castex, pour Muratori, le type de Quatremère de Quincy assimilé à un "principe élémentaire" ou à "une sorte de noyau" se rapproche plus d'un schéma et fait principalement référence aux bâtiments institutionnels.¹³⁵ Muratori prend l'exemple d'un type comme le plan central en tant que noyau d'organisation de l'espace d'un bâtiment institutionnel. Ce noyau peut se retrouver à des moments de l'histoire différents et dans des lieux différents. Le plan central est un type qui peut réunir un nymphée romain, un baptistère et l'église Santa Maria de la Salute à Venise. La réunion de ces trois bâtiments sous une même appellation -le type du plan centré- est significative du caractère "a-historique" et géographique de ce type. De plus, selon Muratori, ce type schématique suppose une différence entre la typologie du bâtiment et la morphologie urbaine qui est révélatrice d'un manque de continuité, d'un manque dans "l'assurance du faire". En effet, pour lui, le type schématique est associé à l'architecture du monument, qui prend souvent une position d'objet dans la ville. Cette position suppose que le bâtiment, physiquement détaché ou non du reste du tissu urbain, est déposé comme un élément extra-ordinaire dans le tissu urbain qu'il appelle le tissu banal. En ce sens, la forme d'un bâtiment institutionnel, le schéma d'organisation de ses espaces ou son type au sens schématique, peuvent être très autonomes par rapport à la morphologie des espaces urbains environnants.

Pour Muratori, les types du tissu de base ne peuvent être aussi autonomes en regard de la forme urbaine. Le type du bâtiment domestique, qui constitue le "tessuto di base" est un élément de base de la continuité urbaine. Contrairement au type institutionnel, il ne connaît pas la différence entre la morphologie de la ville et la typologie du bâtiment. Il considère que cette continuité entre le type et la morphologie confirme que le type du bâtiment domestique

¹³³ Muratori (Saverio), cité par Levy (Albert), cf. *La qualité de la forme urbaine*, op. cit. (p. 4).

¹³⁴ Castex (Jean), *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, op. cit. (page 108).

¹³⁵ Castex (Jean), «Annexe-2 Entre l'histoire et la forme urbaine: la question du type chez Saverio Muratori (1910-1973)», *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, op. cit. (p. 113).

ne manque pas de continuité dans l'assurance du faire. Le type historique dont parle Muratori préexiste à l'acte de construire. La constitution du type historique n'est pas due à une construction mentale décidée à posteriori. Le type historique est "quelque chose que nous reconnaissons dans un tissu existant"¹³⁶ La maison typique est représentée par la maison courante que le maçon construit suite à la demande d'un client. Cette maison typique est un maillon dans la chaîne de l'évolution du type de la maison dans le lieu où elle est érigée. Ce type est marqué historiquement au sens où il est une synthèse de tous les autres types qui l'ont précédé dans ce lieu. La maison qui en résulte est issue de l'expérience antérieure et elle annonce les maisons qui suivront. «Le type est plusieurs fois synthèse: synthèse de la culture bâtie spécifique qui en assure la maturité, jusqu'au moment où, dans ce lieu, le type lui-même, devient synthèse des caractères de l'organisme bâti qui existait avant sa mise en construction.»¹³⁷ Le type comme concept historique suppose l'adhésion à un schéma préexistant, préconstruit.

En continuité avec ce travail, Cannigia, un des disciples de Muratori, dans une tentative de systématisation, va tenter de mieux définir la maison typique.¹³⁸ Il l'assimilera à un "pseudo-type" généré par des agrégations successives d'unités constructives de base qu'il appelle "cellule élémentaire" ou "type de base" constitué par une forme plus ou moins carrée de cinq mètres sur six. Il a de plus introduit une distinction entre "type portant" et "variante synchronique". Au sujet de cette distinction, il écrit:

«le premier est un type idéal qui réalise la synthèse des éléments novateurs qui ont réussi à s'imposer, des nouvelles normes de construction, des nouvelles conventions, le second correspond à l'actualisation du "type portant" qui se trouve particularisé par son ancrage spatio-temporel, son implantation, son orientation, qui lui font subir toutes sortes de déformations.»¹³⁹

Certaines de ces déformations ("variations synchroniques de restructuration") proviennent d'un processus de modernisation et d'autres ("variations synchroniques de reconstruction") d'une substitution totale. Il faut cependant noter que ces déformations sont toujours «conditionnées par le caractère général du tissu existant pré-constitué».¹⁴⁰ Ce lien avec le

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Caniggia (Gianfranco), cité par Castex (Jean), *Histoire urbaine, anthropologie de l'espace*, op. cit. (page 113).

¹³⁸ Cf. Levy (Albert), *La qualité de la forme urbaine Problématique et enjeux-1*, op. cit. (p. 5).

¹³⁹ Ibid. (page 6).

¹⁴⁰ Ibid. (page 6).

tissu existant, confirmerait ainsi que le type de Cannigia s'oppose à l'idée de *tabula-rasa* de la rénovation urbaine des modernes.

En résumé, les types issus des formes construites monumentales possèdent une force emblématique considérable mais, par leur nature, ils génèrent, chez l'habitant de la ville, un rapport de contemplation ou d'utilisation ponctuelle. Selon cette logique, la spécificité culturelle des formes construites est une notion qui se rapporte plus à l'architecture domestique et à l'espace de la quotidienneté où l'usage courant devient habitude et habitus. Le vécu du quotidien habilite un habitant à reconnaître un type dans un tissu existant. Les travaux de Muratori inscrivent le type comme outil d'analyse dans une cohérence globale et les travaux de Caniggia confirment la valeur du type comme outil conceptuel.

b) Le type "comme schéma historique" d'Argan

En architecture, on connaît les propos sur le type de Giulio Carlo Argan, historien de l'art, principalement à travers un petit essai écrit en 1962 et traduit par Joseph Rykwert en 1963.¹⁴¹ Argan considère le type comme un outil d'analyse valable au même titre que l'analyse iconographique du type développée par Panofsky pour l'histoire de l'art figuratif, parce qu'il permet d'appréhender rationnellement les formes bâties.

Comme l'explique Rafael Moneo, Argan propose une réinterprétation du type de Quatremère de Quincy.¹⁴² Ce dernier envisageait le type comme une forme a priori, une sorte d'absolu platonicien. Argan, quant à lui, envisage le type comme un objet qui dépend de l'existence préalable de séries de bâtiments possédant des analogies formelles et fonctionnelles évidentes. Le type d'Argan se constitue à travers le processus de réduction d'un complexe de variantes formelles menant à une forme commune de base. L'identification d'un type en architecture confirme la préexistence d'une structure interne constituant «une réponse à un ensemble de demandes idéologiques, religieuses ou pratiques soulevées dans un contexte historique donné, pour une culture quelle qu'elle soit».¹⁴³ Le type d'Argan fait

¹⁴¹ Argan (Giulio-Carlo), «On the typology of Architecture», *Architectural Design*, op. cit. (page 565).

¹⁴² Moneo, (Rafael), «On typology», *Oppositions*, op. cit. (page 36).

¹⁴³ «When a 'type' is determined in the practice or theory of architecture, it already has an existence as an answer to a complex of ideological, religious or practical demands which arise in a given historical condition of whatever culture», Argan (Giulio-Carlo), «On the typology of Architecture», *Architectural Design*, op. cit. (p565).

référence à un schéma au sens où l'entend Quatremère de Quincy. Il est compris comme la structure interne d'une forme et comme le principe à l'intérieur duquel peuvent s'élaborer des variations formelles infinies pouvant même entraîner des modifications structurales du type considéré. Argan considère que toutes les formes-types architecturales peuvent être regroupées en trois grandes catégories schématiques: la catégorie des configurations générales du bâtiment, la catégorie des éléments de structure et celle des éléments de décoration.

Chez Argan, le type a un rôle particulier comme outil de conception. Selon lui, en art, le choix d'un modèle de référence implique un jugement de valeur qui revient à reconnaître que l'oeuvre ainsi choisie est parfaite, justifiant de la sorte son imitation. Il en va autrement lorsque l'oeuvre choisie est appréhendée comme un type, car elle y perd sa spécificité de caractère et de forme. Elle assume, en quelque sorte, la valeur schématique d'une image ou d'un signe. L'oeuvre de référence ainsi typifiée, par son caractère vague et général, ne peut affecter de manière littérale le "design" d'une nouvelle oeuvre. Par l'acceptation du type, l'action créative de l'artiste n'est plus rattachée à un jugement de valeur. L'oeuvre de référence choisie et acceptée comme type n'est plus imitée. Cela revient à dire que la répétition du type exclut le processus créatif que constitue la mimesis. Selon Argan, «la position de l'artiste vis-à-vis de l'histoire comporte deux aspects, celui de la typologie et celui de la définition formelle».¹⁴⁴ Cette définition formelle pourrait être assimilée à la notion de design en architecture. Par la typologie, l'artiste assume et incorpore à son travail le contexte où il intervient. Selon Argan, ce contexte est constitué d'un groupe de notions communes ou d'un héritage d'images comportant un contenu plus ou moins explicite et des nuances idéologiques. L'aspect de la définition formelle implique, quant à lui, une pensée critique de la part de l'artiste. Celle-ci est obligatoirement reliée à la typologie, puisqu'elle s'appuie sur un jugement critique concernant la manière avec laquelle l'artiste manipule les types appropriés pour arriver à créer une oeuvre. Transposé en architecture, les propos d'Argan supposent que, même s'il doit accepter le type dans le processus créatif, cela ne doit pas faire oublier à l'architecte qu'il est responsable de l'application d'un jugement critique envers lui. Argan exprimerait ainsi la modernité la démarche projectuelle de l'architecte. En fait, Argan cherche un équilibre entre les formes issues de l'histoire et celles

¹⁴⁴ Ibid. (page 565).

générées par la créativité individuelle. Les types qu'il propose «n'ont pas pour but de répondre à des besoins issus de contingences fonctionnelles. Ils sont conçus pour gérer des problèmes plus profonds qui, à l'intérieur de toute société donnée, sont considérés comme fondamentaux et constants».¹⁴⁵ Le consensus collectif sur les problèmes que le type doit gérer engagerait donc le travail de l'artiste envers cette collectivité. Il est, à ce propos, significatif qu'Argan prenne la peine de préciser «le caractère essentiel de la référence aux formes issues du passé de manière à ce que les nouvelles formes qui en seront issues continuent d'être considérées comme valides dans le futur».¹⁴⁶

En résumé, on peut considérer qu'Argan propose un type historique (*historical type*) assimilable à -un schéma tiré de l'histoire de l'architecture-. Il ne faut pas confondre ce type avec le type historique de Muratori qui, lui, est -un schéma marqué par l'histoire- et donc indissociable d'un espace-temps particulier. En ce sens, le type historique de Muratori rejette le type historique d'Argan. Celui-ci, en parlant de son type, fait référence au plan central ou longitudinal d'un temple que Muratori considère comme a-historique parce qu'applicable indifféremment à des bâtiments d'époques différentes. Cependant, les propos d'Argan sur le rôle conceptuel du type portent à croire qu'il était préoccupé par la volonté de rupture des modernes et par la perte de lisibilité (au sens muratorien) des formes construites qui s'ensuivait. Cette perte de lisibilité de la forme construite suppose aussi la perte de sa capacité d'évocation de l'identité culturelle. En ce sens, les préoccupations d'Argan rejoignent celles de l'approche typomorphologique.

c) Le type "a-historique" de Rossi

Figure emblématique de la Tendenzia, Aldo Rossi s'est fait connaître internationalement lors de la publication en 1966 de son ouvrage séminal intitulé *L'architecture de la ville*.¹⁴⁷ Cet ouvrage traduit en plusieurs langues (français, portugais, allemand), de même qu'une activité professionnelle prolifique, ont donné à Rossi un statut d'étoile internationale de

¹⁴⁵ «historical 'types'... are not intended to satisfy contingent, practical requirements; they are meant to deal with more profound problems which -at least within the limit of any given society- are thought fundamental and constant», *ibid.*

¹⁴⁶ «It is therefore, essential to lay claim to all the experience matured in the past in order to be able to conceive forms in such a way that they will continue to be thought valid in the future», *ibid.*

¹⁴⁷ Rossi (Aldo), *L'architecture de la ville*, *op. cit.*

l'architecture. Son travail est par conséquent marqué par la confrontation d'un cadre théorique avec une pratique professionnelle internationale.

De la définition du type proposée par Quatremère de Quincy, Rossi retiendra principalement l'idée d'un noyau autour duquel s'articulent des développements et des variations.¹⁴⁸ Son travail évoluera vers la recherche de l'origine ou de la cause primitive d'un tel noyau. Pour lui, le type constitue le noyau premier d'une architecture, d'un fragment urbain, ou d'une ville. Il associe la méthode d'élaboration du type à une «opération logique nécessaire, sans laquelle il est impossible d'aborder les problèmes de forme».¹⁴⁹ Dans ce cadre, la logique des formes architecturales s'appuie sur une définition du type juxtaposant la mémoire et la raison. L'architecture garde la mémoire des premiers moments où l'homme a inséré et établi sa présence dans le monde par l'entremise de l'activité constructrice perçue ici comme la raison. Le type préserve et définit la logique interne des formes, c'est pourquoi il peut être considéré comme "fonctionnellement indifférent". Rossi développe cette idée en l'appliquant aux différentes composantes d'un bâtiment qu'il appelle éléments typiques. Il illustre son propos en prenant l'exemple du couloir qu'il considère comme un élément typique primaire disponible indifféremment pour le programme d'une maison individuelle, d'une résidence pour étudiants, d'une école, etc.. Le type peut être aussi compris comme le plan central d'une église qui varie selon les fonctions spécifiques associées à un rituel religieux, à une technique de construction ou à la collectivité qui participe à la vie de cette église. Au sens muratorien, le type rossien est un type "a-historique".

À partir des années 70 et probablement devant le constat du caractère restreint du répertoire des types de bâtiments institutionnels de la ville occidentale, Rossi développe la notion de 'ville analogique'.¹⁵⁰ Les projets conçus dans cet esprit donnent lieu à des morceaux de ville composés de type de bâtiments domestiques et/ou institutionnels tirés de l'histoire de l'architecture urbaine. De tels éléments sont installés à la manière d'un collage dans des villes dont l'identité est assez forte pour imprégner ces nouveaux éléments et ainsi les faire passer pour des bâtiments ayant toujours existé dans cette ville. Rafael Moneo, en analysant les travaux d'Aldo Rossi, retient que la tâche de l'architecte est de contribuer à la

¹⁴⁸ Cf. la définition du type de Quatremère de Quincy rapportée par Rossi (Rossi (Aldo) *L'architecture de la ville*, op. cit. à la page 40)

¹⁴⁹ Rossi (Aldo) *L'architecture de la ville*, op. cit. (page 27).

¹⁵⁰ Ibid, préface à la seconde édition italienne, (page 218).

redécouverte des types primitifs et permanents dont la ville (ou ses bâtisseurs) a perdu la mémoire et la valeur. De la ville analogique mentionnée plus tôt, semble découler une ville idéale dont la définition formelle, bien qu'issue de l'histoire de l'architecture, demeure très personnelle.¹⁵¹ La ville qu'il dessine en est une où le temps semble s'être arrêté. La ville idéale de Rossi possède une grande efficacité symbolique pour exprimer l'urbanité. Cependant, les formes qui en découlent sont d'une neutralité telle, qu'on ne peut les rattacher à aucune ville ni à aucune époque. «Si elle ne peut être associée à aucune ville en particulier c'est parce que pour lui, il n'y a qu'une ville idéale, remplie de types. L'histoire de l'architecture est l'histoire de cette ville idéale».¹⁵²

En résumé, on peut dire que la contribution de Rossi à la réflexion typo-morphologique sur la spécificité culturelle des formes bâties demeure contradictoire. La démarche dont il a fait état dans son livre sur l'architecture de la ville avait suscité énormément d'intérêt puisqu'elle semblait vouloir s'intéresser aux raisons qui enracinent les formes bâties dans un lieu. Son travail s'est par la suite plutôt attaché à développer l'aspect a-historique du type.¹⁵³ Un tel type ne s'enracine pas dans un espace-temps donné. Rossi s'est servi du potentiel symbolique des différents types schématiques pour légitimer la proposition d'une ville idéale intemporelle et neutre, ne pouvant être associée à aucune ville connue. Ce faisant, les morceaux de ville qu'il construit sont effectivement urbains mais ils n'appartiennent pas forcément à la culture du lieu où ils sont construits.

d) Le type "consacré" de Panerai

Parmi le groupe d'architectes qui a constitué la branche française de l'approche typomorphologique, Philippe Panerai est probablement un de ceux qui a le mieux su articuler une pensée cohérente sur le type.¹⁵⁴ Dans son essai intitulé *Typologie*, Il ne perd jamais de vue que le type architectural, comme tous les artefacts produits par l'humain, possède une

¹⁵¹ Moneo (Rafael), «On typology», *Oppositions*, op. cit. (page 36).

¹⁵² «If it is unrecognizable as any specific place, this is because for him there is only one ideal city, filled with types (rather impure types but types nonetheless), and the history of architecture is none other than its history.», Ibid.

¹⁵³ Cet intérêt pour l'enracinement semblait particulièrement manifeste dans certains chapitres de son livre sur *l'architecture de la ville*. Cf. Rossi (Aldo), *L'architecture de la ville*, op. cit. (plus particulièrement ses chapitres intitulés. "La théorie de la permanence et les monuments", "Le logement", "Géographie et histoire. La création humaine", "La mémoire collective" ainsi que "Le locus").

¹⁵⁴ Il a contribué à l'élaboration de plusieurs ouvrages de référence tels que *De l'îlot à la barre* (1977), *Lecture d'une ville, Versailles* (1979), *Éléments d'analyse urbaine* (1980).

signification qui est susceptible de changer dans le temps et l'espace.¹⁵⁵ Cela étant, il demeure convaincu que les formes bâties ne sont pas neutres et que la culture joue un rôle déterminant dans leurs constitutions. Selon lui,

«un type est un objet abstrait, construit par analyse, qui reproduit les propriétés essentielles d'une catégorie d'objets réels et permet d'en rendre compte avec économie. [...] Ainsi, considérant dans une rue l'ensemble des bâtiments, peut-on les classer par famille (en fonction de critères simples: largeur, hauteur, ordonnance, distribution, relation à la rue etc.) puis faire ressortir pour chaque famille, le type, éventuellement l'illustrer par un exemple particulièrement approprié: l'exemple-type».¹⁵⁶

Pour Panerai, le type fait appel à l'idée de régularité, et dans l'élaboration d'un type, il y a la régularité lue à posteriori dans un contexte donné et celle qui peut être élaborée a priori. La régularité lue à posteriori décrit le "type consacré" alors que celle qui est établie a priori décrit des éléments typifiés ou des "plan-types". Panerai s'est particulièrement intéressé au type consacré.

Les études typologiques portant sur l'architecture urbaine vernaculaire font ressortir l'existence d'un nombre restreint de types. Elles permettent aussi de mesurer de façon concrète le niveau d'adaptation du type aux conditions spécifiques à un lieu (matériaux, site, etc.). Enfin, la constatation de l'existence de types particuliers fait prendre conscience de l'ampleur du consensus qui s'est établi sur des dispositifs constructifs (alignement mitoyenneté, etc.) et sur le respect d'une réglementation simple. L'analyse typologique dont parle Panerai permet de constater de manière rationnelle et "après coup" l'existence de types. L'existence de types spécifiques à une ville ou à un quartier particulier permet de croire qu'ils sont la manifestation concrète d'une structure profonde enracinée dans un espace-temps spécifique. Le type consacré de Panerai est un type faisant l'objet d'un consensus à une époque donnée et dans une région donnée parmi tous les intervenants de la construction (clients, concepteurs et constructeurs). À la seule évocation de ce type, les intervenants étaient capables de s'accorder de manière tacite «sur la correspondance entre un ensemble de dispositions spatiales et d'éléments stylistiques et une pratique (à la fois pratique concrète et pratique symbolique)».¹⁵⁷ De plus, ce consensus parmi les intervenants de la construction

¹⁵⁵ Panerai (Philippe), «Typologies», *Éléments d'analyse urbaine*, op. cit. (page 92).

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid. (page 79).

concernant le lien habitus-forme bâtie est demeuré stable assez longtemps pour que la société dans laquelle ils évoluent le reconnaisse. Encore aujourd'hui, certains de ces types sont consacrés par l'histoire. On peut parler de l'hôtel particulier parisien du 18^{ième} ou du palais florentin du 15^{ième} et savoir de manière assez exacte de quel genre de bâtiment il s'agit.

Panerai souligne qu'avant le 19^{ième} siècle, ces types peuvent être considérés comme une structure implicite de la production de l'architecture. Même si de grands architectes ont publié des recueils ou des méthodes sur l'art de bâtir, on peut considérer que, jusqu'au 19^{ième} siècle, ces types consacrés sont davantage véhiculés de manière tacite. Élaborés à travers le travail de plusieurs générations d'artisans, enracinés dans une culture et dans une région, ces types, (autant institutionnels que domestiques) pouvaient être réinterprétés par des maîtres d'oeuvre modestes et souvent anonymes. Mis à part des politiques précises de colonisations (monastère cistercien du 13^{ième} en Espagne ou système urbain espagnol du 16^{ième} en Amérique du Sud) ou le Palladianisme anglais qui demeure une exception, le type consacré voyage mal. La Renaissance française incapable dans un premier temps d'importer plus que l'ornement italien mettra longtemps avant d'en importer la spatialité et démontre la difficulté de transmettre un savoir tacite comme celui dont est issu ce genre de type.¹⁵⁸

En résumé, je pense que l'on peut affirmer que le type issu de la régularité lue à posteriori est un concept incontournable pour parler de l'enracinement culturel d'un bâtiment dans un lieu. L'architecture moderne a rejeté cette détermination de la culture et du lieu parce que jugées réactionnaires. Mais comme le dit Panerai, cette détermination n'est pas un déterminisme dans la mesure où, dans un espace-temps donné, plusieurs solutions sont possibles. L'ancrage dans un lieu et une culture peut demeurer une notion ouverte possédant encore aujourd'hui un grand potentiel créatif. Il est à noter que le type consacré se rapproche beaucoup de celui de Muratori qui préexiste à l'acte de construire.

e) le type "culturel" de Raymond et de Segaud

Le sociologue Henri Raymond et l'anthropologue Marion Segaud ont en commun de s'être intéressés à l'approche typomorphologique. Compte tenu de leur discipline respective, ils se

¹⁵⁸ Ibid.

sont penchés sur les décalages qui peuvent exister entre le discours des sciences sociales et le discours formel en architecture. Plus particulièrement, ils ont étudié la nature des liens entre la forme bâtie et la culture. Ce faisant, ils ont développé un type qu'ils qualifient de culturel.

Selon Raymond, lorsqu'un client s'adresse à un architecte et lui demande de construire une "maison", le mot "maison" parle ici d'un schéma préexistant, pré-construit, qui, de manière tacite, fait consensus entre lui et l'architecte. Le client fait référence au type comme à une «classe d'objets architecturaux existant réellement, connu dans la pratique sociale et architecturale sous la même désignation».¹⁵⁹ Raymond reprend ici le type historique de Muratori puisque le consensus y est conditionnel au partage d'un espace-temps donné. Le type de Raymond s'applique, selon lui, autant aux formes de l'architecture domestique qu'à celles de l'architecture institutionnelle.¹⁶⁰ En traitant ainsi sur un même pied l'architecture domestique et l'architecture institutionnelle, Raymond rapproche le type qu'il tente de décrire de celui de Panerai. Le type suppose que le client et l'architecte partagent une même identité culturelle ou, à tout le moins, que l'architecte soit assez familier avec l'idée de maison du client pour qu'il la comprenne sans que celui-ci ne la décrive. Raymond reprend donc à la fois le type historique de Muratori et le type consacré de Panerai dans sa définition du type.

Dans la relation qu'il a avec l'architecte, le client a une idée de la maison qu'il veut faire construire, mais il n'en a pas de représentation précise. C'est pour élaborer cette représentation -et ainsi faciliter le passage au domaine de la forme construite architecturale- que Raymond propose le concept de type culturel. Selon lui, à l'intérieur des types d'architecture domestique peut se développer une catégorie qu'il appelle le "type culturel". «Nous appellerons type culturel l'ensemble des éléments spatiaux correspondant à des modèles sociaux ou culturels caractéristiques de tout ou partie d'une société donnée, définie par les habitants eux mêmes.»¹⁶¹

Comme l'explique Marion Segaud, peu importe où il se trouve, l'habitant cherche toujours à s'approprier ou à adopter son logement en l'organisant de manière à faire correspondre

¹⁵⁹ Raymond (Henri), *L'architecture, les aventures spatiales de la raison*, op. cit. (page 47).

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid. (page 50).

l'espace à la conception qu'il a du monde. «Aux formes physiques du logement viennent s'ajouter les formes mentales».¹⁶² La description que font les habitants de leur maison dévoile généralement une sorte de "double de l'espace physique" qui organise l'aménagement des espaces intérieurs et extérieurs du logement selon des axes imaginaires. Ceux-ci peuvent s'articuler selon l'opposition sale-propre, selon l'opposition public-privé, selon le rôle des différents membres d'un groupe familial s'il y a lieu, etc..¹⁶³ L'organisation de ces axes est déterminante pour l'habitus, c'est-à-dire pour l'organisation symbolique de l'espace domestique d'une communauté culturelle. Dans ce contexte, l'indifférence distributive d'un type culturel serait représentée par la configuration de l'espace qui permet toutes les variations d'axes imaginaires répertoriées chez les membres appartenant à cette culture. Raymond utilise, entre autres, la méthode sociologique de l'entrevue pour formaliser ou décrire ces axes imaginaires et les variations qu'elles permettent. Le type culturel se construit à travers "La parole sur l'habitat" faite par les habitants eux-mêmes.¹⁶⁴

En résumé, depuis la fin des années 50, les sciences sociales avaient été accusées de négliger la dimension formelle de l'aménagement -et de perdre ainsi toute emprise sur le réel. En effet, parce qu'ils ne possédaient pas, à l'époque, un discours cohérent sur l'articulation entre la société et les formes bâties, les sciences sociales ont rapidement été écartées du débat. Le travail de Raymond et Segaud semble remédier en partie à cette lacune. De façon générale, les habitants tentent par tous les moyens d'adopter les espaces d'un logement en essayant d'y installer leur habitus. Raymond et Segaud font ici valoir qu'il peut exister un décalage entre la configuration de l'espace d'un bâtiment et cette volonté d'installation des habitants que sont les différents axes imaginaires susceptibles d'y organiser la vie. Il s'agit d'un décalage entre le type comme noyau organisant les espaces du logement (déterminé ou non par un espace-temps) et le type culturel.

¹⁶² Marion Segaud, *Propos inspirés d'Henri Raymond, Anthropologie de l'espace* (p.261), Centre Georges Pompidou-Centre de création industrielle, (346 pages), Paris, 1983.

¹⁶³ Constats effectués suite à des travaux inspirés du type culturel d'Henri Raymond. Cf. Segaud (Marion), *Anthropologie de l'espace*, op. cit. (page 261).

¹⁶⁴ Raymond (Henri), *L'architecture, les aventures spatiales de la raison*, op. cit. (page 50).

3) LA VILLE MODERNE OU LA FIN DE LA PERMANENCE DES TYPES

À l'analyse, l'idée d'une forme-type de l'architecture domestique demeure particulièrement prégnante. L'étude du type permet de cristalliser formellement la présence du collectif chez l'individu en tant qu'élément concret constitutif de son appartenance à une identité collective. Dans un esprit critique, je vais ici revenir sur les constats qui se dégagent de l'étude de ces différents concepts de type et des différentes typologies du bâtiment qu'ils sous-tendent pour voir en quoi ils ont enrichi la discussion sur la l'identité culturelle.

Le type que Muratori propose est un objet qui dépend de l'existence préalable de séries de bâtiments possédant des analogies formelles et fonctionnelles évidentes. Les analyses de tissu urbain faites par Muratori rejoindraient d'une certaine façon les propos d'Argan énoncés dans le contexte de l'histoire de l'art, à savoir que tous deux proposent un moyen rationnel d'aborder les formes types. Cependant, le type de Muratori, contrairement à celui d'Argan, permet de juger de la continuité de la relation entre une forme existante et une nouvelle forme dans un espace temps donné. Muratori y parvient principalement avec les concepts de 'rendement' et de 'lisibilité' qu'il a développé dans son enseignement. Le 'rendement' prône, par souci d'économie symbolique, l'utilisation systématique des formes en présence et la 'lisibilité' veille à ne pas engager de rupture avec les formes en présence dans le lieu. Ce type va au-delà de l'idée du type considéré comme un schéma d'organisation de l'espace qui, par définition, est insensible au temps et à l'espace. Muratori propose ainsi des principes qui permettent de maintenir le particularisme des formes bâties produites par une communauté à travers leur transformation.

Argan, avec son type, propose lui aussi un moyen rationnel d'aborder le particularisme qui se développe dans la culture matérielle d'une communauté. Pour lui, le type est un objet qui dépend de l'existence préalable de séries de bâtiments possédant des analogies formelles et fonctionnelles évidentes. Il se constitue à travers le processus de réduction d'un complexe de variantes formelles menant à une forme commune de base. Le type d'Argan fait référence à l'idée de schéma au sens où l'entend Quatremère de Quincy et ce faisant, il est complètement coupé de l'histoire et de la géographie. En effet, une même forme-type, par exemple le type du plan centré, peut regrouper des bâtiments issus de moments historiques différents et de lieux différents. En ce sens, c'est un type qui pose problème lorsque l'on

étudie l'identité culturelle au sens anthropologique puisque l'espace-temps n'y tient aucune place déterminante. Pour lui, l'intégration d'un tel type dans le processus créatif de l'architecte ne doit pas empêcher l'exercice du jugement critique à son égard. Toutefois, les formes issues de ce processus et exposées à ce jugement critique «doivent continuer d'être considérées comme valide dans le futur». Manifestement en désaccord avec l'idée de rupture des modernes, Argan, avec son concept de type, ouvre une porte à l'expression de la continuité dans la transformation.

Le travail de Rossi représente un aboutissement des recherches entourant les origines ou les causes primitives du type que Quatremère de Quincy appelle un noyau autour duquel s'articule des développements et des variations''. Cette recherche d'un noyau s'associe ici à la recherche d'une essence, qui par définition, s'oppose à ce qui est particulier. La recherche de ce qui est commun à plusieurs bâtiments pose la question de ce qui différencie le particulier de l'universel. Cet esprit de la définition du type de Quatremère de Quincy l'a amené à s'intéresser à la recherche d'une essence qui, par définition, transcende l'individualité pour mettre l'accent sur les points communs à un groupe d'individu. D'une part, fidèle à ses convictions politiques collectivistes Rossi a rejeté très rapidement les formes-types de l'architecture domestique donnant lieu à la banlieue pavillonnaire.¹⁶⁵ D'autre part, ces mêmes convictions politiques l'empêchaient d'adopter une définition anthropologique de la culture et donc un type culturel jugé réactionnaire compte tenu de la prédominance des pratiques bourgeoises que la culture anthropologique véhicule. Ce refus de la collectivité au sens anthropologique l'a amené à développer dans son travail des formes types d'habitation s'abreuvant à l'histoire urbaine de tout le monde occidental sans toutefois ne jamais l'enraciner, à dessein, dans un milieu précis. Les formes types qu'il propose sont certes représentatives de l'urbanité, mais elles possèdent une neutralité telle, qu'elles sont impossibles à situer dans un espace géographique ou une période historique. Ce qui est troublant, c'est que les types d'habitat issus du travail de Rossi, parce qu'ils sont associés à une continuité typologique formelle et esthétique spécifique à Rossi, finissent par lui être associées à titre individuel. Elles en deviennent les formes type d'Aldo Rossi!... Ainsi, parti à la recherche des types de bâtiments potentiellement porteurs du caractère collectif de la ville, il en arrive, en bout de ligne, à exprimer des formes-type d'habitation qui lui sont associées

¹⁶⁵ Rossi (Aldo), *L'architecture de la ville*, (page 119)

en tant qu'architecte démiurge. Ce cheminement constitue tout un revirement de situation puisque la recherche sur la collectivité débouche sur la célébration du génie créatif individuel. Ainsi, le type de Rossi loin de l'atténuer participe à la disparition de l'identité culturelle des formes bâties.

Comme plusieurs architectes "typo-morphologistes" et par opposition au type tiré d'une régularité lue *a priori* comme le type des modernes, Panerai s'est intéressé au type issu d'une régularité lue à *posteriori* qu'il appelle le type consacré. Il est un de ceux qui a le mieux exprimé la relation qui existe entre une organisation spatiale et une utilisation à la fois fonctionnelle et symbolique de l'espace. Il a consacré l'importance de l'habitus dans l'élaboration du particularisme des formes bâties. Même s'il y avait consensus sur le rejet des formes préexistantes comme ce fut le cas avec la majorité des programmes progressistes de logement social, on a assisté à l'élaboration d'un type consacré de logement social spécifique à chaque programme national de logement social. En effet, comment expliquer autrement les grandes différences typologiques du logement social, qui devraient être théoriquement représentatifs de l'humain universel, d'un pays à un autre sinon par la permanence de certains éléments d'un type consacré. D'autre part, le type consacré de Panerai fait valoir le caractère anti-romantique de la démarche typo-morphologique puisqu'il n'est pas issu d'une volonté de définir l'essence ou 'l'âme' d'une culture. Ce type est issu d'une régularité lue à *posteriori*. Il ne fait que constater l'existence du type et le consensus dont il jouit dans une communauté culturelle donnée. L'existence de ce consensus rend le type consacré très attrayant dans le cadre d'un travail sur l'identité culturelle puisque c'est cette perte de consensus sur la signification ou la capacité d'évocation d'une identité culturelle des nouvelles formes bâties qui est ici étudiée.

Selon Henri Raymond et Marion Segaud, l'habitant cherche toujours à s'approprier l'espace qui lui est proposé en l'organisant de manière à ce qu'il corresponde à sa compréhension du monde. La description que font les habitants de leur maison dévoile généralement une sorte de double de l'espace physique qui organise les espaces selon des axes imaginaires particuliers. Raymond et Segaud appellent ce double le type culturel. La compréhension du monde que possèdent les habitants est en constante évolution. Ainsi, avec le temps, un décalage apparaît généralement entre le type culturel d'un habitant et le type du bâtiment dans lequel il vit. C'est à travers le va-et-vient continu entre ce double imaginaire et le type

du bâtiment que s'élaborent les mutations et les permanences de la forme bâtie. La construction d'un bâtiment dans un espace-temps donné représente une cristallisation de l'état de ce va et vient. À mon avis, ce type culturel de Raymond et Segaud pose problème parceque il se définit comme un double de l'espace issu du seul point de vue des habitants. En effet, il demeure difficile de savoir comment se construit cet idéal de l'habitat exprimé par les habitants. Dans quelle mesure cet idéal s'appuie sur l'habitus traditionnel, sur une attitude critique face à cet habitat traditionnel ou tout simplement sur la reproduction d'un système symbolique provenant de la culture étatsunienne dominant la planète. Dans les faits, cet idéal d'habitation s'abreuve probablement à toutes ces sources. Cependant, dans des sociétés comme la société étatsunienne, où il n'existe pratiquement pas de lieux de débats collectifs permettant d'exprimer des points de vue sur l'intérêt de la collectivité,¹⁶⁶ un constat est systématique. On se rend compte que la parole sur l'habitat faite par les habitants ne fait que reproduire, de façon littérale, ce que propose le système symbolique individualiste et consumériste véhiculé par le capitalisme sans entraves c'est à dire, en un mot, le pavillon de banlieue.

L'approche Typo-morphologique est en partie issue d'une pensée critique envers la ville moderne. Dans ce contexte les concepts de type qu'elle a développé sont plutôt opposés au concept de logement-type ou de cellule-type conçue pour un humain universel. Les types développés par l'approche Typo-morphologique traitent, en général, de différents moyens de maintenir une permanence de la forme bâtie à travers sa transformation. Dans la majorité des cas on retrouve cette volonté de ne pas engager de rupture avec les formes bâties existantes sur le lieu du projet. Ces différents concepts de type, de manière intrinsèque, traitent de la permanence de la culture matérielle au sens anthropologique du terme. Ces pistes de travail sur le particularisme des types de bâtiment semblent d'autant plus valables qu'elles permettent aussi à une pratique architecturale valorisant un projet de société progressiste de s'exprimer.

¹⁶⁶ Contrairement aux autres pays d'Occident, les lieux de débats collectifs y sont rares puisque la collectivité est absente des domaines où elle est omniprésente ailleurs en occident, (santé, éducation, sécurité sociale etc.)

C- LA FORME URBAINE ET L'IDENTITÉ CULTURELLE

Le chapitre précédent s'est penché sur la relation qu'entretiennent différentes interprétations de la typologie du bâtiment d'habitation avec l'identité culturelle. Toujours en demeurant dans le contexte de l'architecture domestique, ce texte traitera maintenant de la relation qu'entretiennent différentes interprétations typo-morphologiques de l'espace public avec l'identité culturelle.

Comme l'étude typologique ne peut rendre compte à elle seule des transformations que subit la ville, elle ne peut à elle seule rendre compte de la complexité de la relation qui existe entre les formes de la ville et l'identité culturelle. De plus, l'identité culturelle telle que définie dans les chapitre antérieurs est une idée éminemment collective. En ce sens, ce mémoire de recherche ne pouvait passer à côté des formes urbaines et appelait l'étude de la ville, qui demeure probablement un des artefacts collectifs par excellence.

«La croissance de l'ensemble est liée aux propriétés associatives de l'élément, la croissance de l'élément à ses propriétés distributives (les propriétés distributives ne sont autres que les propriétés associatives de ses parties). L'examen des ces propriétés est à la base de toute étude typologique sérieuse et permet de comprendre le rapport entre la typologie et la forme urbaine.» (Philippe Panerai)¹⁶⁷

Selon Veyrenche et Panerai, le particularisme du Paris haussmannien requiert, pour être compris, autant une analyse de la typologie du bâtiment qu'une analyse de la morphologie urbaine. Le type architectural à l'origine de l'immeuble haussmannien est une systématisation du type de l'immeuble spéculatif de la Restauration et de celui de la Monarchie de Juillet. Ceux-ci tiraient eux-mêmes leurs types des immeubles locatifs de la période antérieure. Les grands bouleversements qui vont secouer Paris au milieu du 19^{ème} siècle ne se situent pas au niveau du type, qui, sommes toutes, s'inscrit dans l'évolution des types qui l'ont précédé. Certes, les transformations de l'immeuble parisien qui aboutissent à l'immeuble haussmannien sont en partie déterminées par les bouleversements que fait subir Haussmann aux espaces publics parisiens. Cependant, plus que dans le type, les interventions haussmanniennes se lisent dans les espaces publics de la ville. Les boulevards haussmanniens

¹⁶⁷ Panerai (Philippe), «Croissances», (23 pages), *Éléments d'analyse urbaine*, (195 pages), Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1980, (p. 22).

se caractérisent par une dimension plus ample et une nature différente de la majorité des voies qui existaient auparavant dans la ville et qui lui donnaient sa cohérence.

C'est principalement pour cette raison que le groupe de recherche ADROS-UP3 considère qu'en dehors de sa valeur comme fragment urbain, l'objet architectural n'a pas de valeur formelle en soi. Son intérêt réside avant tout dans sa capacité à définir des espaces, à opérer des distinctions, à accueillir des pratiques.¹⁶⁸ L'étude de la ville nécessite cependant l'élaboration d'un mode de découpage pertinent et différent du point de vue généralement rattaché à l'objet architectural qui lui, est incapable d'expliquer la relation existant entre le bâtiment et la forme urbaine. Une des contributions majeures de l'approche Typomorphologique au débat sur la ville consiste à proposer des modes de découpage de celle-ci capables de rendre compte de la logique d'organisation des formes bâties qui la constituent. C'est une pensée qui tient compte de l'emboîtement des différents niveaux de cohérence de la ville.

1) ANALYSE DES CONCEPTIONS TYPO-MORPHOLOGIQUES DE L'ESPACE PUBLIC

a) L'espace public ou le tissu de base de Muratori

La ville est une entité qui se prête mal au morcellement. Elle s'offre au chercheur comme un tout indissociable. La notion de tissu urbain ou tissu de base comme l'appelle Muratori et sa logique des espaces, expriment cette idée d'une entité difficilement morcelable. Muratori, dans ses propos sur le type comme concept historique, accorde une valeur fondamentale au tissu urbain constitué par l'architecture domestique, qu'il considère comme élément de base de la continuité urbaine. Ses travaux sur l'histoire du bâti vénitien et romain, l'ont amené à énoncer trois principes fondamentaux sur les modes d'imbrication des différents niveaux d'étude de la ville¹⁶⁹ :

- 1) «le type ne se caractérise pas en dehors de son application concrète, c'est-à-dire en dehors d'un tissu construit.»
- 2) «le tissu urbain à son tour ne se caractérise pas en dehors de son cadre, c'est-à-dire en dehors de l'étude de l'ensemble de la structure urbaine.»

¹⁶⁸ Castex (Jean), Depaule (Jean-Charles), Panerai (Philippe), *Forme urbaine: de l'îlot à la barre*, op. cit. (p. 192).

¹⁶⁹ Saverio Muratori cité par Panerai (Philippe), dans «Typologies», *Éléments d'analyse urbaine*, op. cit. (p. 85).

- 3) «l'étude d'une structure urbaine ne se conçoit que dans sa dimension historique, car sa réalité se fonde dans le temps par une succession de réactions et de croissances à partir d'un état antérieur.»

Ainsi s'expriment, selon lui, les rapports d'analogie structurale qui existent entre les différentes échelles d'intervention du projet qui vont du bâtiment au territoire en passant par le tissu urbain et la ville. Caniggia, un des disciples de Muratori, s'est appliqué à décrire de façon systématique ce à quoi pourraient correspondre ces rapports d'analogie structurale.¹⁷⁰ Après être parti d'une unité constructive de base qu'il appelle "cellule élémentaire" ou "type de base", il détermine par leur agrégation successive des pseudo-types qui sont fonctionnellement différenciés (habitations, commerces, etc.). Lorsque ces pseudo-types s'agglomèrent à leur tour, ils forment un premier "tissu de base" puis, en se développant le long de voies hiérarchisées, ils donnent lieu à des "tissus particuliers". Par ses travaux, Caniggia a permis de mieux saisir la cohérence de la constitution et de la transformation des tissus urbains.

En résumé, je pense qu'on peut déduire des propos de Moratori et de Cannigia que l'espace public est la résultante de la construction du tissu urbain. Le développement de l'espace public par l'agrégation successive de ce que Cannigia appelle des pseudo-types, fait valoir l'interpénétration naturelle des deux échelles et, en dernière analyse, leur caractère indissociable. Ces propos confirmeraient l'intuition qui veut que le caractère spécifique du bâtiment-type ('type de base') soit garant du caractère spécifique des espaces publics. Cette position de Muratori et Cannigia offre un moyen relativement simple d'aborder la spécificité des espaces publics en abordant la spécificité des modes de branchement du type de base sur les dits espaces publics. Enfin, pour ces deux architectes le développement de la ville s'inscrit dans une longue suite d'actions et de réactions qui s'effectuent systématiquement à partir d'un état antérieur. Ils sont donc partisans d'une continuité de liens dans l'évolution de la ville.

¹⁷⁰ Levy (Albert), *La qualité de la forme urbaine Problématique et enjeux-1*, op. cit. (page 5).

b) L'espace public ou le monument phagocyté de Rossi

Il serait intéressant de rapporter les propos de Rossi sur le rôle circonstanciel de tissu urbain et d'espace public que peuvent jouer les monuments. On connaît les propos de Rossi¹⁷¹ concernant l'impact du monument sur le tissu urbain environnant. Le monument, en tant que noyau d'agrégation des activités, agit comme catalyseur. En ce sens, il est capable de précipiter le processus d'urbanisation autour de lui et, de manière plus générale, de provoquer la transformation du territoire. Dans ce contexte, le monument devient presque systématiquement un "pôle d'attraction". Ainsi, dans la forme de la ville, les monuments se lisent comme des éléments autour desquels la ville grandit.

Lorsque la ville traverse des périodes de grand trouble, Rossi a rappelé comment les bâtiments publics sont susceptibles d'être complètement phagocytés par le tissu urbain. Tel a été le cas de plusieurs bâtiments publics de l'empire Romain après la chute de Rome. Pendant de telles périodes, généralement pour des raisons de survie, les habitants d'une ville investissent les monuments et finissent par les incorporer dans leur quotidien en y construisant leurs demeures. Ce faisant, les habitants perdent le rapport de contemplation qu'ils entretenaient normalement face aux bâtiments publics dont parle Benjamin.¹⁷² À l'occasion, la dimension de l'édifice public ainsi investi est telle, qu'il peut littéralement voir se recréer en son sein une ville entière. L'incorporation au tissu urbain de l'amphithéâtre romain de Lucques et du palais de Dioclétien à Split démontre comment d'anciens bâtiments publics peuvent ainsi participer au particularisme des espaces publics.

En résumé, ce phénomène de ville atrophiée dans un monument dont parle Rossi m'apparaît très prégnant. Comme si, avant de mourir, la ville, dans un élan de désespoir profond face à un des moments les plus dramatiques de son histoire, tentait de se ressaisir comme ville. Dans une tentative ultime, la communauté tente une dernière mise en commun des ressources afin de délimiter l'espace et de l'orienter pour qu'il puisse s'insérer dans une compréhension du monde donnée dans un système symbolique donné, dans une culture donnée. La communauté procède à cette ultime mise en commun des ressources en utilisant

¹⁷¹ Rossi (Aldo), *L'architecture de la ville*, op. cit. (page 100).

¹⁷² Benjamin (Walter), *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Gonthier Denœe, Paris, 1974, (page: 117).

dans ce moment d'immense dénuement, ce qui est déjà là, présent dans le lieu à ce moment là (hic et nunc). Comme si, à l'occasion d'un traumatisme critique pour l'existence d'une communauté, celle-ci en arrivait à cristalliser l'essence de son identité culturelle dans l'espace. Ce faisant, la communauté réussirait à révéler la vraie nature du bâtiment public qu'elle investit, en le transformant en métaphore de l'identité culturelle par excellence: la ville.

c) L'espace public ou la ville européenne reconstruite de Krier

Léon Krier, dans le cadre du Mouvement de Reconstruction de la Ville, considère que la ville pré-moderne doit être réinstallée. Selon lui, l'organisation des espaces publics sur le principe des rues et des places de la ville pré-moderne, est le seul mode d'organisation approprié pour reconstruire l'espace public et social détruit par la ville moderne. C'est pourquoi il prône le maintien de l'ancien tissu urbain et le développement de celui-ci pour que soient maintenus les espaces de représentation de la collectivité qui, autrement, selon lui risque de disparaître. Selon Krier, il y a trois manières de concevoir des espaces publics. «Les blocs résultent d'un tissu de rues et de places... Les rues et les places résultent de la position particulière des blocs... Les rues et les places forment des types d'espace précis. Le bloc en résulte.»¹⁷³ Ce mode d'organisation des espaces publics est fondée sur la création du vide comme objet. Les espaces publics y sont conçus en plan, comme des figures se détachant sur un fond constitué par le tissu urbain.¹⁷⁴ Dans un tel contexte, l'organisation des formes construites structure de manière systématique les expériences spatiales vécues dans l'espace public.

L'inversion du rapport figure-fond constitue un changement fondamental de structure qui s'est manifesté lors du passage à la ville moderne. Le rapport figure-fond de la ville moderne se caractérise par la disparition des liens formels entre les immeubles et leur autonomisation au centre de la parcelle. Sur une parcelle donnée, un immeuble pré-moderne comme l'hôtel-particulier s'implante d'une manière inverse à celle d'un immeuble d'habitation moderne

¹⁷³ Culot (Maurice), Krier (Léon), *Rational architecture rationnelle*, op. cit. (page 58).

¹⁷⁴ Krier (Léon), «Trois projets récents», (21 pages), *Archives d'Architecture Moderne.*, No 14, Bruxelles, 2ième trimestre-1978, (p. 61).

même s'ils possèdent tous deux une faible implantation au sol. L'hôtel particulier dégage le cœur de la parcelle en développant les différentes ailes du bâtiment autour d'une cour d'honneur. Si l'espace le permet, l'hôtel se déploiera autour d'une deuxième, cour en profondeur de parcelle, faisant office de jardin. Dans une logique complètement inverse, l'immeuble d'habitation moderne s'implante, tel un objet autonome, au centre de la parcelle et n'entre jamais en contact avec les limites de celle-ci.

En résumé, je pense qu'il faut retenir des propos de Krier que le maintien des espaces publics en tant qu'espaces de représentation de la collectivité, demeure garant de l'existence de cette collectivité. Pour ce qui est de la spécificité des formes bâties, il faut retenir que la disparition d'un lien, en soi, fait aussi disparaître les différents particularismes formels que peut prendre ce lien. La disparition du mur mitoyen comme lien formel entre deux types de bâtiments fait aussi disparaître le caractère potentiellement particulier de ce lien. En ce sens, la disparition des liens formels entre les types de bâtiments fait disparaître toute une dynamique génératrice de particularisme non seulement au niveau du type de bâtiment mais aussi au niveau de la forme urbaine. En effet, la dissolution des liens entre les types de bâtiments est responsable de la dissolution des parois des espaces publics et donc de la dissolution des figures de fragments urbains. À cette dissolution de la figure urbaine correspond la dissolution de l'expérience spatiale qui lui était rattachée. Cette dissolution génère à son tour la dissolution de l'orientation spatiale qu'elle procurait et donc, aussi, la dissolution de la signification qui lui était attribuée. Ce faisant, l'espace public quitte l'espace culturel de l'anthropologie pour entrer dans le domaine d'un espace neutre non orienté, l'espace euclidien.

d) L'espace public ou le maillage de Veyrenche et Panerai

Michel Veyrenche et Philippe Panerai, dans leur essai intitulé "Structures urbaine",¹⁷⁵ proposent d'aborder l'étude de la ville à travers ce qu'ils appellent les structures urbaines qu'ils classent en trois éléments fondamentaux: la voirie (ou le maillage), les édifices publics

¹⁷⁵ Panerai (Philippe), Veyrenche (Michel), «Structures urbaines» *Éléments d'analyse urbaines*, op. cit. (page 153).

et l'îlot.¹⁷⁶ Le maillage est un le mode d'organisation des espaces publics de la ville. Il organise, de façon claire, les voies de déplacement et les espaces stationnaires que sont les rues et les places publiques selon une structure hiérarchique (ordre mineur, intermédiaire et majeur). Cette structure hiérarchique est ponctuée de bâtiments publics représentant les idéaux de la collectivité à chacun des trois niveaux hiérarchiques du maillage.

Ces auteurs considèrent que la relation entre l'habitus (qu'ils appellent aussi la pratique de l'espace) et la forme bâtie qu'ils avaient déjà fait valoir pour le type architectural s'applique aussi aux espaces publics. Ils se sont attardés plus particulièrement sur les mécanismes de récupération des formes existantes par les nouvelles pratiques de l'espace public. Tout d'abord, ils mentionnent comment la complexité de cette relation fait en sorte qu'il est difficile d'évaluer dans quelle mesure la forme et la pratique se déterminent et s'adaptent mutuellement. Selon eux, lorsque à un moment donné de son histoire, un groupe social veut exprimer publiquement de nouveaux modèles dans une pratique particulière, cette nouvelle pratique a un impact sur la forme de l'espace public. Les formes bâties existantes, par leur omniprésence, sont toujours là, disponibles pour expérimenter la réception de nouvelles pratiques. Ils précisent que le fait qu'elles soient les premières formes en présence dans le lieu où le nouveau modèle sera expérimenté leur confèrent un caractère formateur, puisqu'on ne peut en faire abstraction. La forme bâtie existante constitue donc un réceptacle potentiel et concret susceptible de recevoir des pratiques rattachées à des modèles souvent en partie abstraits. Ainsi, avec quelques ajustements réciproques, la forme bâtie existante démontre son potentiel d'adaptation en étant investie par cette nouvelle pratique.¹⁷⁷ Les deux auteurs considèrent les interventions du Baron Haussmann à Paris comme représentatives de ce constat. Les auteurs en arrivent à la conclusion qu'«Outre son rôle permissif, [le bâti] rend compte d'un moment particulier: sa forme dépend, outre la résolution de problèmes techniques, d'une position culturelle déterminée»¹⁷⁸

¹⁷⁶ Panerai (Philippe), Veyrenche (Michel), «Structures urbaines», *Éléments d'analyse urbaines*, op. cit. (page 156).

¹⁷⁷ Panerai (Philippe), Veyrenche (Michel), «Structures urbaines», (17 pages), *Éléments d'analyse urbaine*, Archives d'Architecture Moderne, (195 pages), Bruxelles, 1980, (pages 168).

¹⁷⁸ Ibid. Veyrenche et Panerai semblent utiliser le terme de culture dans un registre marxiste (une classe sociale-une culture), Cependant, leur raisonnement peut aussi s'appliquer à une utilisation anthropologique du mot culture.

Veyrenche et Panerai ont bien montré, avec une équipe de l'ADROS-UP3¹⁷⁹ comment le mode d'implantation des bâtiments est déterminant dans l'organisation du système spatio-symbolique de l'habitat. L'immeuble d'habitation contemporain possédant un couloir commun desservant des appartements donnant uniquement sur l'avant ou sur l'arrière génère un retournement de l'espace de la cour sur la façade qui est responsable d'une neutralisation des pratiques. Cette situation «réduit la pratique en la soumettant à la neutralité, c'est à dire au contraire des différences constitutives du système spatio-symbolique de l'habitat».¹⁸⁰ Panerai et son équipe, dans le même ouvrage, valorisent la présence de la collectivité par le rapprochement relatif des immeubles afin que la distance ne transforme pas la vie qui les habite en une notion abstraite sans possibilité d'interaction d'un immeuble à l'autre. Cette proximité relative permet aux axes imaginaires de l'habitus de sublimer la tension qui pourrait surgir de cette proximité de la présence d'autrui en développant toute une panoplie de comportements et de filtres architecturaux spécifique à un habitus en particulier.

En résumé, il faut prendre note qu'à l'intérieur de ces trois niveaux de maillage, le particularisme des formes urbaines peut varier énormément. Il peut y avoir des variations significatives de forme entre deux villes pour un même niveau de maillage. Il peut y avoir de grandes différences formelles entre ces trois niveaux dans une même ville. Enfin, de grands écarts peuvent exister pour un même niveau de maillage, dans une même ville mais à des époques différentes. De plus, la forme que prend l'amalgame d'axes imaginaire décrit par Veyrenche et Panerai change de manière significative selon l'organisation du système symbolique spécifique à chaque culture. Ainsi, la forme des parois délimitant les espaces publics devrait théoriquement être en mesure d'exprimer cette spécificité culturelle. On peut aussi convenir que ces axes imaginaires peuvent mieux se déployer lorsque l'espace public de l'avant en constitue une des extrémités et que l'autre extrémité de ces axes n'est jamais accessible visuellement depuis ce même espace public avant. Enfin, malgré le changement de pratique que peuvent subir des espaces publics et les modifications que cela implique, ceux-ci réussissent à maintenir une certaine permanence dans la transformation. Ce genre de transformation permet de ne pas entrer en rupture avec le tissu pré-existant gardant ainsi une

¹⁷⁹ *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*, Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai et Michel Veyrenche, Dunod, Paris, France, 1980

¹⁸⁰ *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*, (page 159), Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai et Michel Veyrenche, Dunod, Paris, France, 1980

relation avec les formes antérieures et donc avec l'identité culturelle des formes bâties antérieures.

2) LA VILLE MODERNE OU LA DISSOLUTION DE L'ESPACE PUBLIC

L'analyse semble démontrer que les figures générées par les espaces publics sont en mesure de nous informer sur la nature de la collectivité et sur la nature de son système symbolique. Je vais ici revenir sur les différents constats qui ressortent de l'étude de ces concepts afin de voir ce qu'ils apportent, dans le cadre d'un regard critique, à la discussion sur l'identité culturelle des formes bâties.

Selon Muratori et Cannigia, le particularisme de la forme des espaces publics dépend du particularisme du mode d'agrégation des éléments de base et fait valoir le caractère intrinsèque des liens qui existent entre les différents niveaux de cohérence de la ville. Cette relation intime entre le bâti et le non bâti, entre la typologie du bâtiment et la forme de l'espace public, transparaît dans l'impact des modes de production et de distribution des biens et services sur les formes urbaines.¹⁸¹ En cela ces travaux pourraient être particulièrement éclairants pour départager le rôle du transport individuel dans la disparition des espaces publics de la ville moderne.

Les propos de Rossi sur les monuments-ville font valoir l'importance de ce qui est présent 'ici et maintenant' (hic et nunc) dans la définition de l'identité culturelle et de son particularisme dont Benjamin avait eu l'intuition avec ses propos sur l'architecture domestique.¹⁸² Ce phénomène de monument ville est hautement représentatif des propos de Halbwachs qui affirmait que,

«Lorsqu'un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, mais en même temps, il se plie et s'adapte à des choses matérielles qui lui résistent. Il s'enferme dans le cadre qu'il a construit. L'image du milieu extérieur et des rapports

¹⁸¹ Cf. l'étude comparative du tissu urbain vénitien entre le quartier St-Lio et le quartier Santa-Maria-Nuova. (Philippe Pancrai, *Éléments d'analyse urbaine*, Chapitre 3, Typologies, (page 87), Archives d'Architecture Modernes, Bruxelles, Belgique, 1980.

¹⁸² Benjamin (Walter), *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Gonthier Denôe, Paris, 1974, (page: 117).

stables qu'il entretient avec lui, passe au premier plan de l'idée qu'il se fait de lui-même.»¹⁸³

D'autre part il faut prendre note que la pratique professionnelle de Rossi est une des plus contradictoire qui soit lorsque l'on considère tous les théoriciens qui ont été déterminant pour l'approche Typo-morphologique. Son travail est représentatif d'une attitude déroutante qui utilise l'analyse typologique pour comprendre le contexte urbain où doit s'implanter le projet pour ensuite s'opposer dialectiquement à ce même contexte.

Des propos de Krier on peut retenir que les figures de vide, construites par regroupement de bâtiments, sont des espaces de représentation de la collectivité. Il serait donc logique que le particularisme de ces figures constitue une cristallisation matérielle du particularisme du système symbolique de cette collectivité et donc de son identité culturelle. Même si les reproches de classicisme radical sont en partie fondés, les propos des frères Krier sur la disparition des formes urbaines claires comme étant significative de la disparition de la collectivité sont, à mon avis, encore pertinents. L'espace public de la ville moderne, devenu fuyant, ayant perdu la définition de ses limites, et ne correspondant plus à aucune figure reconnaissable, devient l'expression du vide. L'espace public qui est, par définition, l'espace de représentation de la collectivité devient l'expression du vide.

Selon Veyrenche et Panerai, l'omniprésence symbolique de la collectivité s'exprime dans le rôle qu'elle joue le long d'axes imaginaires publics qui s'inscrivent dans la structure hiérarchique de la ville composée de trois niveaux (ordre mineur, intermédiaire et majeur). Le citoyen se projette dans l'espace public en fonction de ces axes exprimant un mode d'interaction spécifique entre l'intérieur et l'extérieur qui varie grandement selon l'habitus de la culture considérée. La disparition des pratiques reliés à la présence de la communauté semble elle aussi se confirmer dans la ville moderne. Il faut prendre note de la disparition de la communauté de voisinage causée, en partie, par le retournement de l'espace de la cour sur la façade. De plus, il faut réaliser l'impact de l'éloignement relatif des immeubles sur la disparition de la collectivité, assimilant ainsi la vie qui les habite à une notion abstraite sans possibilité naturelle d'interaction d'un immeuble à l'autre.

¹⁸³ Halbwachs (Maurice), *La mémoire collective*, P.U.F., (204 pages), Paris, 1968, (page 132).

Tous ces auteurs remettent en question l'espace public que la ville moderne avait mis au point. Ce qui demeure commun à toutes ces interprétations typo-morphologique de l'espace public réside dans le propos qu'elles mettent de l'avant sur la permanence des formes à travers leur transformation. Tout comme avec la typologie du bâtiment, l'identité culturelle, une réalité en évolution constante, entretient une relation dynamique avec la forme des espaces publics. Ces auteurs sont soucieux de développer un propos cohérent sur les différents moyens de maintenir cette relation dynamique dans le respect des idéaux progressistes tout en maintenant l'espace anthropologique associé aux sociétés archaïques.

À la différence de la typologie du bâtiment, l'étude de la relation entre l'identité culturelle et l'espace public a mis en évidence une disparition encore plus déroutante. Proposée à l'origine pour comprendre l'incapacité à exprimer l'identité culturelle des formes bâties contemporaine cette recherche a fait valoir la disparition de l'espace public.

CONCLUSION

Une des contributions majeures de l'approche Typo-morphologique à l'architecture contemporaine aura été de se pencher sur l'intérêt de la permanence des types et sur celle des figures de l'espace public. Cette étude avait comme objectif de mieux éclairer cette capacité que possède l'approche typo-morphologique de rendre compte de l'identité d'un lieu à travers la mise au jeu de figures ou de métaphores.

En partie issue d'une critique de la ville moderne, l'approche Typo-morphologique a grandement été motivée par la volonté de comprendre les mutations qu'ont subi les formes bâties urbaines avec l'avènement de la ville moderne. Comme son nom l'indique, l'approche Typo-morphologique possède deux volets, un volet "typologie du bâtiment" et un volet "morphologie urbaine". L'étude des concepts traitants de la typologie du bâtiment a fait valoir l'importance de la permanence de la notion de type pour le maintien de l'identité culturelle du cadre bâti. Ce que l'approche Typo-morphologique a défini comme la stabilité du type est un élément conceptuel de base pour traiter de la mécanique de la stabilité des formes. L'étude des concepts traitant de la morphologie urbaine fait état, quant à elle, de l'importance du maintien d'une définition formelle claire de l'espace public dans la définition de l'identité culturelle des formes bâties.

A) Dire l'identité culturelle dans la présence de l'autre.

De toute la mise en contexte multidisciplinaire de ce travail je pense qu'il est possible de faire ressortir un thème que toute personne qui se sent concernée par ce que la ville possède d'humain devrait toujours avoir à l'esprit: la représentation.

L'humain en tant qu'être fondamentalement grégaire recherche la présence d'autrui. La ville du piéton et son architecture, par le fait qu'elle installe constamment le citoyen dans la présence de l'autre, fait en sorte que toute activité fonctionnelle s'enrichie de niveaux supplémentaires de signification qui sont, entre autres, de l'ordre de la représentation. Toutes les sphères d'activité de l'humain sont touchées par cette présence de l'autre et ce,

de la chambre à coucher jusqu'au territoire en passant par l'appartement, la rue, le quartier et la ville. On ne fait pas que manger lorsque l'on est assis en compagnie, ne serait-ce que d'une autre personne, à la table de la salle à manger, on est en représentation. On ne fait pas que marcher d'un point 'A' à un point 'B' lorsque l'on passe devant la terrasse d'un café ou sur un trottoir achalandé, on est en représentation. L'architecte ne fait pas que mettre en commun des ressources en agglomérant les appartements dans des immeubles mitoyens, il crée des lieux de représentation.

Ce niveau supérieur de complexité des relations entre les humains s'exprimant ainsi à travers la représentation est constitutif de l'idée de la ville et de sa richesse. Cette complexité, loin d'être contraignante, est à la mesure de la complexité de l'esprit humain. Elle lui offre l'opportunité de transformer les tensions qu'elle peut générer en quelque chose de plus grand, bref de les sublimer à travers ce que j'appellerais la théâtralisation du comportement urbain et ce que plusieurs appellent la culture.

Le caractère grégaire et symbolique du comportement humain constitue un des fondements de l'identité collective. Cependant, l'être humain, devenu citoyen, n'est aucunement relevé de son devoir de jugement critique envers les comportements et les valeurs que propose cette identité collective. Comme les Avant-Gardes modernes l'avaient bien compris, cette identité est constitutive du monde pré-moderne où la discrimination envers certains groupes pouvait être institutionnalisée. C'est dans le cadre de cet esprit critique que les pistes de travail proposées par l'approche Typo-morphologique m'apparaissent pertinentes.

Comme l'on fait les typo-morphologistes, force est de constater que l'architecture ne crée pas de comportements mais qu'elle les permet. Dans ce cadre, il m'apparaît clair que les pistes de travail ici développées sont en mesure d'aider l'architecte à discriminer les formes bâties permettant de vivre ensembles de celles qui nous éloignent physiquement et métaphoriquement les uns des autres.

B) Dire l'indicible avec la figure

L'approche Typo-morphologique, tout comme l'approche moderne, tente de révéler à travers la forme les lois qui sous-tendent l'apparence des choses. À la différence de l'approche moderne, qui tente d'y arriver avec la forme pure, proche de l'abstraction, l'approche Typo-morphologique essaye d'y parvenir avec la figure dont l'efficacité se développe à travers l'installation de ce qui est reconnaissable.

Une des caractéristiques importantes chez les romantiques consiste à vouloir communiquer des idées à travers ce qui est reconnaissable dans le cadre d'une grande communion. Les protagonistes de l'approche Typo-morphologique tentent plutôt quant à eux de développer un aspect ludique de la communication par la mise en jeu des figures en utilisant différents *modus operandis*. Le paradoxe et sa mise en valeur par contraste que les catalans ont développé ou la familiarité étrange issue des travaux sur l'allégorie des québécois demeure à mon sens de bons exemples de *modus operandis* de ces mises en jeu.

C) Dire l'identité culturelle de l'individu avec la typologie du bâtiment

En guise de récapitulation, on peut affirmer que l'existence du type permet de cristalliser formellement la présence du collectif chez l'individu en tant qu'élément concret constitutif de son appartenance à une identité collective. Pour toutes ces raisons il m'apparaît clair que la typologie du bâtiment demeure un des outils pertinents pour exprimer l'identité culturelle des formes bâties. Il reste à déterminer sur quels concepts de typologie du bâtiment l'on peut s'appuyer pour développer une stratégie susceptible de combattre l'imposition au niveau planétaire d'une même organisation de notre système symbolique ou, si l'on préfère, d'une même culture. Pour ma part, ce travail me fournit l'occasion de proposer une typologie qui pourrait jouer ce rôle.

Je serais partisan d'une typologie où le type y serait défini comme le ferait Argan, c'est à dire comme un objet qui dépend de l'existence préalable de séries de bâtiments possédant des analogies formelles et fonctionnelles évidentes. Ce type se constituerait à travers le

processus de réduction d'un complexe de variantes formelles menant à une forme commune de base.

De plus, ce type devrait être révélateur d'un habitus au sens où l'entend Panerai. C'est à dire qu'il devrait rendre compte d'un dispositif permettant un ensemble de relations particulières entre une organisation spatiale et une utilisation à la fois fonctionnelle et symbolique de cet espace. Conséquemment, tout comme en parle Panerai, cette organisation spatiale devrait permettre le déploiement d'un ensemble d'axes imaginaires (public-privé, propre-sale, etc.) issus du système symbolique caractéristique de la culture du lieu où doit être construit le projet. Bien entendu, cet habitus, par définition, doit jouir d'un consensus dans une communauté culturelle donnée.

Dans la mesure du possible l'évolution du type devrait être balisée par l'évolution du type culturel, ce double de l'espace dont parle Raymond tout en maintenant une attitude critique face à cette évolution.

Enfin, pour juger de la continuité de la relation entre une forme existante et une nouvelle forme, je me ferais au principe de rendement et de lisibilité développés par Muratori. Le rendement, parcequ'il prône l'utilisation systématique des formes en présence dans un lieu par souci d'économie symbolique. La lisibilité, parcequ'elle veille à ce qu'il n'y ait pas de rupture trop grande entre deux formes bâties qui pourrait en faire disparaître un minimum de filiation.

Je pense que nous avons là une quantité considérable de pistes de travail permettant de travailler sur la permanence des types de bâtiments, afin d'éviter la rupture avec l'identité culturelle des formes bâties en présence dans un lieu. Ce sont des éléments de réflexion pour une pratique progressiste qui juge légitime que la forme bâtie exprime la culture de la communauté qui l'habite.

J'aimerais revenir sur la démarche de Rossi que je considère comme étant représentative d'un certain paradoxe de la gauche internationaliste, qui refuse l'enracinement culturel au sens anthropologique. D'une part cette gauche tente de faire valoir un projet collectif. D'autre part, elle rejette les types consacrés qui permettent une pratique individuelle des gestes du quotidien en fonction d'un système symbolique partagé par une collectivité. Ce faisant, cette

gauche en arrive à développer une multitude de typologies de bâtiments énoncées par autant d'individus. Je pense qu'on peut s'interroger sur le bien fondé des raisons qui pousseraient une collectivité (même progressiste) à s'approprier des formes bâties issues de l'esprit poétique d'un architecte progressiste (aussi génial soit-il). Surtout lorsque des formes bâties traditionnelles, dont on a retranché les irritants anti-progressistes, lui étaient proposées.

Dans ce contexte, la démarche de Rossi rejoint en partie celle des architectes modernes. Il propose une vision symbolique de l'agglomération humaine qui est urbaine alors que Le Corbusier propose une vision symbolique de l'agglomération qui est anti-urbaine. Tous deux proposent une vision poétique très personnelle de l'agglomération humaine sans lien avec les lieux où elle est proposée.

Certes, la créativité individuelle possède son autonomie. Elle peut toucher à l'universel sans forcément communiquer un message à une communauté culturelle ou passer par une telle communauté culturelle. Cela étant, l'histoire de l'art foisonne d'exemples où la créativité d'un artiste arrive à toucher les cordes sensibles d'une communauté culturelle et à faire trembler les fondements de son système symbolique. Parfois le choc est tel, dans cette communauté, que l'oeuvre de l'artiste est non seulement appropriée, mais que, par un effet de catharsis classique, elle induise à travers son propos un saut qualitatif susceptible de faire entrer toute une collectivité dans une nouvelle phase de son évolution. En musique, plusieurs compositeurs ont réussi ce tour de force. (Zoltán Kodaly pour la Hongrie, Astor Piazzola pour l'Argentine, Egberto Gismonti pour le Brésil, etc.). Ainsi, en puisant dans les racines de la culture dite traditionnelle, l'artiste réussit à faire entrer la culture musicale de toute une nation dans la modernité.

Un artiste est toujours lui même issu d'une culture anthropologique donnée. Celle-ci lui a fourni ses premières idées et les mots pour les dire. Lorsqu'il communique des idées à travers son oeuvre, les autres membres de cette communauté culturelle n'ont pas besoin de traduction et d'adaptation pour en prendre connaissance. Ainsi, un artiste ou un architecte dans le cadre de sa démarche peut prendre tout ce qu'il est possible de prendre de la culture ou de l'habitus d'une collectivité et lui faire supporter de nouvelles attitudes. De plus, ne touche pas à l'universel qui veut. En effet, toucher à l'universel, c'est être capable de discuter de notions à la fois complexes et essentielles à un niveau philosophique (l'amour, la

liberté, le bonheur). D'une certaine façon, toucher à l'universel c'est dire l'indicible. Pour ce faire, il existe tout le champ de travail de la rhétorique classique avec, entre autres, ses procédés métaphoriques.

La démarche de Rossi par son travail s'inspirant de l'histoire de l'architecture urbaine du monde occidental se soucie de communicabilité. Cependant, sa volonté de ne pas enraciner ses formes bâties dans un espace-temps donné leur confère une neutralité telle qu'elles en deviennent difficilement appropriables par les différentes collectivités et donc difficilement utiles compte tenu des objectifs sociaux de Rossi.

Je comprends le balancement et l'indécision de Rossi face à cette notion de l'identité culturelle lorsque l'on considère la récupération néo-romantique dont elle a été l'objet. Mais plusieurs protagonistes de l'approche typo-morphologique ont réussi à développer une démarche cohérente sur laquelle un esprit romantique peut difficilement avoir prise. Je pense que cette méfiance envers le romantisme est fondée et qu'elle est toujours de mise. Il faudrait mentionner à ce propos un de ses avatars contemporains des plus destructeur non seulement pour la ville traditionnelle mais pour l'environnement, j'ai nommé le pavillon de banlieue. Il serait faux de vouloir nier l'importance de ce romantisme de la communion avec la nature qui représente encore aujourd'hui le modèle dominant dans plusieurs pays occidentaux. Le système symbolique sous-tendu par le pavillon est représentatif d'un romantisme issu du monde pré-moderne dont le mythe du Bon Sauvage de Rousseau et le Petit Hameau de la reine Marie-Antoinette représentent des cristallisations tardives à l'époque des Lumières. Tout comme certaines sociétés pré-modernes, le romantisme véhiculé à travers le pavillon de banlieue est discriminatoire envers certains groupes d'individus. En effet, le mode de vie pavillonnaire ne peut exister que parce que 15% de la population du globe jouit de 85% des ressources naturelles mondiales. Comme dans tout les cas de romantisme extrême, il est significatif que le romantisme de la communion avec la nature par le pavillon de banlieue détruit ce qu'il prétend vouloir sauvegarder.

D) Dire l'identité culturelle de la collectivité avec l'espace public

Puisque ce travail porte sur un système symbolique partagé par une collectivité, il était normal qu'un tel travail se penche sur la forme de la ville qui, à mon sens, représente un des plus grands phénomènes collectifs. D'ailleurs si, comme je le mentionnais plus tôt, je devais faire l'exercice d'élaborer une stratégie de valorisation de la diversité culturelle à l'usage des architectes, elle serait incomplète sans un volet urbain.

Je vais maintenant essayer de synthétiser la mécanique conceptuelle traitant de l'espace public qui m'apparaîtrait pertinente dans le cadre d'une telle stratégie.

Pour agir de façon sensée, il faut tout d'abord postuler, comme l'ont démontré les travaux de Muratori et Cannigia, du caractère intrinsèque des liens qui existent entre les différents niveaux de cohérence de la ville. Et que, partant, le particularisme de la forme des espaces publics dépend du particularisme du mode d'agglomération des éléments de base.

Je n'hésiterais pas à citer Rossi pour parler de l'importance du *hic et nunc*, de 'l'ici et maintenant', dans la définition du particularisme d'un lieu. En d'autres mots il est important d'affirmer l'importance de toutes les formes déjà en présence là autour du lieu du projet pour affirmer son particularisme.

Ensuite, je reprendrais les propos de Krier sur le rôle fondamental du vide urbain comme figure cristallisant l'espace de représentation de la collectivité. Ce faisant, le particularisme de ces figures devrait constituer une cristallisation matérielle du particularisme du système symbolique de cette collectivité.

Enfin, je ferais miens les propos de Veyrenche et Panerai sur les pratiques de l'espace qui affirment que pour valoriser la communauté de voisinage il ne faut pas que le monde de l'arrière se retourne sur la façade. Une telle situation «réduit la pratique de l'espace en la soumettant à la neutralité, c'est à dire au contraire des différences constitutives du système spatio-symbolique».¹⁸⁴ Dans la même veine je valoriserais la présence de la collectivité par le rapprochement relatif des immeubles afin que la distance ne transforme pas la vie qui les

¹⁸⁴ *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*, (page 159), Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai et Michel Veyrenche, Dunod, Paris, France, 1980

habite en une notion abstraite sans possibilité d'interaction d'un immeuble à l'autre. Cette proximité relative permet aux axes imaginaires de l'habitus de sublimer la tension qui pourrait surgir de cette proximité de la présence d'autrui en développant toute une panoplie de comportements et de filtres architecturaux spécifiques à un habitus en particulier.

Tout comme nous l'avions fait pour la typologie du bâtiment, je pense que l'étude des concepts d'espaces publics est susceptible, elle aussi, de fournir un certain nombre de pistes de travail pour l'architecte soucieux de maintenir l'identité culturelle des espaces publics. Là aussi, le discours élabore un propos cohérent sur les différents moyens de développer le particularisme culturel des espaces publics dans le cadre d'une interaction dynamique avec les idéaux progressistes.

Un des constats les plus troublants mis à jour par l'étude des différents concepts typomorphologiques d'espaces publics, concerne la dissolution de l'espace public depuis l'avènement de la ville moderne. De façon générale les espaces publics perdent la définition de leurs contours. L'idée du vide comme figure, objet taillé à même la matière bâtie, fait place à l'idée du vide infini dans lequel sont déposés des objets architecturaux. L'espace public théoriquement espace de représentation de la collectivité devient l'espace de représentation du vide. L'expression de ce vide ne serait-elle pas la métaphore de la disparition de la communauté ou de la *polis*? La dissolution de l'espace public ne serait-elle pas une concrétisation matérielle de la volonté de ne plus vivre ensemble? Quoi qu'il en soit, elle est le résultat, concrètement palpable dans la culture matérielle, d'une suite de choix qui mènent à la dissolution de ce qui est communautaire.

Il est à mon avis important de se demander si l'incapacité à exprimer l'identité culturelle des formes bâties contemporaine est symptomatique de la disparition de l'idée de collectivité dont la dissolution de l'espace public serait la métaphore. L'urgence de la définition de l'identité culturelle ne serait-elle pas significative d'une urgence encore plus grande c'est à dire celle de la définition de la collectivité. Certes l'architecture ne crée pas la collectivité mais elle lui permet de se représenter. L'espace public en est, d'une certaine manière, la métaphore. En effet, il s'offre comme le seul espace de rassemblement urbain à la fois subversif, car la collectivité peut y prendre conscience de sa puissance face au pouvoir, et à la fois démocratique, parqu'il est accessible à tous sans discrimination.

Je pense que les textes théoriques sur lesquels nous venons de nous pencher, nous ont fourni des moyens de ne pas rompre avec l'espace public. D'une certaine façon, l'espace public permet à la collectivité de dire l'indicible, c'est à dire qui elle est et ce qu'elle pense. C'est justement ce qui manquait pour dresser la table afin de discuter de la définition de l'identité culturelle dans un contexte progressiste!

E) Dire brièvement...

Ce qui, à mon sens, demeure fondamental dans l'approche typo-morphologique, c'est qu'elle nous offre des pistes de travail et, en dernier ressort, des instruments pertinents pour réhabiliter le particularisme d'un système symbolique comme valeur collective.

Le système symbolique d'une culture urbaine et la place qu'y occupe la collectivité suppose des modes de production et de distribution de biens et services spécifiques à cette culture. Lorsque la ville qui en est issue est comparée à un mode de production et de distribution de biens et services tirés d'un système symbolique où la collectivité n'a pas d'existence, de nombreuses différences apparaissent. Ainsi, on peut mieux comprendre en quoi l'identité culturelle peut faire valoir les contradictions entre les forces culturelles et les forces économiques impliquées dans le développement de la ville dont parlent Agrest et Gandelsonas.

Ce travail représente un peu le raisonnement abstrait dont l'approche Typo-morphologique sait si bien faire l'économie. En effet, au début de ce mémoire, nous nous étions tournés vers l'étude du discours afin de comprendre le sentiment troublant d'étrangeté familière qui peut nous habiter devant une forme bâtie nouvelle. Après s'être penché sur les textes théoriques, typo-morphologiques, il serait maintenant approprié de faire un retour sur une ou plusieurs oeuvres produites par l'approche Typo-morphologique et d'en évaluer la cohérence à la lumière des pistes que nous venons de décrire. À l'émotion d'étrangeté-familière qu'elle pourrait susciter, nous pourrions comprendre si elle réussit à exprimer l'identité culturelle. Cet exercice constitue à n'en point douter un champ d'étude à développer.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS D'ÉTUDE

- Agrest (Diana),
 «Design vs Non-Design», (24 pages), *Oppositions*, No. 6, (110 pages), Cambridge, Fall-1976.
- Agrest (Diana) avec Gandelsonas (Mario),
 «Housing in Paris, Programme Architecture Nouvelle 1975», *Agrest and Gandelsonas Works*, (303 pages), Princeton Architectural press, New-York, 1995, .
- Argan (Giulio-Carlo),
 «On the typology of architecture», *Architectural Design*, (2 pages), Londres, december 1963.
- Aymonino (Carlo), Brusatin (M.), Fabbri (G.), Lena (M.), Loverro (P.), Lucinetti (S.), Rossi (A.),
La città di Padova, saggio di Analisi urbana, Officina, Rome, 1966.
- Bandini (Micha), *Typology as a form of convention*, (10 p.) *A. A. Files* (no. 6), (114pages), Londres, Angleterre, Mai 1984.
- Boudon (Françoise), avec Chastel (André), Couzy (Hélène), Hammon (Françoise),
Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris, C. N. R. S., (415 pages), Paris, 1977.
- Castex (Jean),
 «Avant-propos», (4 pages), *Éléments d'analyse urbaine*, Archives d'Architecture Moderne, (195p.), Bruxelles, 1980. (page 7).
- Castex (Jean), Cohen (Jean-Louis), Depaule (Jean-Charles),
Histoire urbaine, anthropologie de l'espace, C. N. R. S., (137 pages), Paris, 1995.
- Castex (Jean), avec Celeste (Patrick), et Panerai (Philippe),
Lecture d'une ville: Versailles, Le Moniteur, (235 pages), Paris, 1980.
- Castex (Jean), Depaule (Jean Charles), Panerai (Philippe),
Forme urbaine: de l'ilot à la barre, Dunod, (232 pages), Paris, 1980.
- Charney (Melvin),
 «La tribune d'architecture urbaine», (6 pages), *Ville Métaphore Projet Architecture Urbaine à Montréal 1980-1990*, (125 pages), Méridien, Montréal, 1992, (page 98).
- «Montréal formes et figures en architecture urbaine», (14 pages), *Ville Métaphore Projet Architecture Urbaine à Montréal 1980-1990*, (125 pages), Méridien, Montréal, 1992, (page 17).
- Paraboles et autres allégories L'oeuvre de Melvin Charney 1975-1990, (214 pages), Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1991,
- Choay (Françoise), d'Alfonso (Ernesto), Merlin (Pierre),
Morphologie urbaine et parcellaire, Presses Universitaires de Vincennes et C. N. R. S., (292 pages), Paris, 1988.
- Colquhoun (Alan),
 «Form and figure», *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, M. I. T. press, (14 pages), Cambridge, July 1982.
- «Typology and design Method», *Essays in architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, M. I. T. press, (8 pages), Cambridge, July 1982.

- Culot (Maurice), Krier (Léon),
«L'unique chemin de l'architecture», (5 pages), Archives d'Architecture Modernes, No. 14, (112 pages), Bruxelles, (page 1)
- Delevoy (Robert), Krier (Robert et Léon), Scolari (Massimo), Vidler (Anthony),
Rational architecture rationnelle, Archives d'Architecture Modernes, (213 pages), Bruxelles, 1978.
- Depaule (Jean-Charles),
«La pratique de l'espace», (26 pages), *Éléments d'architecture urbaine*, (195 pages) Archives d'Architecture Moderne, (195 pages), Bruxelles, 1980, (page 130).
- Devillers (Christian),
«Typologie de l'habitat et morphologie urbaine», *Architecture d'Aujourd'hui*, (5 pages), Paris, Juillet/Août-1974.
- Fortier (Bruno), (et l'Institut Français d'Architecture),
La métropole imaginaire Un atlas de Paris, (254 pages), Mardaga, Bruxelles, 1989.
Paris 19ième siècle l'immeuble et la rue, Laboratoire inter U.P.A. et le Laboratoire d'études urbaines de l'I.F.A., , , Paris, .
- Grassi (Giorgio),
L'architecture comme métier et autres écrits, (282 pages), Mardaga, Bruxelles, 1983, (page 77).
- Gregotti (Vittorio),
«La morphologie le moderne et le matériau», *Morphologie urbaine et parcellaire*, Presses Universitaires de Vincennes et C. N. R. S., (9 pages), Paris, 1988.
- Gerosa (P.G.),
Sur quelques aspects novateurs dans la théorie urbaine de S. Muratori, Université des Sciences Humaines de Strasbourg-École d'Architecture de Strasbourg, , Strasbourg, 1986.
- Holl (Steven),
«The alphabetical city», *Pamphlet architecture*, No.5, New-York / San-Francisco, 1980.
«Rural and urban house types in North America», *Pamphlet architecture*, No.9, New-York / San-Francisco, 1982.
- Huet (Bernard),
«Formalisme Réalisme», (2 pages), *Architecture d'Aujourd'hui*, no.190, Paris, 1978, (page 35).
- Hurttt (Steven),
«Conjectures on Urban Form The Cornell Urban Design Studio 1963-1982», (26 pages), *The Cornell Journal of Architecture*, (143 pages), Cornell, Autumn 1982.
- Knight (Alan),
«Sur la réutilisation des formes Les monstres allégoriques de Montréal», *Ville Métaphore Projet Architecture Urbaine à Montréal 1980-1990*, Méridien, (10 pages), Montréal, 1992.
- Krier (Léon),
Krier (Léon), «Trois projets récents», (21 pages), *Archives d'Architecture Moderne.*, No 14, Bruxelles, 2ième trimestre-1978, (p. 61).
- Krier (Robert et Léon), *Rational architecture rationnelle*, Archives d'Architecture Modernes, (213 pages), Bruxelles, 1978.

- Latek (Irena),
«La ville et son double», *Ville Métaphore Projet Architecture urbaine à Montréal 1980-1990*, Méridien, (10 pages), Montréal, 1992.
- Legault (Réjean),
Architecture et forme urbaine à Montréal: Le développement du quartier St-Jean Baptiste de 1870 à 1914, Université de Montréal, (210 p.), Montréal, 1987.
- Levy (Albert),
La qualité de la forme urbaine Problématique et enjeux-1, Ministère de l'Équipement du Logement et des Transports Secrétariat Permanent du Plan Urbain, (158 p.), Paris, juillet 1992.
- Lévy (Françoise P.) avec Segaud (Marion),
Anthropologie de l'espace, Centre Georges Pompidou-Centre de création industrielle, (346 p.), Paris, 1983.
- Malfroy (Sylvain),
«Typologie comme méthode de l'interprétation (La contribution théorique de l'architecte Saverio Muratori (1910-1973))», *Werk Bauen + Wohnen*, no. 11, (11 pages dont 4 pour le résumé en français), , November 1985.
- Moneo (Rafael),
«On typology», (23 pages), *Oppositions*, No.13, (134 pages), Cambridge, Summer-1978.
- Panerai (Philippe),
«Croissances», (23 pages), *Éléments d'analyse urbaine*, (195 pages), Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1980.
- Panerai (Philippe), Veyrenche (Michel),
«Structures urbaines», (17 pages), *Éléments d'analyse urbaine*, Archives d'Architecture Moderne, (195 pages), Bruxelles, 1980.
- Panerai (Philippe),
«Typologies», (36 pages), *Éléments d'analyse urbaine*, (195p.), Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1980.
- Quatremère de Quincy (Antoine Chrysostome),
«Type», *Dictionnaire historique comprenant dans son plan les notions historiques descriptives archéologiques biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Librairie d'Adrien Le Clere et Compagnie, Paris, 1832.
- Raymond (Henri),
L'architecture, les aventures spatiales de la raison, Centre de Création Industrielle du Centre Georges Pompidou, (293 pages), Paris, 1984.
«Habitat, modèles culturels et architecture», (4 pages), *Architecture d'Aujourd'hui*, (150 pages), Paris, juillet/Août-1974.
- Rossi (Aldo),
L'architecture de la ville, Livres et communications, (295 pages), Paris, 1990.
- Rouleau (Bernard),
Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain, (276 pages), Seuil, Paris, 1985.
- Rykwert (Joseph),
The Idea of town, 1976.
- Sola-Morales (Ignasi),
Minimalist architecture in Barcelona, (126 pages), Electa, Milan, 1986, (page 18).

- Teysot (Georges),
 «Cottages et pittoresque: les origines du logement ouvrier en Angleterre 1781-1818»,
Architecture Mouvement et Continuité, no.34, .., (pages), , .
- Vernez-Moudon (Anne),
 «Introduction», (7 pages), *Public Streets for Public Use*, (351 pages), Van Nostrand
 Reinhold Company, New-York, New-York, 1987.
Built for changes Neighborhood architecture in San Francisco, (286 pages), M. I. T.
 Press, Cambridge, 1986.
- Vidler (Anthony),
 «The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal», *Oppositions*, no. 8,
 (21 pages), Cambridge, Spring-1978.
 «The Third Typology», *Oppositions*, no. 7, (4 pages), Cambridge, Winter-1976.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- Abel (Chris),
 «The Language Analogy in architectural theory and Criticism», *A. A. Q.*, vol.12-no. 3,
 (8 pages), Londres, 1980.
- Benjamin, (Walter),
L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, Gonthier-Denœe, Paris, 1974.
Origine du drame baroque allemand, Flammarion, (257 pages), Paris, 1985.
- Bourdieu (Pierre),
Esquisse d'une théorie de la pratique, Droz, (269 pages), Paris, Genève, 1972.
- Choay (Françoise),
L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie, Seuil, (448 pages), Paris, 1979,
- Danesi (Sylvia),
 «Les aporie de l'architecture italienne dans la période fasciste: méditerranéité et
 futurisme», (8 pages), *1919-1943 Rationalisme et architecture en Italie*, Électa
 France, (213 pages), Paris, 1977.
- De Saussure (Ferdinand),
Cours de linguistique générale, Payot, (520 pages), Paris, 1972.
- Finkielkraut (Alain),
La défaite de la pensée, Gallimard, (185 pages), Paris, 1987.
- Gregotti (Vittorio),
 «Milan et la culture architecturale de l'entre-deux-guerres», (5 pages), *1919-1943
 Rationalisme et architecture en Italie*, Électa France, (213 pages), Paris, 1977.
- Halbwachs (Maurice),
La mémoire collective, P.U.F. (Bibliothèque de sociologie contemporaine), (204
 pages), Paris, 1968.
- Hall (Edward T.),
La dimension cachée, Seuil, (258 pages), Paris, 1971.
- Hoggart (R.),
La culture du pauvre, (223 pages), Minuit, Paris, 1970.
- Jacobs (Jane),
The death and life of great American Cities, (458 pages), Vintage books, 1961.
- Le Corbusier,
Vers une architecture, (243 pages), Vincent Fréal, Paris, 1958.
- Lefebvre (Henri),

- Le droit à la ville*, Andropos, (165 pages), Paris, 1968.
- Lévy (Jacques),
L'espace légitime, Fondation nationale des sciences politiques, (442 pages), Paris, 1994.
- Lévi-Strauss (Claude),
Anthropologie structurale, Plon, (pages), Paris, 1958/74.
- Rapoport (Amos),
House form and culture, (146 pages), Prentice Hall, Toronto, 1969.
 «Pedestrian street use: Culture and perception», *Public streets for public use*, Van Nostrand Reinhold Company, New-York, 1987.
- Quatremère de Quincy (Antoine Chrysostôme),
Atlas historique d'architecture, (pages), , 1832.
- Richard (Lionel),
Encyclopédie du Bauhaus, École du design, Aimery Somogy, (283 pages), Paris, 1985.

REVUES

- Archives d'Architecture Modernes*, no. 13 à 19, Bruxelles, 1978 à 1980.
Casabella, no 509-510, Numéro spécial sur la typologie, Milan, janvier/février 1985.

RÉFÉRENCES ENCYCLOPÉDIQUE:S

- Encyclopaedia Universalis
 - FIGURATIF, propos de Jacques Guillerme.(L'art figuratif)
 - GÉOGRAPHIE, propos de Philippes Pinchemel, (Évolution chronologique).
 - GÉOGRAPHIE, propos de Gabriel Wackermann, (Géographie quantitative et systémique, l'approche systémique).
 - HISTOIRE, propos de Louis Bergeron, (Histoire urbaine).
 - SYMBOLE, propos de Dominique Jameux, (Anthropologie et société).
 - CULTURE, propos de Jean-Pierre Martinon, (Sociologie de la culture).
 - CULTURE, propos de Pierre Kaufmann, (Culture et civilisation).

DICTIONNAIRES:

- Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, édition 1994.