

Métaphores et métamorphoses en architecture*

par
Étienne J. Gaboury
Winnipeg (Manitoba)

RÉSUMÉ

Dans cet article, l'auteur aborde trois grands thèmes: la quête de l'espace indicible ou de la transcendance de la matière, l'expression régionale et l'enjeu de la métaphore dans l'architecture. Selon lui, l'espace défini par la lumière est la matière essentielle à l'architecture. Il est structuré pour répondre aux besoins humains, autant psychologiques que physiques. Ainsi, la qualité d'une oeuvre se mesure par le degré de sublimation ou de transcendance de la matière, des matériaux et des fonctions. De façon abstraite, l'évolution vers la transcendance est un processus morphologique où la forme extrinsèque reflète et célèbre la forme intrinsèque qui, en termes prosaïques, se résume au programme architectural. L'auteur veut également souligner l'importance et l'influence que le milieu devrait avoir sur le développement de la forme. En effet, les milieux social et physique devraient être des déterminants majeurs dans la métaphore architecturale. En outre, l'architecture est un reflet des valeurs socio-culturelles d'une communauté et d'une époque. À cause de son ubiquité, elle s'insinue dans nos vies, façonnant notre comportement et affectant directement notre bien-être. À son plus haut degré de résolution et d'abstraction, elle nous touche par le spirituel et le symbolique et devient métaphore. Pour illustrer ces différents thèmes, l'auteur présente, en dernière partie, quelques-unes de ses réalisations architecturales.

ABSTRACT

The author broaches three main themes in this article: the quest for indescribable space or transcendence of matter, regional expression, and the implications of metaphor in architecture. The author maintains that the substance of architecture is space defined by light. Space

* Texte d'une causerie présentée au Collège universitaire de Saint-Boniface, dans le cadre des activités culturelles, le 7 novembre 1990.

is structured to meet both the psychological and physical needs of humans. The quality of an architectural work is accordingly measured by the degree of sublimation or transcendence of matter, materials and functions. In abstract terms, the course towards transcendence is a morphological process in which the outer form reflects and celebrates the inner form; this, in more prosaic terms, can be summed up as the architectural program. The author also stresses the importance and influence that setting should have on form development. The social and physical setting should in fact be major factors in the architectural metaphor. Moreover, architecture is a reflection of the socio-cultural values of a community or time. In that it is omnipresent, architecture is an intimate part of our lives, shaping our behaviour and directly affecting our well-being. At its highest level of resolution and abstraction, it moves us spiritually and symbolically and becomes metaphor. At the end of the article, the author presents a number of his own architectural works to illustrate these themes.

Présenter ses oeuvres pose infailliblement un dilemme. Doit-on se concentrer sur les oeuvres elles-mêmes ou plutôt sur la pensée qui les a précédées et générées? Il nous semble important de révéler un peu l'origine des idées qui animent les architectes. Dans une première partie, tout en analysant les composantes de l'architecture, nous tenterons d'en donner une définition générale. Ensuite, nous analyserons quelques idées maîtresses ou thèmes majeurs qui ont guidé notre travail, notamment le développement de la forme et l'importance du milieu. Pour illustrer nos réflexions, nous terminerons par la présentation de quelques-unes de nos réalisations architecturales.

Définition et composantes de l'architecture

Il y a eu, à travers les âges, maintes définitions de l'architecture. Ce serait donc un geste de grande témérité, sinon d'insolence ou de naïveté, que de prétendre que toute définition antérieure aurait été, en quelque sorte, défectueuse et que nous présenterions ici la définition définitive de l'architecture.

Ce n'est donc pas dans le but de chercher une nouvelle ou meilleure définition que nous nous sommes hasardé sur ces terrains marécageux. C'est plutôt le besoin, que nous avons ressenti depuis nos premières années à l'école d'architecture,

d'apprivoiser, comme le Petit Prince, le sujet ou encore de le disséquer, à notre façon, pour mieux le comprendre.

Comme plusieurs étudiants, nous avons été intrigué par le mystère de la création architecturale et, par conséquent, anxieux de mettre le doigt sur ce qui transforme un bâtiment ordinaire en une oeuvre d'architecture magistrale. Comment expliquer cette métamorphose qui change la valeur même de l'objet sans nécessairement changer la qualité ou la valeur des matériaux qui le constituent?

Après avoir reçu un premier diplôme d'architecture, nous n'aurions su, au-delà des formules toutes cuites qu'on nous avait enseignées, comment distinguer l'oeuvre ordinaire du chef-d'oeuvre.

Lors d'un stage d'un an à l'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris, nous avons eu l'occasion de visiter plusieurs grandes oeuvres architecturales, notamment des cathédrales, des châteaux et d'autres grands monuments d'Europe. Qui ne serait pas intimidé par la force du génie humain manifesté dans ces oeuvres? Ce qui nous ébranla peut-être plus que la beauté des cathédrales gothiques, c'étaient les merveilles technologiques, le raffinement du travail des maçons qui les avaient construites. En effet, nous étions plus séduit par la technologie, par la pierre transformée en voûtes, en arcs-boutants, en gargouilles, que par la puissance et la résolution de l'architecture. Nous confondions les matériaux pour la vraie matière de l'architecture.

Notre «chemin de Damas» a eu lieu lors d'une visite de la chapelle de Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp (Franche-Comté) conçue par Le Corbusier (fig. 1). Cette petite chapelle de quelque cent places était démunie de tout point de repère, de toute mesure, de toute échelle. Les ordres traditionnels de l'architecture, le plan rationnel, l'intégrité structurale, ne figuraient plus. C'était comme si les règles mêmes de la composition architecturale avaient été jetées au rancart.

Mais cette minuscule chapelle avait la puissance de Chartres! Plus que sa forme insolite et incommensurable, la vraie merveille de Ronchamp, c'est l'ineffable qualité d'espace et de lumière ou, plus correctement, de l'espace créé par la lumière. Le Corbusier nous a donné la clef de Ronchamp et, en même temps, de toute son oeuvre lorsqu'il dit que l'architecture, c'est la recherche de «l'espace indicible».

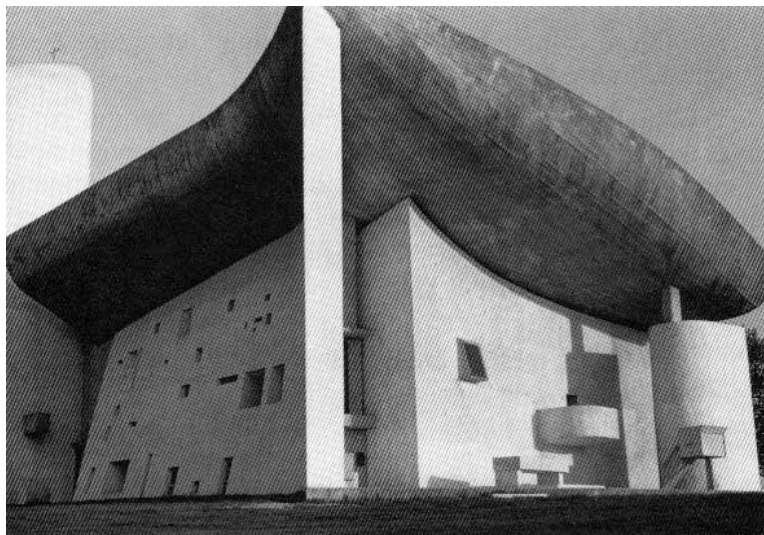


PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 1 La chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp, oeuvre de Le Corbusier.

C'est à partir de cette expérience et depuis que nous avons constaté que l'espace est le propre de l'architecture, sa matière essentielle, que nous avons commencé à réfléchir sur la définition de l'architecture. Le besoin s'est fait sentir d'expliquer, de définir l'architecture afin d'en connaître ses ingrédients et de trouver la clef, la potion magique, de la composition architecturale. Nous en sommes donc arrivé, clopin-clopant, à une définition qui pourrait se résumer ainsi: «l'architecture, c'est l'espace structuré aux besoins des humains».

L'espace architectural pourrait se définir par le vide résiduel entre des éléments fixes ou des objets: par exemple, murs, colonnes, plafonds, escaliers, etc. Vu que l'espace est une substance éthérée, ou le vide, et ne peut donc pas être apprécié ou identifié comme tel, nous ne pouvons découvrir ou connaître l'espace architectural que par les surfaces éclairées des matériaux. Ce n'est donc que par le truchement de la lumière sur la structure – les murs, les plafonds, les façades – qu'on peut faire l'expérience de l'espace architectural.

Est-ce de la dialectique ou un tour de passe-passe intellectuel?

À un certain point de vue, oui, ce n'est qu'une autre façon de voir la réalité, mais cette nouvelle perspective est essentielle pour comprendre le phénomène de cette métamorphose. Il est vrai que l'architecture est vue d'abord comme du solide: il nous suffit de penser à l'ancienne architecture perse, égyptienne ou mexicaine. Nous avons déjà postulé que l'espace architectural de l'avenir pourrait être structuré par la lumière seulement en utilisant différentes techniques de projection, dont l'hologramme..., mais c'est tout un autre monde qu'on pourra découvrir à une autre occasion.

Bien que la *surface éclairée* soit indispensable à l'expérience architecturale, cette constatation n'affaiblit aucunement l'hypothèse voulant que l'espace soit la matière essentielle à l'architecture. C'est justement parce que l'architecture n'est perçue que par les surfaces éclairées qu'on a naturellement tendance à ne voir que cette réalité et à être souvent séduit par la beauté des surfaces plutôt que par la beauté des espaces.

Faisant le parallèle avec la poésie, on préférerait alors la beauté du graphisme du texte plutôt que la beauté du message réel ou symbolique. Les deux réalités sont valables, mais l'une est d'emblée plus importante que l'autre.

C'est le piège que tend l'architecture: on est facilement séduit par la beauté des matériaux, des agencements, des surfaces, des couleurs, mais la qualité spatiale peut nous échapper, et pourtant, c'est elle qui importe.

Lorsque nous parlons d'espace structuré, le meilleur exemple serait celui du régime de bulles d'air greffées à une pipe de savon. Observez attentivement la merveille de cette composition cumulative qui résulte de la pression de l'air capté par la membrane de savon. Ce jeu enchanteur de volumes, cette composition à la fois ordonnée et capricieuse, la structure parfaitement résolue et équilibrée par la membrane, représentent, à notre avis, un exemple sublime de l'espace architectural structuré.

Si on accepte la prémisse que l'expérience de l'architecture se fait surtout par l'éclairage des surfaces, il s'ensuit que l'éclairage est d'une importance primordiale en architecture. Nous ne pouvons malheureusement pas nous attarder sur ce sujet, bien qu'il soit fondamental à l'architecture; il mériterait plus de considération que nous ne pourrions lui en accorder

dans le présent article. Cependant, nous voudrions néanmoins souligner la dimension spéciale qu'apporte l'éclairage naturel à la qualité de l'espace architectural. Comme le bois, la lumière du soleil a une qualité inhérente qu'elle insuffle à l'espace qui est de l'ordre spirituel. Un rayon de soleil est un rayon de vie. Un espace sculpté par ces rayons acquiert une vitalité qui ne peut être atteinte par un éclairage artificiel. Il y a là, déjà, le souffle de la transcendance.

Permettez que nous revenions à notre définition de l'architecture. Elle sous-entend une polarité entre l'espace et l'humain. En effet, si l'espace est la matière essentielle à l'architecture, les humains en sont son objet et sa raison d'être. L'architecture est nécessairement anthropocentrique.

Constatation trop évidente, direz-vous, mais si elle est si évidente, comment expliquer le manque d'humanisme dans nos bâtisses et nos villes contemporaines? C'est que, depuis l'ère industrielle, depuis l'assaut effréné de l'ingénierie sur l'environnement, la technologie prime sur l'humanisme, l'impératif économique sur les prérogatives socio-culturelles. La dimension vraiment humaine est non seulement négligée, elle est constamment redéfinie.

Le terme «structurer» dans notre définition, a, à dessein, une double connotation: il représente à la fois la composition ordonnée de l'espace et la structure qui définirait cet espace. L'accent doit être placé sur la première interprétation bien que la structure (charpente) soit souvent inhérente à la structuration de l'espace, et ne peut être dissociée de celle-ci.

Structurer l'espace comprend donc l'assemblage de matériaux et de moyens techniques pour créer des espaces, mais il comprend davantage: il entend la composition intelligente et heureuse des espaces eux-mêmes pour créer un milieu qui comble les besoins ou répond aux aspirations d'ordre psychique. Autrement dit, les besoins vraiment humains sont autant psychologiques que physiologiques. La façon dont ceux-ci sont définis et interprétés déterminera incontestablement l'agencement et la qualité de l'espace architectural.

Le fonctionnalisme en architecture est relativement récent; il est le nourrisson de la Révolution industrielle qui naquit officiellement à l'école du *Bauhaus*¹ dans les années trente. Cette école prônait le fonctionnalisme en réaction à la décadence et à

l'éclectisme de l'architecture du XIX^e siècle. Cette idéologie, qui nous semble toujours foncièrement valable, veut que l'architecture soit conçue à partir des besoins fonctionnels et qu'elle reflète ceux-ci honnêtement, sans artifices. Cette idéologie s'étend même à la technologie; on cherche l'honnêteté dans l'expression de la structure, des matériaux et des détails. C'est une philosophie de dépouillement qui, il fallait s'y attendre, a produit une architecture souvent sévère et austère. C'est une idéologie qui contenait les gènes du brutalisme où, en plus de l'ossature, toutes les «tripes» architecturales sont exposées et célébrées. Le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (Centre Beaubourg) à Paris en est l'exemple le mieux connu (fig. 2).

Mais le problème du fonctionnalisme ne réside pas dans cette épuration d'expression; il réside plutôt dans la définition de «fonction». Parce que cette idéologie est liée à la Révolution industrielle, elle devient, en quelque sorte, victime de tout cet engrenage matérialiste. L'architecture qui émane de cette idéologie devient donc de plus en plus axée sur l'efficacité, sur les besoins technologiques et soi-disant pratiques, sur le rendement économique au détriment du vrai bien-être humain. «We house the body but not the soul!»²

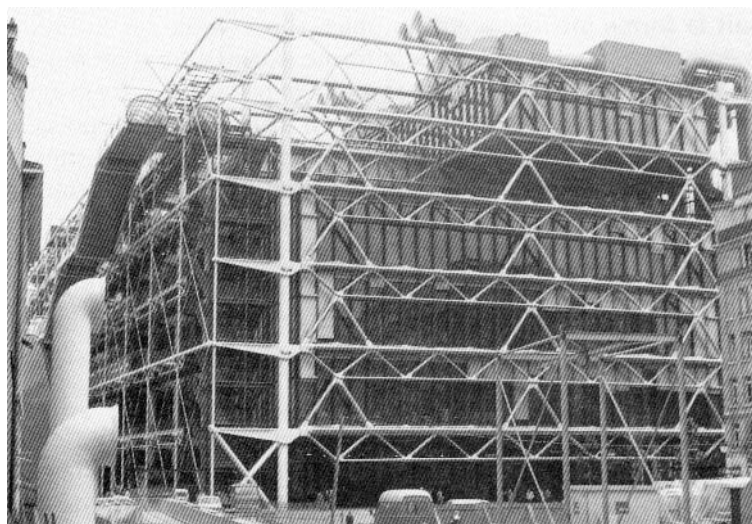


PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 2 Le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou à Paris.

La construction, évidemment, est chose tout à fait matérielle, et les aspects pratiques du bon fonctionnement et de l'efficacité en sont essentiels. C'est, en effet, la condition préalable à l'architecture, son point de départ, mais non son but ultime. Comme l'orthographe en français, c'est la notion de base, le premier échelon à franchir dans les gradins de la composition. L'architecture n'est vraiment valorisée que lorsqu'elle incorpore, d'abord dans sa programmation et ensuite, dans sa composition, la composante métaphysique de la spiritualité humaine.

Ainsi, lorsque nous parlons de «l'espace structuré pour les besoins des humains», nous nous référons à l'organisation des espaces pour satisfaire toutes les exigences humaines: psychologiques, émotives et spirituelles, autant sinon plus que les exigences physiologiques et matérielles.

La forme en architecture

Ayant brodé librement sur notre définition de l'architecture, il serait utile de nous attarder un peu sur le phénomène de la métamorphose, c'est-à-dire sur le processus du développement de la forme en architecture.

Forme est un terme qui porte à équivoque. Il peut signifier soit la forme intrinsèque d'un objet, son essence ou sa nature même, ou il peut se référer à la forme extrinsèque d'un objet, à sa forme extérieure, à son apparence. On peut dire, par exemple, qu'un objet a une belle forme ou qu'il a la forme d'un poisson. La première expression définit les caractéristiques apparentes; la seconde, un principe de vie et une espèce. La forme poisson, un animal qui vit dans l'eau, peut se revêtir de milliers de caractéristiques en demeurant toujours poisson. C'est finalement la programmation génétique du poisson et son milieu qui vont déterminer sa forme extrinsèque. L'architecture est semblable à cela.

Si on cherche l'essence d'une école, d'un hôpital ou d'une église, on découvre la forme intrinsèque, l'essence de ces constructions humaines. Or, une école n'existe que dans le concret; elle a une forme extrinsèque qui émane de son programme et de son milieu.

Dans la nature, la forme extrinsèque est toujours parfaitement résolue et correspond toujours exactement au

«programme» que l'organisme s'est donné ou a généré à travers les temps. La nature ne badine pas. La truite, comme la baleine ou le homard, a la forme extrinsèque qui lui convient, parfaitement évoluée pour ce qu'elle est et ce qu'elle doit faire et parfaitement adaptée à son milieu. Toutes les caractéristiques de sa forme ne sont pas absolues ou inchangeables cependant, car on soupçonne que la nature s'accorde une certaine latitude d'interprétation où certains aspects de sa forme varient sans nuire à son bon fonctionnement. Au contraire, c'est le propre de la nature de se réserver une marge de spontanéité. Les caractéristiques de la truite ou du homard sont à la fois essentielles et facultatives. Ce qui demeure immuable, c'est le principe de vie, les organes vitaux et la structure organique. Mais à partir de ces éléments essentiels, la nature se plaît à nous présenter un éventail extraordinaire d'expressions. Il suffit de regarder le genre humain pour apprécier combien sa forme extrinsèque, le corps, peut varier à partir de sa forme intrinsèque, l'espèce humaine.

La morphologie architecturale se compare-t-elle à la morphologie animale ou végétale? Ou encore, est-ce possible que l'architecture, comme la ruche d'abeilles ou la toile d'araignée, soit innée à l'être humain, et la liberté d'agir, de décider, de choisir soit plus entravée ou moins consciente qu'on ne le soupçonne?

Quoi qu'il en soit, le processus de *design* suit la métamorphose de la forme intrinsèque à la forme extrinsèque, et ce processus détermine le caractère et la validité de l'architecture. C'est au moyen de l'expression, tel que discuté plus haut, que la forme extrinsèque se révèle de façon significative et singulière; ce n'est pas, comme certains le soutiennent, seulement par une utilisation rationnelle, honnête et minimale des matériaux et des structures. «Less is more», pour reprendre une expression célèbre de l'architecte Mies van der Rohe³, est un travestissement de la réalité. Plus que la rationalité, l'«expression» sous-entend l'intelligence, l'intuition et la valorisation émotive ainsi que la spontanéité et la gratuité.

En résumé, et au niveau le plus rudimentaire, l'architecture, c'est le processus par lequel la forme intrinsèque évolue vers une forme extrinsèque par le truchement de l'expression. Ce processus comprend des étapes dont la complexité est progressive.

La première étape, qui est maintenant bien connue dans la profession, c'est la définition du programme architectural; en d'autres mots, la définition compréhensive, exhaustive et profonde des besoins fonctionnels. En somme, c'est la découverte de la forme intrinsèque de l'objet à réaliser. Cette programmation, pour qu'elle soit vraiment valable et productive, doit définir tous les besoins fonctionnels et les exigences techniques; mais elle doit faire davantage, elle doit déterminer la hiérarchie des relations fonctionnelles et les grands principes à véhiculer. Si l'architecte assume toute sa responsabilité, il devra poser des questions fondamentales: qu'est-ce qu'une école? quel est le rôle de cette école dans ce contexte? quels sont les principes pédagogiques? qui dessert-on? et enfin, quel message veut-on transmettre? La programmation comprend aussi l'analyse des milieux physique et social dans lesquels l'oeuvre doit être réalisée. Nous accordons une importance énorme à l'impact que le milieu doit avoir sur l'architecture. C'est un sujet qui nous est cher; d'ailleurs nous y reviendrons plus loin.

Après avoir défini le programme qui est, en fin de compte, l'embryon de l'oeuvre, les étapes successives deviennent de plus en plus complexes et subtiles car, contrairement à l'impression qu'on peut avoir du travail de l'architecte, tracer les plans, dans le sens de juxtaposer les salles, c'est ce qu'il y a de plus facile; imposer un ordre, structurer les espaces afin de leur donner une expression valable, c'est autre chose.

La créativité prend vraiment ses ailes lorsque ce n'est plus seulement un amalgame de salles, de matériaux et de techniques, mais lorsque l'objet assume une réalité nouvelle, que les espaces évoquent une émotion, que les matériaux eux-mêmes sont transcendés. L'architecture valable, comme tout art, revendique le domaine métaphysique par l'expérience intellectuelle, émotive, voire spirituelle, qu'elle doit nous faire vivre et le message qu'elle doit nous laisser.

La visite de grands monuments du passé, tels que les temples égyptiens, les grandes cathédrales, les pyramides égyptiennes et mexicaines, les châteaux de la Loire ou les jardins de Chine, nous a fait comprendre jusqu'à quel point l'architecture est symbolique ou métaphysique. Le symbolisme et la métaphore en architecture représentent certainement l'aspect le plus complexe et peut-être même la fonction ultime de l'architecture.

La transcendance de la fonction rejoindrait celle des matériaux et de l'espace. Qui pourrait questionner, par exemple, la portée socio-culturelle, théologique et politique du grand complexe de Teotihuacán (fig. 3), ou celui de Gizeh? Quelle métaphore à la théocratie de l'époque! Et que dire des métaphores multiples des cathédrales gothiques! Il nous semble très révélateur que les manifestations architecturales primitives, dont Callanish (Hébrides) et Stonehenge (fig. 4), avaient un rôle symbolique plutôt que pratique. La métaphore est donc prépondérante en architecture, même si, quelquefois, elle est ni consciente ni nécessairement heureuse.

Nous avons mentionné, plus tôt, que le fonctionnalisme en architecture était une des retombées de la Révolution industrielle. L'impact de cette idéologie, préconisée partout par les disciples du *Bauhaus*, a été énorme et, à certains points de vue, néfaste. Toute dynamique et économiquement bienfaisante que fut la Révolution industrielle, elle a moussé le matérialisme et l'éthique de la consommation. Ainsi, le fonctionnalisme architectural issu de l'ère industrielle, est axé sur le rendement, l'efficacité et la production maximale. On cherche une architecture utilitaire, dépouillée, pratique, réduite à l'essentiel. On parle aussi d'honnêteté; les matériaux, les structures et les techniques doivent être exprimés clairement, sans subterfuge.

Contrastant vivement avec la philosophie architecturale décadente du siècle précédent, cette nouvelle doctrine stimula vigoureusement l'architecture contemporaine et lui donna une fraîcheur nouvelle. Cependant, pour répondre aux exigences fonctionnelles et techniques émergentes, elle se revêtit d'une mante de probité et d'intégrité, dissimulant ainsi les vraies forces en jeu. Car, si les préceptes d'efficacité et du *bottom line* sont appliqués rigoureusement à l'architecture, il en découle invraisemblablement que l'on accorde la priorité aux seules fonctions qui assurent un rendement maximal sur les investissements au détriment du vrai bien-être humain. Il ne faudrait donc pas s'étonner que l'architecture contemporaine ait subi un rétrécissement dans son champ d'expression et que la règle de *less is more* soit exaltée. Un fonctionnalisme matérialiste à outrance peut être drôlement payant!

Est-ce que notre architecture n'est pas aussi un reflet de notre société démocratique?



PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 3 La pyramide du Soleil à Teotihuacán.



PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 4 Les mégalithes de Stonehenge.

La technologie nous permet de produire en série, en modules répétitifs, dont les avantages évidents seraient de rendre nos constructions accessibles à un plus grand nombre et à un prix abordable. Mais le corollaire de ceci, c'est que les unités d'habitation ou d'espace sont réduites au commun dénominateur et répétées *ad infinitum*. Cela se voit notamment dans les HLM et les maisons unifamiliales; mais cela se voit surtout dans la construction des gratte-ciel. Ces tours synthétisent, pour ainsi dire, le fonctionnalisme, le matérialisme et la démocratie.

Impossible d'imaginer un immeuble plus brutalement fonctionnel qu'un gratte-ciel. Il représente aussi le *sumum* de l'efficacité tant au point de vue de l'utilisation du sol que dans les dispositions du plancher. Tout est mesuré au compte-gouttes: la hauteur des plafonds, l'éclairage, l'aération, la charpente, la fenestration et l'espace de travail. Offrant des espaces répétitifs, uniformes et ouverts, l'immeuble-tour reflète, dans bien des sens, les valeurs postindustrielles. Le gratte-ciel est le produit d'une idéologie et d'une technologie industrielle avancée, mais il est aussi le reflet des valeurs prédominantes d'une société et d'une époque (fig. 5). Ces immeubles, dits *fonctionnels*, n'intègrent pas les qualités humaines et spirituelles mentionnées précédemment; en réalité, ils incorporent tout juste les besoins physiologiques.

Que dire des malaises, tant physiologiques que psychologiques, que ces milieux trop durs font subir à leurs habitants! Le syndrome des immeubles malades (*sick building syndrome*) en dit long sur la décadence de cette idéologie architecturale. Tout en étant un reflet de nos moeurs et valeurs, elle est aussi un des petits méfaits de la démocratie, où, en principe au moins, tout le monde est égal. Le gratte-ciel par sa répétition cellulaire, par sa conformité ou l'uniformité de ses éléments, par ses murs ajourés, est un organisme foncièrement égalitaire.

La morphologie de l'immeuble-tour devenu gratte-ciel s'explique autant par les forces symboliques qu'économiques. Ces gratte-ciel sont les cathédrales et les pyramides de notre temps, nos temples à l'industrie et au commerce, nos icônes à l'agressivité et à la compétition et, enfin, de petites échardes dans la chair tendre de l'humanisme.



PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 5 Un exemple d'immeuble-tour au centre-ville de Chicago.

Comme toute autre forme d'art, l'architecture est à la fois un miroir d'une société et un tamis discret de la pensée, des moeurs et des valeurs socio-culturelles. Parce que l'architecture nous entoure, parce qu'elle est toujours présente, son pouvoir de conditionnement est pénétrant et affecte notre bien-être aussi bien que notre comportement. Si elle est sévère, fermée et déprimante, elle nous disposera à la dépression ou à l'agressivité, à la dégénération physique et mentale. Si, par ailleurs, elle est dégagée, éclairée, vivante et sereine, elle facilitera notre épanouissement et assurera notre bien-être. Mais pour assurer le bien-être psychique, la matière doit être transcendée. Et pour atteindre cette transcendance, le concept du fonctionnalisme doit être élargi pour inclure les exigences psychologiques et spirituelles.

L'importance du milieu ou l'expression régionale

Nous avons mentionné, plus tôt, l'importance du milieu pour le développement de la forme et de l'expression architecturales. Il est difficile, nous semble-t-il, d'imaginer que le milieu ne détermine pas la morphologie de l'architecture. Est-il possible que deux immeubles de fonction identique aient une architecture semblable en Afrique et au Yukon?

Les adhérents du Style international⁴ voudront peut-être défendre cette position, car ils préconisent une architecture sans frontières et refusent toute expression organique. Il est vrai que la technologie moderne qui transgresse les frontières nationales nous pousse vers le conformisme et donc, vers l'universalité. Mais la technologie, si avancée soit-elle, est un moyen et non un but. Elle doit toujours demeurer soumise au grand ordre spatial, à la fonction et à l'écologie du milieu.

L'abri contre les éléments demeure rudimentaire, et historiquement, l'environnement a eu une influence incontestable sur le vocabulaire architectural. D'abord, les matériaux locaux engendrent une technologie locale qui peut évoluer vers une expression vernaculaire authentique. De plus, le climat peut imposer des conditions si sévères et contraignantes que les formes et les technologies sont forcément adaptées.

Forme organique par excellence, l'iglou est l'exemple le plus limpide d'une morphologie architecturale parfaitement résolue (fig. 6). On ne pourrait inventer une forme plus efficace et appropriée au climat et aux matériaux. La tente, charpente merveilleusement adaptée à la vie nomade des Amérindiens, représente le même niveau de résolution pour un milieu très différent (fig. 7).

Harcelé par un environnement aussi sévère, varié et envoûtant que le nôtre, il nous est difficile de ne pas en être un peu obsédé. Les grands jeux de la nature nous emportent; d'ailleurs, nous ne pouvons l'ignorer qu'à notre péril. Tôt ou tard, elle nous rejoint et revendique notre raccord à son diapason.

Il nous semble important, aussi, de se raccrocher aux choses élémentaires, aux grandes réalités de notre pays, tellement banales qu'elles finissent par s'effacer de notre conscience: un soleil dominant, audacieux et généreux, l'été; faible, toujours persistant, mais collé à l'horizon, l'hiver; faisant fidèlement sa navette quotidienne de l'est à l'ouest; des vents fougueux du Nord-Ouest qui grattent nos prairies; des neiges poudreuses avec d'immenses congères, tellement blanches qu'elles sont presque bleues; des saisons et des températures si contrastantes qu'elles ne cessent de nous choquer et, enfin, cette plaine désertique, cette grande nappe givrée d'argent ou ce piqué de duvet verdâtre aux nuances infinies. Comme nos



PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 6 Un iglou, l'exemple le plus limpide d'une morphologie architecturale parfaitement résolue.



PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 7 Une tente de la tribu Dakota, une charpente merveilleusement adaptée à la vie nomade.

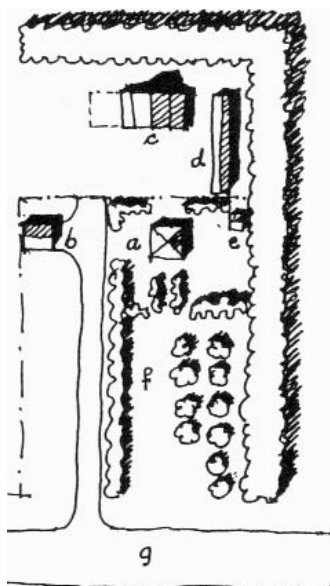
merles des champs, comme le huard de nos grands lacs, nos bâtisses devraient chanter l'aire de ce pays.

Il n'est pas nécessaire de chercher très loin pour dénicher les mystères d'une architecture régionale; il suffit de redécouvrir la sagesse de nos grands-parents. La ferme paternelle était imbue de cette sagesse (fig. 8). Axé sur le soleil et sur les vents du Nord-Ouest, et tracé à partir des sections de terre, qui, vues des airs, font comme une couverture quadrillée, son plan est une leçon élémentaire d'urbanisme régional. Les flancs nord et ouest de la ferme sont bordés de rangées de peupliers, d'ormes et d'épinettes, coupe-vent aussi efficaces que beaux. Le peuplier pousse rapidement mais ne dure pas; l'orme est lent, mais il est majestueux; l'épinette a la permanence d'un vert profond et offre un abri au ras le sol. Tout est mesuré: l'esthétique et le pratique. L'étable, les granges, la maison, le garage, le jardin, le verger étaient tous agencés selon leurs fonctions relatives, mais cédant toujours à l'orientation, au terrain et au paysage. La maison familiale était comme un microcosme de la ferme; façades nord et ouest aussi fermées que possible; au sud-est, grandes fenêtres et véranda pour les dimanches après-midi trop chauds des mois de juillet et d'août.

Pour nous, une architecture des prairies, c'est une architecture qui se veut fière, hautaine, héliocentrique. Elle sera fortement axée et ne connaîtra la symétrie que sur l'axe nord-sud. Et si, comme nous l'avons soutenu, la lumière naturelle est la composante essentielle à la transcendance de l'espace, il s'ensuit que le jeu de la fenestration sera crucial.

L'évolution de la forme ne peut se faire que par la connaissance en profondeur du milieu socio-culturel. Autant le milieu physique peut affecter la morphologie de l'architecture, autant le milieu social et culturel d'une communauté lui donnera son âme. Les mythes, les traditions et coutumes, les valeurs culturelles sont des composantes intégrales à l'élucidation de la forme.

L'analyse du programme doit se faire au niveau le plus extensif de la société aussi bien qu'au niveau plus concentré des utilisateurs attirés de l'immeuble. Il faut donc identifier les vrais besoins, dans toute leur complexité, et la vraie fonction de nos immeubles.



DESSIN: ÉTIENNE GABOURY

Figure 8 Ferme de Napoléon Gaboury à Swan Lake (Manitoba).
a. maison; b. garage; c. étable; d. granges; e. forge;
f. jardin; g. route.

Le régionalisme que nous préconisons n'est pas exclusif au paysage naturel, il s'applique également au contexte urbain. Le caractère d'une ville, d'un quartier, d'un pâtre urbain, la couleur et la texture des matériaux des immeubles adjacents, sont autant de facteurs qui devraient déterminer la composition d'une oeuvre. Une architecture résolue établit toujours un rapport symbiotique entre l'immeuble et son milieu, que celui-ci soit naturel ou construit.

Présentation de quelques oeuvres

Ces quelques réflexions devraient servir de toile de fond pour vous situer dans la présentation de quelques-unes de nos réalisations architecturales. Nous ne voudrions surtout pas laisser l'impression que chaque projet qui sera présenté synthétise ou incorpore parfaitement tous les préceptes et principes élaborés plus haut et que ces projets ont tous des métaphores éclatantes et limpides. Nous vous les présentons, tout simplement, pour illustrer les trois grands thèmes que nous

venons d'aborder: la quête de l'espace indicible ou de la transcendance de la matière, l'expression régionale et l'enjeu de la métaphore dans l'architecture.

1. Résidence familiale (90, River Road) à Winnipeg (fig. 9-12)

Conçue pour six personnes (parents et quatre enfants), cette première résidence est axée sur la famille traditionnelle et contemporaine avec toutes les complexités que ceci implique: corrélation d'espaces ouverts et dégagés pour la famille; chambres intimes, privées et personnelles pour chaque enfant. Elle est bâtie sur la rive droite de la rivière Rouge, sur un terrain boisé d'un demi-hectare. Son tracé s'inspire des élévateurs à grains, archétypes des prairies. La maison est moulée pour créer des échappées de volumes qui rendent hommage au soleil, à l'esprit de la lumière et aux activités de la famille.

Les espaces sont hiérarchiques, c'est-à-dire que l'importance de l'activité familiale détermine la qualité de l'espace. Les agapes étant l'activité de famille la plus imbue de symbolisme et d'interactions sociales, la salle à dîner est donc l'espace le plus exubérant. Mais le coeur de la maison, c'est la salle de famille ouverte sur la cuisine, qui est une reprise de la grande cuisine canadienne-française traditionnelle.

À partir de la tour de l'entrée principale, qui est le pivot central de la maison, chaque pièce a une concordance avec le mouvement du soleil de sorte que les chambres à coucher sont à l'est; la salle de famille, au sud; la salle à dîner, à l'ouest, et le séjour, ouvrant directement sur la rivière, est au nord.

De plus, chaque fenêtre joue un double rôle. D'abord elles captent et contrôlent la lumière du soleil; ensuite, elles reflètent, par leur composition, l'importance de la salle ou l'activité qu'elles illuminent. Ainsi, l'éclat de lumière rougeâtre de la fenêtre centrale, avec son «vitrail soleil», configurée en trou de serrure, se projette sur la salle de famille et le séjour. Les hautes fenêtres de la salle à dîner et du studio reprennent le même motif, mais en mineure, pour ainsi dire.

En contraste avec l'intérieur fluide et ouvert, l'extérieur rugueux et rectangulaire est cabré comme un ours, défiant l'étendue de la plaine. Le choix des matériaux de construction est réduit à l'essentiel: le bois, le verre et l'enduit.

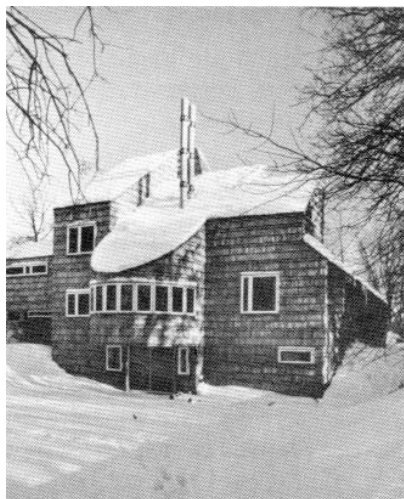


PHOTO: HENRY KALEN

Figure 9 Résidence familiale: façade nord vue de la rivière Rouge.

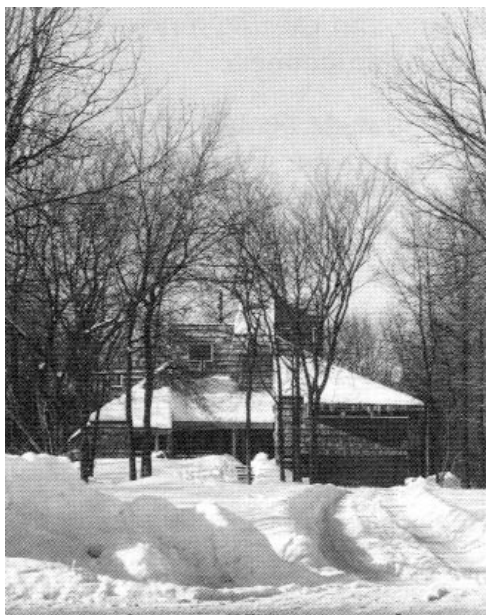


PHOTO: HENRY KALEN

Figure 10 Résidence familiale: façade sud vue de la rue.

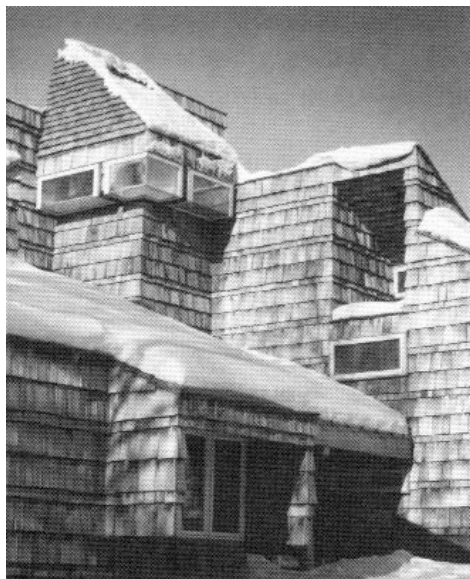


PHOTO: HENRY KALEN

Figure 11 Résidence familiale: détails de la fenestration.



PHOTO: HENRY KALEN

Figure 12 Résidence familiale: le salon et le studio vus de la salle à dîner.

Tout est laissé au naturel; le bois de l'intérieur conserve donc sa vitalité et ses teintes chaudes tandis qu'à l'extérieur, il vieillit noblement et devient patiné des couleurs de terre.

Ce que nous avons voulu atteindre par le jeu de ces volumes, c'était une complexité énigmatique dans un espace fécond et serein. Les joies connues dans ces espaces nous laissent croire que l'exercice était valable.

2. L'église du Précieux-Sang à Winnipeg (fig. 13-15)

De la même période que la maison, cette église est de souche symbolique plus profonde et audacieuse. C'est un rappel des formes ancestrales des prairies et l'expression d'une religion effervescente. La forme n'est pas gratuite; elle est la résultante de trois poussées distinctes mais convergentes: la nouvelle liturgie postconciliaire, les exigences structurales et les vestiges d'une culture primordiale.

Seul le plan en colimaçon pouvait résoudre le conflit entre une disposition liturgique à la fois fonctionnelle et symbolique. Alors que traditionnellement les fonds baptismaux étaient placés à l'entrée ou dans le narthex de l'église, la nouvelle liturgie exigeait que l'assemblée puisse participer à toutes les fonctions sacramentelles. Le plan en colimaçon offrait une solution simple en inversant le plan traditionnel de l'église et en plaçant les fonds baptismaux dans le sanctuaire et celui-ci près de l'entrée principale.

Trouver une charpente pour ce plan a été difficile, même angoissant, jusqu'à ce que l'idée d'une charpente à poutres chevauchées, semblables à la tente amérindienne, nous parvienne. Comme par miracle, cette charpente miroitait le plan, créait une volumétrie qui correspondait à la liturgie et permettait des échappées dans la coquille pour l'entrée principale et le puits de lumière de la coupole.

Les matériaux de construction ont été réduits au minimum: la brique dans la dalle du plancher et les murs, le bois pour la charpente et le toit et, enfin, le verre.



PHOTO: HENRY KALEN

Figure 13 L'église du Précieux-Sang: entrée principale.

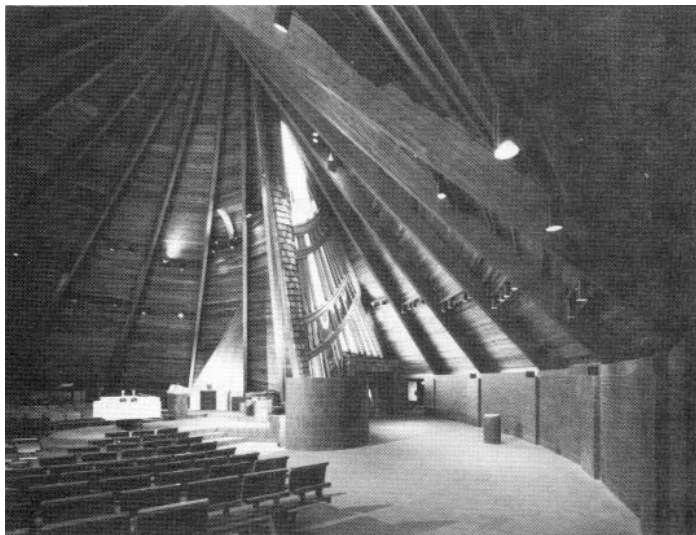
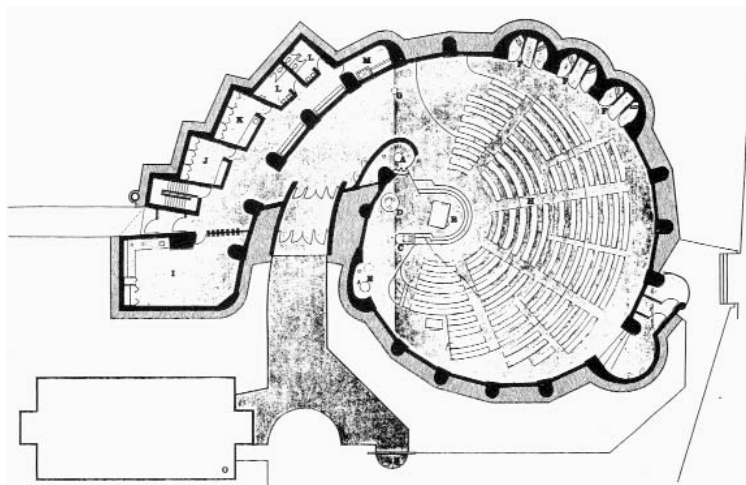


PHOTO: HENRY KALEN

Figure 14 L'église du Précieux-Sang: nef et sanctuaire.



DESSIN: ÉTIENNE GABOURY

Figure 15 L'église du Précieux-Sang: plan du rez-de-chaussée.
 a. fonts baptismaux; b. autel; c. chaire; d. siège du célébrant; e. tabernacle; f. confessionnaux; g. bénitier; h. nef; i. sacristie; j. sacristie des enfants de chœur; k. sacristie de service; l. toilettes; m. concierge; n. croix; o. presbytère.

3. L'hôtel de la monnaie à Winnipeg (fig. 16-18)

Ce projet a été réalisé cinq ans après l'église du Précieux-Sang. Architecte concepteur et non maître d'oeuvre pour ce projet, nous réclamons donc le concept et l'expression architecturale, mais non certains détails, surtout de l'intérieur.

De grands terrains à l'intersection de deux grandes routes avaient été réservés pour cet immeuble dans le but de lui donner une présence digne de sa fonction. Il avait été convenu, en effet, que l'hôtel de la monnaie serait plus qu'une simple usine pour la frappe et l'entreposage de la monnaie; elle serait un symbole de l'État.

Les fonctions d'un hôtel de la monnaie sont multiples et complexes mais elles peuvent se résumer à quatre éléments essentiels: l'usine de frappe, le stockage des matériaux et des monnaies, l'administration générale, qui inclut la conception et la vente des pièces, et l'exposition au public. C'est donc à partir de ces données de base que le concept a été développé.

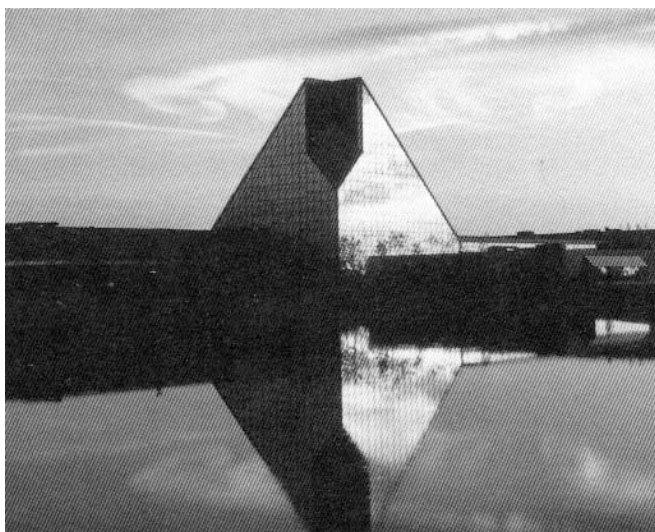


PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 16 L'hôtel de la monnaie vu du nord-est à l'intersection du boulevard Lagimodière et de la route trans-canadienne.



PHOTO: HENRY KALEN

Figure 17 L'hôtel de la monnaie vu du stationnement.



PHOTO: HENRY KALEN

Figure 18 L'hôtel de la monnaie: jardin intérieur.

Pour simplifier l'expression, deux éléments ont été contrastés: le caractère forteresse de l'usine-voûte et l'aspect ouvert, dégagé et avenant de la section administrative et publique.

À l'instar d'un château médiéval, l'idée initiale, qui a été malheureusement abandonnée, proposait une douve autour de l'hôtel avec un pont-levis à l'entrée principale. La fontaine et l'étang au-devant de l'édifice sont les résidus de cette idée. Ce que nous cherchions, c'était la juxtaposition ou le jeu de réalités contrastantes, contradictoires ou conflictuelles: l'hôtel protège la monnaie contre et pour la société; l'hôtel appartient à une société démocratique: elle doit être ouverte, accessible et accueillante, mais elle est aussi une voûte, donc une forteresse impénétrable; la monnaie est un symbole de l'État, mais elle est aussi un symbole du matérialisme. Est-ce qu'une usine d'argent devrait être célébrée ou cachée?

Ainsi, la tour pyramidale et cristalline est en contraste avec les murs de pierre solides de la voûte-usine et nous invite à y pénétrer. (La douve avec le pont-levis devait symboliser l'accès conditionnel!) Cette tour est une «place publique» avec

jardin intérieur, centrale à tout l'édifice et desservant les ouvriers aussi bien que les touristes; c'est le point de départ et d'arrivée des tournées organisées.

Cet immeuble aurait pu demeurer une simple usine impersonnelle; nous avons préféré la haute voie, *the high road*; un bruit fort dans le calme de cette plaine désertique.

4. L'ambassade du Canada à Mexico (fig. 19-23)

Une ambassade, c'est une anomalie: un immeuble-pays à l'intérieur d'un autre pays. Est-ce que l'architecture d'une ambassade doit refléter le pays qu'elle représente ou le pays qui est hôte? À notre avis, tous les deux.

Au Mexique, où le climat, le milieu socio-culturel et le patrimoine architectural sont aussi riches qu'ils sont particuliers, il nous semble invraisemblable d'ignorer ce contexte ou d'y imposer un style architectural nordique. L'option la plus valable, et que nous avons d'ailleurs choisie, c'est celle qui respecte d'abord le milieu dans lequel l'ambassade est construite et ensuite rejoint les traditions des deux pays.

L'ambassade du Canada à Mexico est donc fortement influencée par l'architecture précolombienne, maya et aztèque, que nous considérons la plus inspirante et authentique. L'extérieur est donc très mexicain avec quelques bribes «canadiennes», et l'intérieur est un reflet du Canada avec des petits rappels de l'architecture mexicaine, particulièrement de l'ère baroque. Les façades reprennent des thématiques du quadrilatère des Nonnes à Uxmal: la pierre diagonale en vannerie, des percées fortes, un portail d'entrée en angles avec porte-à-faux ingénieux, des bandes horizontales liant le tout. La diagonale est aussi un rappel de l'armature d'acier en diagonale qui stabilise les murs contre les secousses telluriques.

Les fenêtres et la grande porte d'entrée sont empruntées des églises et des maisons du style baroque qui abondent à Mexico. La grande porte pivotante est une reprise de la porte de cathédrale: une petite porte à l'échelle de l'homme à l'intérieur d'une grande porte à l'échelle de la cathédrale et de la rue. Le tout symbolise le portail d'entrée au Canada; elle s'ouvre le matin et se ferme le soir.

Le vitrail, au haut de la porte, conçu en même temps que l'édifice, s'inspire du calendrier aztèque et représente des

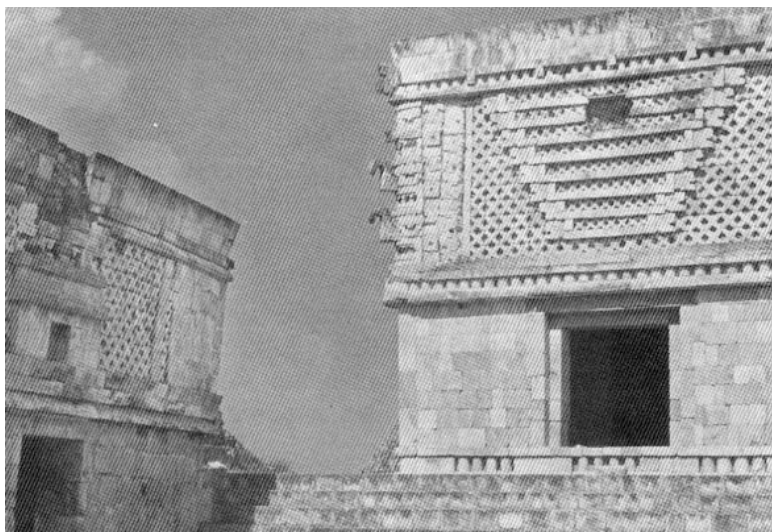


PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 19 Un détail du quadrilatère des Nonnes à Uxmal.



PHOTO: JOHN FULKER

Figure 20 L'ambassade du Canada à Mexico: entrée principale.

images et des symboles canadiens. Dans la tradition des grandes maisons mexicaines, l'ambassade encercle une cour centrale qui est une synthèse du Canada: fraîche, ouverte, réservée, aux lignes claires et franches. Les plafonds baroques sont composés d'angles droits et de diagonales; celui de la cour intérieure reflète une technologie avancée du Canada. La cour centrale est une salle polyvalente pouvant servir de salle de réception, de salle d'exposition ou de jardin intérieur.

Sauf pour les éléments hautement technologiques, tels que les plafonds, les partitions amovibles et les systèmes de sécurité et de contrôle, les matériaux et produits sont presque tous mexicains. Les murs extérieurs sont en pierre locale, *Americana Roja*, et le plancher de la cour intérieure est en marbre blanc mexicain.

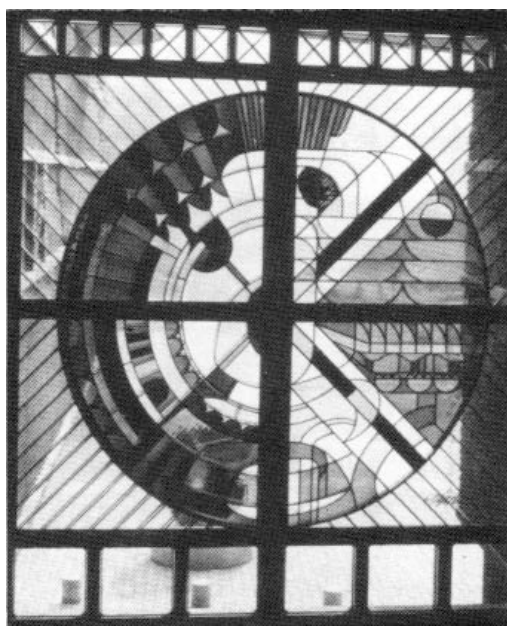


PHOTO: JOHN FULKER

Figure 21 Vitrail au-dessus de la porte d'entrée de l'ambassade du Canada à Mexico.



PHOTO: JOHN FULKER

Figure 22 L'ambassade du Canada à Mexico: cour intérieure.

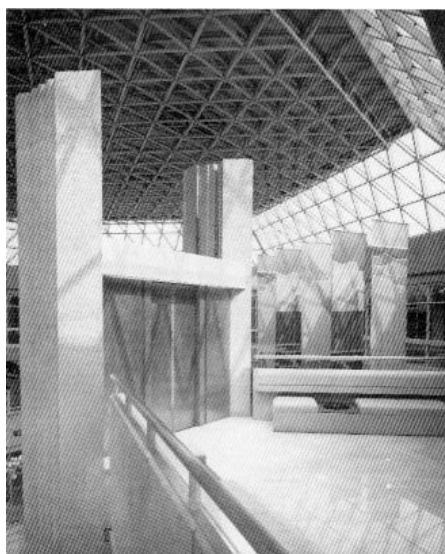


PHOTO: JOHN FULKER

Figure 23 L'ambassade du Canada à Mexico: entrée du bureau de l'ambassadeur au 3^e étage.

5. Le lycée de formation professionnelle à Abidjan (fig. 24-26)

L'Afrique est diamétralement à l'opposé du Canada, tant au point de vue culturel que climatique. Abidjan (Côte-d'Ivoire) est à 5° au nord de l'équateur; il y a une saison des pluies et une saison sèche; la température est relativement constante, variant entre 20 et 40 °C. Les gens peuvent vivre dehors à l'année longue et ils ont seulement besoin de se protéger d'un soleil trop intense ou des pluies torrentielles. Leurs maisons traditionnelles et leurs marchés sont essentiellement des parapluies ou des parasols; et leurs séjours sont plutôt des jardins intérieurs que des salons. Ils ont un sens très développé de la communauté et de la grande famille.

La Côte-d'Ivoire est un pays en voie de développement qui importe la plupart de ses produits finis. Ainsi, presque tous les matériaux de construction sont importés: l'acier, le béton, le verre, les carrelages, les équipements, etc.

Comme le Canada, ce pays exporte ses produits bruts, particulièrement le bois dont l'abondance et la variété sont très considérables; il y a au-delà de deux mille essences d'arbres. Cependant, c'est l'ironie et la triste réalité que, dans l'esprit de ce peuple colonisé, le béton et l'acier représentent le progrès, dévaluant ainsi l'utilisation du bois. Les Ivoiriens vendent donc leurs riches ressources naturelles pour accéder au progrès, qui finit souvent par être aussi artificiel que régressif.

Le lycée de formation professionnelle que nous avons conçu pour Abidjan représente une tentative de solution pour exprimer l'authenticité de la culture et du climat ivoiriens et pour utiliser de façon rationnelle les ressources naturelles du pays.

Sept pavillons en forme de parasols pyramidaux sont regroupés pour former une cour intérieure avec jardins et *agora* pour étudiants et professeurs. Tous les pavillons sont plus ou moins ajourés, et le pavillon central, qui est une salle polyvalente, est complètement ouvert. La forme pyramidale se reflète à l'intérieur, et les plafonds à double parois sont isolés et ventilés pour créer une aération maximale. Une coupole sert à la fois de lanterneau et de hotte pour le dégagement de l'air chaud. La lumière diffuse de ces lanterneaux permet l'utilisation des salles durant le jour, même s'il y a des pannes d'électricité, qui sont assez fréquentes. Les grands volumes dégagés, créés par la



DESSIN: ÉTIENNE GABOURY

Figure 24 Le lycée de formation professionnelle à Abidjan.



PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 25 Maisons traditionnelles de la Côte-d'Ivoire.

charpente, et la lumière filtrée du haut donnent énormément d'ouverture et une certaine sérénité à l'espace.

À l'exception de la toiture et des équipements spécialisés, tous les matériaux et techniques sont locaux. La charpente et les plafonds sont en bois naturel du pays.

D'abord réticents devant ce projet trop africain et peut-être un peu «néo-colonialiste», les Abidjanais l'ont éventuellement reçu favorablement et surnommé le «Petit Village».

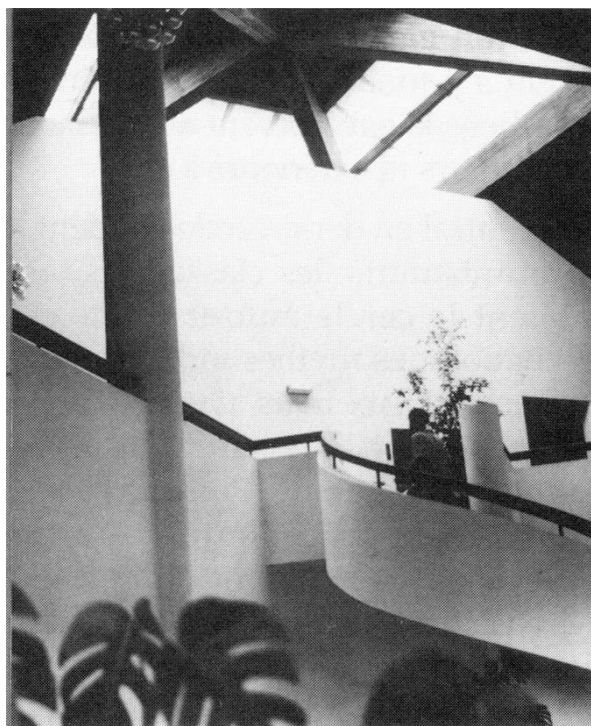


PHOTO: ÉTIENNE GABOURY

Figure 26 Le lycée de formation professionnelle à Abidjan: mezzanine du grand pavillon.

6. L'école et les résidences des professeurs à Nelson House (fig. 27-31)

Nelson House est une réserve amérindienne de quelque 2 500 habitants à 800 kilomètres au nord de Winnipeg. Le site de l'école et des résidences attenantes est au coeur de la communauté dans un vallon boisé qui s'ouvre sur le lac Footprint.

Deux thématiques centrales en ont orienté le concept: les mythes et les traditions de la tribu et l'harmonisation avec la nature. Le cercle est le symbole central dans la culture amérindienne, car il représente la «mère terre», la régénération à la vie et la continuité. Les lignes droites, les espaces fermées, les boîtes carrées sont anathèmes pour eux, car ils représentent la rigidité, la séparation et l'exclusion. Plutôt que dominer la nature, ils préfèrent s'y fondre, car, contrairement à «l'homme blanc», les Amérindiens la considèrent absolument homogène et ne se voient ni supérieurs ni extérieurs à elle.

Un pavillon central en demi-cercle contient la bibliothèque et les bureaux administratifs; les classes, les laboratoires et le gymnase complètent le cercle autour d'une cour intérieure, consacrée à la récitation des mythes indigènes par les aînés aux élèves de la maternelle. Deux mâts avec des voiles en forme de papillon couronnent le pavillon central et servent de carillon visuel convoquant la communauté. Puisque l'école est construite sur les ruines de l'école précédente qui a brûlé, ces mâts suggèrent aussi le phénix renaissant de ses cendres, symbole d'une nouvelle ère pleine d'espoir et de fierté. Reliés à ces mâts et accentuant les points cardinaux à connotations religieuses, des murs coupe-feu en forme de tête de huard jaillissent du toit.

L'immeuble est orienté sur l'axe nord-sud, et la pente du toit de l'aile académique s'ouvre vers le soleil et s'incline vers les vents froids du Nord. Une crête de roc au nord-est crée un bassin boisé qui enveloppe l'école et la protège; toutefois, elle s'ouvre vers le Sud. Juxtaposées à l'école et installées sur les bords du vallon pour l'accentuer, les résidences des professeurs créent une enceinte scolaire qui s'ouvre sur les terrains de jeux aménagés en terrasses.

Ce complexe dépasse donc sa fonction primaire d'institution scolaire; il acquiert une dimension symbolique qui touche toute la communauté et qui lui fait revivre son histoire et célébrer sa culture.



PHOTO: HENRY KALEN

Figure 27 L'école de Nelson House vue du sud.



PHOTO: HENRY KALEN

Figure 28 L'école de Nelson House: pavillon central et entrée principale.



PHOTO: HENRY KALEN

Figure 29 L'école de Nelson House: la cour intérieure.

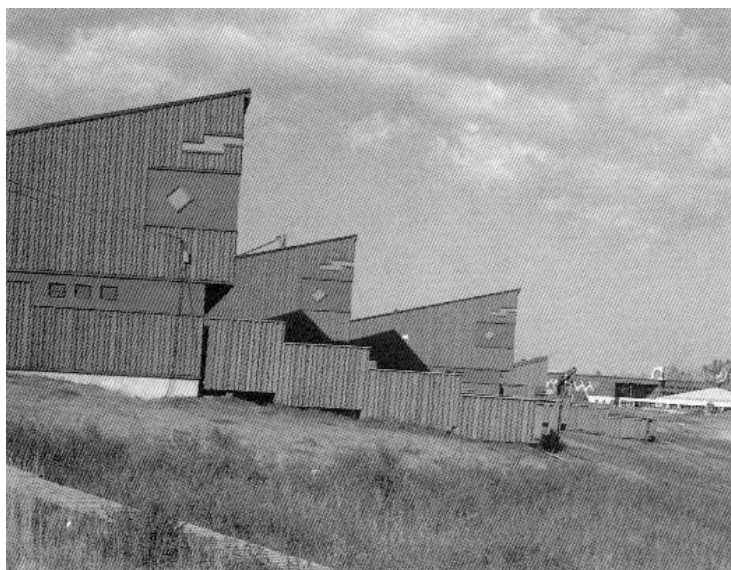


PHOTO: HENRY KALEN

Figure 30 L'école de Nelson House: résidences des professeurs.



PHOTO: HENRY KALEN

Figure 31 L'école de Nelson House: salle de lecture et de repos.

NOTES

1. L'école du *Bauhaus*, qui signifie «maison de l'oeuvre bâtie», est une école allemande d'enseignement artistique fondée par Walter Gropius, à Weimar en 1919. Transportée à Dessau (1925-1932) et à Berlin (1933), elle fut définitivement fermée par les nazis. (note de la rédaction)
2. Extrait d'une conférence donnée par l'auteur en 1967 dans le cadre du *Festival of the Arts* (*University of Arkansas*).
3. Architecte allemand, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) fut directeur de l'école du *Bauhaus* de 1930 à 1939 et directeur de l'École d'architecture de l'*Illinois Institute of Technology* (Chicago) de 1938 à 1958. (note de la rédaction)
4. Se dit de l'architecture fonctionnelle, aux formes cubiques asymétriques, sans moulurations ni ornements, qui s'est répandue dans de nombreux pays au cours des années 1925-1935. (note de la rédaction)

(Acceptation définitive en octobre 1991)