



**HAL**  
open science

# Architecture contemporaine et théorie de la déconstruction : le processus architectural à l'épreuve de la philosophie

Hamed Farnia Shalmani

► **To cite this version:**

Hamed Farnia Shalmani. Architecture contemporaine et théorie de la déconstruction : le processus architectural à l'épreuve de la philosophie. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2015. Français. NNT : 2015STRAC005 . tel-01245918

**HAL Id: tel-01245918**

**<https://theses.hal.science/tel-01245918>**

Submitted on 17 Dec 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ DE STRASBOURG**

**ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS**

**Approches contemporaines de la création et de la réflexion  
artistiques**

**THÈSE** présentée par :

**Hamed FARNIA SHALMANI**

Soutenue le : 6 mars 2015

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Arts / Architecture

**ARCHITECTURE CONTEMPORAINE ET THEORIE  
DE LA DECONSTRUCTION : LE PROCESSUS  
ARCHITECTURAL A L'EPREUVE DE LA  
PHILOSOPHIE**

**THÈSE dirigée par :**

**M. Daniel Payot**

Professeur, Université de Strasbourg

**RAPPORTEURS :**

**M. Jean-Louis Déotte**

**Mme. Chris Younès**

Professeur, Université Paris 8, Saint Denis

Professeur, Ecole Nationale Supérieure  
d'Architecture de Paris la Villette

---

**AUTRES MEMBRES DU JURY :**

**M. Xavier Bonnaud**

Professeur, Ecole Nationale Supérieure  
d'Architecture de Paris la Villette

**M. Pierre Litzler**

Professeur, Université de Strasbourg

**M. Alexis Meier**

Maître de Conférences, Institut National  
des Sciences Appliquées Strasbourg



# TABLE DES MATIÈRES

---

|  |           |
|--|-----------|
| TABLE DES FIGURES .....  | 6         |
| Remerciements .....  | 14        |
| INTRODUCTION.....  | 15        |
| <b>Objet de la recherche.....</b>  | <b>16</b> |
| <b>Problématiques et hypothèses .....</b>  | <b>20</b> |
| <b>Plan de la thèse .....</b>  | <b>25</b> |
| <br>   |           |
| CHAPITRE I : L'ARCHITECTURE FACE AUX<br>MODIFICATIONS PLASTIQUES ET THÉORIQUES DE<br>SES FONDEMENTS (DU CONSTRUCTIVISME 1917-1930<br>AU DÉCONSTRUCTIONNISME 1980-1990) ..... | 28        |
| <br>   |           |
| <b>1.1 – Reconstitution historique du mouvement architectural<br/>déconstructionniste.....</b>   | <b>29</b> |
| 1.1.1 - L'architecture déconstructionniste dans une progression<br>linéaire et chronologique .....   | 29        |
| 1.1.2 - L'exposition du MOMA en 1988 : l'architecture une nouvelle<br>procédure de la conception .....   | 44        |
| 1.1.2.1 - Le constructivisme et les avant-gardes russes .....  | 65        |
| 1.1.3 - Le Constructivisme et le Déconstructivisme dans une<br>procédure de conception « structurale » .....   | 72        |

|  |            |
|--|------------|
| 1.1.3.1 – Le structuralisme linguistique saussurien, aux antipodes de la déconstruction derridienne ? .....  | 76         |
| 1.1.3.2 – Les traces laissées par la théorie structuraliste dans les mouvements constructiviste et déconstructiviste. ....   | 81         |
| <b>1.2 - Le déconstructivisme, héritage des constructivistes : architecture influencée par un mouvement antérieur ou par une implication philosophique ? .....</b> | <b>85</b>  |
| 1.2.1 - Le déconstructivisme architectural est-il l'interprétation d'une notion philosophique ? .....  | 85         |
| <b>Conclusion Chapitre I .....</b>   | <b>89</b>  |
| <br>   |            |
| <b>CHAPITRE II : LA « MAISON » DES ARCHITECTES « DÉCONSTRUCTIVISTES » : COMMENT LE PHILOSOPHE HABITE-T-IL LA MAISON DE L'ARCHITECTE ? .....</b>                    | <b>91</b>  |
| <br>   |            |
| <b>2.1 - Le discours de Jacques Derrida avant et après son implication dans un projet architectural : l'objectif de la déconstruction architecturale. ....</b>     | <b>92</b>  |
| 2.1.1 - La position de « l'architecture » dans les textes de Derrida (« Folie » de Chora L Works : Derrida face à une architecture non-métaphorique). ....         | 92         |
| 2.1.2 - Cinq aphorismes : maintenant l'architecture .....  | 101        |
| <b>2.2 - « Découper » la déconstruction .....</b>  | <b>113</b> |
| 2.2.1 - Double déconstruction / déconstruction du double.....  | 121        |
| 2.2.2 - La différence derridienne, une interrogation sur l'origine ...   | 125        |
| Conclusion du Chapitre II .....  | 130        |

## CHAPITRE III : QUELS OUTILS À LA FOIS THÉORIQUES ET PRATIQUES LES ARCHITECTES CONTEMPORAINS UTILISENT-ILS AFIN DE STRUCTURER UNE CONCEPTION ARCHITECTURALE INFLUENCÉE PAR LA PENSÉE DE LA DÉCONSTRUCTION? .....134

### **3.1 – Le déconstructivisme : une déconstruction plastique ou une déconstruction théorique ?..... 135**

3.1.1 – La déconstruction derridienne et ses différentes interprétations architecturales. .... 135

3.1.2 - La déconstruction plastique comme interprétation formelle de la « déconstruction » derridienne, la déconstruction théorique comme son assimilation théorique..... 138

3.1.2.1 - Daniel Libeskind : l'histoire d'une métaphore architecturale déconstructiviste symbolique (le Musée Juif de Berlin) ..... 140

3.1.2.2 - Bernard Tschumi : une conception architecturale multi-déconstructive et programmatique (analyse du projet de Parc de la Villette)..... 163

### **3.2 - Comment le philosophe (Derrida) habite la maison de l'architecte (Eisenman)?..... 178**

3.2.1 - *House X*, décomposition : le processus de la conception architecturale..... 178

3.2.2 - La « différance » derridienne et le processus de conception architecturale d'Eisenman..... 204

|   |            |
|---|------------|
| 3.2.2.1 - Comment le « scaling » contribue-t-il à la procédure de transformation de la « différance » derridienne dans la conception architecturale ? .....   | 213        |
| 3.3 - À quel moment l'architecture déconstructiviste dépasse-t-elle les limites d'une critique de la métaphysique ? .....   | 217        |
| <b>Conclusion du Chapitre III.....</b>  | <b>220</b> |
| <br>  |            |
| <b>CHAPITRE IV : LA PROFONDEUR D'INTERVENTION ET DE TRANSFORMATION D'UNE THÉORIE PHILOSOPHIQUE – LA DÉCONSTRUCTION DERRIDIENNE EST-ELLE MESURABLE À TRAVERS LES PROJETS ARCHITECTURAUX SOUMIS À CETTE THÉORIE ? .....</b> | <b>224</b> |
| <br>  |            |
| <b>4.1 - L'architecture déconstructiviste peut-elle se représenter autrement qu'en critique de la métaphysique derridienne dans d'autres mouvements architecturaux ? .....</b>  | <b>225</b> |
| 4.1.1 - Peter Eisenman, multidéconstructivisme : L'impasse du déconstructivisme théorique.....  | 225        |
| 4.1.2 - La déconstruction « thématique » .....  | 240        |
| 4.1.2.1 — Le Wexner Center à Columbus dans l'Ohio (1983-1989), ré-urbanisation d'un tissu urbain disloqué .....   | 244        |
| 4.1.3 - Déconstructivisme diagrammatique / Déconstruction rationnelle.....  | 254        |
| <br>  |            |
| <b>Conclusion générale : l'architecture comme « autre » .....</b>   | <b>259</b> |
| <br>  |            |
| <b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>  | <b>265</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>SOMMAIRE DES ANNEXES .....</b>  | <b>281</b> |
| <b>Annexe 1 : L'exposition MOMA, 1988.....</b>   | <b>282</b> |
| <b>Annexe 2 : L'architecture « Folding », héritière du déconstructivisme.<br/>Description des projets: <i>Centre de congrès de Columbia</i> (1989-1993) et<br/><i>Emory center for the Arts</i> (1991), Peter Eisenman.....</b>  | <b>284</b> |
| <b>Annexe 3 : Comment l'architecture « Cosmogenic » retrace la théorie de la<br/>« déconstruction » : Description d'un projet : Un concours pour la tour<br/><i>Max Reinhardt Haus</i> (1992) : la pratique du déconstructivisme dans un<br/>projet « Cosmogenic » chez Peter Eisenman .....</b> | <b>296</b> |



## TABLE DES FIGURES

---

|  |    |
|--|----|
| Figure 1. En haut, House X de Peter Eisenman, Bloomfield, 1975. En bas, Maison de l'architecte de Frank Gehry, Santa Monica, 1979.....   | 33 |
| Figure 2 : Frank Gehry, Maison de l'architecte, Santa Monica, 1979.....  | 36 |
| Figure 3 : Charles Moore, Piazza d'Italia, La Nouvelle-Orléans, 1975-1978. ...   | 37 |
| Figure 4 : Robert Stern, Maison Ehrman, Armnok (NY), 1975. ....  | 38 |
| Figure 5 : Carte synoptique proposée in <i>L'architecture de 1900 à nos jours</i> . ..   | 43 |
| Figure 6 : Coop Himmelblau, En haut à gauche, Rooftop Remodeling, 1983. En haut à droite, Hamburg Skyline, 1985. En bas, Apartment Building, 1986.....   | 51 |
| Figure 7 : Peter Eisenman, Biology Center for the University of Frankfurt (Biocentrum), 1987.....  | 52 |
| Figure 8 : Frank Gehry, En haut Frank Gehry House, 1977-1987. En bas Familial Residence, 1978.....   | 53 |
| Figure 9 : Zaha Hadid, Peak, Hong Kong, 1983.....  | 54 |
| Figure 10 : Rem Koolhaas, Rotterdam Building and Tower, 1981. ....   | 55 |
| Figure 11 : Daniel Libeskind, City Edge, Berlin, 1987. ....  | 56 |
| Figure 12 : Bernard Tschumi, Parc de la Villette, Paris, 1982.....   | 57 |
| Figure 13 : En haut : Kazimir Malevich, 1916. En bas: Zaha Hadid, The World (89 Degrees), 1983. ....   | 60 |
| Figure 14 : En haut : Lazar Markovich Lissitzky, Proun 1E, 1919 - 1923. En bas : Peter Eisenman, House X, 1975. ....   | 61 |
| Figure 15 : En haut: Lazar Markovich Lissitzky, Proun 23 N° 6, 1919. En bas: O.M.A (Office for Metropolitan Architecture), Welfare Place Hotel, New York, 1976.....                            | 62 |
| Figure 16 : En haut: Vladimir Tatlin, contre-relief angulaire, 1915. En bas : Frank Gehry, Walt Disney Concert Hall, 1999-2003. ....   | 63 |
| Figure 17 : En haut: la proposition de "disurbanisme" des architectes constructiviste, 1929-1930. En bas : Parc de la villette de Bernard Tschumi, le processus compositionnel des Folies..... | 64 |

|   |     |
|---|-----|
| Figure 18. En haut: Chernikov, <i>The Construction of Architectural and Machine Forms</i> , 1930. En bas : Chernikhov, <i>hammer &amp; sickle</i> , 1933 .....  | 69  |
| Figure 19. En haut : K. Malevitch, architecture verticale <i>Gota 2a</i> , 1923-1927. En bas : K. Malevitch, architecture alpha, 1923. ....   | 70  |
| Figure 20. En haut : Kazimir Malevitch, <i>suprématisme</i> , 1915-1916. En bas : Vladimir Tatline, <i>composition non-objective</i> 1916 .....   | 71  |
| Figure 21. Tableau développé d'après l'hypothèse de Catherine Cooke sur les similitudes entre les deux mouvements du « constructivisme » et du « déconstructivisme ». ....  | 84  |
| Figure 22. La proposition de Jacques Derrida pour la conception d'une partie du Parc de la Villette. ....   | 99  |
| Figure 23. Daniel Libeskind, <i>Berlin City Edge</i> , Berlin, 1987. ....   | 141 |
| Figure 24. Le programme du Musée Juif de Berlin de Daniel Libeskind .....   | 142 |
| Figure 25. L'étoile de David dessinée sur le plan de Berlin.....  | 146 |
| Figure 26. En haut : le traitement fragmenté des fenêtres avec les ouvertures linéaires qui se croisent et qui créent des fragments en forme de cicatrice sur la façade. En bas : la forme en zigzag du musée, et à droite, le bâtiment baroque, où se trouve l'entrée du musée. ....           | 147 |
| Figure 27. L'entrée du Musée Juif de Berlin.....  | 148 |
| Figure 28. En haut : la vision d'ensemble des trois axes du parcours intérieur du musée est interrompue par la présence d'un îlot central. En bas : les trois axes principaux du musée qui représentent le parcours intérieur du bâtiment. ....   | 151 |
| Figure 29. En haut : Le rez-de-chaussée du musée est constitué de vides qui coupent à certains endroits la circulation et le parcours interne du musée. En bas : Aux premier et deuxième étage, les vides n'interrompent pas entièrement la circulation, mais ils restent non accessibles. .... | 154 |
| Figure 30. Le « jardin de l'exil » du Musée Juif de Berlin. ....  | 155 |
| Figure 31. Daniel Libeskind, <i>Tours Centre for Contemporary Art</i> , Tours, France, 1993.....  | 157 |
| Figure 32. Daniel Libeskind, <i>Bremen Philharmonic Hall</i> , Brème, Allemagne, 1995.....  | 158 |

|   |     |
|---|-----|
| Figure 33. Daniel Libeskind, <i>Felix Nussbaum Museum</i> , Osnabrück, Allemagne, 1995-1996.....  | 159 |
| Figure 34. Daniel Libeskind, <i>The Wohl Centre</i> , Ramat-Gan, Israël, 2005.....  | 160 |
| Figure 35. Daniel Libeskind, <i>Royal Ontario Museum</i> , Toronto, Canada, 2007. ....  | 161 |
| Figure 36. Le système combinatoire du Parc de la Villette. La superposition des trois systèmes « point, ligne, surface » . ....   | 167 |
| Figure 37. Bernard Tschumi, <i>The Manhattan Transcripts</i> , 1977, Opérations de superposition, répétition, fragmentation. ....   | 168 |
| Figure 38. Bernard Tschumi, <i>Joyce's Garden</i> , 1977, La trame ponctuelle similaire à celle du Parc de la Villette.....   | 169 |
| Figure 39. Le Corbusier, <i>Hôpital de Venise</i> 1965.....   | 169 |
| Figure 40. Le Corbusier, <i>La Ville radieuse</i> , 1935 .....  | 170 |
| Figure 41. Bernard Tschumi, <i>Parc de la Villette</i> , Paris, 1982-1998, « Explosion Fragmentation Déconstruction » . ....  | 173 |
| Figure 42. La combinatoire des « Folies » générales.....  | 176 |
| Figure 43. « Folies » générales et « Folies » particulières.....  | 177 |
| Figure 44. Illustration du processus systématique de conception de la <i>House VI</i> , qui montre les étapes de transformation des systèmes opposés (soustraction, superposition, changement d'échelle)..... | 183 |
| Figure 45. Le produit des échanges et des processus combinatoires entre les deux systèmes, linéaire et central (les grilles et les axes) de la <i>House VI</i> . ....   | 183 |
| Figure 46. Axonométries configurant les principales étapes de transformation et de combinaison de la <i>House VI</i> .....  | 184 |
| Figure 47. Peter Eisenman, <i>House VI</i> , Connecticut, 1972-1975.....  | 185 |
| Figure 48. Peter Eisenman, <i>House X</i> , Michigan, 1975.....   | 186 |
| Figure 49. À gauche, la configuration initiale de la <i>House X</i> . ....  | 191 |
| Figure 50. Au centre, le deuxième système configurationnel symétrique, transformé grâce à deux actions de déplacement et de rotation.....   | 191 |
| Figure 51. À droite, la combinaison des deux systèmes précédents.....   | 191 |

|  |     |
|--|-----|
| Figure 52. À gauche et au centre, la variation de la manipulation des systèmes.<br>À droite, la transformation du système central. ....  | 191 |
| Figure 53. À droite, alors que durant toutes les étapes de la conception, c'était le système linéaire qui subissait des déformations dimensionnelles de façon arbitraire suite aux modifications menées sur le système central, dans cette configuration le système central est lui aussi transformé de façon conceptuelle et à une nouvelle échelle. ....   | 192 |
| Figure 54. À gauche, cette configuration suggère des lectures interne et externe similaires. ....  | 192 |
| Figure 55. À droite, ici la lecture externe ou bien la frontalité externe est identique sur les quatre côtés et se différencie de la lecture interne.....  | 192 |
| Figure 56. En haut : Robert Morris, <i>Three L-Beams</i> (poutres en L), 1965-1969. ....   | 197 |
| Figure 57. Eisenman crée une structure tridimensionnelle de « L-shaped ». 198  |     |
| Figure 58. Maquette de la <i>House X1a</i> , 1987, qui servira pour l'exposition <i>Les Immatériaux</i> organisée par Jean-François Lyotard en 1985 au Centre Georges Pompidou.....  | 199 |
| Figure 59. Peter Eisenman, <i>Cannaregio Town Square</i> , 1978 : En haut, la maquette et le plan du site du projet. En bas, coupe sur le volume du projet montrant une opération de décomposition grâce à la notion du « scaling », prenant comme schéma de départ la forme en L.....   | 200 |
| Figure 60. Peter Eisenman, <i>Fin D'où T Hou S</i> (1983).....   | 201 |
| Figure 61. Peter Eisenman, <i>Guardiola House</i> (1988) .....   | 201 |
| Figure 62. Peter Eisenman, <i>Koizumi Sangyo Corporation Headquarters Building</i> (1988-1990).....  | 201 |
| Figure 63. Peter Eisenman, <i>Alteka Office Building</i> (1990). ....  | 202 |
| Figure 64. Planche comparative d'Alexis Meier à propos de la <i>House X</i> : en haut deux œuvres de Robert Morris, à gauche <i>4 Unit floor piece</i> (1967) et à droite <i>L-Beams</i> (1965). Au milieu, une axonométrie de la <i>House X</i> qui montre la similarité entre les motifs plastique de Morris et la fragmentation dans le processus de conception chez Eisenman. En bas, à gauche, tableau de |     |

|  |     |
|--|-----|
| Richard Paul Lohse, <i>Quinze rangées systématiques de couleur avec condensation verticale et horizontale</i> (1950) et à droite, vue du haut de la maquette finale de la <i>House X</i> .....   | 203 |
| Figure 65. Peter Eisenman, <i>House X</i> , 1975.....  | 207 |
| Figure 66. Peter Eisenman, <i>House X</i> , 1975.....  | 208 |
| Figure 67. Peter Eisenman, <i>House X</i> , 1975. La deuxième configuration du processus de la conception du projet.....   | 210 |
| Figure 68. Peter Eisenman, <i>House X</i> , 1975.....  | 212 |
| Figure 69. Peter Eisenman, <i>House X</i> , 1975.....  | 215 |
| Figure 70. Peter Eisenman, <i>House X</i> , 1975.....  | 215 |
| Figure 71. Peter Eisenman, <i>House X</i> , 1975.....  | 215 |
| Figure 72. Peter Eisenman, <i>House X</i> , 1975.....  | 216 |
| Figure 73. Les différentes formes de processus architecturaux déconstructivistes.....  | 223 |
| Figure 74. En haut à gauche : Giuseppe Terragni, <i>Casa del fascio</i> , 1936. En haut à droite : Peter Eisenman, <i>House II</i> , Hardwick, États-Unis, 1970. En bas à gauche : Peter Eisenman, <i>House III</i> , Lakeville, Connecticut, États-Unis, 1971. En bas à droite : Peter Eisenman, <i>House VI</i> , Cornwall, Connecticut, États-Unis, 1975..... | 227 |
| Figure 75. <i>House I</i> et le processus de la décomposition du cube ainsi que l'insertion d'un système (la trame, le système linéaire) dans le processus de conception, qui plus tard se développera en système de présence/absence, vide/plein.....   | 228 |
| Figure 76. Les schémas développés de Palladio par Rudolf Wittkower.....  | 229 |
| Figure 77. Diagramme analytique de la <i>House II</i> .....  | 230 |
| Figure 78. <i>House II</i> . En haut, à gauche, l'axonométrie depuis la façade sud. À droite, le projet construit. En bas à gauche, la maquette en plexiglas du processus diagrammatique. À droite, la partie sud du projet construit, montrant le conflit entre l'espace fonctionnel et la structure libre défiant la fonctionnalité.....                       | 231 |
| Figure 79. Peter Eisenman, <i>House III</i> , Lakeville, Connecticut, 1971.....  | 232 |

|   |     |
|---|-----|
| Figure 80. Peter Eisenman, <i>House IV</i> , Falls Village, Connecticut, 1971.....  | 233 |
| Figure 81. Peter Eisenman, <i>Guardiola House</i> , Cadiz, Spain, 1988. Le diagramme combinatoire de la maison Guardiola.....   | 236 |
| Figure 82. Peter Eisenman, <i>Memorial to the murdered Jews of Europe</i> , Berlin, 1998-2005.....  | 237 |
| Figure 83. Ce tableau distingue les projets d'Eisenman selon leur processus de conception – déconstruction théorique ou plastique – ainsi que la traduction de ces projets en termes de construction architecturale. ....   | 239 |
| Figure 84. Peter Eisenman, <i>Wexner Center for the Visual art and fine arts Library</i> , Columbus, Ohio, 1983-1989. L'emplacement du projet par rapport à l'orientation du tissu du campus.....   | 247 |
| Figure 85. Peter Eisenman, <i>Wexner Center for the Visual art and fine arts Library</i> , Columbus, Ohio, 1983-1989. On discerne ici l'orientation diagonale du projet et plus précisément celle de la grille métallique, en opposition avec les bâtiments existants. .... | 247 |
| Figure 86. Peter Eisenman, <i>Wexner Center for the Visual art and fine arts Library</i> , Columbus, Ohio, 1983-1989. La grille métallique et sa position en diagonale (12,25 degrés). ....   | 248 |
| Figure 87. Peter Eisenman, <i>Wexner Center for the Visual art and fine arts Library</i> , Columbus, Ohio, 1983-1989. Les poteaux et poutres inachevés sont les quelques cas de déformation plastique, peu nombreux, présents dans le projet. ....                          | 251 |
| Figure 88. En haut, l'ancienne caserne. En bas, la démolition de la caserne pour céder place au campus.....   | 252 |
| Figure 89. Peter Eisenman, <i>Wexner Center for the Visual art and fine arts Library</i> , Columbus, Ohio, 1983-1989. La « reconstruction » des tours de l'ancienne caserne. ....   | 253 |
| Figure 90. Plan du site, <i>Le Centre de congrès de Columbia</i> , Peter Eisenman (1989-1993).....  | 284 |
| Figure 91. Les volumétries fonctionnelles, <i>Le Centre de congrès de Columbia</i> , Peter Eisenman (1989-1993). ....   | 285 |

|   |     |
|---|-----|
| Figure 92. Volume global et toitures, <i>Le Centre de congrès de Columbia</i> , Peter Eisenman (1989-1993).....     | 286 |
| Figure 93. La façade d'entrée, <i>Le Centre de congrès de Columbia</i> , Peter Eisenman (1989-1993).....            | 287 |
| Figure 94. Vues intérieur, <i>Le Centre de congrès de Columbia</i> , Peter Eisenman (1989-1993).....                | 288 |
| Figure 95. Plan du site, <i>Emory Center for the Arts</i> , 1991-1993, Peter Eisenman. ....                         | 290 |
| Figure 96. Analyse du système harmonique, <i>Emory Center for the Arts</i> , 1991-1993, Peter Eisenman.....         | 291 |
| Figure 97. Volumes pliés, <i>Emory Center for the Arts</i> , 1991-1993, Peter Eisenman. ....                        | 292 |
| Figure 98. Maquette, <i>Emory Center for the Arts</i> , 1991-1993, Peter Eisenman. ....                             | 293 |
| Figure 99. Maquette, <i>Emory Center for the Arts</i> , 1991-1993, Peter Eisenman. ....                             | 294 |
| Figure 100. Maquette, <i>Emory Center for the Arts</i> ,1991-1993, Peter Eisenman. ....                             | 295 |
| Figure 101. Plan du Site. Peter Eisenman, <i>Max Reinhardt Haus</i> , Berlin (1992). ....                           | 296 |
| Figure 102. Peter Eisenman, <i>Max Reinhardt Haus</i> , Berlin (1992). Le diagramme du processus de conception..... | 297 |
| Figure 103. Peter Eisenman, <i>Max Reinhardt Haus</i> , Berlin (1992).....  | 298 |
| Figure 104. Maquette, Peter Eisenman, <i>Max Reinhardt Haus</i> , Berlin (1992). ....                               | 299 |
| Figure 105. Maquette. Peter Eisenman, <i>Max Reinhardt Haus</i> , Berlin (1992). ....                               | 300 |

*Que nous soyons tous des sauvages tatoués depuis Sophocle, cela se peut. Mais il y a autre chose dans l'art que la rectitude des lignes et le poli des surfaces. La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière... nous avons trop de choses et pas assez de forme.*

Gustave Flaubert,  
*Correspondance*, 1990.



## Remerciements

Le chemin de la thèse est souvent long et difficile. Mais malgré tous les obstacles qu'on rencontre sur ce chemin, il y a cette satisfaction d'avoir consacré une partie de notre vie à la recherche sur des questions qui nous passionnent. Par quelques lignes très modestes, je tiens à remercier tous ceux qui m'ont accompagné, aidé, encouragé pendant toutes ces années de travail.

Je remercie mes parents pour leur soutien, leur patience, leurs encouragements pendant toutes ces années de recherche.

Je remercie mes amis Amicie Debuysschere et Olivier Gruber pour leur encouragement et leur relecture attentive du texte de ce travail de doctorat.

Je tiens à adresser mes plus sincères remerciements à M. le Professeur Daniel Payot, mon directeur de thèse, pour la confiance qu'il m'a manifestée lorsque, malgré mes difficultés de langue, je me suis engagé dans cette entreprise, sur un sujet qui me passionne et qui se révélait aussi complexe. Je le remercie pour ses précieux conseils, ses encouragements, ses relectures minutieuses.

Je remercie vivement, M. le Professeur Alexis Meier, mon Codirecteur de thèse pour ses conseils et ses encouragements.

## **INTRODUCTION**

## Objet de la recherche

L'architecture contemporaine est-elle à même de présenter des œuvres significatives, spécifiques et originales, ou bien est-elle condamnée à ne proposer que de simples reflets, des reproductions de son temps, de ses exigences et de ses contraintes ?

Tandis que l'architecture depuis le classicisme jusqu'au modernisme se qualifiait par l'esthétisme et le fonctionnalisme dans le but de créer un espace de confort physique et psychique, la révolution théorique et plastique de la déconstruction a bousculé tous les présupposés et fondements d'une architecture humaniste ; il ne s'agit pas d'une architecture antihumaniste<sup>1</sup>, mais d'une critique de l'humanisme, du logocentrisme, de l'anthropocentrisme, d'une reconsidération de la forme et de la fonction d'un espace présent tel qu'il apparaît quand il se trouve détaché des présupposés qui le qualifiaient jusqu'alors.

« Que nous soyons tous des sauvages tatoués depuis Sophocle, cela se peut. Mais il y a autre chose dans l'art que la rectitude des lignes et le poli des surfaces. La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière... nous avons trop de choses et pas assez de formes<sup>2</sup> ». La déconstruction, en étant le moteur d'un mouvement critique, interroge autant la forme que l'idée et la structure de la conception architecturale. Elle interroge l'architecture dans sa conventionalité et dans sa métaphysique en nous lançant à la recherche d'une architecture « autre ». L'architecture déconstructiviste est censée représenter une architecture qui défie la signification de la notion même d'« architecture », que ce soit dans sa signification classique ou moderne, afin de pouvoir se

---

<sup>1</sup> « Le nom humaniste de l'homme dans la pensée classique est celui de cet être qui a rêvé la présence pleine, le fondement rassurant, la fin du jeu », Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Édition Seuil, 1967, p.427. La pensée de Derrida concernant la critique de la métaphysique ne repose pas sur un nouvel humanisme ou une approche antihumaniste, même si son discours montre des oppositions à l'humanisme classique.

<sup>2</sup> Gustave Flaubert, cité in Jacques Derrida, « L'écriture et la différence », op. cit., p. 9.

représenter autrement. Des nouvelles formes architecturales, perçues comme la possibilité d'une dislocation de la « forme pure »<sup>3</sup>, représentent la possibilité d'une modification, d'une interrogation et non pas d'une recréation infinie de la forme. Une architecture « autre », une reformulation de l'idée, du processus de la conception, de la représentation et une interrogation du fondement métaphysique de l'architecture doivent être examinées dans leur ensemble afin de mesurer les conséquences et connaître les raisonnements et les significations d'une architecture qui déstabilise toutes les hiérarchies architecturales. Il faut ainsi essayer de développer le schéma théorique et pratique d'une réinscription architecturale dite « déconstructiviste », afin de pouvoir rétablir un processus qui retracera l'éventualité d'une intervention philosophique en architecture. En considérant la déconstruction en architecture comme la conceptualisation de la déconstruction derridienne, notre recherche s'oriente vers une étude du terme « déconstruction », considéré comme l'empreinte du philosophe Jacques Derrida. La déconstruction, qu'elle soit comprise comme proposition de traduction de la « destruction » heideggérienne ou à partir de la « dissociation » freudienne, reste toujours difficile à définir, même si Derrida déclare à plusieurs reprises que la déconstruction n'est ni une méthode, ni une analyse, ni une critique, ni une théorie, mais qu'elle est productrice d'un événement. Une telle complexité fait naître un re-questionnement sur l'essence de cette notion « non-théorique » d'après Derrida, et laisse place à un questionnement radical de cette notion ; finalement, qu'est-ce que la déconstruction? En tant que critique ou interrogation sur le logocentrisme ou théorie anti-structuraliste ou néo-

---

<sup>3</sup> « Architecture has always been a central cultural institution, valued for its stability and order. These qualities seem to arise from the geometric purity of its formal composition. The architect has always dreamed of pure form, producing objects from which all instability and disorder have been excluded...i believe the projects in the Deconstructivist Architecture exhibition at MOMA mark a different sensibility, one in which the dream of pure form has been disturbed. Form is no longer simply pure, it has become contaminated. The dream has become a kind of nightmare. It is this ability to disturb our thinking that marks these projects Deconstructivist. Mark Wigley, « Deconstructivist Architecture », DECONSTRUCTION Omnibus Volume, 1989, p.132.

structuraliste, elle n'est pas un acte explicite, elle déplie, elle rouvre, elle relie. Pour cela Derrida déploie d'autres concepts, tels que l'archi-écriture, la différance avec un a, la trace, le gramme, l'autre, etc. Nous essayerons aussi dans un premier temps de comprendre les éléments constitutifs de la déconstruction et d'interroger l'architecture conçue en référence à ces éléments, ainsi que le processus de transposition de termes tels que la différance avec un a dans une conception architecturale, transposition qui consiste en une traduction de la pensée philosophique dans un autre domaine, l'architecture : la manière dont cet élément transformé arrive à créer des résultats théoriques similaires est l'objet de cette recherche. Quels outils sont-ils utilisés et de quelles façons, selon quelles modalités de relations avec la théorie de la déconstruction, pour penser, générer et construire des formes architecturales ?

Dans la mesure où la forme architecturale est souvent soumise à une déstabilisation superficielle venue d'une compréhension approximative du terme « déconstruction », d'où résulte une déformation exagérée, la sélection d'une œuvre architecturale devient aussi difficile que la définition même de la déconstruction. Comment choisir entre tous ces monstres censés représenter la déconstruction, alors que ces formes inhabituelles et déstabilisées ne sont pas forcément, réellement des représentants légitimes de la déconstruction ? L'architecture est devenue une nouvelle forme de narration critique, c'est-à-dire que la forme architecturale ne traduit plus seulement une nécessité esthétique et fonctionnaliste, elle représente une procédure de conception, qu'elle soit arbitraire ou conceptuelle ; une procédure de conception qui se modifie avec les exigences, esthétiques, fonctionnelles, sociales, politiques, philosophiques, etc. Comment peut-on redéfinir une procédure de conception architecturale qui s'abstiendrait de remettre en avant les exigences classiques et même modernes de l'architecture ? Autrement dit, il est important de comprendre comment l'architecture déconstructiviste arrive à se libérer de ces exigences conventionnelles ; mais par quoi les remplace-t-elle ?

Peter Eisenman est un architecte qui a essayé de créer un processus architectural expérimental qui introduise le questionnement philosophique à l'intérieur du processus lui-même, ce qui générera une « écriture-formelle-structurale » plutôt qu'une déformation strictement plastique. « Peter Eisenman, qui a reçu une formation philosophique, a toujours cherché à réunir les deux disciplines » déclare Jacques Derrida à son sujet. Même si selon la plupart des critiques de l'architecture, Peter Eisenman est le représentant majeur du mouvement déconstructiviste, Bernard Tschumi peut autant que lui prétendre avoir contribué à doter la déconstruction d'une signification architecturale. Ainsi, le processus « combinatoire » de la conception architecturale chez Tschumi peut être considéré comme la possibilité d'une nouvelle interprétation derridienne. Une libération de l'architecture des présupposés qui la déterminaient à l'aide d'une nouvelle procédure de conception donne la possibilité d'étendre le champ d'une définition de la déconstruction en architecture. Est-ce que l'architecture déconstructiviste peut se présenter à différentes profondeurs plastiques et théoriques ? Comment peut-on distinguer et définir les différentes interprétations et représentations de la déconstruction en architecture ?

Notre objectif est de comprendre le fonctionnement du processus architectural et ainsi de questionner la structure comprise comme fondement théorique de la conception architecturale influencée par la déconstruction. Nous procédons dans ce but à une analyse approfondie des œuvres architecturales les plus importantes de ce mouvement : la House X de Peter Eisenman, le Parc de la Villette de Bernard Tschumi, le Musée juif de Berlin de Daniel Libeskind. Nous cherchons par ces analyses à esquisser une compréhension de la méthode opérationnelle qui correspond, dans toute sa diversité, à ce mouvement architectural afin de structurer une méthode opérationnelle correspondant à ce mouvement architectural.

## Problématiques et hypothèses

L'architecture étant « une science qui doit être accompagnée d'une grande diversité d'études et de connaissances »<sup>4</sup>, elle est souvent influencée par des mouvements et des connaissances externes, tels que des courants philosophiques, historiques, économiques ou littéraires. Ainsi, une compréhension ou une lecture des stratégies de conception architecturale contemporaine devient, dans le cas d'une empreinte philosophique, ambiguë, dans la mesure où une dissociation totale de l'architecture et des mouvements extérieurs qui ont pu l'inspirer est délicate. Il est donc indispensable de construire d'abord un système architectural compréhensible susceptible de faciliter la lecture du processus de la conception architecturale mise en forme en référence à la philosophie. Notre recherche consiste en une analyse approfondie du processus de la conception architecturale approchée à partir de la philosophie de la déconstruction. Il ne s'agit pas d'aborder de façon générale le domaine trop vaste des emprunts que les architectes peuvent faire à la philosophie, mais bien de se limiter à une entrée beaucoup plus précise, en partant d'une interrogation portant sur les relations que les architectes dits « déconstructivistes » entretiennent avec un courant de la philosophie connu, depuis les écrits de Jacques Derrida, sous cette même appellation de « philosophie de la déconstruction ». Il s'agit donc de travailler sur les traductions de la structure théorique de la philosophie de la déconstruction dans des formes et des concepts architecturaux. L'enjeu est d'étudier le processus de conception architecturale, son passage par des concepts et son aboutissement dans des formes, en le référant à la philosophie et en se demandant en particulier comment les architectes utilisent des références philosophiques.

Face aux changements radicaux de l'architecture, à la fois plastiques et théoriques, depuis la révolution théorique de la déconstruction, une

---

<sup>4</sup> Vitruve, *Les dix livres de l'architecture*, traduction Perrault, chapitre I.

interrogation sur la nécessité de ses changements et plus fondamentalement sur le processus qui conduit l'œuvre architecturale à subir un tel changement semble indispensable. Comment l'architecture peut-elle représenter un sens apparemment si contraire à ses fondements - car il ne s'agit pas en l'occurrence d'une ordinaire intervention philosophique mais d'une théorie déstabilisatrice autant de la forme que de la pensée architecturale ?

Afin d'aborder un questionnement sur les enjeux les plus généraux, les plus ontologiques, de cette aventure philosophico-architecturale, il est indispensable de se référer à la source. Qu'est-ce que la déconstruction ? Pourquoi déconstruire ? Puisque Derrida considère la déconstruction en tant qu'une présence critique interne, est-ce qu'une reformulation externe ne risque pas de compromettre l'essence et l'objectivité de ce terme ? Par un questionnement sur la nécessité de la déconstruction, nous essayerons de formuler une compréhension de ce terme indéfinissable et incommensurable. « Qu'est-ce que la déconstruction n'est pas ? », Derrida préférait cette formulation négative à tout essai de définition positive<sup>5</sup>. Alors que la déconstruction n'est apparemment réductible à aucune compréhension homogène de méthode, d'analyse, de critique, voire à aucune espèce identifiée d'acte ou d'opération, comment pouvons-nous parvenir à approcher cet *autre* irréductible à une thématique ? Quels outils à la fois théoriques et pratiques utilisent les architectes contemporains afin de restructurer une conception architecturale influencée par la pensée déconstructiviste ?

« Il y a, ne l'oublions pas, une architecture de l'architecture. Jusqu'en son assise archaïque, le concept le plus fondamental de l'architecture a été *construit*. Cette architecture naturalisée nous est léguée, nous l'habitons, elle nous habite, nous pensons qu'elle est destinée à l'habitat, et ce n'est plus un objet pour nous. Mais il faut y reconnaître un *artefact*, un *constructum*, un monument. ... Il nous transit au point que nous en oublions l'historicité même,

---

<sup>5</sup> Jacques Derrida, « Lettre à un ami japonais », *Psyché, Invention de l'autre*, éditions Galilée, 1987, p. 387.



nous le tenons pour nature. C'est le bon sens même. »<sup>6</sup>. Il faut souligner qu'attendre une définition de la déconstruction en attaquant directement à la question de l'« être », n'aboutit pas à un résultat convenable, car il faut analyser et questionner la déconstruction dans sa globalité et dans sa procédure d'intervention. La démarche que nous empruntons dans une analyse de ce terme et sa signification en architecture met en parallèle la problématique architecturale par rapport à ses besoins dans une compréhension de la déconstruction derridienne. En d'autres termes, il faut d'abord connaître l'importance et l'implication de la notion d'« architecture » dans le discours de Derrida, ainsi que les changements importants que l'on peut constater dans son œuvre à propos de l'architecture. Nous partons là de l'hypothèse que Derrida a modifié son discours architectural, là où il s'agissait pour lui de donner une définition de la déconstruction en architecture, dans la mesure où l'architecture déconstructiviste semblait relever d'une interprétation chaotique et plurale de sa référence philosophique. *L'intérêt que porte Derrida envers l'architecture déconstructiviste ne s'expliquerait-il pas en partie par une incompréhension du terme « déconstruction » chez les architectes de ce mouvement, même si le parcours de certains architectes tels que Peter Eisenman et Bernard Tschumi semble jouer un rôle important en ce qui concerne son investigation envers l'architecture ?*

Tandis que la déconstruction derridienne intervient dans les textes littéraires et en linguistique, est-ce qu'une intervention de cette théorie philosophique en architecture pouvait donner des résultats similaires du point de vue théorique ? Il est vrai que Derrida accorde à la déconstruction une liberté sans limite en la considérant comme une pensée concrète et réaliste : *« Comment se fait-il qu'on accuse si souvent la déconstruction d'être une pensée pour laquelle il n'y a que du langage, que du texte, au sens étroit, et*

---

<sup>6</sup> Jacques Derrida, « Point de folie – maintenant l'architecture » in *Psyché, inventions de l'autre*, édition Galilée, 1987, page 480.

*pas de réalité ?* »<sup>7</sup> Comment et par quelles voies peut-elle alors se manifester en architecture ?

Toutes ces problématiques sur la nécessité et l'existence du terme « déconstruction » nous ont suggéré une approche du terme même de « déconstruction » qui, comme on comprend l'enveloppe par son contenu, l'aborde à partir d'autres termes essentiels du vocabulaire derridien, tel que la différance avec un *a* et quelques autres. On trouvera ainsi, au début de notre Troisième chapitre, quelques interrogations censées élargir les enjeux du débat :

- L'absence d'appréhension de l'homme moderne envers l'habitation conçue comme l'essence de l'homme<sup>8</sup> ne destitue-t-elle pas la majeure responsabilité de l'architecture – l'habitation –, ce qui suggérerait un re-questionnement du fondement et de la métaphysique de l'architecture ?
- La déconstruction peut-elle être considérée comme une libération de la forme pure hors de ses limites, visant à reconstruire la forme nouvelle comme étant le seul et unique représentant de l'idée ? Ce qui est supposé délimiter la forme dans sa configuration marginale devient plus tard une conceptualisation déstabilisatrice du processus de la conception architecturale traditionnelle.

---

<sup>7</sup> Jacques Derrida, « Qu'est-ce que la déconstruction ? », Au cours d'un entretien inédit enregistré le 30 juin 1992, Jacques Derrida avait donné cette longue réponse orale. *Le Monde*, Mardi 12 Octobre 2004. Propos recueillis par R.-P.D. « C'est pourquoi je suis toujours à la fois étonné et irrité devant l'assimilation si fréquente de la déconstruction à – comment dire ? – un omnilinguisme, à un panlinguisme, un pantextualisme. La déconstruction commence par le contraire. J'ai commencé par contester l'autorité de la linguistique et du langage et du logocentrisme. Alors que tout a commencé pour moi, et a continué, par une contestation de la référence linguistique, de l'autorité du langage, du logocentrisme – mot que j'ai répété, martelé – comment se fait-il qu'on accuse si souvent la déconstruction d'être une pensée pour laquelle il n'y a que du langage, que du texte, au sens étroit, et pas de réalité ? C'est un contresens incorrigible, apparemment ».

<sup>8</sup> « De plus, aujourd'hui, nous n'appréhendons plus l'habitation comme étant l'être de l'homme, comme étant son essence. L'habitation n'est plus pensée comme étant le trait fondamental de la condition humaine. ». Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser », Essais et conférences 1951 (Conférence prononcée au mois d'août 1951 à Darmstadt) Gallimard.

- L'architecture cherche une structure critique justifiant sa déformation plastique et théorique non-conventionnelle appuyée sur une déprogrammation esthétique dite « constructivisme ».

## Plan de la thèse

Le processus de notre recherche repose sur les trois principales problématiques de notre thèse.

Afin d'étudier la question de la nécessité de la déconstruction architecturale, la première partie de notre recherche se subdivise en deux étapes principales. La première est consacrée d'une part à une meilleure compréhension de la déconstruction derridienne, d'autre part à une analyse parallèle de la manière dont des pensées philosophiques peuvent être transmises à une science aussi diverse que l'architecture et enfin aux nouvelles formes que ces pensées peuvent suggérer. Notre recherche est orientée vers une légitimation des concepts tels que la différance (avec un a) dans le cas d'une conceptualisation architecturale déconstructiviste, c'est-à-dire là où des éléments d'une critique initialement textuelle se trouvent importés et relocalisés au sein d'un processus architectural. Cette légitimation autorisera plus tard, dans l'analyse des œuvres architecturales, l'emprunt conjoint à des éléments de réflexion indistinctement philosophiques et architecturaux.

Dans cette première partie nous procédons aussi à une analyse plastique et théorique comparative entre le mouvement déconstructiviste et le mouvement antérieur du constructivisme. Premièrement, dans le but de connaître les racines du mouvement déconstructiviste à travers ses similitudes plastiques avec le mouvement du constructivisme. Deuxièmement, pour étayer l'hypothèse que le mouvement déconstructiviste n'est pas une simple révélation ou renaissance architecturale influencée par la philosophie et plus précisément par les écrits de Jacques Derrida, mais qu'elle est aussi une narration architecturale dépendante des racines architecturales, constituant ainsi tout aussi bien une critique de la métaphysique spécifiquement architecturale.

Nous procédons ainsi à une analyse des œuvres théoriques et pratiques du philosophe Jacques Derrida à l'épreuve de l'architecture : par exemple les textes « Point de folie – maintenant l'architecture » et « Cinquante-deux

aphorismes pour un avant-propos », ainsi que sa collaboration avec l'architecte américain Peter Eisenman pour la conception du jardin du Parc de la Villette à Paris.

Dans la deuxième étape de la première partie, nous procédons à un processus de découpage de la déconstruction dans le but d'obtenir une structure praticable à propos de l'architecture.

Sans doute l'emblème de la philosophie de Jacques Derrida est-il le terme de « différance » avec un a, ce qui peut être considéré comme un concept de la critique littéraire ; ce jeu sémantique forme la principale problématique de la déconstruction. La « différance » représente ainsi le processus d'une critique de la métaphysique. Charles Ramond, dans *Le vocabulaire de Jacques Derrida*, l'explicite ainsi : « La différance c'est le « fait de différer », c'est donc si l'on veut, la différence prise sous son aspect dynamique et non pas statique, la différence en train de s'établir et non pas établie »<sup>9</sup>. La « différance » avec un a ou comme Derrida va lui-même l'appeler, la « différance originaire » ou « l'archi-écriture », met en question la structure saussurienne du langage « signe, signifiant, signifié », qui renvoie le signe à une « présence » et non à une différence ou comparaison avec les autres signes. Ce qui nous conduira à la fin de ce chapitre à un questionnement de la possibilité d'une réduction de l'architecture au langage : est-elle pertinente si aucun système de structuration n'est plus présupposé ?

La deuxième partie de notre recherche consiste en une reconstitution du processus architectural à partir du processus philosophique de la déconstruction.

Cette étape du projet commence par une analyse d'œuvres des architectes de ce mouvement dans le but d'une sélection la plus appropriée à la déconstruction derridienne. Nous écartons des architectes tels que Frank Gehry et même Zaha Hadid, à la fois en raison de l'absence chez eux d'un processus structuré à l'épreuve de la déconstruction derridienne et à cause de manques

---

<sup>9</sup> Charles Ramond, *Vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, Ellipses, 2001, p. 25

de ressources théoriques, et nous concentrons nos analyses sur les œuvres de Daniel Libeskind, Bernard Tschumi et Peter Eisenman.

**CHAPITRE I : L'ARCHITECTURE FACE AUX  
MODIFICATIONS PLASTIQUES ET THÉORIQUES DE  
SES FONDEMENTS (DU CONSTRUCTIVISME 1917-1930  
AU DÉCONSTRUCTIONNISME 1980-1990)**

## 1.1 – Reconstitution historique du mouvement architectural déconstructionniste

### 1.1.1 - L'architecture déconstructionniste dans une progression linéaire et chronologique

Il y a plusieurs éléments dont le développement et la signification de l'architecture contemporaine dépendent, tels que l'essor de la technologie et de la science, la découverte de nouveaux matériaux, de nouvelles structures de construction, la possibilité d'imaginer et de concevoir de nouvelles formes, les nouvelles esthétiques, etc. Alors que toutes ces avancées scientifiques, technologiques et esthétiques ont été attribuées au développement de l'architecture contemporaine, il faut admettre que la pensée architecturale dépasse les limites de ce qui est connu sous le nom d'architecture – que ce soit dans sa définition classique ou moderne – à un moment précis dans l'histoire, et c'est à ce stade que l'architecture réussit à se libérer de sa définition conventionnelle et traditionnelle d'art de perfectionnisme<sup>10</sup> et recrée un art dont le fruit dépasse toute définition classique. Il ne s'agit pas simplement de nommer un style architectural comme étant la renaissance d'un art figé depuis des siècles, mais plutôt de chercher cette altérité qui donne à l'architecture sa signification d'aujourd'hui. Alors que les découvertes technologiques, scientifiques et matérielles aident l'architecture contemporaine dans sa transformation et son évolution esthétique et plastique, il faut chercher à savoir comment la pensée ou l'idée architecturale s'adapte à ces changements et vice-versa. Il s'agit, pour ainsi dire, de remettre en question l'adaptation de la pensée architecturale aux temps modernes.

---

<sup>10</sup> L'architecture contemporaine ne vise pas à produire un art qui ne serait plus symbole de perfectionnisme, au contraire, elle tente de se rapprocher de la nouvelle définition et des nouveaux critères qui définissent un art de perfection à notre époque. En d'autres termes, l'esthétique ainsi que la définition de l'architecture elle-même s'actualisent avec le « temps ».



En dépassant le modernisme, dans lequel la forme et la plastique architecturales se justifiaient par le fonctionnalisme, le rationalisme et la liberté de conceptualisation de formes détachées du passé, nous nous trouvons dans les années 1980 face à des formes architecturales injustifiables si l'on se réfère à tous les fondements et principes traditionnels et même modernes de l'architecture. L'architecture vient de dépasser le besoin sempiternel de se plier à ses fondements théoriques, historiques, fonctionnels et esthétiques, tels que la « triade vitruvienne »<sup>11</sup> et les principes du modernisme, à l'aide du mouvement « déconstructiviste ». Cependant, le déconstructionnisme ne peut pas être considéré comme un mouvement isolé qui se contenterait de modifier à la marge les conventions de l'architecture ; il constitue un ensemble d'événements au terme desquels la nécessité et la possibilité s'imposent d'une nouvelle hiérarchisation architecturale. Il faut donc considérer le déconstructionnisme dans son ensemble, pour ainsi dire voir la déconstruction comme un mouvement à la fois philosophique et architectural qui s'inscrit dans une période historique radicale, à une époque où le besoin de remettre en question l'essence de l'architecture est incontournable et où l'architecture pourrait enfin se débarrasser de ses formes conventionnelles à l'aide des avancées technologiques et scientifiques. Par conséquent il devient

---

<sup>11</sup> Marcus Vitruvius Pollio, architecte romain du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., définit l'architecture sous trois critères majeurs ; la solidité, la fonctionnalité et l'esthétique. Les critères qui sont aujourd'hui même considérés comme l'essence de l'architecture. Mais il faut aussi laisser à l'architecture la liberté et le temps d'adaptation à son époque. Ce qui pourrait justifier la modification et même la négligence de certains de ces fondements. Dans ce cas, ce qui est pris pour négligence pourrait aussi être interprété comme un renouvellement, une remise en question et même une renaissance. « Dans tous ces différents travaux, on doit avoir égard à la solidité, à l'utilité, à l'agrément : à la solidité, en creusant les fondements jusqu'aux parties les plus fermes du terrain, et en choisissant avec soin et sans rien épargner, les meilleurs matériaux ; à l'utilité, en disposant les lieux de manière qu'on puisse s'en servir aisément, sans embarras, et en distribuant chaque chose d'une manière convenable et commode ; à l'agrément, en donnant à l'ouvrage une forme agréable et élégante qui flatte l'œil par la justesse et la beauté des proportions. ». Vitruve, De l'architecture, livre I, 3. DES PARTIES DONT SE COMPOSE L'ARCHITECTURE, texte en latin et traduit en français de Ch. L. Mauftras, 1847, p.53.

indispensable d'étudier la chronologie de ce mouvement, afin d'arriver à répondre aux raisons de son apparition dans une époque particulière.

L'analyse chronologique d'un mouvement architectural - plus précisément le mouvement déconstructiviste - nécessite une étude à la fois historique et théorique retraçant les racines de ce mouvement dans le passé, ainsi qu'une étude plastique et comparative qui retrace les similitudes plastiques et formelles de ce mouvement avec d'autres mouvements architecturaux antérieurs. L'analyse d'un schéma chronologique du mouvement déconstructiviste en architecture est encore plus complexe que celle de ses racines philosophiques, dans la mesure où ce mouvement architectural se trouve au croisement de ces deux disciplines, l'architecture et la philosophie. Avant donc d'examiner l'essence philosophique de ce mouvement, il est indispensable d'étudier ses racines architecturales. Autrement dit, un schéma chronologique du mouvement architectural déconstructiviste pourrait clarifier les attaches de ce mouvement aux autres mouvements architecturaux antérieurs, ou, bien au contraire, justifier son unicité dans un emprunt purement philosophique. Une analyse chronologique pourrait aussi définir le placement du mouvement déconstructiviste dans la progression linéaire des styles architecturaux ou au contraire le qualifier comme non-hiérarchisable dans un parcours conventionnel.

La première question qui se pose dans une étude chronologique de ce mouvement concerne les limites à considérer dans ce type d'étude, dans la mesure où ce mouvement architectural n'est ni un style purement architectural, ni une tendance définissable par ses seules complexités plastiques et structurales. En d'autres termes, il est délicat de ranger dans une catégorie théorique et plastique précise les œuvres du déconstructivisme, puisque la déformation, qui est l'un des critères formels de ce mouvement, rend l'identification de ces œuvres très complexe. Dans ces conditions, *une analyse chronologique du mouvement architectural déconstructiviste peut-elle être considérée comme une séquence bien distincte dans l'histoire de l'architecture ? Puisqu'on ne peut catégoriser les œuvres du mouvement*

*déconstructiviste dans un cadre théorique architectural, est-il possible que ce mouvement soit le fruit d'une transformation philosophique en architecture, détaché de toute théorie architecturale antérieure ? Ou bien n'est-il que le développement d'une ou plusieurs idéologies antérieures en architecture ?*

Pour répondre à cette interrogation, nous partons de l'hypothèse qu'une étude, purement architecturale en premier lieu, sur la naissance, le développement et la fin de ce mouvement pourrait au moins clarifier ses limites et ses attaches potentielles avec d'autres tendances architecturales. Afin de retracer toute l'histoire de ce mouvement, nous allons nous concentrer sur les points suivants :

1 - Quand et où le mouvement architectural du déconstructivisme est-il né ?

2 – Trouve-t-on plus d'œuvres issues de ce mouvement dans certains pays ?

3 - Quels sont les architectes qui ont adopté la théorie de la « déconstruction » dans leurs conceptions de projets ?

4 – Quand et pourquoi le mouvement du déconstructivisme a-t-il pris fin ?

La première exposition officielle directement consacrée à l'architecture déconstructiviste et à la théorie selon laquelle le déconstructivisme en architecture est consécutif à l'assimilation et à la transformation des discours du philosophe français Jacques Derrida a été organisée en 1988. Or l'architecture était déjà soumise à des critères déconstructifs, dans une pratique architecturale plutôt personnelle et indépendante, depuis la fin des années 1970. Peter Eisenman et Frank Gehry sont les premiers architectes à adopter une pratique architecturale proche des critères de la « déconstruction » derridienne, selon des modes d'interprétation bien différents. En étudiant de façon élémentaire les deux premières œuvres de ce mouvement, la « House X » (1975) de Peter Eisenman et la « Maison d'architecte » (1979) de Frank Gehry, nous constatons que la procédure de la conception architecturale, ainsi que la présentation finale du projet sont très variées (Fig.1).

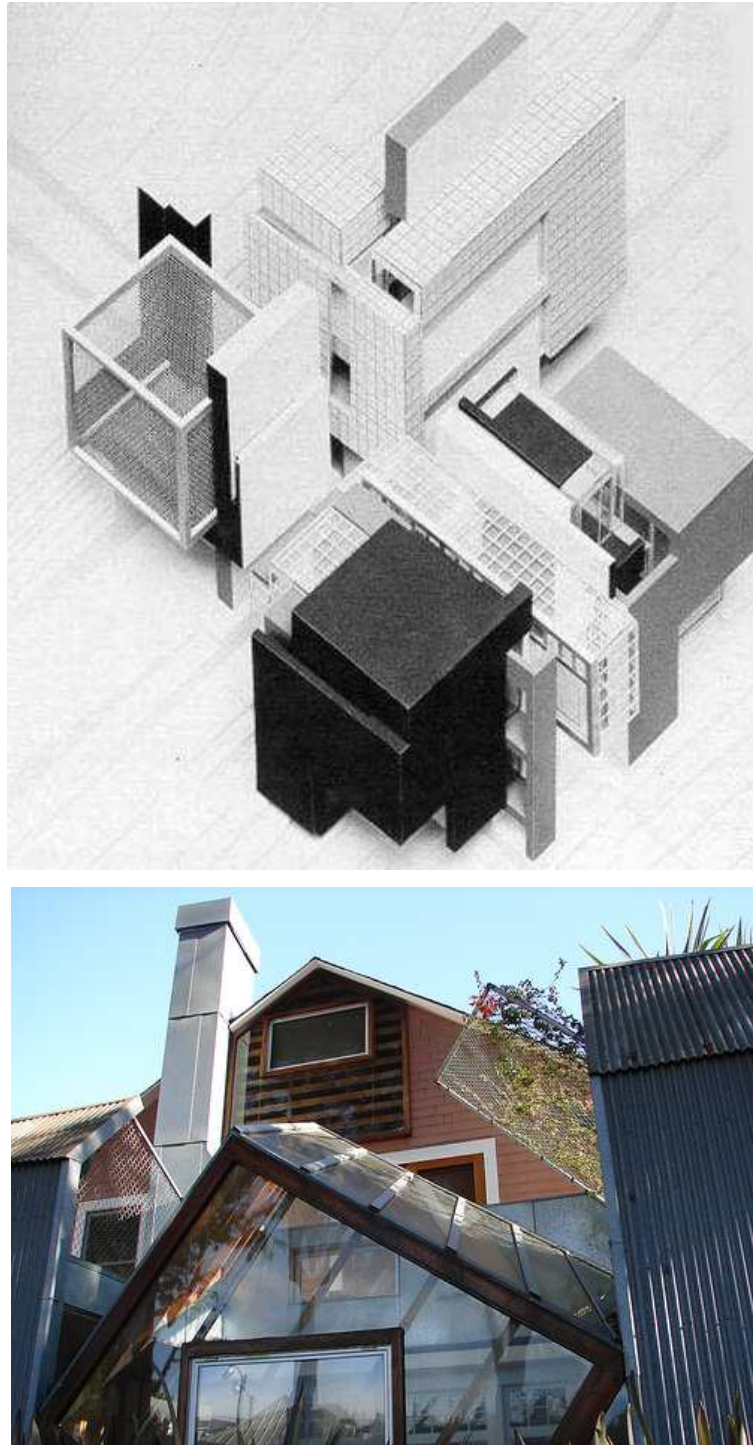


Figure 1. En haut, House X de Peter Eisenman, Bloomfield, 1975. En bas, Maison de l'architecte de Frank Gehry, Santa Monica, 1979.

La configuration, la dispersion des éléments architecturaux ainsi que la présentation compositionnelle des deux projets montrent deux styles et deux parcours conceptuels divers.

Alors que la « House X » semble être le résultat d'un très long cheminement remettant en question les conventions architecturales (la procédure compositionnelle, l'aspect fonctionnel ainsi que les images traditionnelle et transcendantale de l'architecture), la « Maison d'architecte » montre une structure compositionnelle complètement chaotique. L'étude de ces deux premières œuvres permet donc d'appuyer l'hypothèse selon laquelle il est bien possible que ce mouvement ait commencé de diverses manières et sous différentes formes d'interprétations et d'intentions. Partant de cette hypothèse, nous pouvons essayer d'analyser ces différents motifs et interprétations :

1 – Comme étant, dans un cas, une interprétation et une mise à l'étude d'une théorie philosophique<sup>12</sup> ;

2 – Comme n'ayant, dans le second cas, aucune attache particulière avec la philosophie de Derrida, bien qu'on puisse supposer que le projet répond par ailleurs à des critères proches de ceux auxquels se confronte le cas précédent.

Alors que l'œuvre de Peter Eisenman est en avance sur un ordre chronologique (House X est conçu en 1975), le fait qu'il n'y ait pas eu de construction concrète du projet nous amène à considérer le projet de Frank Gehry comme étant la première œuvre déconstructiviste, et ce malgré l'absence d'attaches directes avec la philosophie de Jacques Derrida.

Dans les années 1970, le mouvement populiste envahit l'image et la signification de l'architecture, principalement aux États-Unis. Un mouvement où « le culte « du laid et de l'ordinaire » devient indifférenciable des conséquences de l'économie de marché sur le cadre bâti »<sup>13</sup>. Kenneth Frampton définit le mouvement populiste comme étant à la fois un style architectural qui ne communique rien que le confort, et une échappatoire pour les architectes postmodernes pour satisfaire leurs obsessions personnelles dans leurs

---

<sup>12</sup> Nous consacrons une grande partie du deuxième chapitre d'une part aux analyses des œuvres de Peter Eisenman, notamment son œuvre House X, d'autre part à la transformation de la déconstruction derridienne en architecture. Ce qui nécessite avant tout une compréhension des discours derridiens.

<sup>13</sup> Kenneth Frampton, *L'architecture moderne : une histoire critique*, Edition Thames & Hudson, Paris, 2006, p. 311

commandes privées. Autrement dit, le mouvement populiste est en quelque sorte le début d'un postmodernisme<sup>14</sup> chaotique qui bouscule la définition moderne de l'architecture, l'esthétique, la fonction et la conception architecturales. La conception architecturale devient dès lors un outil purement personnel, et c'est cette implication grossièrement personnelle qui coordonne les aspects fonctionnels et surtout esthétiques dans une liberté totale ; ce qui résulte en une dé-culturalisation de même nature que le modernisme, mais sous une nouvelle forme de représentation.<sup>15</sup>

C'est en 1979 que l'œuvre de Frank Gehry, la « Maison de l'architecte », montre aux architectes une nouvelle possibilité dans la manipulation et la configuration personnelle. Autrement dit, même si l'œuvre de Gehry répond aux critères plastiques du mouvement déconstructiviste – l'instabilité et la déformation –, il est avant tout le symbole d'une critique du mouvement populiste. En faisant une analyse comparative des œuvres d'architectes tels que Robert Stern, Charles Moore – les architectes célèbres du mouvement populiste – et de l'œuvre de Gehry, nous pouvons constater qu'il y a une

---

<sup>14</sup> Le postmodernisme en architecture en tant que style, est une critique fondamentale de la pensée rationnelle et fonctionnelle de l'architecture moderne. Certains considèrent l'architecte Robert Venturi comme l'un des fondateurs de ce mouvement en architecture, grâce à son livre *Complexity and Contradiction in Architecture*, dans lequel il remet en question les fondements philosophiques de l'architecture moderne et réclame une architecture humaniste dans laquelle on porte plus d'attention aux particularités humaines. Venturi, dans son livre, accorde beaucoup d'attention aux projets de Mies Van der Rohe, le symbole de l'architecture moderne des années 1920-1930, et répond à son slogan « Less is more », en disant « Less is bore ». En effet, selon Venturi, l'architecture ne doit pas simplement répondre à des questions d'ordre technique, technologique ou fonctionnel, mais plutôt à un ensemble de complexités et de contradictions dans lesquelles l'aspect technique ne représente qu'une petite partie. L'architecture postmoderne, au contraire de l'architecture moderne, dans laquelle la forme et l'idée architecturale se limitaient à répondre aux critères fonctionnels du bâtiment en tant qu'objet, considère que la forme et l'idée architecturales sont dépendantes de plusieurs critères, tels que les particularités culturelles, sociales, historiques et économiques, celles du tissu urbain, les positions géographique et climatique, ainsi que le mode de vie des futurs occupants de l'œuvre bâtie, et que tout cela ne doit pas être sacrifié pour seulement tenir compte de l'aspect fonctionnel du bâtiment.

<sup>15</sup> La perception personnelle de l'architecture en tant que nouvelle forme d'urbanisation – et prenons comme exemple la ville de Las Vegas aux États-Unis –, comme l'avait observé Adolf Loos, « s'accompagnait d'une perte d'identité culturelle ». Kenneth Frampton, *L'architecture moderne : une histoire critique*, op. cit., p. 310

différence majeure dans leurs conceptions compositionnelle, typologique, esthétique et même matérielle. (Fig. 2. 3. 4.).

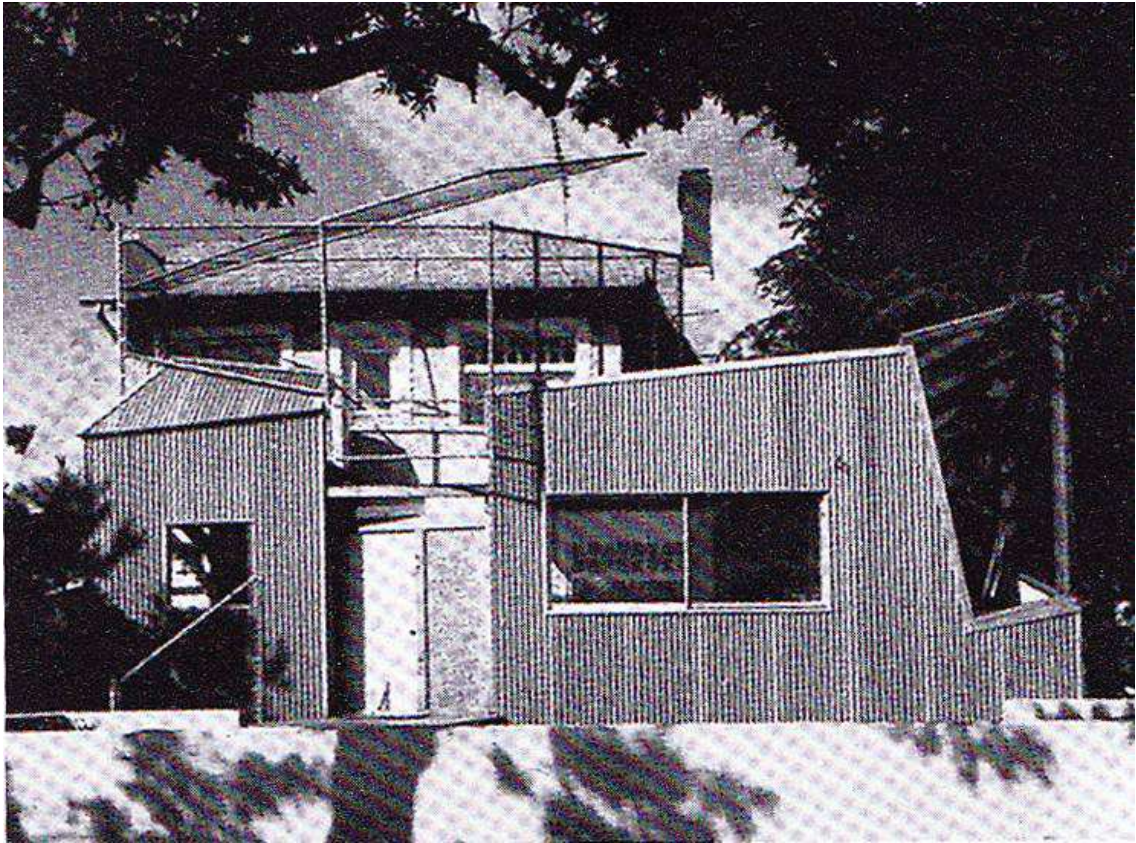


Figure 2 : Frank Gehry, Maison de l'architecte, Santa Monica, 1979.

La « Maison de l'architecte » est la première œuvre proche du mouvement déconstructiviste qui ait été construite. Le choix des matériaux, la configuration et la dispersion des éléments des façades distingue ce projet des œuvres populistes.

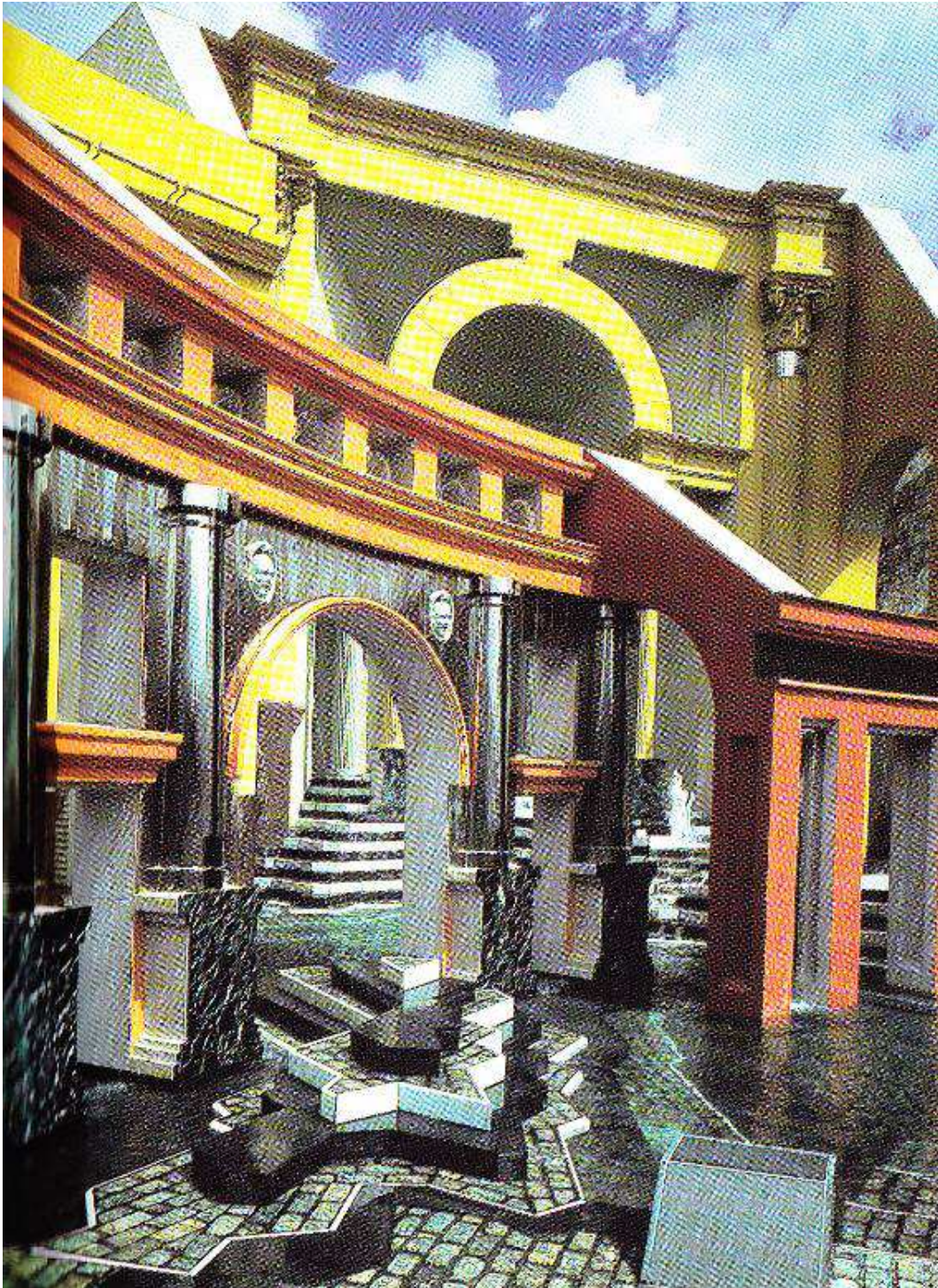


Figure 3 : Charles Moore, Piazza d'Italia, La Nouvelle-Orléans, 1975-1978.

Ce projet postmoderne est aussi connu comme une architecture compositionnelle, car il représente une composition de différents styles architecturaux de différentes époques, construite avec des matériaux différents et variés.



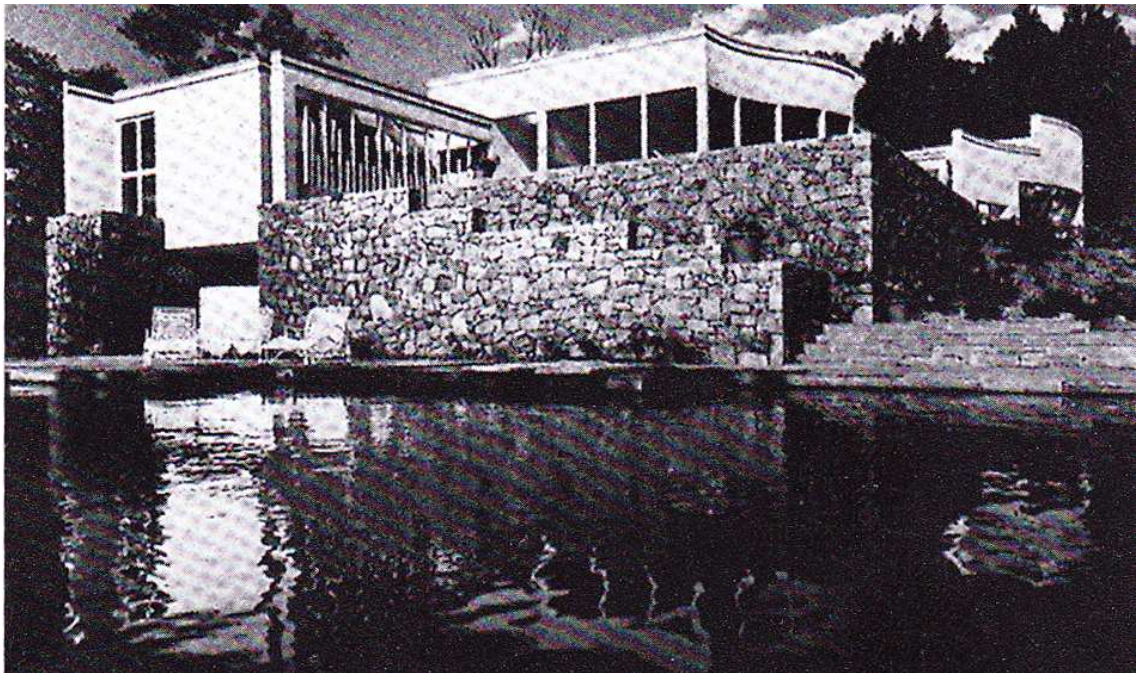


Figure 4 : Robert Stern, Maison Ehrman, Armonk (NY), 1975.

La « Maison de l'architecte », même en tant qu'œuvre chaotique et personnelle, avant d'être fondée sur des bases théoriques approfondies est conçue dans le but de s'opposer à une architecture populiste. Avant d'être la première œuvre du mouvement déconstructiviste, il s'agit d'une nouvelle forme de représentation et de production sans aucune attache théorique, esthétique ni stylistique. En cela, l'œuvre de Gehry est une forme de l'architecture populiste, mais à une nuance près. Sur un point purement esthétique, elle évoque une sensation que les œuvres des populistes ne comprenaient pas. Elle est certes une forme personnelle d'architecture, elle est certes déliée de toute attache théorique et architecturale au sens classique et moderne du terme, mais parce que la sensation qu'elle induit est celle de l'instabilité et de la déformation de la forme architecturale, Gehry avec ce projet s'oppose à ce mouvement architectural en utilisant le même processus de conception – une conception totalement personnelle –, mais en cherchant un résultat différent. L'extension d'un bâtiment réalisé dans les années 1920 devient la nouvelle façade de

l'ancien bâtiment (1979)<sup>16</sup>. Nous verrons plus tard que même si d'après Gehry ce projet n'est pas « déconstructif », il représente l'une des formes d'interprétation de la déconstruction ; quoi qu'il en soit, et quel que soit le raisonnement invoqué par Gehry, ce projet, avec ses formes déformées, ne pouvait dans les années 1980 qu'être assimilé au mouvement déconstructiviste.

La « Maison de l'architecte » de Gehry est la première œuvre construite qui caractérise les critères plastiques du mouvement déconstructiviste, mais cela ne simplifie pas l'identification des œuvres de ce mouvement. Au delà des plastiques similaires qui pourraient rendre visible, en partie, un schéma et chronologique et géographique des œuvres déconstructivistes, il faut aussi tenir compte des architectes qui ont emprunté la philosophie et la démarche architecturales de ce mouvement. « Ils peuvent être identifiés non seulement avec les architectes, qui ont été au premier plan de la scène internationale à partir des années 1980, mais aussi avec les stratégies de projet innovantes qui sont diffusées dans des cercles plus larges de la profession »<sup>17</sup>. La fréquentation des architectes est indispensable, dans la mesure où leur approche architecturale antérieure pourrait clarifier la transformation produite entre tout autre mouvement et le mouvement déconstructiviste. Les premiers architectes s'intéressant à la philosophie de Derrida et aux fondements de la théorie de la « déconstruction », et qui adoptent une nouvelle forme de représentation architecturale inspirée par les discours du philosophe sont les

---

<sup>16</sup> Alors que plus tard les théoriciens considéreront ce projet comme déconstructiviste, il ne l'est pas selon Gehry lui-même, bien que toute la caractéristique physique s'oriente vers le déconstructivisme. "After being inspired by existing materials like metal, corrugated steel, plywood, chain link fencing, and wood framing, Gehry decided to wrap the outside of the house with a new exterior while still leaving the old exterior visible, and in the process. In the process, his house became a controversial symbol of architectural deconstructivism by utilizing unconventional materials for the new addition (Gehry himself, however, denies that it was deconstructivism). The AIA describes the residence: "The exposed structure, chaotic fusion of disparate materials, and aggressive juxtaposition of old and new communicate a sense of real-time formal evolution and conflict, as if the building were dynamically, violently creating itself with found objects." <http://thepractitioner.com/2012/05/28/frank-gehrys-residence-2012-ai-25-year-award-winner-can-you-see-the-house/> référence dans : "El croquis, 74/75 1995

<sup>17</sup> Jean-Louis Cohen, *L'architecture au futur depuis 1889*, Edition Phaidon Press Limited, 2012, p. 450.

architectes américains ou ceux travaillant aux États-Unis ; ce pays est sans doute le point de départ de l'émergence de l'architecture déconstructiviste et de la philosophie derridienne. Si les États-Unis portent un tel intérêt au concept et à la philosophie de la déconstruction, c'est peut-être en raison de l'inspiration que les Américains puisent dans la « French philosophy »<sup>18</sup>. François Cusset dans son livre *French Theory* pose deux questions fondamentales sur l'intervention et même l'avancée des discours de Derrida aux États-Unis, qui pourraient concerner aussi bien les problématiques architecturales : « Comment une pensée aussi peu assignable, aussi difficilement transmissible que la sienne, une pensée qu'on ne saurait où placer, quelque part entre ontothéologie négative et l'exportation poético-philosophique de l'ineffable, une pensée qui en tout cas (et à tous les sens du terme) demeure à distance, a-t-elle pu devenir le produit le plus rentable qui ait jamais été sur le marché des discours universitaires ? Comment se fait-il que pour un Français lisant un livre de Derrida, au pays de la philosophie au lycée, dix Américains l'aient déjà parcouru, malgré la maigre formation philosophique qui est la leur ? »<sup>19</sup>. Selon Cusset, si l'Amérique arrive à intégrer des propos philosophiques aussi complexes que ceux de Derrida, c'est d'une part, grâce à l'intégration de ces

---

<sup>18</sup> « French philosophy » est un ensemble de théories philosophiques et littéraires apparues en France dans les années 1960 et aux États-Unis dans les années 1970. Cette nouvelle école a eu une importante influence dans le milieu des arts et théories de l'art aux États-Unis. Les auteurs dominants de la « French philosophy » sont Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Jacques Lacan, etc. Sylvano Santini reproche à la plupart de ces philosophes français l'irrationalité et l'obscurité de leurs discours : « C'est qu'il ne s'agit pas d'une simple adaptation mais d'une véritable appropriation qui débouche sur l'invention de perspectives théoriques non négligeables : la French Theory ». Sylvano Santini, *La leçon de la French Theory, Spirale*, Mars-Avril 2004, p.42. Aux États-Unis, la French Theory ne se limite pas à une expérience individuelle, elle devient le parcours académique dans certaines universités. François Cusset dans son livre *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, reconnaît la légitimité des rencontres entre la philosophie française et l'art, car les artistes trouvent une façon légitime de représenter leurs arts précédemment irréprésentables, et c'est grâce à l'art que la théorie devient vivante ; bien que « ...la pensée des philosophes français y ait été pervertie, l'union entre la théorie et l'œuvre a représenté peut-être la meilleur réponse qu'on leur a donnée ». *Ibid.*

<sup>19</sup> François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Edition La Découverte, Paris, 2003, p.118.

discours dans le milieu académique et c'est d'autre part parce que l'Amérique « produit son œuvre selon ses propres termes »<sup>20</sup>. Cusset, en cherchant à retrouver l'origine de la déconstruction aux États-Unis, arrive au moment de la première production faite sur les discours de Derrida. Cette production, l'œuvre de Gayatri Chakravorty Spivak, date de 1976, s'intitule « Translator's Preface » et est une traduction de la *Grammatologie* de Derrida. Cusset remarque que dans les traductions et l'interprétation de Spivak des œuvres de Derrida, le concept de déconstruction devient l'emblème majeur, en constituant la problématique centrale, alors que dans les textes du philosophe français, et plus précisément dans *De la grammatologie* – l'un des premiers textes de Derrida dans lequel la notion de la déconstruction est étudiée – celle-ci a une place plus stratégique que problématique. En d'autres termes, si les États-Unis ont ainsi adopté rapidement la théorie de la déconstruction, ce serait en partie à cause de l'esquisse plus directe, plus claire et même plus caricaturale qu'ils ont faite des écrits de Derrida. Un autre facteur ayant permis l'émergence et l'essor du déconstructivisme aux États-Unis serait la plus grande liberté laissée dans ce pays aux architectes, américains ou non. En comparant les œuvres et mouvances architecturales entre les États-Unis et l'Europe sur la période allant des années 1970 à 1990, on se rend effectivement compte que tous les architectes sur le sol américain ont davantage de choix, une plus grande marge de manœuvre dans l'intégration de nouvelles théories et de formes de représentation, pour leur vision personnelle de l'architecture à venir. Cependant, les œuvres majeures de ce mouvement se retrouvent plus tard, dans les années 1990, en Europe : le Parc de la Villette à Paris, le musée Guggenheim à Bilbao, le musée Juif de Berlin. Autrement dit, comme d'autres mouvements architecturaux majeurs du XX<sup>ème</sup> siècle tels que le postmodernisme et le Hi-tech, le déconstructivisme est né aux États-Unis, avant d'émigrer en Europe et dans d'autres continents, malgré la provenance de leurs philosophies.

---

<sup>20</sup> François Cusset, *French Theory*, op. cit., p.119.

En retraçant de manière globale l'histoire de l'architecture contemporaine, nous constatons que la plupart des styles architecturaux sont d'une façon ou d'une autre liés à un mouvement et une théorie architecturaux antérieurs. En comparant les principes de différentes tendances architecturales, comme le modernisme (« Form follows function »<sup>21</sup>, « Less is more »<sup>22</sup>), le postmodernisme (« Less is bore », « Moore is more »), le mouvement Hi-tech (« In the modern age, we should live in modern buildings »), et le néo-classique (« Spirit of all times »), nous constatons que ces mouvements sont en un sens chacun la critique ou le développement de l'un ou plusieurs des autres, tandis que le déconstructivisme dans sa définition selon Eisenman (« Presentness »), se détache de toute autre présence antérieure. Dans la carte synoptique faite sur « l'architecture de 1900 à nos jours »<sup>23</sup> par Adrian Meyer, nous constatons que le mouvement déconstructiviste est bien isolé, malgré sa relation avec le modernisme et le postmodernisme et ses attaches plastiques avec la pensée minimaliste (Fig.5.). Nous pouvons aussi constater qu'après le déconstructivisme, l'architecture ne se définit plus par une catégorisation stylistique ni même théorique bien précise comme c'était le cas avec les mouvements précédents. L'architecture rejette donc l'idée d'une progression analogue, que ce soit sous une assimilation formelle ou théorique. Nous verrons plus tard que ce sont les fondements théoriques mêmes du mouvement déconstructiviste qui indiquent sa potentielle fin propre et marquent l'indépendance de l'architecture contemporaine, dans sa perception et sa vision par rapport aux théories antérieures.

---

<sup>21</sup> "It is the pervading law of all things organic and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. This is the law." Sullivan, Louis H, "The Tall Office Building Artistically Considered", Lippincott's Magazine (March 1896): 403–409.

<sup>22</sup> Ce dicton adopté par l'architecte Ludwig Mies Van der Rohe est devenu la devise du mouvement minimaliste, l'un des mouvements architecturaux de l'époque du modernisme, et sera l'objet de critiques dans les années 1960-1980 par les architectes postmodernes, tels que Robert Venturi et Charles Moore.

<sup>23</sup> Adrian Meyer, Susanne Kuhlbrodt, Beat Aeberhard, *L'architecture de 1900 à nos jours*, édition Birkhäuser Verlag, 2008.



Figure 5 : Carte synoptique proposée in *L'architecture de 1900 à nos jours*.

Cette carte montre la position et la relation du mouvement déconstructionniste par rapport aux autres mouvements et théories architecturaux.

### 1.1.2 - L'exposition du MOMA en 1988 : l'architecture une nouvelle procédure de la conception

Malgré l'unicité et l'originalité plastique des œuvres du mouvement déconstructiviste, l'existence de liens avec un mouvement architectural antérieur reste à déterminer, dans la mesure où certaines des formes et configurations utilisées par les architectes de ce mouvement rappellent d'autres déjà utilisées dans les années 1930. En 1988, Mark Wigley et Philip Johnson organisent une exposition sous la thématique de « Deconstructivist Architecture » au Museum of Modern Art (MOMA) (Annexe 1). Cette exposition qui réunit les travaux de sept architectes connus des années 80 – Coop Himmelblau, Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind et Bernard Tschumi (fig.5.) – apparaît, au moins à s'en tenir à une approche analytique de la forme architecturale, comme la réunion et la confrontation de deux mouvements architecturaux, le « constructivisme » et le « déconstructivisme »<sup>24</sup>. Selon Jean-Louis Cohen, historien de l'architecture, l'exposition de 1988 est un retour vers les recherches des avant-gardes russes : la déformation plastique des projets constructivistes se croise avec l'héritage architectural fondé à partir du concept de la déconstruction derridienne<sup>25</sup>. Il est aussi constatable que les opérations de dislocation, combinaison, interruption et déstabilisation sur la forme et la structure conceptuelle des projets déconstructivistes – qui sont à l'origine d'un résultat plastique similaire avec les projets constructivistes – pourrait montrer des

---

<sup>24</sup> « Take the most obvious formal theme repeated by every one of the artists: the diagonal overlapping of rectangular or trapezoidal bars. These are also quite clear in the work of all the Russian avant-garde from Malevich to Lissitzky. The similarity, for example, of Tatlin's warped planes and Hadid's is obvious. The lini-ism of Rodchenko comes out in Coop Himmelblau and Gehry, and so on. ». Philip Johnson, Mark Wigley, Deconstructivist Architecture, Museum of Modern Art, New York, 1988, p.7

<sup>25</sup> « Il est en large partie à l'origine de l'exposition du Museum of Modern Art de New York consacrée à l'architecture « déconstructiviste » (1988), dans laquelle la référence au recherches de l'avant-garde russe, vues sous l'angle exclusif de leur « instabilité », est croisée avec le concept de déconstruction freudien utilisé par Jacques Derrida ». Jean-Louis Cohen, *L'architecture au futur depuis 1889*, Edition Phaidon Press Limited, 2012, p.459.

transfigurations utilisées autrefois par les artistes et les architectes de l'avant-garde russe, même si leurs approches théoriques peuvent montrer des procédures compositionnelles et conceptuelles totalement différentes. Pour parvenir à répondre à cette problématique, une comparaison des deux mouvements, sous différents aspects, s'impose, afin de différencier les processus compositionnels ou au contraire d'en dégager les spécificités. Autrement dit, nous partons de l'hypothèse que la simple ressemblance plastique causée par certaines interventions compositionnelles dans les deux mouvements ne suffit pas à attester des provenances théoriques similaires. C'est la raison pour laquelle le retour vers la source de ces deux mouvements est indispensable.

Malgré l'insistance du philosophe Jacques Derrida sur le fait que la déconstruction en architecture provoque une rupture de la succession stylistique « progressiste » et linéaire dans l'histoire de l'architecture<sup>26</sup>, ainsi que l'isolement chronologique, formel et théorique de ce mouvement retracé dans l'histoire de l'architecture, plusieurs éléments pourraient étayer l'hypothèse selon laquelle l'architecture déconstructiviste serait à la fois une évolution et une contradiction du mouvement antérieur du « constructivisme », que ce soit sur un plan théorique ou plastique. Le « dé- » du déconstructivisme comme le « post- » du postmodernisme pourrait représenter une nouvelle orientation et même une critique d'une théorie existante, alors que d'un autre côté, les similitudes des travaux des constructivistes russes avec le mouvement déconstructiviste pourraient créer des doutes quant à l'originalité philosophique des travaux déconstructivistes. De ce fait, en admettant que le mouvement

---

<sup>26</sup> « Maintenant : ni un signal moderniste, ni même un salut à la post-modernité. Les post- et les posters qui se multiplient ainsi aujourd'hui (post-structuralisme, post-modernisme, etc.) cèdent encore à la compulsion historiciste. Tout fait époque, jusqu'au décentrement du sujet : le post-humanisme. Comme si l'on voulait une fois de plus mettre de l'ordre dans une succession linéaire, périodiser, distinguer entre l'avant et l'après, limiter les risques de la réversibilité ou de la répétition, de la transformation ou de la permutation : idéologie progressiste. ». Texte consacré à l'œuvre de l'architecte Bernard Tschumi. D'abord publié en édition bilingue dans *Bernard Tschumi, La Case vide*, Architectural Association, Folio VIII, Londres, 1986, puis dans *Psyché : Invention de l'autre*, Galilée, 1987, p. 477-478.



architectural du déconstructivisme est la modification du mouvement architectural constructiviste, l'originalité et la provenance du concept de « déconstruction », emblème majeur du philosophe Jacques Derrida, seraient mises en doute. Que cette hypothèse soit à première vue erronée ne contredit pas a priori l'idée que le déconstructivisme puisse être influencé, d'une manière ou d'une autre, par un mouvement antérieur. Ce qui nécessiterait d'analyser le mouvement architectural du constructivisme et sa philosophie et de procéder à une analyse comparative entre ces deux mouvements marquant le XXème siècle, car une connaissance du « constructivisme », permettra plus tard d'avoir une compréhension mieux fondée du déconstructivisme, au moins sur un plan plastique et formel.

Alors que le mouvement architectural du déconstructivisme est séparé de sa référence – pour le moment plastique – par plusieurs décennies et divers styles, théories et philosophies architecturaux, il est légitime de demander pourquoi le retour vers un passé aussi lointain pourrait justifier la forme d'une réorientation ou d'une critique architecturale. Si le mouvement déconstructiviste reprend les fondements d'un mouvement antérieur, de quels fondements théoriques s'agit-il et pourquoi ?

Pour ne pas s'éloigner des limites d'une analyse chronologique du mouvement déconstructiviste, ainsi que pour avoir un point de repère entre le « constructivisme » et le « déconstructivisme » – puisque l'ambiguïté de l'existence d'une procédure sélective des œuvres du mouvement déconstructiviste avait déjà été remise en question au début de ce chapitre – , il est intéressant de considérer l'exposition du MOMA de 1988, dont le sujet est « Deconstructivist Architecture », comme le point de départ d'une analyse chronologique, plastique, comparative et fondamentale. Autrement dit, l'exposition du MOMA de 1988 établit effectivement des problématiques concernant à la fois le « constructivisme » et le « déconstructivisme ». Dans le but de retracer les racines de ce mouvement, une analyse chronologique inversée pourrait se révéler efficace, avec comme point de départ le

commencement et la représentation d'un mouvement nouveau qui semble rattaché à un mouvement antérieur.

Avant de s'intéresser aux proximités entre les philosophies et les fondements théoriques de ces deux mouvements architecturaux – si de telles proximités peuvent être effectivement attestées –, il est indispensable de se questionner sur les similitudes plastiques que l'on découvre quand on envisage le mouvement déconstructiviste depuis le constructivisme. En s'appuyant sur l'hypothèse que la signification de la forme architecturale des deux mouvements pourrait ne pas être similaire, il faut questionner la ou les raisons d'un tel emprunt plastique, pour mieux connaître les origines de ce qui est compris comme l'architecture déconstructiviste, et aussi pour justifier les différences fondamentales de la forme architecturale de ces deux mouvements. Il est préférable de procéder d'abord par un processus de négation des racines de ces similitudes afin de reconnaître les fondements plastiques et théoriques de ces deux mouvements, et finalement entrevoir, après une analyse comparative, les liens existants.

D'après l'hypothèse de Catherine Cooke, les œuvres déconstructivistes présentes à l'exposition du MOMA ont plus qu'une simple similitude plastique avec les œuvres des constructivistes russes. « The single most powerful parallel or continuity between this Deconstructive architecture and the Russian avant-gardists is surely the fundamental, informing belief that plastic and material activity must be – and indeed naturally are – a dimension of the mode of discourse that equally pervades science, language, literature, philosophy in its particular culture and time. »<sup>27</sup>. Au contraire, pour le commissaire de l'exposition, Mark Wigley, les similitudes plastiques sont dues à une simple liaison inévitable de la forme architecturale à des formes antérieures<sup>28</sup>, ce qui

---

<sup>27</sup> Cooke Catherine, « Images or Intelligence? », *Russian Constructivism & Iakov Chernikhov*, *Architectural Design*, N° 7/8, 1989, p.6

<sup>28</sup> « Since no forms come out of nowhere, but are inevitably related to previous forms, it is perhaps not strange that the new forms of deconstructivist architecture hark back to Russian Constructivism of the second and third decades of this century. ». Philip Johnson, Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1988, p. 7.

pourrait être interprété comme une allusion aux limites de la forme dans un sens « flaubertien » où la forme architecturale est destinée à une répétition dans la mesure où la forme est finie et l'idée infinie. Ceci est contradictoire avec la définition par Wigley de la forme déconstructive, dans la mesure où la déconstruction est censée mettre en critique les traditions et les lois classiques de la composition. Dans ce cas, la forme architecturale déconstructive ne devrait en aucun cas représenter des similitudes plastiques aussi profondes avec des mouvements architecturaux antérieurs, car elle doit défier la signification même de ce qui est compris comme la procédure de la conception de la forme architecturale. « Their work will not authorise a certain kind of practice, a certain kind of object. This is not a new style... The architect only makes it possible for a tradition to go wrong, to deform itself... the architect merely countermands traditional formal inhibitions in order to release the suppressed alien...each makes thematic different dilemma of pure form. »<sup>29</sup>. Wigley, comme la plupart des théoriciens, néglige les raisons de cette simple ressemblance plastique, ce qui, selon Catherine Cooke, vient des profondeurs de la forme et de la conception architecturale et qui pourrait même justifier ces déformations et ces déstabilisations de la forme architecturale déconstructiviste.

En analysant les œuvres présentées à l'exposition, on peut remarquer qu'elles n'ont pas de similitudes configurationnelles, compositionnelles et formelles. La seule caractéristique qui réunit toutes ces œuvres dans les limites d'une exposition est la « déstabilité » et la déformation de la forme architecturale, ainsi que la ressemblance de certains de ces projets avec les

---

<sup>29</sup> « Their work will not authorise a certain kind of practice, a certain kind of object. This is not a new style...what the architects share is the fact that each constructs an unsettling building by exploiting the hidden potential of modernism...what is being disturbed is a set of deeply entrenched cultural assumptions which underlie a certain view of architecture, assumptions about order, harmony, stability, and unity. Yet this disturbance does not derive from, or result in, some fundamental shift in culture. The disquiet is not produced by some new spirit of the age; it is not that an unsettled world produces an unsettled architecture... the architect expresses nothing here. The architect only makes it possible for a tradition to go wrong, to deform itself...the architect merely countermands traditional formal inhibitions in order to release the suppressed alien...each makes thematic different dilemma of pure form. ». Philip Johnson, Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, op. cit., pp.19-20.

œuvres des avant-gardes russes. Alors que le projet de Coop Himmelblau montre une structure High-Tech non-conformiste, le projet de Peter Eisenman montre une dé-structuralisation du tissu urbain, les projet de Frank Gehry s'accrochent à une composition anarchique, Zaha Hadid présente un non-projet architectural qui est davantage un tableau suprématisme, Rem Koolhaas reste sur un projet plutôt fonctionnel avec un aspect structuraliste et moderniste, Daniel Libeskind propose une représentation symbolique à partir d'une structure brisée, et finalement Bernard Tschumi crée un ensemble d'éléments qui sont le résultat d'une procédure compositionnelle et combinatoire complexe. Cela montre bien que, au contraire de tous les mouvements architecturaux antérieurs, l'architecture se désintéresse ici d'une catégorisation stylistique qui serait issue d'une théorie économique, fonctionnelle et esthétique (Fig. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). Dans ce cas, il faut aussi se demander comment les constructivistes projettent les formes architecturales nouvelles, si leurs projets répondent aux critères conventionnels de l'architecture de cette époque ou si au contraire, à l'instar des déconstructivistes des années 1980, ils rejettent toute forme de similarité avec les mouvements antérieurs et présents à leur époque.

Il existe un autre point d'interrogation sur les projets présents à l'exposition : celui du choix de certains projets. En effet, la plupart des architectes présents à l'exposition adoptent la théorie de la déconstruction dans leurs conceptions du projet depuis les années 1980, alors pourquoi présentent-ils des projets qui pourraient montrer davantage leurs attaches à des projets constructivistes qu'à un déconstructivisme indépendant ? (Fig.13) Même si certains architectes présents à l'exposition viennent de débiter une conception architecturale déconstructive, pour quelqu'un comme Peter Eisenman, qui avait déjà réalisé plusieurs projets en adoptant la théorie de la « déconstruction » derridienne, il est inconcevable de présenter des projets qui ont, de toute évidence, moins d'intérêt pour une exposition dite déconstructiviste, qui rappellent davantage la déformation et la libération de la forme architecturale chez les constructivistes. Alors qu'Eisenman pourrait présenter les symboles de

ce mouvement, tels que la « House X » (1975) et le Wexner Center for the visual arts (1983-1989) dont la construction s'achève en 1989, ou des projets déjà construits comme « Firehouse » (1983-1985), voire d'autres plus en lien avec la théorie de la déconstruction - même s'ils n'ont jamais abouti à une construction - tels que Cannaregio town square (1978), Fin D'OU T HOU S (1983), pourquoi présente-t-il le projet de Biology Center for the University of Frankfurt (Biocentrum), 1987 ?

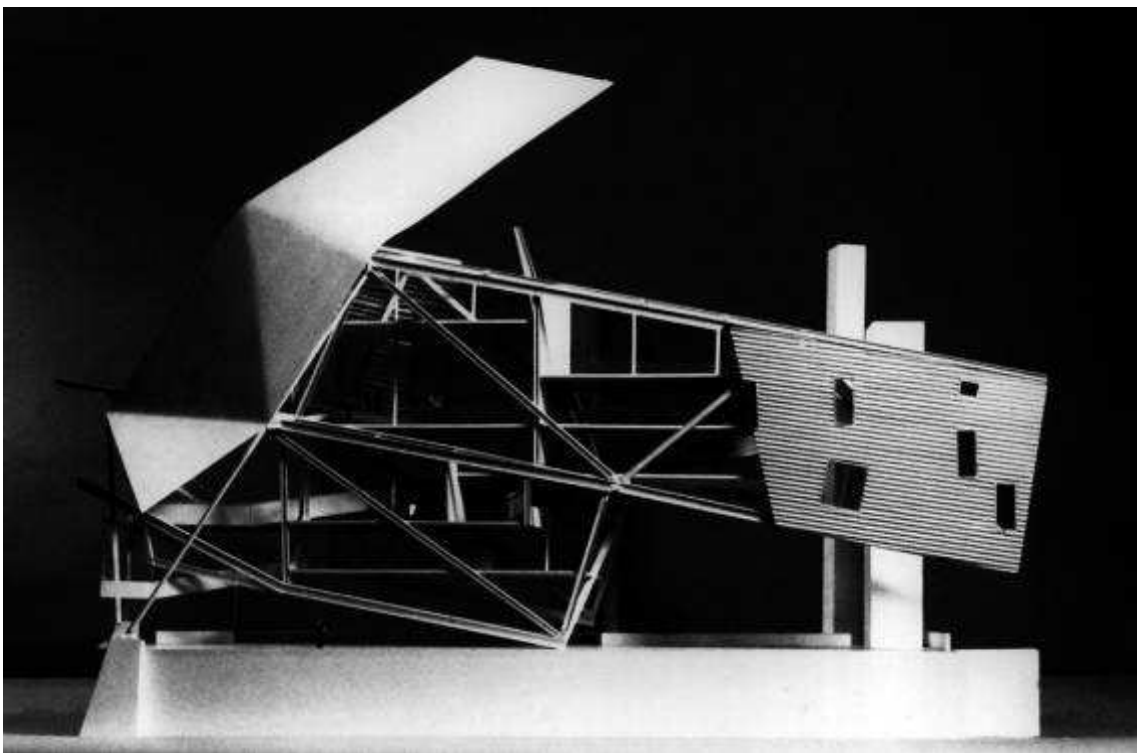
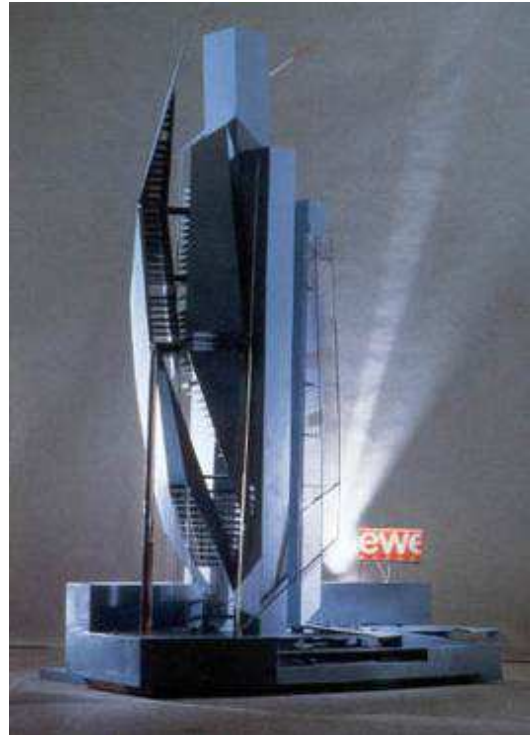


Figure 6 : Coop Himmelblau, En haut à gauche, Rooftop Remodeling, 1983. En haut à droit, Hamburg Skyline, 1985. En bas, Apartment Building, 1986.

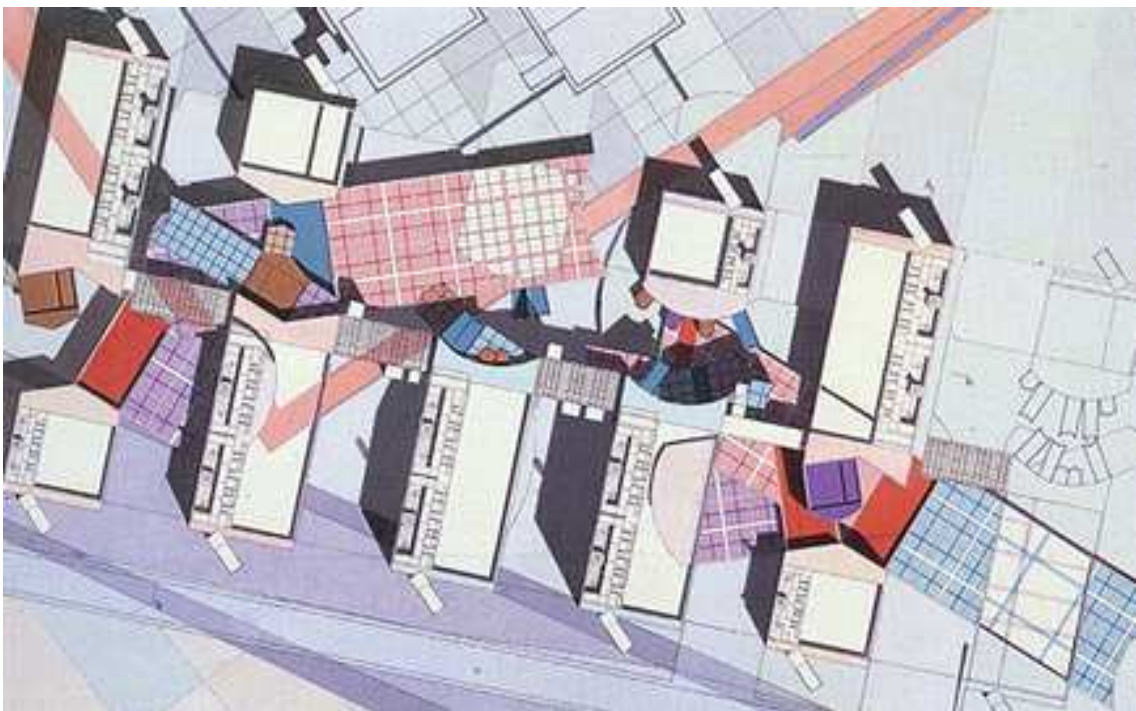
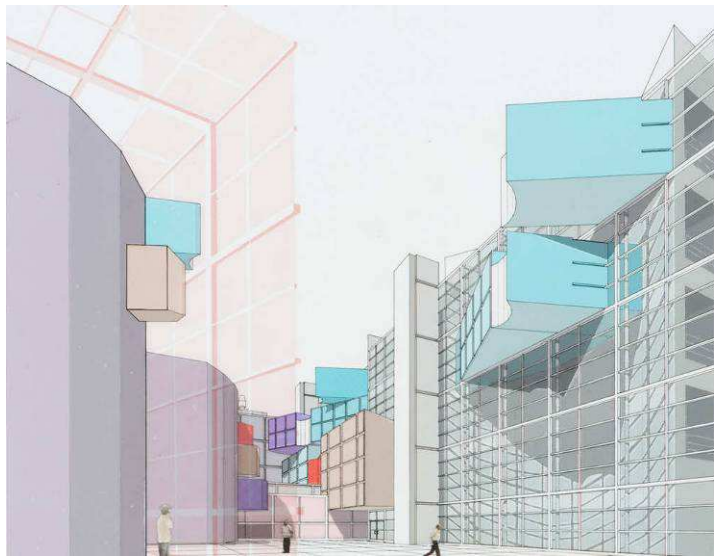


Figure 7 : Peter Eisenman, Biology Center for the University of Frankfurt (Biocentrum), 1987

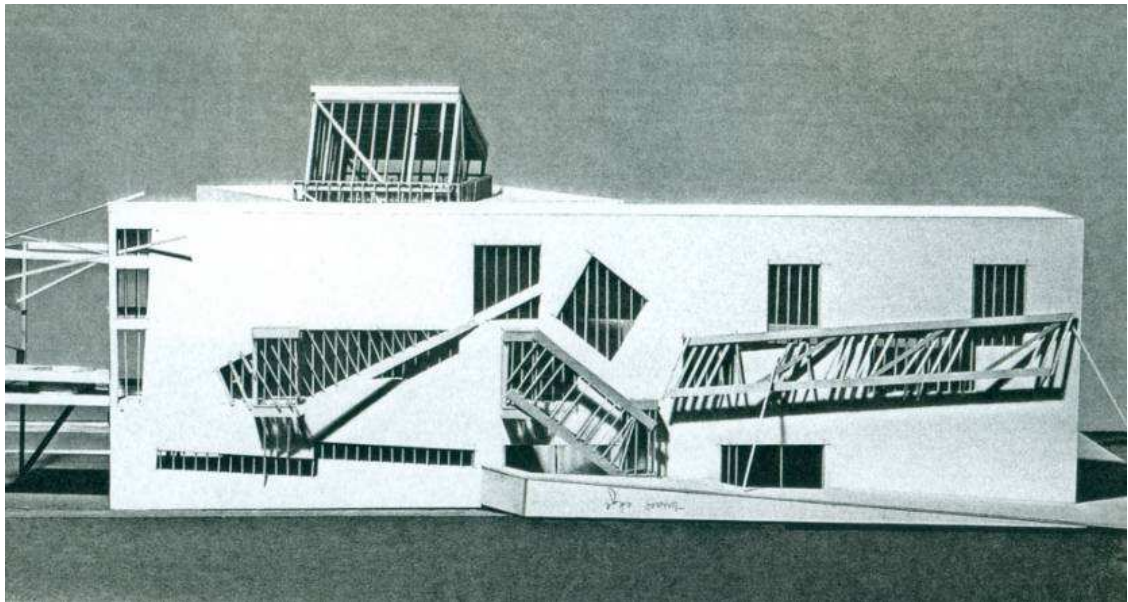
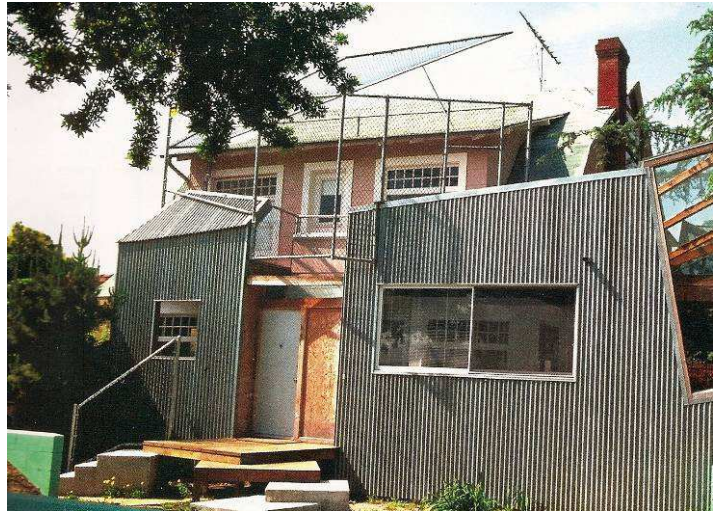


Figure 8 : Frank Gehry, En haut Frank Gehry House, 1977-1987. En bas Familial Residence, 1978.



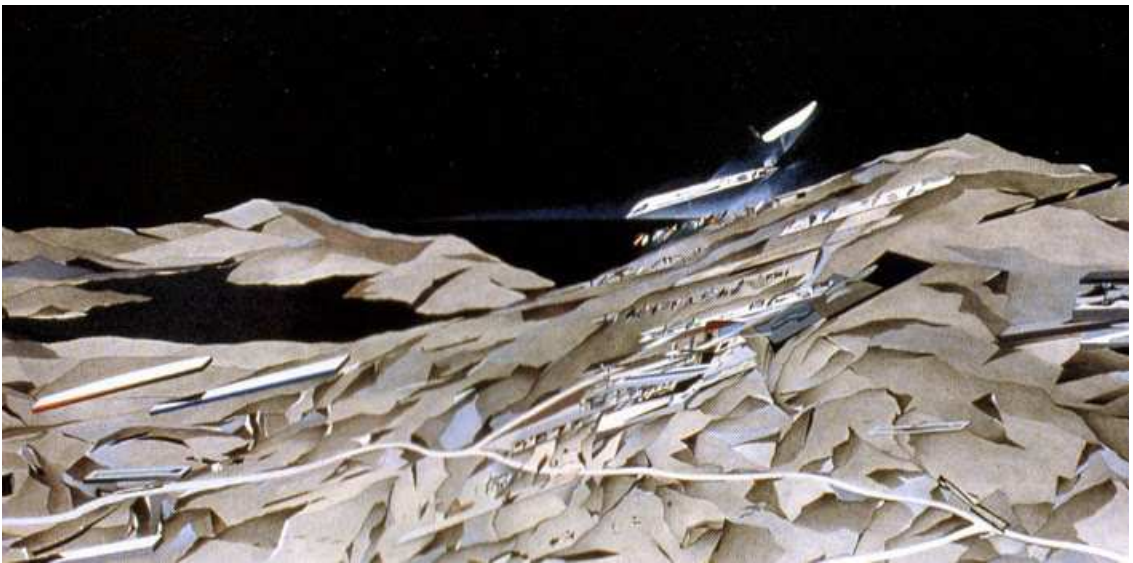


Figure 9 : Zaha Hadid, Peak, Hong Kong, 1983.



Figure 10 : Rem Koolhaas, Rotterdam Building and Tower, 1981.



Figure 11 : Daniel Libeskind, City Edge, Berlin, 1987.

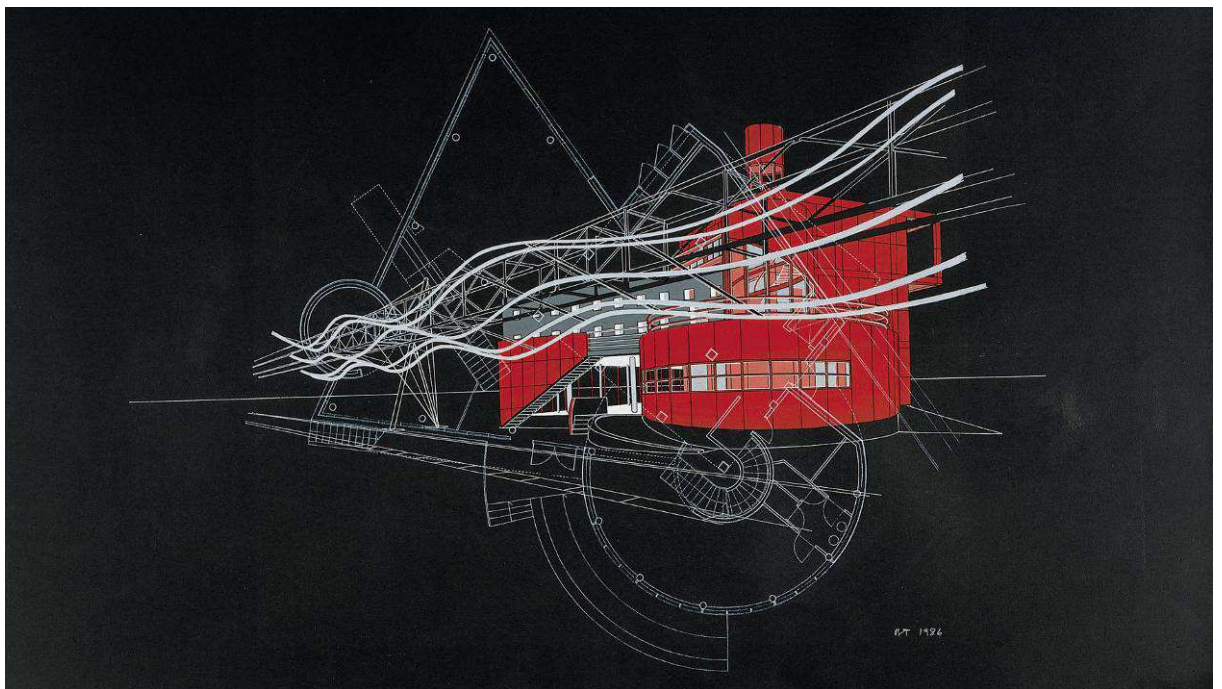
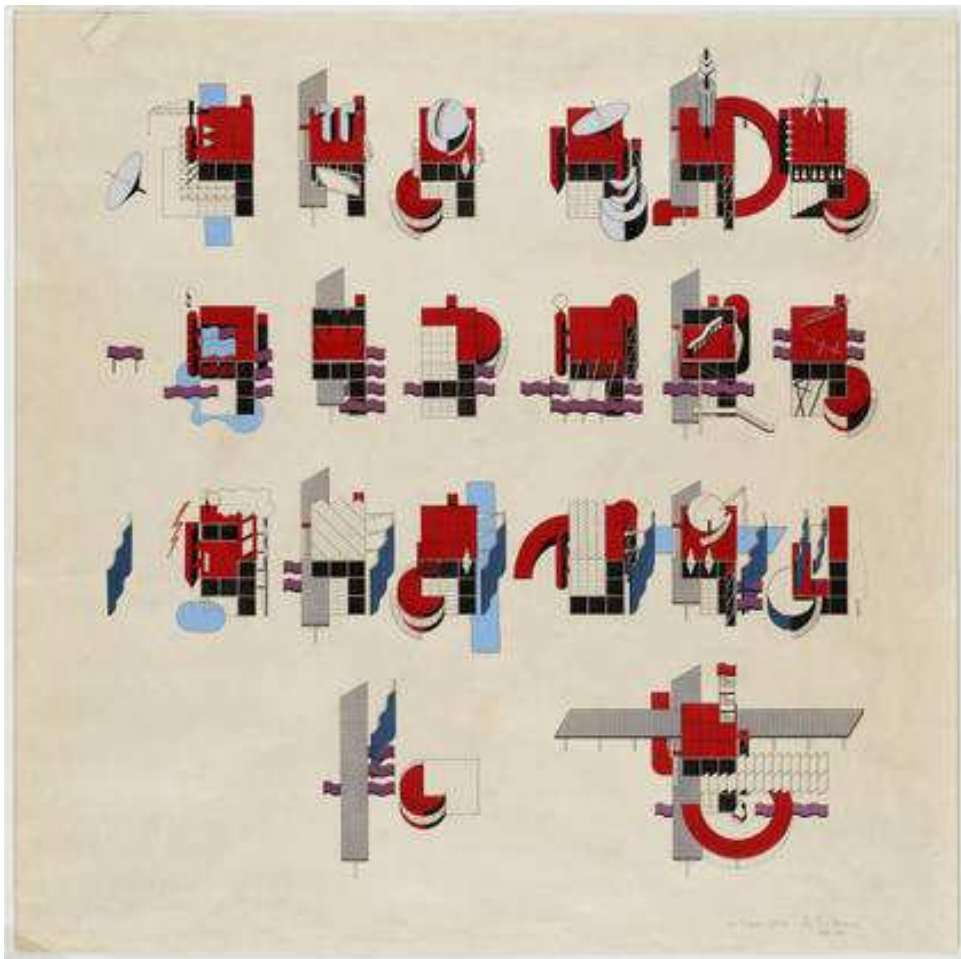


Figure 12 : Bernard Tschumi, Parc de la Villette, Paris, 1982.

Alors que toutes les œuvres présentes à l'exposition ne portent aucune harmonie plastique et compositionnelle entre elles, la ressemblance de certaines – ainsi que d'autres projets des architectes de l'exposition – avec des projets des constructivistes russes est incontournable. Les similitudes dépassent parfois un simple emprunt plastique, ainsi la configuration et la conception architecturale deviennent similaires. Alors que certains architectes, comme Zaha Hadid, affirment être influencés par les mouvements artistiques soviétiques des années 20 et par les travaux des peintres suprématises, spécialement les œuvres de Kasimir Malevich, il est important de se demander, comment ces emprunts plastiques pourraient contribuer à la définition et à la compréhension de la déconstruction en architecture, en passant par une analyse comparative entre les œuvres des deux mouvements. (Fig.14)

L'analyse comparative entre les œuvres des deux mouvements montre à la fois des similitudes quant à la configuration du plan architectural et quant à la procédure d'attribution des formes dans l'ensemble du projet. Ces similitudes portent également sur les rapports plastiques des éléments architecturaux, comme la ressemblance du projet de Proun de Lazar Markovich Lissitzley 1919-1923 et de la « House X » de Peter Eisenman 1975, ou celle que l'on discerne entre Proun 23 N° 6, 1919 de Lissitzky et le projet de O.M.A (Office for Metropolitan Architecture), Welfare Place Hotel, 1976 (Fig.15.16.). Nous verrons plus tard que la procédure « dé-compositionnelle » de Peter Eisenman dans la conception de la « House X », est en partie une structure arbitraire et autocritique, et que le projet de Proun de Lissitzky montre les mêmes caractéristiques dans la dispersion et l'attribution des formes. Autrement dit, les deux projets montrent les signes d'une configuration plastique plutôt chaotique, arbitraire et non-compositionnelle dans le sens classique du terme, alors que les raisons et les buts de cette ressemblance de la procédure non-compositionnelle peuvent être totalement différents. Dans les deux projets, l'attribution et la dispersion des formes rectangulaires évoquent la présence d'un système conceptuel prédéfini, qui éloigne le résultat final d'une assimilation avec la forme initiale et la procédure de la conception. Il est ainsi

possible d'arriver à la conclusion que la « House X » est à la fois le développement et la complexification de la procédure de mise en forme du projet de Proun ; il ne reste alors qu'à trouver les fondements théoriques qui les relient.

Les similitudes sont parfois purement formelles, plastiques et superficielles, comme la ressemblance du projet de Contre-relief angulaire de Vladimir Tatlin, 1915, et le projet de Walt Disney Concert Hall de Frank Gehry, 1999-2003 (Fig.16). Mais parfois les similitudes atteignent le processus combinatoire de la conception architecturale, telles que celles que l'on constate en comparant la « proposition de "disurbanisme" des architectes constructivistes », 1929-1930, avec le projet du Parc de la Villette de Bernard Tschumi (Fig.17). Autrement dit, la diversité de profondeur dans les proximités des œuvres de ces deux mouvements peut contribuer à l'hypothèse que la ressemblance de ces deux mouvements architecturaux ne se limite pas à un emprunt plastique et superficiel.



Figure 13 : En haut : Kazimir Malevich, 1916. En bas: Zaha Hadid, The World (89 Degrees), 1983.

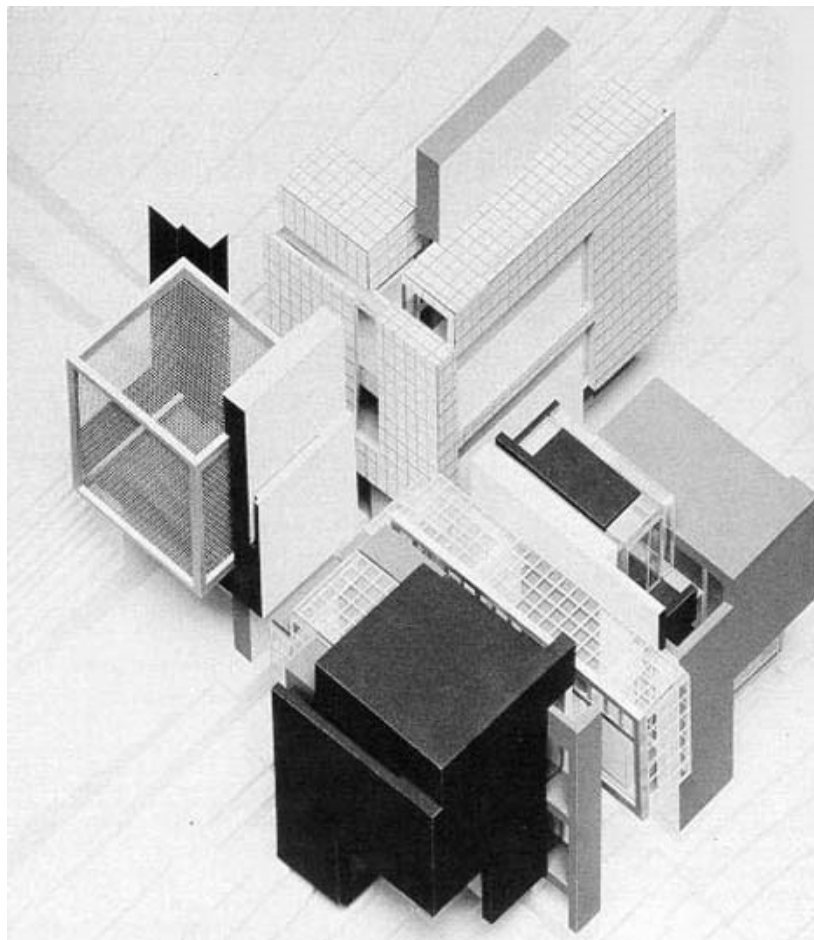
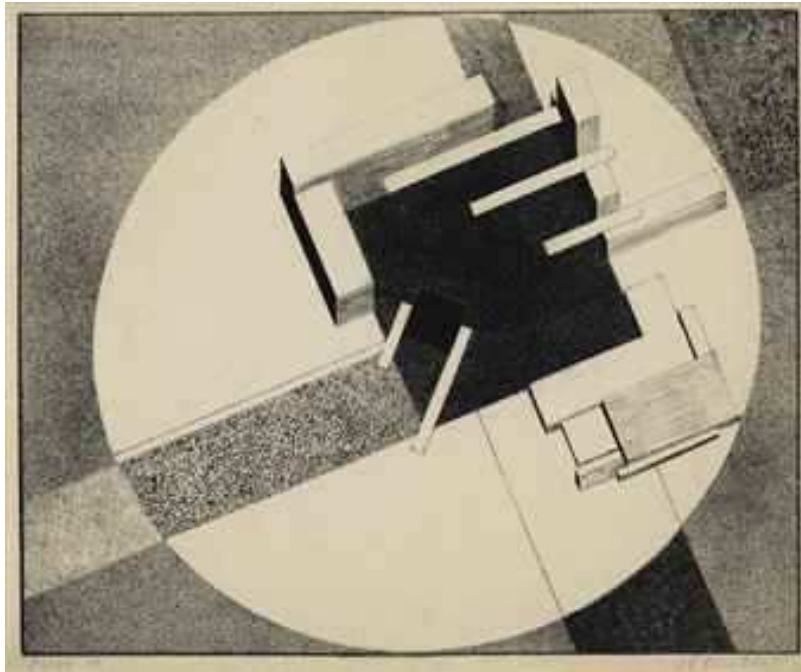


Figure 14 : En haut : Lazar Markovich Lissitzky, Proun 1E, 1919 - 1923. En bas : Peter Eisenman, House X, 1975.



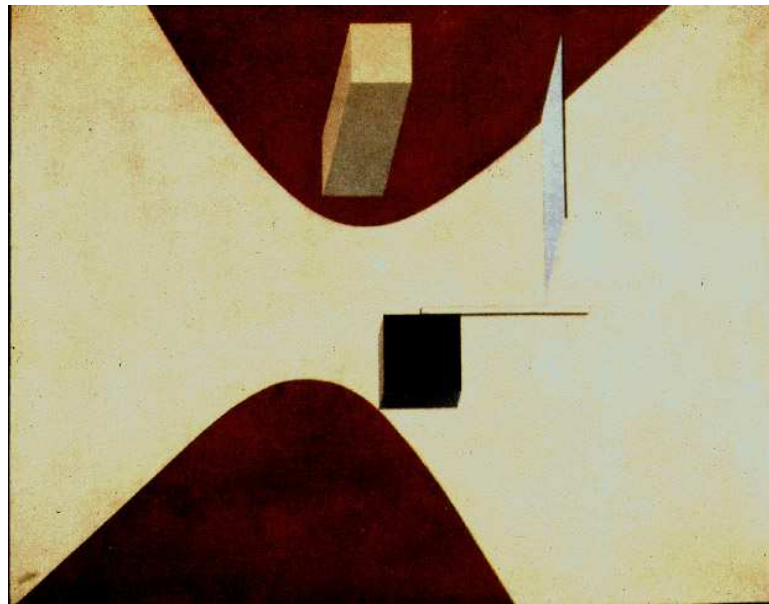


Figure 15 : En haut: Lazar Markovich Lissitzky, Proun 23 N° 6, 1919. En bas: O.M.A (Office for Metropolitan Architecture), Welfare Place Hotel, New York, 1976.

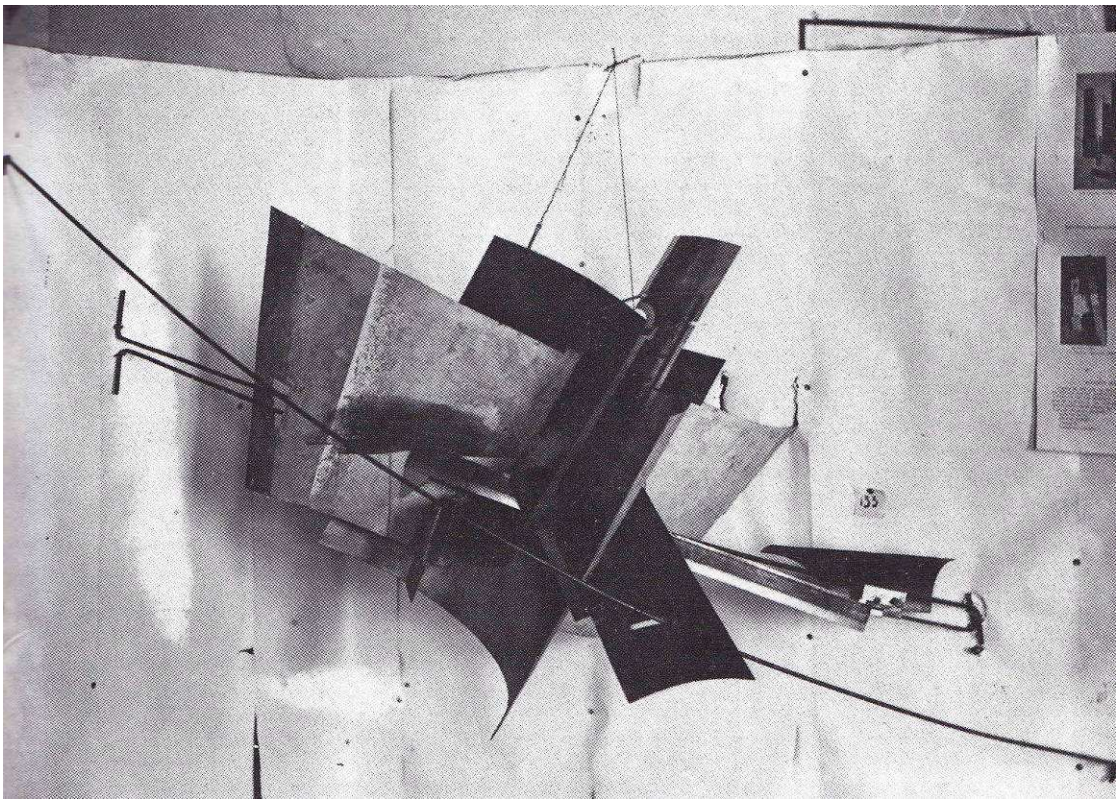


Figure 16 : En haut: Vladimir Tatlin, contre-relief angulaire, 1915. En bas : Frank Gehry, Walt Disney Concert Hall, 1999-2003.

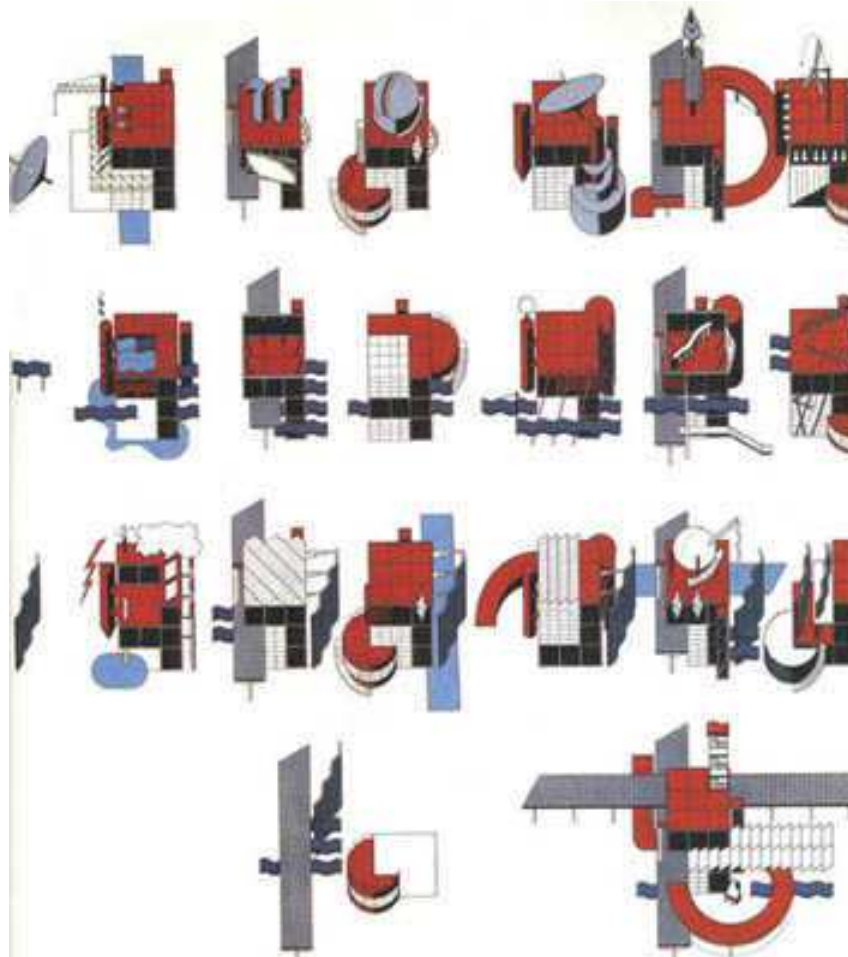
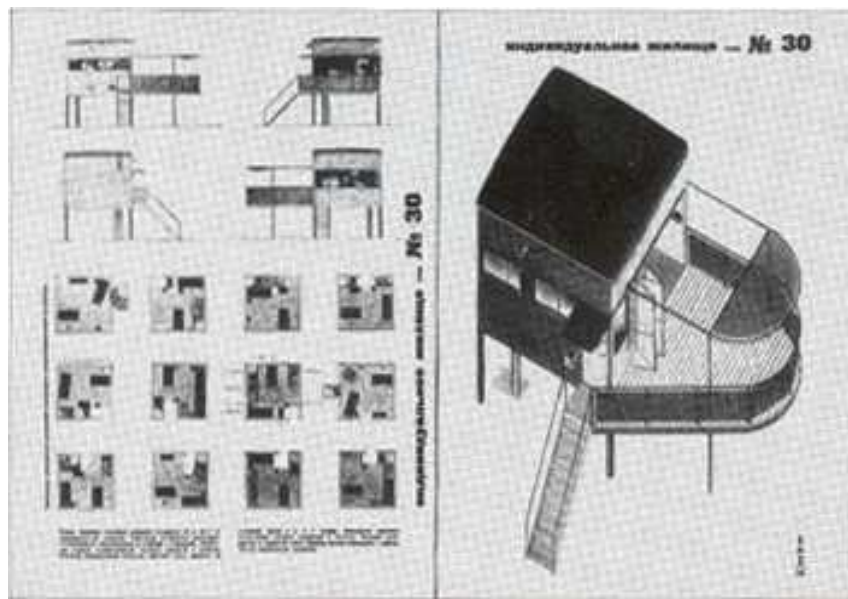


Figure 17 : En haut: la proposition de “disurbanisme” des architectes constructiviste, 1929-1930. En bas : Parc de la villette de Bernard Tschumi, le processus compositionnel des Folies.

### 1.1.2.1 - Le constructivisme et les avant-gardes russes

Le constructivisme est un mouvement artistique issu du courant sociopolitique connu sous le nom de l'avant-garde russe<sup>30</sup>, « correspondant grossièrement aux dix premières années qui ont suivi la Révolution d'Octobre »<sup>31</sup>, c'est-à-dire de 1917 à 1930.

Le mot « constructivisme » est apparu pour la première fois dans le catalogue de l'exposition de l'*Obmokhou* (Association de jeunes artistes) en janvier 1922. Les fondateurs de l'exposition (les frères Stenberg et K. Medounetzky), sous le titre « Les Constructivistes s'adressent au monde », ont dévoilé leur position par rapport aux fondements de ce mouvement : « Le constructivisme conduira l'humanité à maîtriser un maximum de valeurs culturelles avec une dépense minimum... Les grands corrupteurs de la nature humaine – esthètes et artistes – ont détruit les sévères ponts de ce chemin en le remplaçant par une narcose douceâtre : l'art et la beauté...Il est anti-économique de gaspiller le cerveau humain, essence de la terre, pour améliorer les lézardes de l'esthétisme... Pesant les faits sur la balance d'un apport honnête aux habitants de la terre ; les constructivistes déclarent hors-la-loi l'art et ses prêtres. »<sup>32</sup>. Cette première définition de la signification du

---

<sup>30</sup> Le constructivisme est souvent confondu avec l'avant-garde russe chez les architectes. Alors que le terme « avant-garde russe » désigne une période sociopolitique allant de 1890 à 1930. Au cours de cette époque nommée l'avant-garde, émergent plusieurs mouvements artistiques tels que le symbolisme, le néo-primitivisme, le rayonnisme, le suprématisme, le constructivisme, le futurisme et le cubo-futurisme. Même si le constructivisme est considéré comme une étape dans une série du développement artistique, il peut être considéré comme avant-gardiste dans le sens où il réoriente l'architecture vers des nouvelles significations, que ce soit dans la configuration ou la conception systématique ou le sacrifice de l'esthétique en faveur de la fonction.

<sup>31</sup> «...le constructivisme est avant tout à nos yeux synonyme d'une période placée à la fois sous le signe de la cristallisation et de l'éclatement, correspondant grossièrement aux dix premières années qui ont suivi la Révolution d'Octobre, mais dont le mûrissement et l'épanouissement sont situés entre 1917 et 1924, et dont le dépérissement s'étirera jusqu'à 1930, date limite. » Conio Gérard, *Le constructivisme russe*, Tome premier : *Le constructivisme dans les arts plastiques*, Edition L'Age d'Homme, Lausanne, 1987, p.12

<sup>32</sup> Conio Gérard, *Le constructivisme russe*, op. cit., p.15.

constructivisme n'est rien de plus qu'une allusion à l'architecture moderne, au minimalisme et au fameux dicton de Mies van der Rohe, « less is more », ainsi qu'à celui de Frank Lloyd Wright, « Form follows function ». Cette première détermination du constructivisme rejette ce que les architectes du mouvement moderniste comme Le Corbusier, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright et Mies van der Rohe ont déjà rejeté, c'est-à-dire l'esthétique – la décoration – comme l'un des éléments fondamentaux dans une création architecturale et artistique. Cela pourrait s'expliquer par le simple fait que la tendance constructiviste est en un sens le fruit du mouvement moderniste. Mais alors, il est indispensable de chercher les autres particularités de ce mouvement, car le rejet de l'esthétique n'est pas la seule caractéristique du constructivisme.

Même si cette définition primaire du mouvement constructiviste est considérée comme incomplète et grossière vis-à-vis d'un mouvement qui suit une structure philosophique beaucoup plus profonde et complexe, elle souligne ce qui pourrait aider à une compréhension préliminaire. Ce discours plus ou moins exagéré envers un mouvement artistique nie à la fois ses racines et ses dépendances plastiques et esthétiques et fait place à la naissance de nouvelles racines où la « forme pure »<sup>33</sup> devient le reflet de l'esthétique. Alors il est indispensable de connaître la ou les raisons de ce rejet incontournable de l'esthétique dans les discours et les projets des constructivistes, dans la mesure où il ne s'agit pas d'un simple refus d'une mode décorative ancienne. « Là pourtant où va s'affirmer la véritable nouveauté du constructivisme, c'est dans

---

<sup>33</sup> La citation qui suit de Mark Wigley est explicite autant pour le mouvement déconstructiviste que constructiviste, puisque le constructivisme attaque aussi la pureté de la forme en négligeant l'esthétique et structuralise la procédure conceptuelle et les priorités humanistes : « Architecture has always been a central cultural institution, valued for its stability and order. These qualities seem to arise from the geometric purity of its formal composition. The architect has always dreamed of pure form, producing objects from which all instability and disorder have been excluded... I believe the projects in the Deconstructivist Architecture exhibition at MOMA mark a different sensibility, one in which the dream of pure form has been disturbed. Form is no longer simply pure, it has become contaminated. The dream has become a kind of nightmare. It is this ability to disturb our thinking that marks these projects Deconstructivist. » Mark Wigley, « Deconstructivist Architecture », DECONSTRUCTION Omnibus Volume, 1989, p.132.

le dépassement des clivages entre les différents domaines de l'expression artistique, dans l'émergence de la notion de *structure*. Il ne s'agit plus alors seulement d'interférences fécondes, mais de lois communes d'organisation, de composition, de *construction* à retrouver derrière la disparité des apparences. »<sup>34</sup>. La notion de « structure » pourrait pourtant définir la vraie signification du constructivisme, tandis que la plupart des discours s'intéresse au développement de ce mouvement par rapport aux autres mouvements artistiques qui ont émergés à l'époque de l'avant-garde russe, tels que les discours portant sur une analyse chronologique de ce mouvement, du « suprématisme au constructivisme », du « productivisme au constructivisme », etc. Autrement dit, toutes les œuvres de ce mouvement représentent une nouvelle structure de la procédure de la conception architecturale, c'est-à-dire une structure qui met en avant la fonction, la circulation et les critères techniques dans une construction architecturale. Cela se vérifie autant dans les travaux des artistes et des architectes constructivistes que chez les artistes suprématises ou chez ceux d'autres courants artistiques datant de l'avant-garde russe. L'art représente une « structure » comme étant le moteur dans la procédure de la conception, autrement dit, nous sommes face à une nouvelle composition artistique qui pourrait être interprétée comme une conception rationnelle. Comme nous pouvons le constater dans les projets de Chernikov, nous ne sommes plus, ni face à une architecture décorative, ni face à une architecture purement formelle, car la forme architecturale est devenue le résultat de la combinaison rationnelle d'une série de formes primaires (pures) et d'exigences à la fois fonctionnelles<sup>35</sup> et programmatiques (Fig.18). L'enveloppe de l'œuvre architecturale est le résultat d'une démarche compositionnelle qui mettra en avant une structure plastique à la place d'une forme initiale. Même si

---

<sup>34</sup> Conio Gérard, *Le constructivisme russe*, op. cit., p.13

<sup>35</sup> « Le bâtiment s'engagea dans une politique architecturale résolument fonctionnelle [...]. Il est indispensable d'aborder la construction d'un bâtiment selon ses fonctions, son économie, ses conditions locales, et il convient de le définir également en fonction de ses caractéristiques typologiques, sections de l'alimentation, des transports, de la santé publique par exemple. De nos jours, tout ce qui concourt à faciliter l'analyse et la classification de la réalité revêt une importance particulière. » : Marcadé Jean-Claude, *L'avant-garde russe 1907-1927*, Flammarion, Paris, 1995, p. 312.

dans certains cas, la forme initiale est visible, l'œuvre architecturale est construite autour d'une structure qui, dans la conception architecturale, ne la mettra plus en valeur (Fig.19).

La forme de l'œuvre architecturale ne correspond plus un raisonnement purement artistique dans la composition de l'œuvre, ce qui est incontestablement visible dans les peintures des suprématises. C'est de la relation entre les formes que résulte une composition qui est conçue non pas pour répondre à des exigences artistiques, mais plutôt pour satisfaire des exigences fonctionnelles et programmatiques (Fig. 20). Même dans les « compositions non-objectives » des peintres suprématises et constructivistes, il y a une structure qui guide le développement de la création artistique, alors que dans les compositions non-objectives, la structure ne se développe pas dans des intérêts plastiques ou fonctionnels. En art (peinture), la structure peut se développer de façon arbitraire ou en suivant une structure graphique, tandis qu'en architecture, la structure est le raisonnement rationnel d'une conception architecturale.

Cette structure, qui se substitue à l'instinct artistique, fut aussi une référence pour le structuralisme, qui invoquait particulièrement la structure linguistique de Ferdinand de Saussure. Le mouvement du constructivisme semble donc également suivre les modèles structuraux développés par les systèmes linguistiques des structuralistes.



Figure 18. En haut: Chernikov, *The Construction of Architectural and Machine Forms*, 1930. En bas : Chernikhov, *hammer & sickle*, 1933



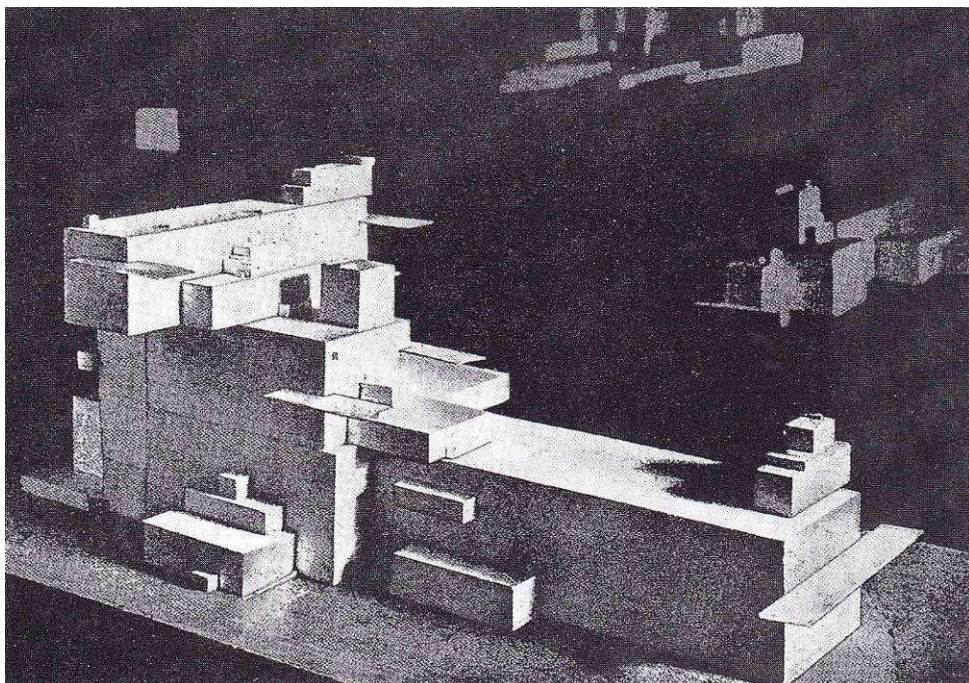
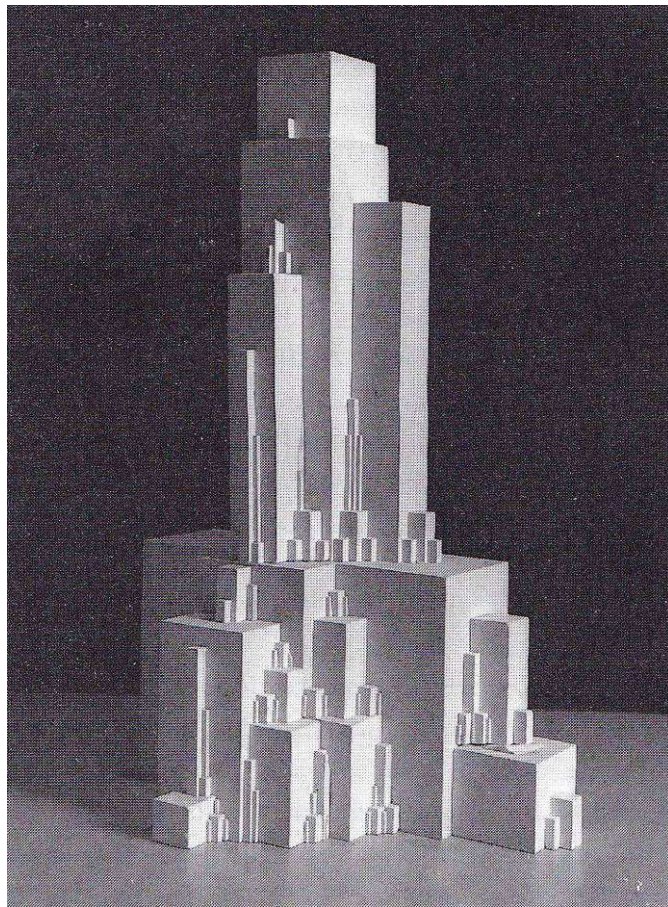


Figure 19. En haut : K. Malevitch, architecture verticale Gota 2a, 1923-1927. En bas : K. Malevitch, architecture alpha, 1923.

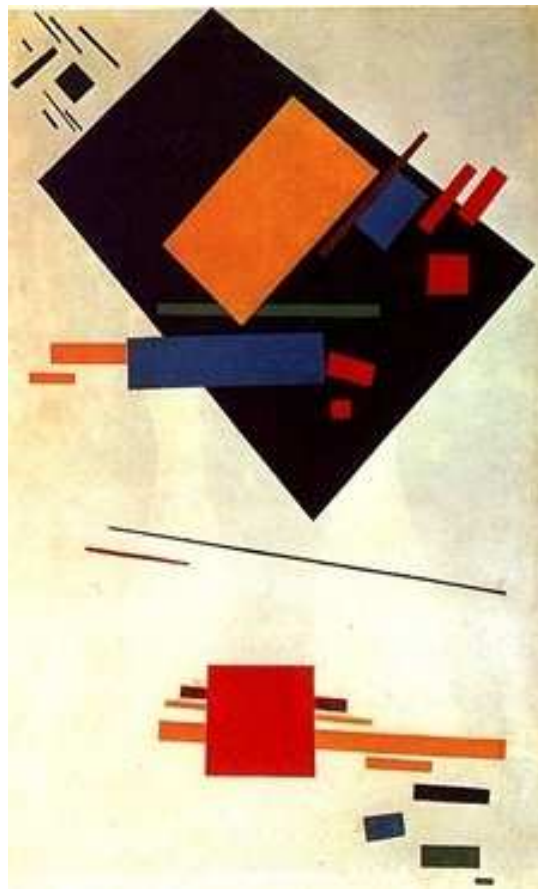


Figure 20. En haut : Kazimir Malevitch, suprématisme, 1915-1916. En bas : Vladimir Tatline, composition non-objective 1916

### 1.1.3 - Le Constructivisme et le Déconstructivisme dans une procédure de conception « structurale »

Les points qui rapprochent les deux mouvements architecturaux majeurs du XXème siècle – constructivisme et déconstructivisme – ne se limitent pas à leurs similitudes plastiques. Au premier regard, ce sont ces similitudes plastiques qui ouvrent le débat sur les emprunts conceptuels ainsi que sur les critiques du mouvement déconstructiviste envers le mouvement constructiviste, tandis que la liaison entre les deux mouvements, que ce soit sous la forme d'une progression théorique ou d'une critique conceptuelle, est plus profonde qu'un simple emprunt plastique.

En étudiant les projets de ces deux mouvements - leurs similitudes plastiques et conceptuelles - nous parviendrons à cette conclusion qu'ils sont liés à différents niveaux théoriques et esthétiques :

1. Les similitudes plastiques. Alors qu'il est délicat de justifier la transformation plastique du constructivisme vers le déconstructivisme, les similitudes plastiques peuvent être vues, en un sens, comme le résultat d'une procédure de conception similaire.

2. L'approche critique du mouvement déconstructiviste. D'un point de vue sémiologique, le « dé » de déconstructivisme peut être considéré comme suggestion d'une critique du constructivisme. Il faut souligner toutefois que le déconstructivisme peut être vu comme une transformation et une progression théorique des fondements du constructivisme, mais en aucun cas comme une simple critique négative de ce dernier. Il serait en effet difficile et, en un sens, incohérent de légitimer l'emprunt plastique fait à un mouvement que l'on s'emploierait par ailleurs à critiquer de manière négative.

3. La structure théorique et conceptuelle qui relie ces deux mouvements. Les deux premières problématiques qui relient les deux mouvements – c'est-à-dire les ressemblances esthétiques, plastiques et l'aspect critique – sont les résultats d'une structure théorique similaire, qui est

l'empreinte « structuraliste »<sup>36</sup> des deux mouvements. Autrement dit, les deux mouvements architecturaux du constructivisme et du déconstructivisme, sont avant-gardistes dans leur utilisation d'un processus de conception structuraliste.

Même en admettant que les similitudes de ces deux mouvements architecturaux sollicitent deux types distincts de conceptions et d'interprétations dans l'implication de la pensée structuraliste, on ne peut écarter l'hypothèse que la provenance d'une thématique – similaire – extérieure a pu modifier le comportement plastique des deux mouvements dans le même sens. C'est donc en étudiant la structure de la conception architecturale dans sa globalité et non simplement dans l'aboutissement d'un résultat plastique que nous parviendrons à déchiffrer la progression et le développement génétique et généalogique des deux mouvements, comme le suggère Catherine Cooke : «Worse still, I fear, for the attempt to claim an 'either-or' relationship between Russian Constructivist architecture and French Deconstructionist thinking, they prove at this level to be genetically and genealogically very close relatives. It was that same concept of 'difference' as the generator of signification, in the work of Saussure, which provided the foundation stone of Russian Formalism [...] the same Saussurian concept to which Derrida has added the relativistic element of the 'deferred' to create the key conceptual tool of *différance* for Deconstruction. »<sup>37</sup>. Tandis que la structure linguistique saussurienne alimente autant les fondements du constructivisme que du déconstructivisme, l'interprétation que chacun de ces deux mouvements a faite du structuralisme et du concept de la « différence » - comme l'a souligné Catherine Cooke - demeure différente, dans la mesure où, comme nous le verrons plus tard, le discours de Derrida – en tant que

---

<sup>36</sup> En étudiant les deux mouvements du constructivisme et du déconstructivisme, à la fois dans un cadre historique, stylistique, théorique, philosophique et économique, nous parvenons à cette conclusion qu'ils n'ont aucune proximité avec une théorie architecturale qui pourrait différencier leurs singularités communes par rapport à d'autres mouvements architecturaux en préservant les similarités qui unissent ces deux mouvements. La seule théorie génératrice et novatrice qui les relie, et qui pourrait justifier certaines similarités, est le structuralisme et précisément l'évolution des théories structuralistes.

<sup>37</sup> Cooke Catherine, « Images or Intelligence? », *Russian Constructivism & Iakov Chernikhov, Architectural Design*, N° 7/8, 1989, p.8

concepteur de la déconstruction ou, comme certains théoriciens l'appellent, du « néo-structuralisme » ou « post-structuralisme » –, est une critique ou à tout le moins une interprétation de la différence saussurienne. Cela pourrait être un argument en faveur d'un affaiblissement voire d'une rupture de la liaison théorique entre ces deux mouvements. Même si selon Cooke, les deux mouvements sont incontestablement les produits d'une structure théorique fondée à partir de la même pensée structuraliste, les manières dont ils interprètent le structuralisme et les concepts de « structure » et de « différence » dans leur processus de conception n'en restent pas moins distinctes. C'est cette dissemblance qui pourrait peut-être, paradoxalement, résoudre la question de la ressemblance plastique.

La déconstruction derridienne s'inscrit-elle autant dans une logique structuraliste que le mouvement constructiviste ? Est-ce que la procédure structurale de la conception architecturale du déconstructivisme est une critique de la structure saussurienne - du structuralisme - ou bien n'est-elle qu'un simple prolongement de l'interprétation constructiviste de la structure saussurienne ? Dans le cas d'une différence d'interprétation de la structure linguistique saussurienne par ces deux mouvements architecturaux, où trouver, et comment peut-on définir la frontière qui sépare leurs fondements ou qui au contraire les rapproche ? Si le constructivisme est le descendant direct de la théorie du structuralisme, et en admettant que le mouvement déconstructiviste est une critique de ce même structuralisme, comment peut-on justifier dès lors la ressemblance plastique entre les deux mouvements ?

Afin de parvenir à une compréhension claire des emprunts faits au structuralisme par ces deux mouvements architecturaux, une connaissance approfondie du structuralisme semble nécessaire, ainsi qu'une analyse de la manière dont ces deux mouvements l'interprètent. Ce n'est qu'alors que l'on pourra tenter de mieux répondre aux problématiques énoncées précédemment, qui par de nombreuses ambiguïtés et contradictions nimbent de mystère d'une part les relations réelles existant entre les deux mouvements architecturaux,

d'autre part la relation que chacun d'eux entretient avec le structuralisme saussurien.

### 1.1.3.1 – Le structuralisme linguistique saussurien, aux antipodes de la déconstruction derridienne ?

La théorie initiale de ce qui est connu sous le nom du structuralisme vient de la linguistique. Cette théorie révolutionnaire du début du XXe siècle, que certains considèrent comme un ajout scientifique au système linguistique classique, vient de Ferdinand de Saussure (1857-1913). La structure linguistique de Saussure est en un sens une réponse à la problématique développée par Platon dans le *Cratyle*<sup>38</sup>. Alors que la position de Platon sur les rapports entre nature et culture se construit d'après deux versions opposées - « Hermogène défend la position selon laquelle les noms assignés aux choses sont arbitrairement choisis par la nature et Cratyle voit dans les noms un décalque de la nature, une relation fondamentalement naturelle »<sup>39</sup> -, François Dosse montre le penchant de Saussure pour la position qu'adopte Hermogène dans le texte de Platon : « Ce vieux débat récurrent, trouve en Saussure celui qui va donner raison à Hermogène avec sa notion d'arbitraire du signe. »<sup>40</sup>. Cependant, on ne peut pas réduire tout le discours de Saussure à la seule démonstration de l'arbitraire du signe.

Ainsi la naissance de la linguistique moderne – tout du moins du structuralisme - fait suite à la publication du *Cours de linguistique générale*, en abrégé CLG – bien que le terme de « structure » n'y figure pas. L'œuvre orale de Saussure, résultat de ces cours donnés entre 1907 et 1911, a été publiée par deux professeurs de Genève, Charles Bally et Albert Séchehaye, en 1915, après la mort de Saussure donc. Selon François Dosse, le CLG est une démonstration de l'arbitraire du signe qui met l'accent sur le fait que la langue

---

<sup>38</sup> Le *Cratyle* (en grec ancien Κρατύλος / *Kratýlos*) est un dialogue de Platon avec trois participants principaux – Socrate, Cratyle et Hermogène –, qui comporte un questionnement et une problématique majeurs vis-à-vis des systèmes linguistiques : la langue est-elle un système de signes arbitraires ou naturels ?

<sup>39</sup> François Dosse, *Histoire du structuralisme, I. Le champ du signe, 1945-1966*, Editions La Découverte, Paris, 1991, p.65.

<sup>40</sup> Ibid.

est un système de valeurs, constitué de différences. Autrement dit, la structure linguistique saussurienne ne se limite pas à la découverte de l'arbitraire du signe – déjà réalisée vers la fin du XIXe siècle. Saussure « en fait autre chose, il la rattache au principe sémiologique, c'est-à-dire à la théorie de la valeur<sup>41</sup>, ce qui lui permet de dire que dans la langue il n'y a que des différences sans signe oppositif. »<sup>42</sup>

La contribution du mot « structure » dans le structuralisme saussurien ne se limite pas à une forme d'« organisation régulière »<sup>43</sup>, ni à la définition classique de Louis Hjelmslev, qui considère la structure comme « une entité de dépendances internes »<sup>44</sup>. En d'autres termes, la notion de la structure faisait partie de l'organisation linguistique bien avant que le concept du structuralisme n'émerge<sup>45</sup>, et sa signification même ne vise pas à développer une stratégie organisatrice, mais, au contraire, « son originalité est plutôt d'établir, par réflexion sur les langues, une nouvelle signification de ce mot, de transformer l'idée de structure, et non pas de l'appliquer »<sup>46</sup>. Selon Saussure le fonctionnement et la signification de la langue sont dépendants de la différence entre les unités phonétiques ou sémantiques et non pas du simple fait relationnel entre les unités. Chaque élément présent dans le système

---

<sup>41</sup> Selon Saussure, la valeur représente un élément dans la procédure de la signification du mot. En introduisant les deux notions de signifié et de signifiant dans le processus de signification du mot, la valeur devient la mise en rapport des mots entre eux.

<sup>42</sup> Claudine Normand, entretien avec l'auteur.

<sup>43</sup> « Si l'on entend par structure tout organisation régulière, la recherche des structures est aussi vieille que l'étude des langues. » Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl, *Qu'est ce que le structuralisme ?*, Editions du Seuil, 1968, p. 16.

<sup>44</sup> Louis Hjelmslev, « Linguistique structurale » (1948), *Essais linguistiques*, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, vol. I, 11, Sprog- og Kulturforlag, Copenhague, 1970, p. 21.

<sup>45</sup> « Nous avons cru découvrir au contraire, dès le XVIIIe et le XIXe siècle, l'idée que chaque langue possède une organisation qui à la fois lui est propre, et mérite par sa régularité d'être tenue pour un ordre. Le rôle de Saussure n'est donc certainement pas d'avoir introduit ce thème, mais de l'avoir retrouvé, et surtout d'avoir pu l'imposer après les succès impressionnants de la grammaire comparée. » : *Qu'est ce que le structuralisme ?*, op. cit., p. 35.

<sup>46</sup> « Le structuralisme du XXe siècle n'aura donc pas à introduire en linguistique la notion de structure, qui s'y trouve dès le début. » : *Qu'est ce que le structuralisme ?*, op. cit., p. 17.



linguistique est significatif par son opposition réciproque envers d'autres éléments : « Dans l'intérieur d'une même langue, tous les mots qui expriment des idées voisines se limitent réciproquement : des synonymes comme redouter, craindre, avoir peur n'ont de valeur propre que par leur opposition ; si redouter n'existait pas, tout son contenu irait à ses concurrents. »<sup>47</sup>. La structuration oppositionnelle de Saussure est radicale dans la mesure où il déclare que « dans le langage il n'y a que des différences » : elle représente une nouvelle définition de la structure qui ne se limite pas à un système relationnel traditionnel, et elle prend en compte un nouvel élément, qui est la différence entre les éléments du système - les signes.

Le processus qui aboutit à ce concept oppositionnel chez Saussure est une démarche contenant quatre étapes majeures - comme l'a décrit Fred Poché dans son livre *Penser avec Jacques Derrida* :

1 – La différence entre la langue et la parole. La linguistique structurale de Saussure privilégie la langue ; autrement dit, l'aspect collectif du langage - la langue - l'emporte sur son aspect individuel qu'est la parole. Selon François Dosse, la conséquence de cette opposition entre la langue et parole « [...] est l'élimination du sujet parlant, de l'homme de parole. ». On peut dire que dans cette structuration saussurienne du système linguistique, l'implication de l'homme en tant que concepteur d'une pensée ou d'une signification devient minimale. Saussure déconnecte l'homme - le sujet parlant - de sa fonction la plus primaire : « La langue n'est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement ; elle ne suppose jamais de préméditation, et la réflexion n'y intervient que pour l'activité de classement... »<sup>48</sup>. L'attribution d'un schéma structurel à la linguistique chez Saussure commence donc d'une certaine manière dans la définition que ce dernier attribue aux notions de « langue » et de « parole ». Selon Saussure, la langue est un ensemble de signes, et à chaque signe correspond une idée différente,

---

<sup>47</sup> Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p.160.

<sup>48</sup> Saussure F. de, *Ibid.*, p. 30.

tandis que la parole représente l'emploi qu'un sujet parlant fait de la langue afin d'exprimer une ou plusieurs idées individuelles.

2 - La différence entre la langue reprise dans son contexte historique, son évolution historique donc, et la langue en tant que système. Saussure valorise l'aspect systématique de la langue.

3 – Le concept de « signe » articule un signifiant – la forme – avec un signifié – une idée. Le signe se définit indépendamment de son rapport à la réalité qu'il désigne. La différenciation entre les signes dépend plus de l'aspect matériel de ces derniers, leur signifiant donc, que de leur aspect mental et insaisissable, le signifié, et c'est grâce à cette distinction du signifiant que la différenciation relationnelle débute. « Tous les matériaux d'expression rendant un signe audible ou visible doivent pouvoir être distingués de manière univoque les uns des autres. Mon univers linguistique n'est en effet pas plus riche, c'est-à-dire différencié que ne l'est ma capacité à distinguer des termes en les opposant les uns aux autres. Ce qui, d'après Saussure, n'est possible que du côté du signifiant et non du signifié du signe, les signifiés étant amorphes, insaisissables, purement mentaux et sans contours précis. C'est pourquoi je ne peux distinguer entre elles des significations qu'à travers la distinction de leurs manifestations matérielles, leurs *signifiants*. »<sup>49</sup>

4 – On valorise enfin la notion de système.

La signification de la notion de « structure » est autre dans la définition saussurienne que dans sa signification traditionnelle : « Une structure est un système de couples composés d'une signification et d'une expression, c'est-à-dire d'un signifié et d'un signifiant, de sorte qu'à chaque signifiant corresponde un et un seul signifié conformément à une règle stable et constante qui rend possible tant la distinction des signes que leur recombinaison. »<sup>50</sup>. Cette définition de la notion de « structure » rend le structuralisme non métaphysique, car elle implique que l'existence est comme une structure close qui « ne partage plus l'un de ses présupposés essentiels : que le monde sensible est un

---

<sup>49</sup> Manfred Frank, *Qu'est-ce que le Neo-Structuralisme ?*, traduit de l'allemand par Christian Berner, Paris, Les Edition du Cerf, 1989, pp. 23-24.

<sup>50</sup> Manfred Frank, *Ibid.*, p. 26.

reflet, une expression ou simplement le champ d'application du monde suprasensible. »<sup>51</sup>.

On peut ajouter que le structuralisme s'écarte de la métaphysique dans une comparaison théorique avec la définition heideggérienne de cette dernière, car selon Heidegger « l'histoire de la métaphysique est celle d'une prise de pouvoir progressive de la subjectivité qui culmine aujourd'hui dans la volonté de domination du monde par la technique. »<sup>52</sup>

Dans ce cas, si le structuralisme n'est pas une théorie métaphysique, pourquoi plus tard des philosophes tels que Derrida, Lacan, Deleuze, et Lyotard, pour ne citer qu'eux, baseront-ils leur critique de la métaphysique en partie sur le structuralisme et sur la structure linguistique saussurienne ?

Selon Manfred Frank, le structuralisme est une notion métaphysique, non pas dans la manière où il restructure le langage mais au contraire dans sa recherche des principes d'ordre : « En ce sens, le structuralisme n'est donc pas métaphysique. Il l'est en revanche en vertu d'un autre présupposé : dans la mesure, en effet, où il cherche à découvrir des principes d'ordre et des régularités universels dont la connaissance permet la maîtrise technique et scientifique du monde social, son intérêt de connaissance reste lié au dessin de la théorie occidentale, rendre la nature disponible. Même en l'absence d'un sujet forgeant et transformant les lois, le structuralisme reste une entreprise métaphysique traditionnelle. »<sup>53</sup>.

Nous verrons ci-après que la position de Derrida envers le structuralisme n'est pas une simple position critique, car il ne rejette pas le système saussurien de différenciation des signes.

---

<sup>51</sup> « Certes, l'expression « monde suprasensible » peut ici paraître exagérée. Mais le monde des « nombres et figures » est effectivement supra ou plus simplement non sensible dans la mesure où rien ne lui correspond dans le monde visible. L'application des lois scientifiques à la nature reste, par exemple, extérieure à la nature. C'est là un exercice de pouvoir, une maîtrise spirituelle qui impose sa formule à la nature. Derrière la neutralité axiologique de la *theoria* au sens grec du terme se profile une « volonté de puissance », une volonté de domination. » : Manfred Frank, *Qu'est-ce que le Neo-Structuralisme ?*, op. cit., pp. 26-27.

<sup>52</sup> Manfred Frank, *Ibid.* p. 27.

<sup>53</sup> *Ibid.*

### 1.1.3.2 – Les traces laissées par la théorie structuraliste dans les mouvements constructiviste et déconstructiviste.

Trouver un schéma théorique identique au structuralisme dans le constructivisme est plausible, suite à la différenciation que Saussure impose à l'aspect représentatif du langage. Pour être plus clair, cette opposition entre langue et parole prend des dimensions plus vastes dans l'interprétation architecturale et artistique faite du structuralisme par les constructivistes. Rappelons que pour le structuralisme, l'aspect social du langage - la langue - est opposé à son aspect individuel - la parole. La mise à l'écart de l'individualité dans la procédure significative et représentative suscite aussi un éloignement de l'« humain » dans d'autres pratiques que la seule linguistique – dans des domaines où la structure sera définie de façons différentes – car la définition saussurienne de la structure impose la mise en retrait de l'individualité et la remplace par un processus structural qui partiellement au moins se détermine de façon autonome.

La théorie du mouvement constructiviste est un emprunt à la théorie de la « différence » du structuralisme ; chez les constructivistes, l'esthétique, la conception humaine et personnelle – la manipulation et la création du concept – passent au second plan et peuvent donc être vues comme les remplaçants légitimes de la parole telle qu'elle est comprise chez les structuralistes. Autrement dit, le constructivisme rejette la configuration artistique de l'élément architectural en tant qu'objet esthétique. La configuration et l'esthétique de l'objet architectural doivent être conçues à partir d'une structure conceptuelle où chaque élément est significatif par l'effet de la structure qui relie et redéfinit l'ensemble des éléments. Ainsi, la combinaison progressiste, fonctionnelle, rationnelle et systématique remplace la langue – la structure sociale, globale et dominante. C'est pourquoi cette nouvelle procédure de la conception structurale est une interprétation fidèle de la structure linguistique saussurienne : « on sait que, pour Saussure, une langue est comparable à une

structure dans laquelle aucun des termes n'a de "valeur" par lui-même, mais seulement par différence avec ceux qui l'entourent. »<sup>54</sup>.

Cette distance que prend l'architecture vis-à-vis de l'esthétique et de la procédure de la conception traditionnelle est un élément théorique majeur dans les deux mouvements. Nous constatons que les œuvres des constructivistes sont plus machinales que purement artistiques et esthétiques, tandis que les architectes du mouvement déconstructiviste dépassent cette « machinalité » dans la procédure de la conception à l'aide de la « différance » derridienne. Autrement dit, en déconstructivisme, le processus de la conception architecturale est en train de se transformer mais n'a pas fini de se transformer. Tandis que le constructivisme s'appuie davantage sur l'incertitude de la signification ultime de la forme et de la conception architecturale, en remplaçant le processus compositionnel traditionnel par un processus de conception structurale, le déconstructivisme interroge les raisons de cette absence de finalité et propose une nouvelle démarche, qui ne s'oppose pas seulement à des traditions et à des conventions, mais qui re-questionne l'architecture dans sa globalité.

Si nous partons sur l'hypothèse que le constructivisme s'appuie sur la structure linguistique saussurienne, nous pourrions dès lors considérer que l'architecture trouve une nouvelle forme de narration qui est celle du structuralisme, et que partant de là chaque configuration architecturale devra s'identifier grâce à son entourage. C'est cette nouvelle forme de narration qui crée des similarités dans la plastique des deux mouvements, dans la mesure où le déconstructivisme lui aussi a eu recours au structuralisme, mais sous un nouvel angle. En mettant de côté les influences socio-politiques du mouvement constructiviste, on peut déduire que celui-ci se rapporte au structuralisme d'une manière moins approfondie que ne le fera son successeur. Nous avons déjà évoqué les similitudes des projets des « Proun » de Lazar Markovich Lissitzky (Proun 1E, 1919 – 1923) et des « House » de Peter Eisenman (House X, 1975). Les proximités plastiques de ces deux mouvements peuvent aussi suggérer

---

<sup>54</sup> Charles Ramond, *Le vocabulaire de Jacques Derrida*, Édition Ellipses, 2001, p.26.

des contrastes, voire des contestations. Par exemple, les dessins de Lissitzky montrent à la fois une configuration plastique qui vise à un nouveau graphisme artistique et une structure graphique non objective qui entend contredire le processus compositionnel traditionnel, alors que les « House » de Peter Eisenman montrent une structure compositionnelle traditionnelle décomposée à l'aide d'une nouvelle procédure de conception qui remet en question autant la procédure classique de la conception architecturale que la légitimité d'un nouveau processus compositionnel.

La signification et la légitimité du mouvement déconstructiviste dépendent de plusieurs éléments : historique, artistique, stylistique, esthétique, social, politique et même scientifique. Chacun de ces éléments repris dans le contexte de l'époque contribue à une meilleure compréhension des raisons de l'apparition et par la suite de l'essor d'un mouvement aussi inconfortable d'un point de vue architectural – architectural, c'est-à-dire aussi esthétique, théorique et même économique – que le déconstructivisme. Le constructivisme reste l'une des sources principales de l'émergence de ce dernier, car même si l'on retrouve des attaches directes entre la déconstruction derridienne et le mouvement architectural du même nom, le déconstructivisme demeure néanmoins principalement le prolongement, l'amélioration, le perfectionnement, voire même une forme de conclusion du constructivisme. La théorie déconstructiviste, en tant que théorie néo-structuraliste, est aussi une critique du constructivisme comme concrétisation de la pensée structuraliste saussurienne. Il est important de rappeler que le déconstructivisme est une critique et un prolongement plastique mais aussi théorique du constructivisme des années 30. En effet, la plupart des critiques accusent le déconstructivisme de n'emprunter que quelques inspirations formelles des œuvres des constructivistes, ne voyant là que l'aspect plastique. On peut donc dire du déconstructivisme qu'il est à la fois post- et anti-constructiviste, dans la mesure où il est le prolongement et la critique, la remise en question de la pensée constructiviste. C'est la raison pour laquelle il est parfois impossible de

distinguer les œuvres de ces deux mouvements d'un point de vue plastique.  
(Fig. 21).

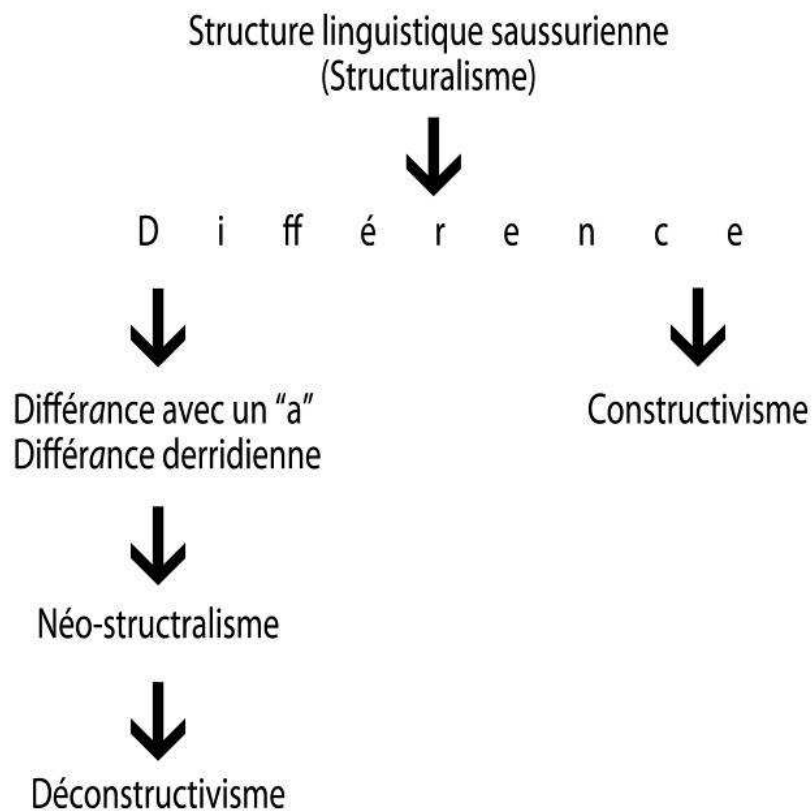


Figure 21. Tableau développé d'après l'hypothèse de Catherine Cooke sur les similitudes entre les deux mouvements du « constructivisme » et du « déconstructivisme ».

Ce tableau montre que les racines des deux mouvements viennent du « structuralisme » ou bien d'une structure linguistique qui remplace la conception et la narration architecturales. Tandis que l'attache du mouvement constructiviste envers le structuralisme est plus directe et primitive, le déconstructivisme porte une perception plus avancée et même plus analytique envers le structuralisme, ce qui sera défini sous le nom de Néo-structuralisme ou Poststructuralisme.

## 1.2 - Le déconstructivisme, héritage des constructivistes : architecture influencée par un mouvement antérieur ou par une implication philosophique ?

### 1.2.1 - Le déconstructivisme architectural est-il l'interprétation d'une notion philosophique ?

Tandis qu'il est impossible de détacher l'architecture déconstructiviste de ses racines architecturales – le « constructivisme » comme l'une des ressources théorique et plastique du mouvement déconstructiviste –, il serait totalement inconséquent de s'arrêter à une compréhension purement architecturale d'un mouvement dont les problématiques ne se limitent pas à des exigences plastiques, techniques et fonctionnelles, mais qui remettent en question l'architecture même, à l'aide d'une motivation externe, la philosophie de la déconstruction.

Depuis l'exposition du MOMA en 1988, le mouvement architectural déconstructiviste est lié à son origine philosophique, car il emprunte un terme peu approprié et peu utilisé autant dans le discours architectural qu'en philosophie, la « déconstruction ». Un mot dont la seule signification possible et positive se trouve dans les écrits du philosophe français Jacques Derrida. Autrement dit, une définition purement architecturale de la notion de « déconstruction » pourrait se révéler contradictoire, dans la mesure où dans le mot « déconstruction », le « dé » pourrait évoquer une signification de « destruction » ; dans une définition strictement architecturale, la « déconstruction » s'oppose à la « construction ». Dans cette logique, les diverses interprétations spécifiquement architecturales du terme de « déconstruction » s'éloigneraient pour la plupart des propos de Jacques Derrida et des acceptions qu'il réserve à ce mot. Un autre élément qui met l'accent sur l'emprunt de l'architecture à la déconstruction derridienne est l'instabilité et la non-conformité qui règnent dans les formes et les structures



des œuvres de ce mouvement. De ce point de vue, la diversité même des interprétations architecturales du mouvement déconstructiviste suggère l'existence d'une notion externe à l'architecture ; c'est cette extériorité qui engendrerait tant de compréhensions différentes, parfois même d'incompréhensions. L'argument le plus direct pour comprendre comment la déconstruction s'est impliquée dans le champ architectural est de nature chronologique : cette notion est apparue d'abord en philosophie, dans les écrits de Derrida, dans les années 60 et précisément en 1967 dans *De la Grammatologie* et dans *L'écriture et la différence*, et ce n'est que dans les années 1980, comme nous l'avons déjà constaté au début de ce chapitre, qu'elle a investi le domaine de l'architecture. C'est là une des raisons pour lesquelles il est impossible de négliger l'importance de la transformation que subit la notion de « déconstruction » lorsqu'elle apparaît, à partir de sa signification philosophique et linguistique, en architecture. Si l'on suppose ainsi que l'architecture voie sa signification classique et même moderne profondément transformée par l'effet d'un apport théorique externe – la philosophie de la déconstruction –, la recherche de la signification de ce terme à la fois dans les deux domaines est une première étape nécessaire pour comprendre le processus d'une telle transformation.

Dans un premier temps, avant même d'interroger la signification de la déconstruction derridienne, il est indispensable de connaître la définition que propose Derrida de la notion d'« architecture », lui qui semble vouloir la soustraire à toute idée de développement historique invoqué comme simple succession linéaire limitant les risques de la répétition<sup>55</sup>.

*Comment peut-on définir ce maintenant de l'architecture, ce qui nous arrive maintenant, ce que l'architecture pourrait signifier en étant isolée dans sa*

---

<sup>55</sup> « Maintenant : ni un signal moderniste, ni même un salut à la post-modernité. Les post- et les posters qui se multiplient ainsi aujourd'hui cèdent encore à la compulsion historiciste. Tout fait époque, jusqu'au décentrement du sujet : le post-humanisme. Comme si l'on voulait une fois de plus mettre de l'ordre dans une succession linéaire, périodiser, distinguer entre l'avant et l'après, limiter les risques de la réversibilité ou de la répétition, de la transformation ou de la permutation : idéologie progressiste ». Jacques Derrida, « Point de folie – maintenant l'architecture » in *Psyché, inventions de l'autre*, édition Galilée, 1987, page 518. pp.477-478

*progression historique, théorique, esthétique, etc. ?* Derrida semble remplacer toutes ces conventions et progressions stylistique architecturales par ce qu'il considère comme le « sens », le « sens » de l'architecture, en donnant à l'architecture une nouvelle dimension à la fois théorique, spatiale et dynamique. Autrement dit, il restructure la narration architecturale en développant le concept de « l'écriture de l'espace ». Dans son texte intitulé « Point de folie – maintenant l'architecture » consacré à l'œuvre de l'architecte Bernard Tschumi dans le Parc de la Villette, il développe l'idée d'une concrétisation de l'« écriture de l'espace »<sup>56</sup> en donnant à cette dernière la signification d'« un mode d'espacement qui fait sa place à l'événement », qui n'a pour but que de construire des lieux dans lesquels il doit se passer quelque chose, ou dans lesquels la construction elle-même fasse événement. Il s'agit de la question du sens, ce qui arrive au sens, au sens du sens comme le dit Derrida. Ce remplacement ou cette restructuration des priorités et des présupposés de l'architecture, en permettant à l'architecture une nouvelle forme de narration structurale et spatiale, peut engendrer diverses interprétations, et par exemple suggérer la question de « l'oubli » ou celle de la « renaissance ». Cette « écriture de l'espace » donne à l'architecture la liberté de se détacher de ses présupposés et de ses conventions, ainsi que de construire toute une nouvelle hiérarchie, car elle attribue à l'architecture ce que l'architecture ne pouvait pas représenter dans sa définition antérieure : précisément une nouvelle forme de conception de « l'espace », une écriture de l'espace.

*L'architecture déconstructiviste peut-elle alors être considérée comme un détachement par rapport aux hiérarchies et aux présupposés antérieurs de l'architecture, ou bien comme la naissance d'une nouvelle architecture, d'une architecture autre ?*

---

<sup>56</sup> Derrida dépasse la forme du système, l'art du système (le système architectonique du Kant). Selon lui, la dimension événementielle se voit comprise dans la structure compositionnelle du dispositif architectural. L'œuvre de Tschumi décrit bien une architecture de l'événement, les folies, les points rouges, les traces, les lignes et les surface.

Tout se passe comme si l'architecture se trouvait transmuée en une nouvelle forme d'existence, loin d'une répétition interminable. La déconstruction donnerait à l'architecture la possibilité et la liberté de devenir « autre » que l'architecture même – autre que ce « même » de sa définition classique –, au-delà d'un simple renouvellement esthétique, technique et fonctionnel. Si l'on retient l'hypothèse d'une intrusion de la philosophie en architecture, alors la manière et la procédure adoptées pour une telle assimilation deviennent des enjeux problématiques majeurs.

## Conclusion Chapitre I

L'architecture contemporaine défie tous ses fondements traditionnels, et cela dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle – d'abord de façon élémentaire et même inconsciente dans des mouvements tels que le constructivisme. Comprendre les changements du discours architectural nécessite à la fois de parcourir les traces laissées dans l'histoire de l'architecture et de découvrir les événements extérieurs qui ont poussé l'architecture à se modifier et à s'adapter. L'un des événements du XX<sup>ème</sup> siècle qui ont bousculé l'image et la pensée architecturales est sans doute le mouvement déconstructiviste et sa version architecturale, qui se caractérise par une nouvelle forme de liberté, parfois exagérée. Nous avons là le signe distinctif d'un mouvement dont la provenance était souvent ignorée à cause de la simple présence antérieure de la même notion en philosophie.

Dans ce chapitre nous avons essayé de trouver un schéma théorique qui prouve la dépendance du déconstructivisme envers certains mouvements architecturaux antérieurs. En effet, croire qu'un mouvement architectural puisse être totalement indépendant de l'histoire de l'architecture et d'autres mouvements antérieurs, cela à cause de l'influence exercée par un domaine autre que l'architecture, relèverait de l'inconscience. Nous sommes partis de l'hypothèse que n'importe quelle tendance architecturale, malgré l'évidence d'influences de domaines autres que l'architecture, tels que l'économie, la philosophie, l'esthétique, etc., est une forme de modification et de remise en question de mouvements antérieurs ou d'une partie de l'histoire de l'architecture. Un nouveau mouvement architectural peut être vu comme une critique de l'architecture même, surtout s'il utilise des événements et influences extérieurs pour se modifier lui-même, voire pour critiquer son sens antérieur.

Cependant nous avons tenté de prouver que les rapports entre le déconstructivisme et le constructivisme russe sont bien établis, que leur effectivité est vérifiée par toute approche esthétique ou théorique. Malgré l'influence du discours du philosophe français Jacques Derrida, les relations

que le déconstructivisme entretient avec le constructivisme peuvent être interprétées comme le réel commencement d'une critique plus poussée de l'architecture et de sa métaphysique. Même si le terme et la pensée de la « critique de la métaphysique » en architecture sont des emprunts aux textes de Derrida, le rôle du constructivisme pourrait être interprété comme symbolisant la métaphysique même, dans la mesure où ce mouvement serait une image et un exemple architecturaux du courant linguistique structuraliste. Nous pouvons en déduire que si la déconstruction derridienne est une critique du structuralisme linguistique en tant que pensée, que théorie métaphysique, le déconstructivisme en architecture se pose comme critique du constructivisme afin de concrétiser les influences d'une école de pensée extérieure à son propre domaine. En d'autres termes le déconstructivisme est un mouvement architectural dont l'origine est partagée entre le mouvement architectural du constructivisme des années 1920-1930 et les discours de Derrida des années 1970.

Cette conclusion est une critique vis-à-vis des théoriciens qui catégorisent le mouvement déconstructiviste comme un mouvement isolé qui serait simplement le reflet architectural d'une théorie philosophique. Elle pourrait également amener à simplifier l'étude et la compréhension de ce mouvement complexe et souvent mal compris.

**CHAPITRE II : LA « MAISON »<sup>57</sup> DES ARCHITECTES  
« DÉCONSTRUCTIVISTES » : COMMENT LE  
PHILOSOPHE HABITE-T-IL<sup>58</sup> LA MAISON DE  
L'ARCHITECTE ?**

---

<sup>57</sup> « La maison des architectes » est un emprunt au thème principal de l'ouvrage intitulé *Théorie des maisons* de Benoît Goetz. L'auteur y aborde la notion de maison et toute la question de l'habitat à partir d'une assimilation de la signification propre et de l'image métaphorique de la « maison ». Celle-ci abrite les pensées des philosophes, qui eux-mêmes construisent leur maison dans les matériaux de leurs propres pensées.

## 2.1 - Le discours de Jacques Derrida avant et après son implication dans un projet architectural : l'objectif de la déconstruction architecturale.

### 2.1.1 - La position de « l'architecture » dans les textes de Derrida (« Folie » de Chora L Works : Derrida face à une architecture non-métaphorique).

Le titre initialement évoqué de ce chapitre était « Comment l'architecte habite-t-il la maison du philosophe ? » : il annonçait alors une interrogation sur la perception et l'interprétation possibles de la part de l'architecte de la « maison » métaphorique du philosophe. Mais ce titre et cette problématique ne suggéraient qu'un questionnement à sens unique, axé sur le philosophe et ses pensées, alors qu'il est indispensable pour bien comprendre la déconstruction dans son ensemble d'interroger d'une part le philosophe, à la fois à travers ses propres pensées et à travers l'œuvre de l'architecte, mais aussi d'autre part l'architecte, justement quant à sa perception des pensées du philosophe et quant à l'œuvre à travers laquelle il les interprète. La problématique du titre revue, « Comment le philosophe habite-t-il la maison de l'architecte ? », nous semble ainsi plus adéquate, car elle propose un questionnement à double sens ; la maison d'architecte est une référence à la fois matérielle et métaphorique – les pensées de l'architecte, sa maison en pensées, pas encore construite – qui fait un lien, suscite un retour vers une possible source philosophique, puisque l'architecte interprète, traduit et transforme l(es) idée(s) du philosophe. Autrement dit, la compréhension des changements architecturaux suite à l'intervention des pensées philosophiques ne sera pas possible sans un retour vers cette source philosophique. Afin de comprendre cette transformation ou mutation provoquée qui change la façon de penser des architectes, il faut questionner et comprendre l'architecture dans son rapport

avec la philosophie, notamment la perception par les architectes de notions philosophiques, mais aussi la perception par la philosophie de l'apparition ou non apparition dans l'œuvre architecturale, qui prétend s'en inspirer, de ces mêmes notions.

Depuis les années 1980 et à partir du mouvement architectural déconstructiviste, les problématiques architecturale et philosophique semblent être liées, mais malgré la relation profonde car chargée d'histoire qui s'est tissée entre la philosophie et l'architecture, pour la première fois cette dernière semble être incapable de définir de façon claire la façon dont l'intervention de la première transforme sa propre représentation d'elle-même. Parce que l'architecture prétend *déconstruire* la métaphysique et ses propres fondements, il est indispensable de suivre les traces de cette nouvelle relation d'incertitude, de cette transformation mutuelle des deux disciplines, dans les écrits de Jacques Derrida. Une compréhension du déconstructivisme en architecture nécessite avant tout une connaissance de la signification du mot « architecture » dans le discours de Derrida, une détermination du rôle que Derrida attribue à l'architecture dans ses textes. Cela clarifiera l'objectif de la déconstruction selon Derrida, dans les écrits duquel la question de l'architecture fait surface : « La problématique de l'écriture s'ouvre avec la mise en question de la valeur d'*arkhe*. »<sup>59</sup>

Avant que la « déconstruction » derridienne ne devienne une pratique architecturale, qui d'ailleurs attire le philosophe lui-même vers l'architecture selon une nouvelle approche, l'architecture était présente dans les textes de Derrida en tant que paradigme métaphorique. « Derrida s'infiltré entre deux colonnes massives des pôles oppositionnels, à commencer par celles du dehors et du dedans, de l'extériorité et de l'intériorité : violence limitrophe. »<sup>60</sup>. Selon Benoît Goetz, la présence de l'architecture dans les textes de Derrida

---

<sup>59</sup> Jacques Derrida, « La Différance », conférence prononcée devant la Société française de philosophie le 27 janvier 1968, publiée simultanément dans le *Bulletin de la Société française de philosophie* (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble* (coll. Tel Quel), édition du Seuil, 1968, p.6.

<sup>60</sup> Benoît Goetz, *Théorie des maisons, l'habitation, la surprise*, édition Verdier, 2009, p.155.



repose sur la notion d'espacement<sup>61</sup>, et se manifeste en tant qu'exemple afin de concrétiser une problématique philosophique. Goetz montre l'aspect métaphorique de la présence de l'architecture dans les écrits de Derrida à travers cette notion d'espacement, ce qui est en un sens l'indication que Derrida ne porte alors aucun intérêt particulier à l'égard de l'architecture, et ce dans une grande partie de son œuvre. L'aspect métaphorique de l'architecture chez Derrida sera néanmoins un élément important quand il s'agira de marquer le changement de discours constaté à un certain moment à l'égard de cette dernière.

L'architecture dans le discours de Derrida se manifeste en effet sous deux aspects différents : d'une première partie où elle constitue un élément métaphorique qu'il est donc difficile de voir comme une allusion directe à une signification architecturale, il passe à une deuxième partie où la teneur de son discours change et montre plus clairement une implication proprement architecturale. Nous verrons plus tard la raison de ce revirement soudain, de cette transition vers un nouveau discours spécifiquement architectural. Nous avons donc dans l'œuvre de Derrida deux parties distinctes, dans le discours et dans le temps, en lien avec l'architecture :

I. L'architecture en tant que paradigme métaphorique d'une problématique philosophique.

II. L'architecture « elle-même », non-métaphorique.

La déconstruction – l'idée la plus structurale et néo-structurale – ainsi que les idées fondatrices de la critique derridienne telles que la différance avec un *a*, sont les produits de ses écrits des années soixante, notamment en 1967 (*De la grammatologie*, *La voix et le phénomène*, *L'écriture et la différence*). La plupart des œuvres architecturales et des symboles liés à ce mouvement philosophique ont été pensés, dessinés et réalisés entre les années 1975

---

<sup>61</sup> « On peut lire tout Derrida – si tant est que cela soit possible – comme une pensée de l'espacement... si Derrida en est venu à s'intéresser à l'architecture, c'est parce que toute son écriture le portait vers elle – depuis toujours – ou, c'est parce que ses textes ne pouvaient qu'attirer certains architectes qui trouvaient – entre les lignes – une pensée de l'espace et de l'espacement essentielle à leur propre pratique » : Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p.153.

(House X de Peter Eisenman) et 1983 (le Parc de la Villette de Bernard Tschumi ou le Wexner Center for the visual arts de Peter Eisenman)<sup>62</sup>. Les textes de Derrida concernant directement l'architecture datent, quant à eux, des années 1985 à 1987 (1985 : « Lettre à un ami japonais »<sup>63</sup> ; 1986 : « Point de folie - maintenant l'architecture »<sup>64</sup> ; 1987 : « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres »<sup>65</sup> et « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos »<sup>66</sup>). Ce schéma chronologique montre une distance temporelle entre les discours métaphorique et non-métaphorique de Derrida sur l'architecture. Après l'apparition du déconstructivisme au début des années quatre-vingt, Jacques Derrida s'intéresse à l'interprétation faite par certains architectes de la « déconstruction » revendiquant une signification philosophique. On ne peut pas écarter l'hypothèse que l'architecture soit attirée en fait par les deux discours de Derrida, dans la mesure où les déconstructivistes devançant le discours architectural non-métaphorique de Derrida en s'intéressant déjà à la « déconstruction » philosophique avant l'apparition de ce dernier. Néanmoins, l'attraction du discours philosophique de Derrida pour les architectes – l'architecture en tant que métaphore – montre que l'architecture est concernée par ce schéma critique des textes de Derrida, indépendamment de la projection d'un discours philosophique sur l'actualité de l'architecture.

Alain Pélissier note à propos du déconstructivisme : « Ce terme emprunté à la philosophie de Jacques Derrida est employé en architecture pour

---

<sup>62</sup> Nous prenons là comme exemples les deux architectes les plus connus de ce mouvement, car nous verrons plus tard que les textes architecturaux de Derrida visent directement leurs œuvres.

<sup>63</sup> Cette lettre, qui fut d'abord publiée en japonais, parut en français dans *Le Promeneur*, XLII, mi-octobre 1985, puis dans *Psyché : Invention de l'autre*, Galilée, 1987, pp.387-393.

<sup>64</sup> Texte consacré à l'œuvre de l'architecte Bernard Tschumi. D'abord publié en édition bilingue dans Bernard Tschumi, *La Case vide*, Architectural Association, Folio VIII, Londres, 1986, puis dans *Psyché : Invention de l'autre*, op. cit., pp. 477-493.

<sup>65</sup> Texte destiné à une revue japonaise d'abord publié en anglais en 1987. Texte publié à nouveau en 1997 in *A Chora L Works - Jacques Derrida and Peter Eisenman*, puis dans *Psyché : Invention de l'autre* », op. cit., pp. 495-508.

<sup>66</sup> Préface à *Mesure pour mesure, Architecture et philosophie*, numéro spécial des Cahiers du CCI, Centre Georges-Pompidou, 1987, puis dans *Psyché : Invention de l'autre*, op. cit., pp. 508-518.

désigner des concepteurs qui proposent une critique de leur discipline et une reconstitution d'une *autre architecture*.»<sup>67</sup> L'architecture déconstructiviste n'est pas simplement attirée par le schéma métaphorique des écrits de Derrida, mais aussi par des notions telles que l'archi-écriture ou la différance avec un « a », la trace et plusieurs couples d'opposition ; elle semble désarmée dans sa critique de la métaphysique architecturale sans l'implication d'une pensée extérieure, qui en l'occurrence est philosophique. Cette relation entre les deux disciplines est loin d'être évidente et elle ne commence même pas simplement avec les traces de l'architecture, la partie métaphorique des textes de Derrida, puisque le déconstructivisme prétend « déconstruire » les fondements de ses conventions historiques, esthétiques, fonctionnelles et humanistes et ne se borne pas à n'être qu'une représentation philosophique sous des formes architecturales. On pourrait dire que l'architecture déconstructiviste s'efforce de s'égaliser à l'œuvre de Derrida elle-même, dans la mesure où elle se transforme en un système textuel et où c'est ce système qui au final se projette dans une représentation spatiale. Elle sort de la métaphore – l'image dans le discours philosophique – et évolue vers une conception systématique dans laquelle l'idée architecturale cède le pas à l'idée philosophique.

Même si le discours non-métaphorique de Derrida envers l'architecture se justifie comme un développement explicite de la notion complexe de « déconstruction », on peut se demander pour quelles autres raisons Derrida lui consacre un discours spécifique, alors que l'architecture, elle, semble se satisfaire de son discours philosophique métaphorique ? *L'intérêt que porte Derrida à l'architecture déconstructiviste n'est-il pas en partie expliqué par une incompréhension du terme « déconstruction » chez les architectes de ce mouvement, même si le parcours de certains architectes tels que Peter Eisenman et Bernard Tschumi semble jouer un rôle important en ce qui concerne sa propre investigation de l'architecture ?*

---

<sup>67</sup> Alain Pélissier, « Jacques Derrida : La déconstruction : un projet ? », *Techniques et Architecture*, n° 380, Octobre-Novembre 1988, p.53.

En 1985, l'architecte Bernard Tschumi invite le philosophe Jacques Derrida à collaborer avec l'architecte Peter Eisenman lors de la conception d'une partie du Parc de la Villette (Fig.22.) « Quand j'ai rencontré Eisenman, j'ai cru, encore ma naïveté, que le discours était de mon côté. [...] Bien sûr, et je n'étais pas si naïf, je savais que le discours et la langue n'étaient pas pour rien dans l'activité des architectes, et surtout dans la sienne. »<sup>68</sup> Cette rencontre marque le commencement d'un nouveau discours chez Derrida et servira de base pour la structure d'un ouvrage collectif nommé « *A Chora L Works* »<sup>69</sup> avec Peter Eisenman. Pour Derrida, la rencontre avec Eisenman, et sa participation à la conception d'un projet architectural, est le moment où il découvre que la déconstruction pourrait se transformer en une pensée réelle et concrète. Cette collaboration avec Peter Eisenman donne au philosophe la possibilité de penser une déconstruction qui sorte d'un contexte purement linguistique, une déconstruction dont le résultat final sera représenté par les formes architecturales. « Comment se fait-il qu'on accuse si souvent la déconstruction d'être une pensée pour laquelle il n'y a que du langage, que du texte, au sens étroit, et pas de réalité ? »<sup>70</sup>

En s'intéressant de plus près à l'architecture, explique-t-il dans son texte en faveur de Peter Eisenman « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres », le philosophe se rend compte que l'architecture pourrait donner à la déconstruction un aspect conceptuel. Derrida, fasciné par la House X, l'œuvre

---

<sup>68</sup> Jacques Derrida, « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres » in *Psyché, inventions de l'autre*, op.cit., page 497.

<sup>69</sup> Jacques Derrida, *Chora L Works - Jacques Derrida and Peter Eisenman*, The Monacelli Press, 1997.

<sup>70</sup> « C'est pourquoi je suis toujours à la fois étonné et irrité devant l'assimilation si fréquente de la déconstruction à – comment dire ? – un omnilinguisme, à un panlinguisme, un pantextualisme. La déconstruction commence par le contraire. J'ai commencé par contester l'autorité de la linguistique et du langage et du logocentrisme. Alors que tout a commencé pour moi, et a continué, par une contestation de la référence linguistique, de l'autorité du langage, du logocentrisme – mot que j'ai répété, martelé – comment se fait-il qu'on accuse si souvent la déconstruction d'être une pensée pour laquelle il n'y a que du langage, que du texte, au sens étroit, et pas de réalité ? C'est un contresens incorrigible, apparemment. » : Jacques Derrida, « Qu'est-ce que la déconstruction ? ». Au cours d'un entretien inédit enregistré le 30 juin 1992, Jacques Derrida avait donné cette longue réponse orale. Cf. *Le Monde*, Mardi 12 Octobre 2004. Propos recueillis par Roger-Paul Droit.

de Peter Eisenman et par la notion de « *scaling* », découvre ce côté conceptuel d'une architecture influencée par la déconstruction. Pour Derrida, le « *scaling* » est l'instrument<sup>71</sup> conceptuel d'une architecture d'événement et d'une architecture structurale, un instrument à la fois critique, innovateur et conceptuel qui transforme une notion théorique et critique telle que la « décentralisation » en un acte concret, même si pour Eisenman le « *scaling* » reste un élément préliminaire d'une critique architecturale dans un système complexe<sup>72</sup>. Cet instrument, il n'a pas pu imaginer dans un discours linguistique et philosophique, il est le manifeste d'une intervention philosophique en architecture. La déconstruction sort de l'aspect métaphorique grâce à l'architecture et vice-versa. « Je me propose de rappeler qu'Eisenman commence par renverser, c'est la mesure de l'homme, ce qui proportionne tout à l'échelle humaine, trop humaine... »<sup>73</sup> : l'architecture est pour Derrida un procédé critiquant la métaphysique et non une activité purement artistique ou technique. Ce renversement, étant le fruit d'une implication et d'une interprétation d'un discours sémantique, ouvre la question de la procédure d'une telle transformation. En d'autres termes, la découverte des capacités transformationnelles de l'architecture pousse le philosophe à s'intéresser à l'architecture en tant que nouveau langage, qui pourrait représenter différemment la « déconstruction ».

Après cette rencontre, Derrida consacre quatre textes à l'architecture et plus précisément à l'architecture déconstructiviste. C'est à partir de ces textes que le discours de Derrida devient vraiment architectural. En manifestant les

---

<sup>71</sup> « La « déconstruction », s'il y en a, et même si elle reste l'épreuve de l'impossible, il n'y en a pas une. « S'il y en a », comme je crois qu'il faut toujours dire, et selon l'irréductible modalité du « peut-être », du « peut-être possible impossible », il y en a plus d'une, et elle parle plus d'une langue. Par vocation. » Jacques Derrida, « Fidélité à plus d'un. Mériter d'hériter où la généalogie fait défaut », « Idiomes, nationalités, déconstruction. Rencontre de Rabat avec Jaques Derrida » *Cahiers Intersignes*, n°13, automne 1998, p.221.

<sup>72</sup> Nous allons consacrer une partie du troisième chapitre à comprendre la relation entre la notion du « *scaling* » et, d'une part, la pensée critique de Derrida, d'autre part la notion de la déconstruction.

<sup>73</sup> Jacques Derrida, « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres » in *Psyché, inventions de l'autre*, op.cit., page 496.

limites d'une déconstruction linguistique ou philosophique en architecture, il développe une déconstruction *conceptuelle*. La question qui pourrait clarifier la pensée de Derrida envers ce qu'est la conception architecturale est : *pourrait-il penser ou désigner une architecture autre que la déconstruction*? Nous suggérons par là que la position de Derrida envers l'architecture reste une position de critique de la métaphysique de l'architecture, et que cela rétrécit sans doute le champ d'une compréhension architecturale de la déconstruction. Il faut admettre que Derrida ne définit aucun parcours de ce procédé nommé « déconstruction », ni dans un discours philosophique, ni dans un discours architectural, et c'est peut-être cette absence d'explicitation du cheminement qui a trompé la plupart des architectes qui n'ont pas eu accès à des connaissances philosophiques.

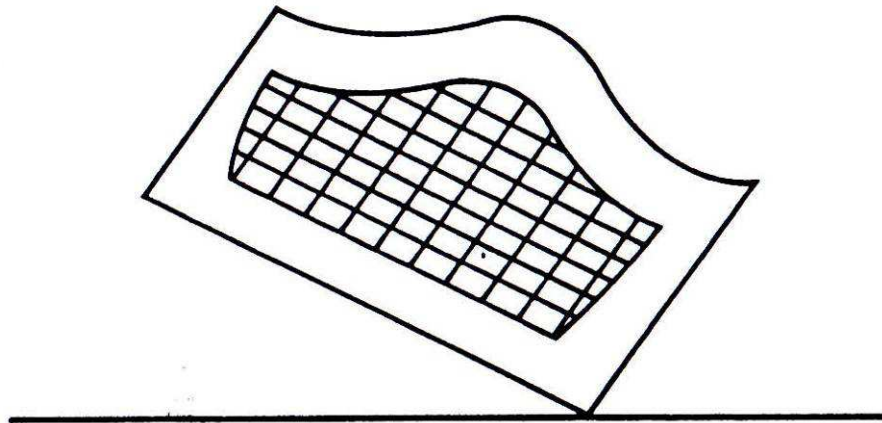


Figure 22. La proposition de Jacques Derrida pour la conception d'une partie du Parc de la Villette.

« En tant que grille, *grid*, etc., il y aurait un certain rapport avec le filtre [...]. Filtre interprétatif et *sélectif* qui aura permis de lire et de cribler les trois sites et les trois couches (Eisenman-Derrida, Tschumi, La Villette). En tant qu'instrument à cordes, il ferait signe vers le concert et le choral multiple, la *chora* de *Choral work*. »<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Jacques Derrida, « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres » in *Psyché, inventions de l'autre*, op. cit., page 503.

Le discours que tient Derrida avant et après sa collaboration avec Peter Eisenman : il situe l'architecture dans une compréhension superficielle et métaphorique dans son discours d'avant la rencontre avec l'architecte, ce qui consiste à suggérer une position par rapport à l'architecture plutôt qu'à en produire une perception et une connaissance spécifique, mais dès cette époque il comprend aussi l'architecture en tant que processus structural complexe et producteur, ce qui anticipe sur ce que deviendra le discours derridien à partir de sa collaboration avec Eisenman, lorsque le discours se fera non-métaphorique. Le discours non-métaphorique de Derrida ouvre alors une nouvelle page dans l'histoire et même dans la signification du mouvement déconstructiviste en architecture. Autrement dit, Derrida dessine les contours d'une nouvelle forme de la « déconstruction » qui ne serait plus comprise dans un discours proprement linguistique ou philosophique. Cette nouvelle forme de la « déconstruction » pourrait éclairer toutes les formes de représentation de ce mouvement, même les déformations plastiques exagérées, et c'est la raison pour laquelle nous essaierons dans la suite de cette étude de créer un système d'analyse à l'aide du discours architectural de Derrida, afin de comprendre toutes ces interprétations.

## 2.1.2 - Cinq aphorismes : maintenant l'architecture

Ce titre, qui n'est pas une citation derridienne<sup>75</sup>, suggère une lecture et une analyse des quatre textes architecturaux de Derrida, « Lettre à un ami japonais », « Point de folie - maintenant l'architecture », « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres », « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos », avec pour but d'arriver à formuler de façon précise une définition architecturale de la déconstruction derridienne.

L'un des textes dans lequel Derrida retrace la question de l'architecture est « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos », qui propose une structure décomposée de ce qu'on peut attendre de la signification de l'aphorisme. Ce texte de Derrida peut être considéré comme lui-même « déconstruit », que ce soit dans son aspect structural ou significatif, car il remet en question le but et la signification de l'aphorisme en y insérant une structure qui se développe dans l'intérêt d'une définition de la déconstruction en architecture. Dès le premier aphorisme, Derrida dégage l'espace d'une arrivée de l'architecture. Les aphorismes 13, 28, 48, 49 et 50 sont ceux qui développent directement une compréhension de la théorie du déconstructivisme en architecture en gardant comme fondement la notion philosophique du terme « déconstruction » (Cf. Annexe 2). En d'autres termes, dans ces aphorismes, Derrida montre un intérêt qui porte directement sur la problématique du déconstructivisme architectural. C'est la raison pour laquelle nous allons structurer notre analyse des textes architecturaux de Derrida autour de ces 5 aphorismes.

**Aphorisme 13** : « De la citation : bien qu'elle y soit engagée selon une modalité singulière, bien qu'elle n'imité pas à la façon dont une

---

<sup>75</sup> Dans le texte « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres », Derrida, en créant une citation dans le titre qui renvoie à un chapitre du livre *Ecce Homo* de Nietzsche, « Pourquoi j'écris de si bons livres » - le chapitre qui d'après lui est dédié à « la séduction de la musique, l'instrument de musique, la mer ou l'abîme et le labyrinthe » - manifeste un intérêt commun avec Eisenman. Toutes proportions gardées, nous faisons ici une opération similaire avec les références à l'architecture chez Jacques Derrida.



peinture ou une sculpture en viennent à représenter un modèle, l'architecture de la « tradition » appartient à l'espace de la *mimesis*<sup>76</sup>. Malgré les apparences, la « présence » d'un édifice ne renvoie pas seulement à elle-même, elle répète, signifie, évoque, convoque, reproduit, elle cite aussi. Elle *porte* vers l'autre et se réfère, elle se divise en sa référence même. Des guillemets en architecture.»<sup>77</sup>. Dans cet aphorisme, Derrida souligne l'aspect référentiel et imitateur de l'architecture, en utilisant des termes tels que citation, reproduction, répétition, et, à travers le terme de « mimêsis », il rappelle cette nature imitatrice, partagée avec d'autres arts. Dans l'aphorisme suivant, il présente ces imitations et reproductions propres à l'architecture, ou bien les conventions et présupposés formés suite au rassemblement de toutes ces imitations, ordres et règles au fil du temps, comme étant le potentiel de l'analogie : « les guillemets, écrit-il, signalent ici le risque de l'analogie. »<sup>78</sup>. On pourrait interpréter cela en disant que la déconstruction en tant qu'acte analytique a pour but d'isoler l'architecture dans une présence « absolue »<sup>79</sup>, dans laquelle l'architecture pourrait se libérer

---

<sup>76</sup> « Ce terme grec, qui signifie représentation, imitation, a connu une faveur singulière dans les théories de l'organisation politique comme dans la théorie de l'art. Dans l'éducation grecque, il y a une mimêsis à deux faces : l'une positive qui consiste à imiter l'ordre, le rythme, l'harmonie des adultes, des sages, du système religieux et politique ; l'autre, négative, qui réside dans l'expérimentation provisoire et rituelle d'un monde extérieur à la culture, et qui joue le rôle d'un « vaccin » à l'égard des déviations et des perversions qui menacent l'homme et la cité. » : Encyclopédie Larousse en ligne. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mim%C3%AAsis/70360>.

<sup>77</sup> Jacques Derrida, « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos » in *Psyché, inventions de l'autre*, op. cit., page 511.

<sup>78</sup> Dans l'aphorisme 14, même si Derrida interroge cette dépendance de l'architecture envers les fondements hiérarchiques qui sont devenus les lois et les règles théoriques et esthétiques de l'architecture, il évoque des initiatives totalement architecturales, en présentant de façon concrète ce qui est compris comme une « préface » de l'architecture : « Il n'y a jamais eu d'architecture sans « préface ». Les guillemets signalent ici les risques de l'analogie. Une « préface » architecturale comprend, entre autres préliminaires, le projet ou ses analogues, la méthodologie qui définit les voies et les procédures, les préambules axiomatiques, principiels ou fondamentaux, l'exposition des finalités, puis les modèles d'accès, le seuil, la porte, l'espace vestibulaire. Mais la préface (sans guillemets cette fois, la préface d'un livre) doit annoncer l'« architecture » d'un ouvrage dont il est bien difficile de dire si, oui ou non, elle lui appartient. » page 511.

<sup>79</sup> L'une des interprétations de cet aphorisme nous conduit vers une critique des hiérarchies ou, comme le dit Derrida, de la « préface » architecturale. Ce qui signifie l'isolement complet de l'architecture vis-à-vis de toute convention et hiérarchie, au

des présupposés pour devenir une « autre » architecture. Il faut préciser toutefois que la déconstruction ne sépare pas l'architecture de son historicité dans l'espoir de créer une nouvelle architecture, qu'au contraire elle invite à une relecture et à une remise en question de l'histoire, pour éviter la répétition de ce qui est compris comme style architectural. « Comme si l'on voulait une fois de plus mettre de l'ordre dans une succession linéaire, périodiser, distinguer entre l'avant et l'après, limiter les risques de la réversibilité ou de la répétition, de la transformation ou de la permutation : l'idéologie progressiste. »<sup>80</sup>. Autrement dit, la déconstruction est censée remettre en question l'historicité architecturale, à la fois dans sa succession stylistique et dans sa présentation du « maintenant » de l'architecture, et c'est ce qui lui permettra de sortir d'une analogie successive, « progressive ». La question de la citation et de l'historicité prend alors dans cet aphorisme une autre dimension, car Derrida espère une architecture nouvelle, nouvelle dans le sens où elle ne suivrait pas à l'identique la structure conceptuelle traditionnelle, mais se libérerait plutôt des citations compositionnelles prédéfinies et conventionnelles.

L'historicité de l'architecture ne retrace pas simplement son passage stylistique dans le temps, elle en porte aussi le sens depuis sa naissance, depuis la nécessité d'être « habitée ». La déconstruction ne peut en aucun cas remettre en question cette historicité, cette « architecture de l'architecture », comme le dit Derrida : « Il y a, ne l'oublions pas, une architecture de l'architecture. Jusqu'en son assise archaïque, le concept le plus fondamental de l'architecture a été *construit*. Cette architecture naturalisée nous est léguée, nous l'habitons, elle nous habite, nous pensons qu'elle est destinée à l'habitat, et ce n'est plus un objet pour nous. Mais il faut y reconnaître un *artefact*, un *constructum*, un monument. [...] Il nous transite au

---

point de devenir une architecture du présent, d'aujourd'hui, une architecture autre que celles de toute l'histoire de l'architecture.

<sup>80</sup> Jacques Derrida, « Point de folie - maintenant l'architecture » in *Psyché, inventions de l'autre*, op. cit., page 477.

point que nous en oublions l'historicité même, nous le tenons pour nature. »<sup>81</sup>. En d'autres termes, la déconstruction demande à l'architecture de réveiller son historicité, car l'histoire est devenue une référence incontournable dans ce procédé nommé conception architecturale, elle demande à cette historicité de devenir transparente. Par ce biais, la déconstruction doit parvenir à redéfinir l'essence de l'architecture. La déconstruction, étant une critique de la métaphysique, doit réussir à repenser le point de départ, le commencement et l'historicité ; quant à l'architecture, l'origine ainsi évoquée se situerait en-deçà de toute technique et de toute fonctionnalité, dans un « inhabitable » qui, selon la suggestion de Heidegger, constituerait l'essence de la vie humaine en tant qu'habitation.<sup>82</sup> Il est ici question du sens de l'architecture. Derrida comme Heidegger pose cette question de l'essence de l'architecture, dans la mesure où l'architecture, de par son essence antique, semble être immuable. Il demande ainsi qu'on remette en question les significations, utilité et fonction attribuées primitivement à l'architecture, soit « l'habitation » comprise en un sens primaire, car « ce n'est plus un objet pour nous », pour notre époque. Dans ce texte comme dans « Pont de folie – maintenant l'architecture », Derrida commence en traitant la question de l'historicité de l'architecture, ainsi que son rôle dans la pensée architecturale d'aujourd'hui. Car traiter cette problématique en architecture est plus délicat et complexe que dans tous les autres arts, puisque l'architecture est l'art qui concerne le plus directement la vie quotidienne de l'homme ; l'oubli ou la négligence de cette historicité n'a donc rien de positif, ni pour l'architecture, ni pour l'homme. C'est pourquoi Derrida évoque la question de l'historicité avec beaucoup de délicatesse et

---

<sup>81</sup> Jacques Derrida, « Point de folie – maintenant l'architecture » in *Psyché, inventions de l'autre*, op. cit., page 480.

<sup>82</sup> « La langue moderne nous a repris le sens propre du mot *bauen*, habiter. A l'origine, *wunian*, (*wohnen* en langue moderne, habiter en français) signifiait être content, demeurer en paix, dans le sens de s'entourer d'une protection, d'être épargné de dommages. Le trait fondamental de l'habitation est cette notion de protection, positive. De plus, aujourd'hui, nous n'appréhendons plus l'habitation comme étant l'être de l'homme, comme étant son essence. L'habitation n'est plus pensée comme étant le trait fondamental de la condition humaine. » : Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser », in *Essais et Conférences*, édition Gallimard, 1958.

essaye de repérer les éléments qui la constituent, tels que la reproduction, la succession stylistique et le « maintenant » de l'architecture. En effet, critiquer l'historicité de l'architecture dans sa globalité pourrait engendrer l'illusion d'une séparation radicale, dans la mesure où l'architecture déconstructiviste cherche à se démarquer, à devenir une autre architecture, une nouvelle forme de narration. Nous verrons plus tard que des architectes tels que Daniel Libeskind arrivent au contraire à représenter certains critères de la déconstruction en s'attachant à cette notion de l'histoire.

**Aphorisme 28 :** « Déconstruire l'*artefact* nommé « architecture », c'est peut-être commencer à le penser comme *artefact*, à repenser l'artefacture à partir de lui, et la technique, donc, en ce point où elle reste inhabitable. »<sup>83</sup>. Il ne s'agit pas de penser une architecture inhabitable, mais de considérer l'habitation, la technique et la fonction comme étant secondaires au sens de l'architecture. Autrement dit : « s'intéresser à la généalogie d'un contrat sans âge entre l'architecture et l'habitation. »<sup>84</sup>. D'après Derrida, l'habitation est comprise comme les invariances qui ont survécu à travers toutes les mutations de l'architecture. Ces invariances, qui en constituent « le cadre métaphysique » et « l'axiomatique », sont les quatre piliers fondamentaux de l'architecture. Ces quatre points d'invariance sont : « l'habitation, l'expérience du sens doit être l'habitation » ; « la hiérarchie, l'organisation architecturale » ; « l'économie, finalité éthico-politique, religieuse, utilitaire, fonctionnelle » ; « la valeur de beauté, l'harmonie ». Ces points d'invariance créent un système qui rassemble certains éléments étrangers à l'architecture – dans la définition heideggérienne de l'architecture (une définition qui vise le besoin primaire de l'homme qui est l'habitation) où l'économie,

---

<sup>83</sup> Jacques Derrida, « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos » in *Psyché, inventions de l'autre*, op. cit., page 513.

<sup>84</sup> « Dire que l'architecture doit être soustraite aux fins qu'on lui assigne, et d'abord à la valeur d'habitation, ce n'est pas prescrire des constructions inhabitables, mais s'intéresser à la généalogie d'un contrat sans âge entre l'architecture et l'habitation. Est-il possible de faire œuvre sans aménager une manière d'habiter ? Tout passe ici par des « questions à Heidegger » sur ce qu'il croit pouvoir dire de cela, que nous traduisons en latin par *habiter*. » : Jacques Derrida, « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos » in *Psyché, inventions de l'autre*, op. cit., page 514.

l'esthétique et même l'organisation et la technique sont des critères secondaires vis-à-vis de l'habitation –, jusqu'à l'oubli du sens de l'architecture. Ce « sens » ne pourrait se présenter qu'à travers la beauté plastique, la fonctionnalité, l'utilité, l'habitation, l'économie politique ou religieuse, et comme le dit Derrida, tous ces prédicats sont non architecturaux ou méta-architecturaux. L'architecture doit cesser de soumettre l'œuvre architecturale à toutes ces normes étrangères et secondaires. En d'autres termes, une critique de la métaphysique doit tenir compte de l'architectonique de ces points d'invariance. L'architecture déconstructiviste doit remettre en cause cette architectonique<sup>85</sup> et cette résistance qui rassemblent tous les piliers de la métaphysique architecturale. « La carte ou le cadre métaphysique dont nous venons de dessiner la configuration représentait déjà, si l'on peut dire, la fin de l'architecture, son « règne des fins » dans la figure de la mort. »<sup>86</sup>

Mais si Derrida considère le cadre métaphysique ou l'architectonique des invariances de l'architecture comme la fin de l'architecture, *la remise en question des conventions et des hiérarchies de l'architecture ne fait-elle pas naître de nouveaux présupposés ? Annonce-t-elle au contraire une architecture chaotique et sans « pré- » ?*

**Aphorisme 48 :** « Contrairement à l'apparence « déconstruction » n'est pas une métaphore architecturale. Le mot devrait, il devra nommer une pensée de l'architecture, une pensée à l'œuvre. D'abord ce n'est pas une métaphore. On ne se fie plus ici au concept de métaphore. Ensuite une déconstruction devrait déconstruire d'abord, comme son nom l'indique, la construction même, le motif structural ou constructiviste, ses schèmes, ses intuitions et ses concepts, sa rhétorique. Mais déconstruire aussi

---

<sup>85</sup> « Une déconstruction conséquente ne serait rien si elle ne tenait compte de cette résistance et de ce transfert ; elle ferait peu de chose si elle ne s'en prenait pas à l'architecture autant qu'à l'architectonique. S'en prendre à elle : non pas l'attaquer, la détruire ou la dévoyer, la critiquer ou la disqualifier. Mais la *penser* en effet, s'en déprendre assez pour l'appréhender d'une pensée qui se porte au-delà du théorème – et fasse œuvre à son tour. » : Jacques Derrida, « Point de folie - maintenant l'architecture » in *Psyché, inventions de l'autre*, op. cit., page 482.

<sup>86</sup> Jacques Derrida, « Point de folie - maintenant l'architecture » in *Psyché, inventions de l'autre*, op. cit., page 483.

la construction strictement architecturale, la construction philosophique du concept d'architecture, celui dont le modèle régit aussi bien l'idée du système en philosophie que la théorie, la pratique et l'enseignement de l'architecture. »<sup>87</sup>. Dans cet aphorisme, Derrida différencie définitivement ses deux discours, en disant que la déconstruction n'est plus une métaphore architecturale. À partir de cet aphorisme, la déconstruction devient une pensée architecturale qui devrait déconstruire le motif structural. Elle n'est plus simplement une pensée analytique, mais aussi un acte analytique et une théorie architecturale. Ce dernier point pose plusieurs problèmes, dans la mesure où la plupart des théoriciens, y compris Derrida lui-même, sont d'accord sur le fait que la déconstruction ne peut pas être une idéologie ou une théorie, ni même une notion. Cependant, il faut admettre qu'elle intervient en tant que style et théorie en architecture. Il vaut donc mieux questionner la différence de significations du même terme employé dans les deux disciplines distinctes que sont la philosophie et l'architecture : *comment la déconstruction derridienne peut-elle revêtir une signification théorique et même stylistique en architecture ?* Même si la déconstruction n'est pas une notion architecturale, comme l'a écrit Alain Pélissier<sup>88</sup>, et ne représente qu'un questionnement, elle doit agir en tant que théorie créatrice, dans la mesure où elle doit créer un système d'analyse et de conception. Contrairement à ce que la déconstruction représente dans les textes de Derrida, elle se manifeste ici comme une théorie architecturale, car elle suppose une structure conceptuelle dont les éléments peuvent se modifier avec l'espace, le temps et la fonction. Ainsi, même si la déconstruction perturbe la définition classique de l'architecture, elle n'induit pas une signification

---

<sup>87</sup> Jacques Derrida, « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos », Préface à *Mesure pour mesure, architecture et philosophie*, numéro spécial des Cahiers du CCI, Centre Georges-Pompidou, 1987.

<sup>88</sup> « Rompant avec cette tradition philosophique, la déconstruction ne serait pas une architecture. Elle ne se veut pas un système définitivement clos, mais elle ouvre des portes de réflexion à travers des séquences et raisonnements qu'elle parcourt à nouveau et poursuit. Elle ne parachève pas un ensemble de notions, mais elle les soumet à son analyse et à sa production pour en déceler l'impensé, pour en démasquer les préjugés » : Alain Pélissier, « Jacques Derrida, la déconstruction : un projet ? », op. cit., p. 52-57.

chaotique, mais au contraire elle restructure, questionne à nouveau et analyse une présence, en se modifiant en fonction des exigences architecturales.

Littéralement parlant, seule une déconstruction conceptuelle pourrait déconstruire la conception architecturale. Mais dans cet aphorisme, Derrida semble remettre en question le côté conceptuel de la déconstruction. *Pourquoi Derrida paraît-il contribuer à une adaptation de la déconstruction au déconstructivisme architectural ? Mettrait-il en cause le côté conceptuel de la déconstruction ?* Cette architecture qui n'est plus seulement une métaphore dans un discours philosophique est partiellement influencée par les écrits de Derrida, mais on a l'impression qu'elle influence à présent en retour le philosophe. Derrida détermine d'une façon nouvelle la déconstruction en tant qu'acte conceptuel dans un domaine qui n'est plus seulement philosophique mais aussi architectural, ce qui peut être considéré comme le commencement d'une déconstruction conceptuelle, malgré son insistance sur le fait que la déconstruction n'est en aucun cas comprise comme un concept ou comme un style. « Mais je ne savais pas à quel point, et surtout de quelle manière cette architecture, qui s'en prenait d'abord aux conditions mêmes du discours, à la grammaire et à la sémantique, ouvre au contraire un espace dans lequel deux écritures, la verbale et l'architecturale, s'impriment l'une dans l'autre hors des hiérarchies traditionnelles. »<sup>89</sup> Même si Derrida ne donne pas une définition de la déconstruction qui manifesterait sa dimension théorique et conceptuelle, l'architecture la transforme en théorie en l'insérant dans le processus de la conception. La transformation reste la problématique principale du discours architectural de Derrida ; même s'il ne définit pas cette modification de façon concrète, l'architecture est face à des changements à différents niveaux, plastique, sémantique, intérieur ou extérieur. L'architecture est métamorphosée dans ses significations et ses hiérarchies traditionnelles, vers une définition d'elle-même en tant que déconstruite. Elle passe d'une structure sémantique à

---

<sup>89</sup> Jacques Derrida, « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres », op. cit., page 497.

une structure architecturale et spatiale. *Mais la transformation est-elle l'unique procédé effectif d'une critique de la métaphysique de l'architecture ?*

Derrida remarque que le déconstructivisme dépasse une déconstruction attachée à des successions stylistiques et revendique de façon radicale une architecture non-progressiste<sup>90</sup> répondant à la déconstruction comprise comme productrice d'événement. La déconstruction ne se réduit pas ici à une attitude seulement critique, elle revendique une position productrice, elle engendre une architecture « autre » qui fait rupture dans l'histoire de l'architecture. Et cela peut être interprété, en même temps qu'un revirement du discours de Derrida à l'égard de l'architecture, comme un changement important dans la compréhension du « concept » de déconstruction. Derrida lui-même l'a toujours affirmé : « La « déconstruction », s'il y en a une, et même si elle reste l'épreuve de l'impossible, il n'y en a pas une seule. « S'il y en a », comme je crois qu'il faut toujours dire, et selon l'irréductible modalité du « peut-être », du « peut-être possible impossible », il y en a plus d'une, et elle parle plus d'une langue. Par vocation.»<sup>91</sup>. En ce sens, on comprend que l'architecture déconstructiviste puisse emprunter des chemins multiples dans sa critique de la métaphysique. Bien que la transformation soit un procédé de déconstruction, elle peut s'introduire à différents niveaux dans une conception architecturale. En d'autres termes, une critique de la métaphysique en architecture ne se limite pas à une transformation de la sémantique vers le plastique, du verbal vers l'architectural.

**Aphorisme 49** : « On ne déconstruit pas des superstructures pour atteindre enfin le fond, le sol originaire, l'ultime fondement d'une architecture ou d'une pensée de l'architecture. On ne fait pas de retour à une pureté ou à une propriété, à l'essence de l'architecture *elle-même*. On s'en prend au schème du fondamental et aux oppositions induites : « fond/surface »,

---

<sup>90</sup> Voir le passage de « Point de folie – maintenant l'architecture » déjà signalé, op. cit., p. 477 : « (...) comme si l'on voulait une fois de plus mettre de l'ordre dans une succession linéaire, périodiser, distinguer entre l'avant et l'après (...). ».

<sup>91</sup> Jacques Derrida, « Fidélité à plus d'un. Mériter d'hériter où la généalogie fait défaut », *Cahiers Intersignes*, op. cit., p. 221.



« substance/qualité », « essence/accident », « dedans/dehors », et surtout « recherche fondamentale/recherche finalisée », cette dernière opposition étant ici de grande conséquence. »<sup>92</sup>. La déconstruction doit défaire, décomposer l'historicité, les fondements et les structures afin de permettre de comprendre comment un ensemble était construit, et non pas de recréer ce qui existait avant. Comme le dit Jacques Lucan<sup>93</sup>, la stratégie générale de la déconstruction procède d'un déplacement qui ouvre la possibilité de nouveaux concepts. Autrement dit, la mission de la déconstruction en architecture est de réétudier les racines et les fondements afin de produire une « autre » architecture qui témoigne du sens de l'architecture, une architecture séparée des présupposés et des conventions, qui ne soit pas simplement un ensemble fonctionnel, esthétique et économique. Dans le texte d'une double conférence prononcée en 1984, Derrida écrit : « La déconstruction est inventive ou elle n'est pas, elle ne se contente pas de procédures méthodiques, elle fraye un passage, elle marche et marque ; son écriture n'est pas seulement performative, elle produit des règles – d'autres conventions – pour de nouvelles performativités et ne s'installe jamais dans l'assurance théorique d'une opposition simple entre performatif et constatif, sa *démarche* engage une affirmation. »<sup>94</sup>. Ici, comme dans l'aphorisme 50, Derrida insiste sur le fait que la déconstruction n'est pas seulement négative, mais qu'elle est productive. Cette productivité qui crée de nouvelles règles annonce l'inventivité de la déconstruction. C'est dire qu'on ne peut pas créer de nouvelles conventions sans innovation. La déconstruction est innovante à jamais : dans la mesure où elle déconstruit son œuvre, elle déconstruit la déconstruction même. C'est l'une

---

<sup>92</sup> Jacques Derrida, « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos », op. cit., page 517.

<sup>93</sup> « La stratégie générale de la déconstruction, comme l'appelle encore Derrida, procède donc d'un déplacement qui ouvre la possibilité de nouveaux concepts qui ne se laissent pas comprendre dans le régime antérieur ; elle doit, dira-t-il plus tard, défaire, décomposer, désédimenter des structures [...] comprendre comment un ensemble s'était construit, le reconstruire pour cela. » : Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2009, p. 540.

<sup>94</sup> Jacques Derrida, *Psyché, inventions de l'autre*, op. cit., page 35.

des raisons pour lesquelles Derrida considère la déconstruction comme étant non-idéologique, tout en étant théorique. Elle n'est pas idéologique<sup>95</sup>, car, elle ne sera jamais d'une stabilité absolue à l'instar de ce qu'on attendait du « classicisme » et même peut-être aussi du modernisme. L'architecture, une fois déconstruite, se déconstruira à jamais. Tout cela crée une situation complexe vis-à-vis de la déconstruction conçue comme pensée théorique et conceptuelle.

**Aphorisme 50** : « L'engagement, la gageure : tenir compte de cette nécessité architecturale ou anarchitecturale sans détruire, sans en tirer des conséquences seulement négatives. Le sans-fond d'une architecture « déconstructrice » et affirmative peut donner le vertige, mais ce n'est pas le vide, ce n'est pas le reste béant et chaotique, le hiatus de la destruction. Inversement, ce n'est plus la *Destruktion* heideggérienne même si on doit en supposer le projet. Encore moins l'in vraisemblable *désobstruction* dont on l'a récemment affublée dans notre langue. »<sup>96</sup>. Derrida affirme que la déconstruction en architecture n'est ni sans-fond, ni chaotique. Il est question de critique, de renversement, de perturbation d'un fait, d'un sujet et d'un objet existants. Encore une fois, il est possible d'interpréter la déconstruction architecturale de manière à la fois théorique et aléatoire : en un sens, elle ne repose pas sur des règles prédéfinies ; mais en revanche, elle suppose un processus de renversement et de questionnement qui lui confère une dimension théorique et conceptuelle de maîtrise.

Un exemple qui pourrait illustrer cette déconstruction simultanément conceptuelle et aléatoire est le traitement par des architectes

---

<sup>95</sup> Cf. Genard Jean-Louis, « Modernité et post-modernité en architecture » in *Réseaux, revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, n° 88-89-90, 2000, p. 95 : « L'esthétique du déconstructivisme apparaît clairement comme une esthétique de la négativité. Il ne s'agit pas, contrairement au modernisme architectural, de promettre un nouveau style, une nouvelle cohérence, encore moins de s'appuyer sur un projet social ou utopique. Le constat socio-politique est bien celui de la fin des idéologies, tel que le théoriserait Jean-François Lyotard. C'est pourquoi le déconstructivisme refuse l'appellation avant-gardiste. ».

<sup>96</sup> Jacques Derrida, « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos », op. cit., page 518.

tels que Bernard Tschumi, Peter Eisenman et Daniel Libeskind, de la notion derridienne de « décentralisation »<sup>97</sup>, que nous analyserons dans le prochain chapitre. Mais avant d'analyser les projets architecturaux de ce mouvement, et les solutions proposées quant à cette « décentralisation », il sera indispensable de comprendre la déconstruction à partir du discours du philosophe, et à l'aide de notions telles que la « différance ».

---

<sup>97</sup> « The function of this center was not only to orient, balance, and organize the structure – one cannot in fact conceive of an unorganized structure – but above all to make sure that the organizing principle of the structure would limit what we might call the play of the structure...The concept of centered structure is in fact the concept of a play based on a fundamental ground, a play constituted on the basis of a fundamental immobility and a reassuring certitude, which itself is beyond the reach of play. ». Derrida Jacques, « Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences » in *Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.

## 2.2 - « Découper » la déconstruction<sup>98</sup>

La déconstruction est d'abord une méthode d'analyse textuelle intervenant dans différentes formes d'écritures appartenant à différentes disciplines et arts tels que la philosophie ou la littérature. « Terme composé : la déconstruction c'est à la fois une *destruction* et une *construction* »<sup>99</sup>. Le mot « déconstruction », conçu dans une première occurrence comme une traduction des termes « Destruktion » et « Abbau » employés par Heidegger dans *Être et Temps*, est apparu chez Derrida pour la première fois dans *De la grammatologie* en 1967, dans le but notamment de réduire l'aspect négatif de la « Destruktion » heideggérienne : « Tous les deux signifiaient dans ce contexte une opération portant sur la *structure* ou l'*architecture* traditionnelle des concepts fondateurs de l'ontologie ou de la métaphysique occidentale. Mais en français, le terme « destruction » impliquait trop visiblement une annihilation, une réduction négative plus proche de la « démolition » nietzschéenne, peut-être, que de l'interprétation heideggérienne ou du type de lecture que je proposais. Je l'ai donc écarté. Je me rappelle avoir cherché si ce mot « déconstruction » (venu à moi de façon apparemment très spontanée) était bien français. »<sup>100</sup>. La « déconstruction » derridienne, au contraire de la « destruction » heideggérienne, évoque une notion événementielle et positive, au sens de production et de construction d'un « autre ». Autrement dit, même si la déconstruction est en partie une forme de destruction et une remise en question, elle utilise cette négativité dans un but de création et de

---

<sup>98</sup> Le titre initial suggérait l'acte de déconstruire la déconstruction derridienne, « déconstruire la déconstruction ». Mais comment peut-on déconstruire la déconstruction sans en avoir une définition claire et praticable ? Comment peut-on déconstruire de façon conceptuelle et méthodique une notion qui n'est, d'après son concepteur, ni une méthode ni un acte, ni un concept ? Dans ces conditions il semble plus logique de « découper » la déconstruction, afin d'arriver à comprendre sa structure mais aussi de pratiquer l'acte le plus déconstructiviste, qu'est en effet le découpage.

<sup>99</sup> Charles Ramond, *Le vocabulaire de Jacques Derrida*, Ellipses édition marketing S.A., 2001, p. 20.

<sup>100</sup> Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, op. cit., p. 338.

restructuration. Toute forme de découpage et de redécoupage peut satisfaire aux exigences de la déconstruction, dans la mesure où le découpage évoque à la fois la fin et la disparition d'une existence mais également un commencement, une apparition, une vie donnée à « l'autre ». « Lire, c'est découper. Donner à voir le nouveau découpage, c'est écrire. »<sup>101</sup>. Charles Ramond développe cette théorie du découpage comme acte purement déconstructif : « Le plus simple est sans doute celui du découpage, ou redécoupage. Lorsqu'on « découpe » une circonscription électorale pour redéfinir les frontières, lorsqu'on découpe une pièce de tissu pour en faire une autre, on accomplit simultanément la destruction de l'ancienne pièce et la construction de la nouvelle »<sup>102</sup>. Voici la raison pour laquelle Derrida et la plupart des théoriciens déconstructivistes ne considèrent pas la déconstruction comme une théorie, mais plutôt comme une forme de pratique de la lecture et de l'écriture. Ce qui pourrait aussi signifier que toute écriture est le résultat d'une déconstruction, car il est impossible d'écrire sans découper et redécouper une existence antérieure. Il est impossible de trouver un texte qui n'en cache pas un autre, ou qui ne dissimule un découpage textuel en lui-même. En d'autres termes, la déconstruction met en avant l'aspect reproductif et régénératif de l'écriture. Cette hypothèse peut aussi justifier la raison pour laquelle Derrida privilégie l'écriture au détriment de la parole.

Mais la « destruction-construction » proposée à titre de définition de la déconstruction reste aussi vague que la seule et unique vraie « définition » de la déconstruction fournie par Derrida lui-même : « Si j'avais à risquer une seule définition de la déconstruction, je dirais sans phrase : *plus d'une langue* »<sup>103</sup>. Selon Derrida la déconstruction est en partie le fruit de la transmission entre les langages et on peut l'appliquer, l'utiliser dans beaucoup de domaines différents. Partant de là, on peut considérer qu'elle n'a pas de lieu propre, qu'on ne peut la ranger dans une seule catégorie bien précise, définie, et que donc aucune signification propre ne peut être donnée dans une simple définition. En

---

<sup>101</sup> Ramond Charles, Vocabulaire de Jacques Derrida, op. cit., p.20

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Édition Galilée, 1988, p. 38.

« définissant » cependant la déconstruction dans un contexte « sans phrase »<sup>104</sup>, on peut considérer que Derrida met l'accent sur la théorie structuraliste et néo-structuraliste selon laquelle un mot isolé n'a pas de sens. La déconstruction est une pensée du transfert, irréductible à une définition limitée et non-dynamique. Autrement dit, cette notion qui n'est pas constituée d'un seul langage – toujours d'après Derrida – et qui ne peut pas être isolée et donc définie montre son aspect dynamique et simultanément nie sa propre existence en tant que structure théorique définissable. L'absence de définition de la déconstruction semble être justifiée par l'ampleur d'une notion qui n'est réductible ni à un concept ni à une structure théorique et qui peut mettre en question la définition linguistique dans son ensemble. Cet aspect polysémique auquel aucune traduction ne met un terme, ajoute à la « déconstruction » une dimension dynamique, plurielle, irréductible à une définition universelle et disciplinaire. Comme disait aussi le critique post-moderne Glenn Ward<sup>105</sup>, il n'y a aucun rapport entre le mot et la nature. D'un autre côté, cette indication nous rappelle la structure et la hiérarchie conventionnelles qui constituent le langage et bien sûr l'existence et la compréhension humaines. *Dans ce cas, dans un monde où tout est construit autour des présupposés et des hiérarchies, quel pourrait être le but, le sens de la déconstruction ? En sachant que la notion de « déconstruction » vient de la même référence linguistique que le langage, et qu'elle fait partie d'une structure conventionnelle, comment peut-elle se définir en prétendant être une forme de critique de la métaphysique ? Sur quelle structure peut-elle s'appuyer si elle prétend signifier et critiquer au-delà de toute structure conventionnelle ?*

Avec toutes les complications que nous impose son manque d'univocité, il faut espérer que le cas de la notion de la déconstruction est une exception et

---

<sup>104</sup> « On ne peut penser la "pensée même" que par les additions et suppléments dangereux à l'œuvre dans le "et" : plus d'un, de deux, de trois ; plus d'une voix, plus d'une langue, etc. » : Jacques Derrida, in Cahier de l'Herne « Derrida », Edition de l'Herne, 2004, p. 32.

<sup>105</sup> « As you know, postmodern thought tends to reject the idea of things having a single, basic meaning. [...] And it rejects the view that any cultural phenomenon can be explained as the effect of one objectively existing, fundamental cause. » : Glenn Ward, *Postmodernism*, NTC publishing group, 1997, p.95.

qu'on pourra lui trouver malgré tout une signification claire en procédant à son découpage.

Derrida commence son ouvrage intitulé *L'écriture et la différence* en citant Flaubert : « Que nous soyons tous des sauvages tatoués depuis Sophocle, cela se peut. Mais il y a autre chose dans l'art que la rectitude des lignes et le poli des surfaces. La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière... nous avons trop de choses et pas assez de forme »<sup>106</sup>. Cette citation de Flaubert au début de tout un ensemble de textes qui définiront plus tard la déconstruction derridienne n'est ni un hasard, ni un emprunt métaphorique, car en un sens elle met autant en évidence qu'en question les trois principaux éléments significatifs de la déconstruction derridienne : la forme, le sens - l'idée, l'imagination, et le lien entre les deux, la structure –, le processus transformationnel. Cette autre « chose » dans l'art, plus profonde que la rectitude des lignes, peut être interprétée comme un éloignement de l'art à l'égard de l'une de ses dimensions principales, l'esthétique. De ce point de vue, la forme n'est plus le seul représentant légal et majeur de l'art. Elle ne doit plus être consacrée exclusivement à des exigences esthétiques et fonctionnelles, car elle doit aussi refléter l'idée, le sens. Cette citation octroie à l'art une nouvelle forme de narration, et en même temps le limite dans son pouvoir de se présenter à travers l'idée. A-t-on assez de formes pour pouvoir extérioriser toutes les idées, si l'on admet l'infini de l'idée et si l'on convient que le sens de la forme peut être aussi littéraire que physique ? La question se poserait d'autant plus dans le cas de la forme architecturale, notamment dans une architecture déconstructiviste qui présente des formes bizarres, extraordinaires, déstabilisées et même parfois involontaires (résultant plutôt d'un conflit entre l'imagination et la structure). Flaubert redoutait Hegel, qui déclarait dans les *Leçons sur l'esthétique* : « Il est permis de l'espérer, l'art ne cessera dans l'avenir de se développer et de se perfectionner, mais sa forme a cessé de satisfaire le besoin le plus élevé de l'esprit »<sup>107</sup>. En acceptant l'hypothèse que la

---

<sup>106</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p.9.

<sup>107</sup> Cf. *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 12.

forme – dans le sens physique et littéraire même – est déjà finie et qu'elle est entrée, quant à sa signification artistique et plastique, dans une période de répétition, nous arrivons à cette conclusion qu'il y a une limite qui détermine la possibilité d'existence de nouvelles formes. *Dans ce cas, on peut se demander si Derrida commence son ouvrage et sa théorie de la déconstruction pour suivre l'hypothèse de Flaubert ou plutôt au contraire pour la contredire.*

Il est peut-être plus facile d'approcher l'idée de Flaubert en lisant la critique de Nietzsche : « Flaubert, réédition du Pascal, mais sous les traits d'un artiste, ayant comme base ce jugement instinctif : Flaubert est toujours haïssable, l'homme n'est rien, l'œuvre est tout... ». Chez Flaubert, la forme continue à se conformer à des critères physiques et plastiques ; même s'il lui accorde à le privilège de représenter l'idée, en limitant l'idée dans sa procédure de représentation il limite la forme et sa productivité. En ce cas, il est probable que Derrida essaye plutôt de contredire la forme flaubertienne en l'assimilant à la forme de la représentation traditionnelle qu'il critique. Le sens et la pensée cachée derrière la forme dans sa définition classique, Derrida les nomme des *fantômes d'énergie*, des idées plus larges que la plastique du style. Il faut admettre en effet que si la plastique ou la forme n'était pas aussi large que la pensée et l'idée créatrice, le sens resterait à jamais invisible et incompris, dans la mesure où la forme, dans cette optique, est l'unique représentante de l'idée. *Mais alors, est-il possible d'extérioriser une idée non-représentable dans une forme ? Comment Derrida procède-t-il pour élargir le champ de la conceptualisation de l'idée à travers la forme ?*

Le premier indice qui pourrait nous inciter à distinguer le point de vue de Derrida de celui de Flaubert, est la notion de la « différance » avec un a, car celle-ci est en un sens l'extériorisation et la conceptualisation d'une idée non-conventionnelle et non représentable dans une forme traditionnelle. Autrement dit, la « différance » est une forme impossible à concevoir avec les moyens de la conceptualisation traditionnelle. Elle extériorise une nouvelle idée à l'aide d'une forme nouvelle, jamais vue. La forme est la seule et unique expression de la pensée, elle a pour but de présenter le sens – que cette pensée soit



esthétique, fonctionnelle, artistique, littéraire – et rien d'autre. Le premier élément de la déconstruction est la forme ou la procédure de la conceptualisation de l'idée. La forme derridienne ne doit plus suivre les critères conventionnels de la représentation, car elle a pour but de présenter des idées non-conventionnelles dans une nouvelle procédure de la conceptualisation. Derrida, en développant le concept de la différance, s'intéresse à la complicité entre l'idée et la forme. Il développe une idée non-conventionnelle à l'aide de la forme traditionnelle et une nouvelle forme non-conventionnelle à l'aide d'une idée traditionnelle. Les deux éléments indispensables dans une procédure de conception – spéculation, pensée, imagination... – l'idée et la forme représentative de l'idée, doivent se mettre en travers du chemin de la métaphysique afin de produire d'abord une nouvelle possibilité de dépasser les limites présumées, et ensuite de re-questionner la chaîne de développement de leurs racines. Derrida définit le « sens » comme une aventure du regard, une conversion dans la manière de questionner tout objet : « La déconstruction est une pensée de l'origine et des limites de la question : "Qu'est-ce que?" »<sup>108</sup>. Sur le nouveau chemin emprunté par Derrida, le sens se sépare à la fois de la structure saussurienne<sup>109</sup> et de la structure de Kroeber<sup>110</sup>. Autrement dit, la compréhension d'un signe ne dépend ni seulement d'une signification structurale relationnelle et différentielle comme chez Ferdinand de Saussure, ni d'un développement chronologique et environnemental comme chez Alfred Louis Kroeber. Le sens chez Derrida ne se réduit plus à une signification conçue comme un résultat, il est une procédure de signifiante, qu'on peut

---

<sup>108</sup> Jacques Derrida, « Qu'est-ce que la déconstruction? », entretien de Roger-Pol Droit avec Jacques Derrida le 30 juin 1992, publié par Le Monde le 12 octobre 2004 à l'occasion du décès de Jacques Derrida.

<sup>109</sup> Un système dans lequel chacun des éléments n'est définissable que par les relations d'équivalence ou d'opposition qu'il entretient avec les autres, cet ensemble de relations formant la structure.

<sup>110</sup> Cf. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit., p.10 : « Structure semble n'être, note Kroeber dans son *Anthropology* (p. 325), que la faiblesse devant un mot dont la signification est parfaitement définie mais qui se charge soudain et pour quelque dix ans d'une séduction de mode, puis tend à être appliqué sans discrimination, à cause de l'agrément de ces consonances. ».

constater à travers des notions telles que la différance avec un a, la trace, l'écriture de l'espace et quelques couples d'oppositions.

Il est possible d'arriver à la conclusion que les éléments de la déconstruction, la forme, l'idée et les sens cachés, ainsi que la procédure de mise en forme de l'idée se développent selon des notions dont elle est elle-même productrice.

Selon Derrida l'intelligence même est au service de l'imagination, une imagination qui selon lui a la puissance de créer une seconde nature, comme « un autre monde ». Depuis Kant, comme le souligne Bernard Rousset, l'imagination tient un rôle capital dans l'expression de l'art. Mais on peut distinguer deux points de vue sur l'imagination : on a d'une part une imagination purement métaphorique, facteur esthétique mais qui ne concerne pas le vrai ni le réel, d'autre part une imagination inspiratrice, créatrice du sens. Derrida décrit cette dernière comme une sortie hors du monde vers un lieu qui n'est pas, qui n'est ni un non-lieu, ni un autre monde, ni une utopie, ni un alibi. Il s'agirait plutôt de la création d'un nouvel univers qui s'ajoute l'existant. Ici l'absence pure, absence de tout déjà là qui pourtant annonce toute présence, prépare l'entrée du sens dans son propre univers, second.

Comment peut-on faire apparaître ce sens caché ? Pour révéler le sens caché de la structure et parvenir à son lieu secret, Derrida semble user du recours de la menace. En réalité, il s'agit davantage d'une opération chirurgicale que d'une véritable menace. Cette opération est risquée et même parfois irréalisable. Quoi qu'il en soit, cette « menace » qui n'en est pas vraiment une et qui pourrait bien constituer la définition indéfinissable de la déconstruction derridienne, n'est pas de la même nature que la destruction heideggerienne.

De toute manière, donner une définition de la déconstruction est presque impossible. Comment définir une chose qui n'existe pas et qui vise en même temps la (*presentness*)<sup>111</sup>? La déconstruction est, au sens élémentaire, « l'acte

---

<sup>111</sup> Eisenman croit que le moderniste cherche l'utopie dans le futur et que les postmodernistes le cherchent dans le passé. Il utilise le mot « presentness » pour dire

de défaire par l'analyse ce qui a été structuré ». Cette définition du dictionnaire international des termes littéraires suggère que la déconstruction est une méthode d'analyse qui remet en question la structure traditionnelle et les méthodes compositionnelles classiques. Elle est une démarche d'interrogation de tout ce qui était structuré, accepté et hiérarchisé. Elle est une forme nouvelle de présentation.

---

que l'architecture d'aujourd'hui essaye de trouver l'utopie dans la vie actuelle, dans le présent.

### 2.2.1 - Double déconstruction / déconstruction du double

Dans le discours de Derrida, l'acception du mot « double » prend des dimensions plus vastes que sa signification traditionnelle. « En composition, le terme 'double' joue un rôle tout particulier dans la philosophie de Derrida, ce qui est bien naturel puisque chez lui l'origine est différentielle, c'est-à-dire *toujours déjà* dédoublée »<sup>112</sup>. Dans le vocabulaire de Derrida, la notion de « double » peut signifier à la fois une attention plurielle, « plus qu'une » ou « deux fois plus », et à la fois le retour vers soi-même, vers « le même »<sup>113</sup>. Derrida accorde à la déconstruction un aspect de double dans sa logique conceptuelle, qui met l'accent sur le fait que les mots ont un double sens. Autrement dit, chaque mot ou concept se trouve face à deux types de significations de soi. L'une est orientée vers la signification hiérarchisée et conventionnelle et l'autre vers une signification désorientée et déstabilisée. La déconstruction présente une structure de « double marque » – double lecture, double écriture –, l'une à l'intérieur du système d'opposition et l'autre extérieure<sup>114</sup>.

Ce double jeu d'une rature qui, disait Derrida, « ... laisse lire ce qu'elle oblitère »<sup>115</sup>, est comme un glissement, une sorte de reconstruction de ce que

---

<sup>112</sup> Ramond Charles, Vocabulaire de Jacques Derrida, op. cit., p.29

<sup>113</sup> Cf. Jacques Derrida, *La carte postale, De Socrate à Freud et au-delà*, Edition Flammarion, 2004, p.141.

<sup>114</sup> « Cette structure de la double marque (pris – emprunté et enfermé – dans un couple d'opposition, un terme garde son vieux nom pour détruire l'opposition à laquelle il n'appartient plus tout à fait, à laquelle il n'aura d'ailleurs *jamais* cédé, l'histoire de cette opposition étant celle d'une lutte incessante et hiérarchisante) travaille tout le champ dans lequel se déplacent ces textes-ci. Elle y est aussi travaillée : la règle selon laquelle chaque concept reçoit nécessairement deux marques semblables – répétition sans identité –, l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur du système déconstruit, doit donner lieu à une double lecture et à une double écriture. Cela apparaît en son temps : à une *double science*. » : Jacques Derrida, *La Dissémination*, Édition du Seuil, 1972, p.10.

<sup>115</sup> « Oui, par ce double jeu, marqué en certains lieux décisifs d'une rature qui laisse lire ce qu'elle oblitère, inscrivant violemment dans le texte ce qui tentait de le commander du dehors, j'essaie donc de respecter le plus rigoureusement possible le jeu intérieur et réglé de ces philosophèmes ou épistémèmes en les faisant glisser sans les maltraiter jusqu'au point de leur non-pertinence, de leur épuisement, de leur clôture. «Déconstruire» la philosophie ce serait ainsi penser la généalogie structurée

l'histoire a pu dissimuler ou interdire. Ce double jeu comporte différentes étapes<sup>116</sup>. La première étape est le questionnement, le « pourquoi ? » : « Pourquoi retenir, pendant un temps déterminé, un nom ancien ? Pourquoi amortir de mémoire les effets d'un sens, d'un concept ou d'un objet nouveaux ? »<sup>117</sup> Comme disait Henri Ronsse à Derrida : « vous dites dans votre Freud qu'on écrit avec deux mains... »<sup>118</sup>. Ce double jeu ou ce concept de double, en tant que logique déconstructiviste, constitue la première étape d'un nouveau questionnement de tout : de l'origine, des présupposés, des hiérarchies. Comme disait Derrida, « déconstruire la philosophie serait ainsi *penser* la généalogie structurée... ». La deuxième étape est la recherche de ce qui est caché, ce qui a pu être dissimulé, ou être oublié dans la procédure traditionnelle de la conception et de la création. La dernière étape est de reconstruire ce qu'on a détruit, mais cette reconstruction ne signifie pas monter ou remonter tout ce qui existait comme auparavant, mais plutôt donner une ou plusieurs significations en préservant ce qui est devenu *maintenant* le passé, l'histoire. La déconstruction, en tant que processus qui passe par la destruction pour construire un « autre », semble incomplète tant que l'on ignore le résultat vers lequel mène l'ensemble de la structure théorique dynamique et productive. Il faut admettre que tant que l'on ne connaît pas cette structure dynamique et productrice qui conduit tout le processus vers un résultat déconstruit, la notion de déconstruction peut sembler tout aussi négative que celle de destruction. Nous avons déjà remarqué que ce processus de « destruction/construction » ouvre la possibilité de remettre en question l'histoire et ses hiérarchies et de construire un « autre » qui, bien qu'issu de la même structure, ne revient pas au

---

de ces concepts de la manière la plus fidèle, la plus intérieure, mais en même temps depuis un certain dehors par elle inqualifiable, innommable, déterminer ce que cette histoire a pu dissimuler ou interdire, se faisant histoire par cette répression quelque par intéressée. » : Derrida, « Implications », in *Positions*, Minuit, 1972, p. 15.

<sup>116</sup> Il faut faire attention, ces différentes étapes sont plutôt la manière ou bien le processus de déconstruction d'un sujet, et ils sont forcément différents des membres de la déconstruction. Ces étapes sont ce qui est nécessaire pour déconstruire la déconstruction même, pour pouvoir la démembrer.

<sup>117</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, Édition du Seuil, 1972, p.9.

<sup>118</sup> Jacques Derrida, « Implication », op. cit.

même. « La stratégie générale de la déconstruction est double : intervenir en renversant les hiérarchies ; désorganiser les systèmes en explorant les écarts »<sup>119</sup> : la déconstruction remet en question la hiérarchie, mais elle en préserve quelque chose. Elle effectue un double action, de structure et de critique. On pourrait dire qu'elle est autre tout en restant identique.

Pour résumer, on pourrait ainsi expliciter les quatre modes essentiels selon lesquels la déconstruction se développe<sup>120</sup> :

1. Identification de la construction conceptuelle d'un champ théorique donné - qui utilise habituellement un ou plusieurs couples<sup>121</sup> irréductibles. Cette identification est de même nature que le requestionnement, mais avec cette spécificité que les problèmes que ces « couples d'oppositions » nous posent nous placent directement au cœur du champ d'effectivité du mot « différence ». Le premier problème est la question des limites de ces oppositions et de leur « rigidité extrême. Tout ce qui ne s'inscrit pas parfaitement dans le rapport d'opposition tend à être marginalisé ou même supprimé »<sup>122</sup>. C'est pourquoi le travail sur ces couples d'oppositions constitue en fait pour Derrida une ouverture : leur identification amorce la critique des ordres hiérarchiques établis. D'où :

2. Mise en lumière, en évidence, des ordres hiérarchiques dont participent ces couples d'oppositions tranchées.

3. « Puis, l'on inverse ou l'on bouleverse cet ordre en montrant que les termes du dessous peuvent être, avec raison, disposés dessus »<sup>123</sup>.

---

<sup>119</sup> Jacques Derrida, *Positions*, op. cit., p.56

<sup>120</sup> Cf. Fred Poché, *Penser avec Jacques Derrida, comprendre la déconstruction*, éditions Chronique sociale, 2007, p. 54.

<sup>121</sup> « La déconstruction vise à déstabiliser les priorités structurelles d'une construction particulière. La raison pour laquelle notre philosophe vise la déstabilisation plutôt que la consolidation est que les constructions philosophiques lui paraissent dépendre de façon inconsidérée d'oppositions tranchées et de couples conceptuels irréductibles comme par exemple : le spirituel et le matériel, l'universel et le particulier, l'éternel et le temporel, le masculin et le féminin ». Fred Poché, op. cit., p. 54.

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> Ibid. C'est la raison pour laquelle l'architecture de la déconstruction est devenue comme une sorte d'absence de confiance à ce qu'on a déjà accepté comme l'harmonie et l'esthétique. On trouve là l'explication du fait que l'architecture de la déconstruction est apparue comme une contestation de tout ce qui était auparavant

4. La quatrième action consiste à imposer un troisième<sup>124</sup> terme à chaque couple en opposition, ce qui complique la structure porteuse originale et la rend méconnaissable. Ce bouleversement est comme une sorte d'insistance sur l'effet de l'absence de certitude ou de finalité concernant les ordres hiérarchiques. L'intrusion d'un troisième terme révèle l'artificialité des ordres hiérarchiques. En lui-même, il ne prétend pas dévoiler la vérité, mais il contraint la structure à admettre qu'elle pourrait être autre que ce qu'elle est. Elle fait éclater la finalité de ces « évidences » qui se prétendaient naturelles, en dénonçant ce que Derrida appelle la « naturalisation de ce qui n'est pas naturel » : « (...) je voudrais souligner au lieu de les effacer [les] conditions techniques. *Ne pas feindre la naturalité là ou n'existe pas. J'ai déjà commencé à répondre à vos questions sur la déconstruction, parce que l'un des gestes de la déconstruction consiste en particulier à ne pas naturaliser, à ne pas faire comme si ce qui n'est pas naturel était naturel, comme si ce qui est conditionné par l'histoire, par la technique, par l'institution, par la société était une donnée naturelle* »<sup>125</sup>. Le but de la déconstruction est de désigner, d'écarter et de critiquer cette fausse « naturalité » imposée par nos conditions de vie : elle n'est devenue naturelle que par l'effet de notre intervention, de nos croyances et même de notre fainéantise, elle n'est donc en fait pas du tout aussi naturelle qu'elle le prétend. Dans ce mot de « naturel », Derrida évoque à la fois la certitude, la vérité, et même l'existence, la très contestable hypothèse d'une existence qui serait proprement naturelle. Là où le renversement des couples d'oppositions pouvait au départ sembler totalement théorique et abstrait, le philosophe en suggère la dimension tout à fait pratique. C'est aussi ce que vise chez lui la notion de « différance » avec un a.

---

accepté au titre de l'harmonie et de l'esthétique : les architectes déconstructivistes ont inversé toutes les règles et les présupposés de l'esthétique, dans le but de pousser la forme architecturale vers ses limites.

<sup>125</sup> Cf. Jacques Derrida, « Deconstruction And The Eccentric Circle », entretien, clip mis en ligne le 27 janvier 2007 : <http://www.youtube.com/watch?v=8xyYGFhPDHo>

## 2.2.2 - La différance derridienne, une interrogation sur l'origine

L'un des plus fameux « doubles jeux » de Derrida est introduit par ce qu'il appelle la différance. Le terme de « différance » (avec un a) est, depuis la conférence de janvier 1968 qui portait ce titre<sup>126</sup>, l'emblème de la philosophie de Derrida, qu'il exprime comme « la production de ce que la métaphysique appelle signe (signifié/signifiant) »<sup>127</sup>. Derrida souligne que ce « a » s'écrit ou se lit, mais ne s'entend pas<sup>128</sup>. Dans la conférence de 1968, il déclare accorder une grande importance au fait que cette altération ou cette agression graphique et grammaticale consiste en l'intervention muette d'un signe écrit. Le participe présent du verbe différer, sur lequel se forme ce substantif, ressemble à une configuration de concepts que Derrida tient pour constants et irréductibles. Voilà la raison pour laquelle nous partons de l'hypothèse que la différance est un double jeu dans lequel nous sommes confrontés à deux ou plusieurs interprétations. La différance est une « provocation graphique et plastique », mais elle a pour but de faire apparaître une structure théorique et ne se résume pas à un simple scandale graphique.

« [...] Ce que j'appellerai provisoirement le mot ou le concept de différance et qui n'est, nous le verrons, à la lettre, ni un mot ni un concept. »<sup>129</sup> :

---

<sup>126</sup> Jacques Derrida, « La différance », conférence prononcée devant la Société française de philosophie le 27 janvier 1968, publiée d'abord dans le *Bulletin de la société française de philosophie* (juillet-septembre 1968), puis dans *Théorie d'ensemble*, collection Tel Quel, éditions du Seuil, 1968, réédité in *Marges – de la philosophie* aux éditions de Minuit en 1972.

<sup>127</sup> Jacques Derrida, « Implication », op. cit.

<sup>128</sup> « Je rappelle donc, de façon toute préliminaire, que cette discrète intervention graphique, qui n'est pas faite d'abord ni simplement pour le scandale du lecteur ou du grammairien, a été calculée dans le procès écrit d'une question sur l'écriture. Or il se trouve, je dirais par le fait, que cette différence graphique (le a au lieu du e), cette différence marquée entre deux notations apparemment vocales, entre deux voyelles, reste purement graphique : elle s'écrit ou se lit, mais elle ne s'entend pas. », Jacques Derrida, « La différance », conférence prononcée devant la Société française de philosophie le 27 janvier 1968, publiée d'abord dans le *Bulletin de la société française de philosophie* (juillet-septembre 1968), puis dans *Théorie d'ensemble*, collection Tel Quel, éditions du Seuil, 1968, réédité in *Marges – de la philosophie* aux éditions de Minuit en 1972, p.4

<sup>129</sup> Ibid., p. 3.



Derrida donne les mêmes caractéristiques à la définition de la différance qu'à celle de la déconstruction. Et de fait, la différance pourrait bien être en un sens la racine de ce qui s'appellera plus tard « déconstruction ». La différance conçue comme jeu graphique montre que l'écriture<sup>130</sup> peut être au moins aussi dynamique que la parole. La différance met en recul l'aspect absolu et définitif de l'écriture, et lui donne de nouveaux élans. Derrida définit la différance ou à tout le moins donne les raisons d'une telle « agression graphique » selon deux caractéristiques :

1 - Le fait de s'inscrire dans la « chaîne de la temporisation » : un détour, un délai, un retard, une représentation. La différance derridienne est le produit ou bien le rassemblement de ce que signifie le verbe latin *differre* et du *diapherein* grec. Le *diapherein* grec ne comporte pas l'un des sens du verbe *differre* latin, qui est « [...] l'action de remettre à plus tard, de tenir compte, de tenir le compte du temps et des forces dans une opération qui implique un calcul économique, un détour, un délai, un retard, une réserve, une représentation, tous concepts que je résumerai ici d'un mot dont je ne me suis jamais servi mais qu'on pourrait inscrire dans cette chaîne : la *temporisation* »<sup>131</sup>. Derrida insiste ici sur le fait que la différance n'est pas une présence : « Déjà il a fallu marquer que la différance n'est pas, n'existe pas, n'est pas un étant-présent (*on*), quel qu'il soit ; et nous serons amenés à marquer aussi tout ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire tout ; et par conséquent qu'elle n'a ni existence ni essence »<sup>132</sup>. Il définit alors la différance comme étant une « stratégie sans finalité »<sup>133</sup>. Grâce à cette caractéristique empruntée au

---

<sup>130</sup> « Je ne peux pas parler de cette différence graphique qu'en tenant un discours très détourné sur une écriture et à condition de préciser, chaque fois, que je renvoie à la différence avec un e ou à la différence avec un a... », Ibid., p. 4.

<sup>131</sup> Ibid., p. 8.

<sup>132</sup> Ibid., p. 6.

<sup>133</sup> « Tout dans le tracé de la différance est stratégique et aventureux. Stratégique parce qu'aucune vérité transcendante et présente hors du champ de l'écriture ne peut commander théoriquement la totalité du champ. Aventureux parce que cette stratégie n'est pas une simple stratégie au sens où l'on dit que la stratégie oriente la tactique depuis une visée finale, un telos ou le thème d'une domination, d'une maîtrise et d'une réappropriation ultime du mouvement ou du champ. Stratégie finalement sans finalité,

verbe latin *differre*, il crée une nouvelle différence, la « différance », plus mobile et pas encore établie en tant que différence. La « différance » doit alors plutôt être vue comme une différence en train de s'établir<sup>134</sup>. Cela permet aussi de révéler l'aspect critique, non-établi, l'absence de finalité dans ce qui est conventionnel et présupposé. « Or si la différence ~~est~~ (je mets aussi le « ~~est~~ » sous rature) ce qui rend possible la présentation de l'étant-présent, elle ne se présente jamais comme telle. Elle ne se donne jamais au présent. A personne. »<sup>135</sup>.

2 - Le fait de « ne pas être identique », d'être autre, discernable, ce qui l'inscrit dans la « chaîne de l'espacement »<sup>136</sup>. Il est possible de retenir deux sens distincts de cette deuxième caractéristique de la différance. Le premier sens est tout simplement la signification du verbe différer - à savoir que ce qui n'est pas identique est probablement différent ou autre ; le deuxième sens concerne le fait d'être différent sans l'être. Cette différence-là ne présuppose pas la question de la présence, mais elle invite plutôt à chercher comment être présent en ne l'étant pas, en « étant non-présent ». Cette non-présence est la présence même, la base de la structure linguistique, le vrai sens, car elle est la procédure de mise en forme des différences. Autrement dit, « être autre » renvoie directement à la « temporisation », dans la mesure où le fruit de ce retard, de cette remise en question, sera autre que ce qu'il était dans une procédure de différenciation classique.

---

on pourrait appeler cela tactique aveugle, errance empirique, si son opposition à la responsabilité philosophique. » : *ibid.*, p. 7.

<sup>134</sup> « La différance, se dira-t-on d'abord, ne peut tout de même pas être très différente de la « différence » - et on aura raison : la différance, c'est le « fait de différer », c'est donc, si l'on veut la différence prise sous son aspect dynamique et non statique, la différence en train de s'établir et non pas établie. » : Charles Ramond, *Vocabulaire de Jacques Derrida*, op. cit., p. 25.

<sup>135</sup> « La différance », op. cit., p. 6.

<sup>136</sup> « L'autre sens de différer, c'est le plus commun et le plus identifiable : ne pas être identique, être autre, discernable, etc. s'agissant des différen(t)(d)s, mot qu'on peut donc écrire, comme on voudra, avec un *t* ou un *d* final, qu'il soit question d'altérité de dissemblance ou d'altérité d'allergie et de polémique, il faut bien qu'entre les éléments autres se produise, activement, dynamiquement, et avec une certaine persévérance dans la répétition, intervalle, distance, *espacement*. » : « La différance », op. cit., p. 8.

Geoffrey Bennington répartit les acceptions du terme de « différance » en trois éléments. Le deuxième sens en est selon lui le suivant : « Le délai ou le retard qui fait que le sens est toujours anticipé ou rétabli après coup : par exemple dans la structure de la phrase, tendue vers sa fin qui va avoir organisé les éléments rétrospectivement – mais aussi dans la structure d'un livre, d'une œuvre, d'une vie ou d'une tradition, où tout élément présent (qui n'est donc jamais vraiment élémentaire ni présent) est tendu ou écarté entre un 'passé' et un 'avenir' qui eux-mêmes n'auront jamais été présents (et qui donc ne sont pas vraiment un passé et un avenir). C'est ce qu'on a déjà vu pour l'écriture et la lecture, la destination et la postérité. On pourrait être tenté de penser que ce deuxième sens de différance se range du côté de la parole, le premier étant au niveau de la langue : mais ce deuxième sens infiltre le premier, complique la distinction faite par Saussure entre synchronie et diachronie au niveau de la langue, et complique du même coup la distinction entre langue et parole - car ce n'est que par la parole que la diachronie affecte la langue »<sup>137</sup>. Bennington, avant de diviser la différance en trois parties, parle d'une « étrange unité des arguments » qui peut nous aider à comprendre les avantages de ce deuxième sens de la différance : « Ce bon mot, cette invention, essaie de dire l'étrange unité des arguments qu'on a résumés jusqu'à présent, ainsi qu'un certain nombre d'arguments qu'on a annoncés ou promis pour plus tard : 'différance' dit aussi l'inévitabilité d'une telle anticipation de ce qu'on a différé à plus tard, justement ». Ce qu'on a annoncé pour plus tard consiste en la quatrième étape de la déconstruction - apporter un troisième terme à chaque couple en opposition, ce qui bouleverse jusqu'à notre compréhension du temps et nous fait hésiter.

Comme le dit Pierre Delain dans « Croisements de pensées » : « Toute l'œuvre de Jacques Derrida est une interrogation sur l'origine »<sup>138</sup>. La différance

---

<sup>137</sup> Bennington Geoffrey et Derrida Jacques, *Jacques Derrida*, Paris, « Les Contemporains », Seuil, 1991, p. 69.

<sup>138</sup> « Même s'il la relativise, s'il la déplace, s'il l'efface et s'il efface son effacement et l'effacement de sa trace, s'il la renvoie dans la clôture de la métaphysique, Derrida développe une sorte de fascination à l'égard du mot *origine*, dont les occurrences dans

derridienne est une interrogation sur l'origine de la différence et des couples d'oppositions, sur la procédure de prise de forme des différences. Elle donne aussi la possibilité de voir la différence autrement que dans sa définition classique ou structuraliste. Même si l'interrogation sur l'origine est souvent présente dans les textes de Derrida, la différence donne la possibilité de remettre en question cette origine, d'une autre manière. En effet, elle est équipée à la fois d'une structure de différenciation qui est aussi celle, traditionnelle, de la différence, et de la possibilité de renverser cette structure traditionnelle. Autrement dit, la « différence » est la différence même, mais elle est une différence en train de se former, non-présente, autre que la différence dans sa définition limitée et conventionnelle. La différence est une structure critique qui accepte les règles présumées de la différence pour les remettre en question en les insérant dans un mouvement qui n'assume pas quant à lui les conséquences qu'induisaient les procédures conventionnelles.

---

son œuvre sont innombrables. Il n'est pratiquement pas un de ses textes qui ne s'y réfère. En ce point comme en beaucoup d'autres, sa philosophie visite ses marges. Que vaut l'origine? Elle vaut, justement, de n'être rien. Ce n'est pas un commencement, c'est une fonction. Sous la philosophie, n'y a-t-il pas, aussi, une *interrogation sur le commencement?* » : Pierre Delain, *Croisements*, éditions Galgal, 2004-2013. Voir la rubrique « Derridex » sur le site Idixa.net : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0512121650.html>

## Conclusion du Chapitre II

La diversité des œuvres du mouvement déconstructiviste pourrait signifier une multiplicité d'interprétations, par les architectes, des textes de Derrida. Quant à Derrida lui-même, la modification de son discours quant à l'architecture, ainsi que la teneur de ses textes directement consacrés à l'architecture, pourraient suggérer une sorte d'inquiétude envers les compréhensions par les architectes de sa notion de « déconstruction ». A moins que ne l'emporte chez lui la fascination de voir des architectes tels que Bernard Tschumi et Peter Eisenman réussir à s'approprier une compréhension proprement architecturale de sa pensée. De fait, deux des textes consacrés aux projets de ces architectes vont puiser au plus profond dans les notions d'« architecture » et de « déconstruction ». Alors que les raisons effectives de son implication envers l'architecture se montrent variées, ces textes architecturaux sont sans doute une opportunité pour les architectes de comprendre cette pensée.

« Il n'y a de projet déconstructeur, pas de projet pour la déconstruction<sup>139</sup> », disait Derrida. Alain Pélissier consacre pourtant un texte à la transformation ainsi qu'à la signification du terme « déconstruction » en architecture, en analysant le discours architectural de Derrida. Il base son intervention sur trois aphorismes - 48, 49, 50 - du texte intitulé « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos » publié dans *Psyché, invention de l'autre*. Selon lui, le terme « déconstruction » est employé en architecture pour désigner la production de concepteurs qui proposent une critique de leur discipline et l'invention d'une autre architecture<sup>140</sup>. Cette autre architecture qui se dégage de toutes les conventions et fondements de l'architecture, est-elle vraiment une architecture « autre », ou l'adjectif ne désigne-t-il qu'une architecture critique et métaphorique ? Dans le vocabulaire de Derrida, cet

---

<sup>139</sup> Jacques Derrida, « Cinquante-deux aphorisme pour un avant-propos », aphorisme 38, *Psyché, invention de l'autre*, op. cit.

<sup>140</sup> Alain Pélissier, « Jacques Derrida, la déconstruction : un projet ? », op. cit.

« autre » signifie l'opposition, et surtout la différence. A l'évidence, être « autre » pourrait signifier représenter un nouveau monde avec des nouvelles règles, car cet « autre » implique une remise en question de tous les présupposés. « On ne peut confondre cet autre avec un prochain - ou autrui, car il n'est pas présent, il ne peut pas être posé. Il n'a ni visage, ni genre, ni nom...L'autre n'est jamais évident. Il faut l'inventer - par l'émergence d'un mot ou d'une image, comme dans la psychanalyse ou la photographie, ou par l'arrivée d'un événement imprévu, inouï, un surgissement dans la poésie ou dans l'art »<sup>141</sup>. C'est aussi la question de la création, de la performativité et de l'inventivité illimitée. Derrida cherche une réponse à l'interpellation de Flaubert qu'il met en exergue de son livre *L'écriture et la différence* : l'absence de formes nouvelles serait tragiquement rédhitoire, si elle condamnerait tout cheminement à se réaliser dans des conditions limitées, ou si devait être considéré comme contradictoire le fait que l'on ne peut parler, imaginer ou inventer ce qui se situe au-delà des formes connues et préexistantes que dans une forme qui entretient encore avec elles des relations de proximité.

« La déconstruction est inventive ou elle n'est pas, elle ne se contente pas de procédure méthodique, elle fraye un passage, elle marche et marque ; son écriture n'est pas seulement performative, elle produit les règles – d'autres conventions – pour de nouvelles performativités et ne s'installe jamais dans l'assurance théorique d'une opposition simple entre performatif et constatif, sa démarche engage une affirmation »<sup>142</sup>. Alain Pélissier pose la question de l'inventivité de la déconstruction, ce qui est toujours ambigu, car il y a des paradoxes parfois inexplicables, même à la lecture des textes de Derrida. Prenons par exemple la « Lettre à un ami japonais », peut être l'une des meilleures références que Derrida nous a léguées sur les questions qui nous occupent ici. Dans ce texte moins « définitif » que les autres, Derrida essaye de délimiter la déconstruction, avec la souplesse que lui permet le mode épistolaire. La démarche est particulièrement brillante. La déconstruction, écrit

---

<sup>141</sup> Cf. Idixa.net, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603310954.html>

<sup>142</sup> Jacques Derrida, *Psyché, invention de l'autre*, op. cit., page 35.

Derrida, n'est ni une analyse, ni une critique, ni une méthode. Mais comment peut-elle alors revendiquer d'être inventive et rendre compte de sa propre inventivité, si elle ne peut pas s'expliquer elle-même méthodiquement ? Derrida l'interpelle de ce point de vue : « la déconstruction peut-elle devenir une méthodologie de la lecture et de l'interprétation ? Peut-elle se laisser ainsi réapproprié et domestiqué par les institutions académiques ? »<sup>143</sup>. De nouveau, Derrida ne facilite pas ici la tâche, quand il semble limiter, voire figer la déconstruction en lui déniait apparemment toute effectivité opérationnelle : « Il faudrait aussi préciser que la déconstruction n'est même pas un *acte* ou une *opération* »<sup>144</sup>. Cette formulation pourrait bien être le résultat d'une démarche qui tente d'approcher la déconstruction par son envers : Derrida s'efforce de suggérer ce que *n'est pas* la déconstruction, cela apparaît clairement au début, de cette Lettre : « Qu'est-ce que la déconstruction n'est pas ? Ou plutôt devrait ne pas être ? ». Dans un premier temps, il casse toutes les limites qui entravent à l'évidence la déconstruction, apparemment pour parvenir à en formuler une définition plus déterminée. Et c'est à une autre limite encore que Derrida fait allusion dans son texte intitulé « Point de folie - maintenant architecture », quand il remet en question les limites stylistique et esthétique de l'architecture ou, comme il la nomme, son « idéologie progressiste »<sup>145</sup>. Dans ce texte Derrida propose à l'architecture un « maintenant » qui la libère de tous les styles et, selon ses propres termes, de toutes les idéologies progressistes, afin de pouvoir manifester sa différence et l'indépendance de sa présence. La question se pose alors de savoir s'il est possible d'être absolument nouveau sans entretenir une relation, de comparaison ou d'opposition, avec tout ce qui précède. « Une déconstruction devrait déconstruire d'abord, comme son nom l'indique, la construction même, le motif structural ou constructiviste, ses schèmes, ses intuitions et ses concepts, sa rhétorique » : Alain Pélissier

---

<sup>143</sup> Jacques Derrida, « Lettre à un ami japonais », in *Psyché, invention de l'autre*, op. cit., p. 391.

<sup>144</sup> Jacques Derrida, « Lettre à un ami japonais », op. cit., p. 391.

<sup>145</sup> Jacques Derrida, « Point de folie - maintenant l'architecture », *Psyché, invention de l'autre*, op. cit.

développe cette problématique en architecture, car, selon lui, il faut se poser quelques questions de ce point de vue radicales : comment l'architecture, art de construction par excellence, peut-elle devenir une déconstruction d'elle-même ? Dans quelle(s) limite(s) est-il possible de réduire la déconstruction à des connaissances définissables, comme semble malgré tout l'exiger l'architecture ? Ces limites sont-elles historiques ? Géographiques ? Religieuses ? Idéologiques ? Conceptuelles ? Ou tout simplement humaines ?

Dans le chapitre suivant, nous partons à la recherche des relations, proximités ou altérations, que nous pouvons constater entre le discours de Derrida et la diversité des interprétations de son discours sur l'architecture, en nous appuyant sur une analyse de quelques œuvres du mouvement architectural dont le nom même se réfère à la déconstruction.



**CHAPITRE III : QUELS OUTILS À LA FOIS  
THÉORIQUES ET PRATIQUES LES ARCHITECTES  
CONTEMPORAINS UTILISENT-ILS AFIN DE  
STRUCTURER UNE CONCEPTION ARCHITECTURALE  
INFLUENCÉE PAR LA PENSÉE DE LA  
DÉCONSTRUCTION?**

### 3.1 – Le déconstructivisme : une déconstruction plastique ou une déconstruction théorique ?

#### 3.1.1 – La déconstruction derridienne et ses différentes interprétations architecturales.

L'absence d'un processus d'identification simple différencie l'architecture déconstructiviste des autres mouvements architecturaux. En un certain sens, toute œuvre architecturale présentant des déformations et des déstabilisations plastiques peut être considérée comme déconstructiviste. D'un autre côté, la tentative d'une compréhension approfondie des fondements de ce mouvement se heurte à une pluralité d'interprétations divergentes ; même le philosophe Jacques Derrida ne nous donne pas de définition simple et claire de ce mouvement. Qui plus est, la déconstruction architecturale annonce une architecture non-conventionnelle, une architecture d'avant-garde et sans limites, ce qui élargit encore le cercle des œuvres qui pourraient être comprises comme des produits de ce mouvement architectural. Pour réussir à identifier les œuvres spécifiques de ce mouvement, l'architecture a besoin de s'appropriier au préalable une compréhension et une définition claire de la déconstruction derridienne.

Comme nous l'avons déjà souligné à diverses reprises dans les chapitres précédents, considérant la déconstruction derridienne comme un outil de critique de la métaphysique, l'architecture déconstructiviste doit contribuer elle-même à une critique de la métaphysique et des fondements architecturaux. Il nous faut donc chercher de quelle(s) manière(s) une critique de la métaphysique architecturale peut être conduite dans et par l'architecture même.

Une critique des fondements et donc de la métaphysique même de l'architecture peut concerner beaucoup d'aspects de l'architecture : tout ce qui

est compris entre l'idée architecturale et l'œuvre finie, l'idée conceptuelle, le processus de la conception, la fonctionnalité, la représentation, l'esthétique, la définition traditionnelle de l'espace architectural, etc. Cela pourrait expliquer pourquoi une catégorisation des œuvres issues de l'architecture déconstructiviste peut dépendre de critères très différents.

La plupart des œuvres de ce mouvement présente une déformation plastique, que ce soit dans la représentation de la forme architecturale ou dans la définition traditionnelle des éléments architecturaux, tels que les ouvertures, le haut et le bas, l'extérieur et l'intérieur : tous ces éléments sont présentés de manières différentes par rapport à leur définition traditionnelle. Autrement dit, nous partons de l'hypothèse que la déformation plastique se manifeste de différentes façons et à différentes profondeurs. De ce fait se posent plusieurs questions : *peut-on distinguer une déconstruction théorique d'une déconstruction simplement plastique, si l'on admet qu'une déconstruction théorique peut logiquement entraîner aussi des déformations plastiques ? Toute forme de déformation plastique qui s'éloigne de la définition classique de la forme architecturale peut-elle être considérée comme appartenant à l'architecture déconstructiviste ?* Pour répondre à ces questions, il faut réussir à définir la déconstruction dans ses différentes interprétations architecturales.

Depuis l'exposition au MOMA - The Museum of Modern Art - en 1988, l'architecture propose une nouvelle forme de présentation plastique empruntant son nom au courant philosophique dit de la « déconstruction ». Sept architectes y ont présenté leurs projets sur le thème explicite de « Deconstruction Architecture ». À première vue, tous les projets présents à l'exposition jouaient sur le déséquilibre et l'instabilité de la forme architecturale. Cette déformation plastique était considérée comme témoignant de la rupture entre l'architecture déconstructiviste et tous les styles précédents, dans la mesure où elle conduisait à des formes non-conventionnelles, des formes qui rappelaient celles des constructivistes (1917-1932), mais en plus complexe, d'un point de vue plastique et même théorique.

En raison de l'absence d'un système d'identification sélective des œuvres de ce mouvement, les projets des architectes présents à l'exposition du MOMA sont tous considérés comme déconstructivistes, et leurs concepteurs comme des architectes déconstructivistes. Considérer au même titre tous les architectes présents à cette exposition comme des architectes déconstructivistes présenterait néanmoins un manque de rigueur et de raisonnement, car même la déformation plastique des projets qui y sont présentés est variée, et ranger toute cette variété de représentations architecturales sous le nom d'une seule architecture, le déconstructivisme, n'aiderait pas à comprendre ce qu'est vraiment la nature de cette architecture nouvelle.

Dans ce chapitre, nous essaierons de discerner les diverses manières par lesquelles la déconstruction derridienne peut se manifester à travers l'architecture, en analysant les œuvres de certains de ces architectes. En effet, la diversité, la variété de leurs propres interprétations architecturales de la déconstruction peut aider à clarifier les différents processus de conception utilisés par ces architectes ; partant de là, on parvient à une meilleure compréhension et à une connaissance approfondie du déconstructivisme.

### 3.1.2 - La déconstruction plastique comme interprétation formelle de la « déconstruction » derridienne, la déconstruction théorique comme son assimilation théorique

Depuis les premières œuvres architecturales connues comme étant représentatives du mouvement déconstructiviste, une question est demeurée sans réponse : *comment justifier les déformations de la forme architecturale dans certains projets, tandis que d'autres, dans leur représentation de la forme architecturale, montrent très peu, voire pas du tout d'instabilité ni de déformation ?*

En comparant plusieurs œuvres de ce mouvement, et ce sous différents angles - esthétique, théorique, fonctionnel - et en analysant les signatures des architectes, on peut constater que même si chaque architecte a sa signature personnelle, ce qui permet déjà de différencier tous les projets du mouvement, un autre élément pourrait constituer la vraie raison d'une telle diversité plastique. Cet élément ne peut être que le degré, plus ou moins profond, de compréhension, d'interprétation ou de position de l'architecte dans l'intégration d'une idée étrangère à l'architecture. *Une compréhension superficielle et non-approfondie (si on juge sévèrement certains architectes) de la déconstruction derridienne pourrait être l'unique raison de l'existence des déformations plastiques dans une œuvre architecturale ? Ou faut-il plutôt penser que celles-ci sont le résultat d'une intervention conceptuelle qui témoigne d'une autre profondeur dans l'implication et la compréhension de cette notion ?*

Pour répondre à cette question, il faut analyser différentes œuvres de ce mouvement dans lesquelles la déformation plastique est bien différente, et même parfois, en certaines, inexistante, et ce afin de remarquer des divergences dans les procédures de conception de chaque projet, et peut-être aussi du même coup des diversités d'interprétations quant à l'intervention d'une théorie externe à l'architecture.

Afin d'arriver à comprendre cette diversité logée au cœur de ce mouvement architectural, nous prenons pour exemples ses trois projets les plus remarquables, à cause de leurs différences apparemment incompatibles sur un plan esthétique, compositionnel et conceptuel : le Musée Juif de Berlin de Daniel Libeskind, le Parc de la Villette de Paris de Bernard Tschumi et la House X de Peter Eisenman. L'étude de chacun de ces projets et la comparaison de leur processus de conception pourrait éclaircir les différentes formes de présentations qui différencient aussi nettement les projets de ce mouvement.

Nous partons de l'hypothèse que si ces projets manifestent des implications différentes de la part de ces trois architectes, c'est parce que chacun relève d'une compréhension et d'une interprétation différente de la notion de déconstruction et de ses effets dans le processus conceptuel. Pour dire vite, une déconstruction seulement « plastique » serait le résultat d'une application des critères déconstructivistes ne se basant que sur la forme architecturale, ce qui provoquerait l'exagération constatée dans la déformation de la forme, alors qu'une déconstruction « théorique », comme nous l'avons nommée, serait une restructuration en profondeur de la procédure de la conception architecturale, qui pourrait ne provoquer que de légères déformations plastiques.

### 3.1.2.1 - Daniel Libeskind : l'histoire d'une métaphore architecturale déconstructiviste symbolique (le Musée Juif de Berlin)

L'un des architectes présents à l'exposition du MOMA de 1988 était l'américain Daniel Libeskind, avec son projet « Berlin City Edge ». Jusqu'à la fin des années 1980, Libeskind se consacre à la recherche théorique. Après l'obtention du Premier prix du concours de logement à Berlin en 1987 pour le projet « Berlin City Edge » et sa participation à l'exposition au MOMA avec le même projet, il commence sa carrière d'architecte.

« Berlin City Edge », conçu avant la chute du mur de Berlin, est pensé dans le but de réhabiliter le quartier du Tiergarten à Berlin-ouest, qui avait subi de très graves dommages durant la guerre. Sur la maquette, nous constatons la présence de trous ; ils symbolisent les blessures de guerre marquées dans le sol, et dans l'histoire de la ville. Les textes et les citations sur les maquettes et les photographies montrent les anciens bâtiments existants, ou disparus pendant la guerre (Fig. 23). Dans ce projet comme dans la plupart de ses projets, Libeskind accorde une attention majeure à la mémoire et à l'histoire, en donnant des dimensions symboliques et historiques à la forme et à la représentation architecturales. Il faut préciser que l'architecture de Libeskind est influencée par l'histoire du site, ce qui dans le cas de certains de ses projets pourrait à première vue justifier ces formes inhabituelles et déstabilisées, ainsi que sa représentation du projet, dans la mesure où l'histoire du site est liée à celle de l'Allemagne, plus précisément à celle des Juifs de Berlin durant la Seconde Guerre mondiale. Autrement dit, le choix de ses projets le rapproche d'une architecture dans laquelle l'historicité<sup>146</sup> joue un rôle principal.

---

<sup>146</sup> « Je crois que ce qui m'intéresse le plus est la mémoire. Sans mémoire, nous serions amnésiques. Nous ne saurions pas dans quel sens nous allons, ni pourquoi nous allons où nous allons [...] La mémoire c'est la ville, la mémoire c'est le monde. Sans la mémoire, il n'y aurait pas d'histoire à raconter. Il n'y aurait nulle part vers où se tourner [...] Ce qui veut dire que l'architecture n'est pas muette. C'est un art de communication. Ça raconte une histoire. L'histoire peut atteindre des désirs obscurs. Elle peut atteindre des sources qui ne sont pas explicitement disponibles. Elle peut

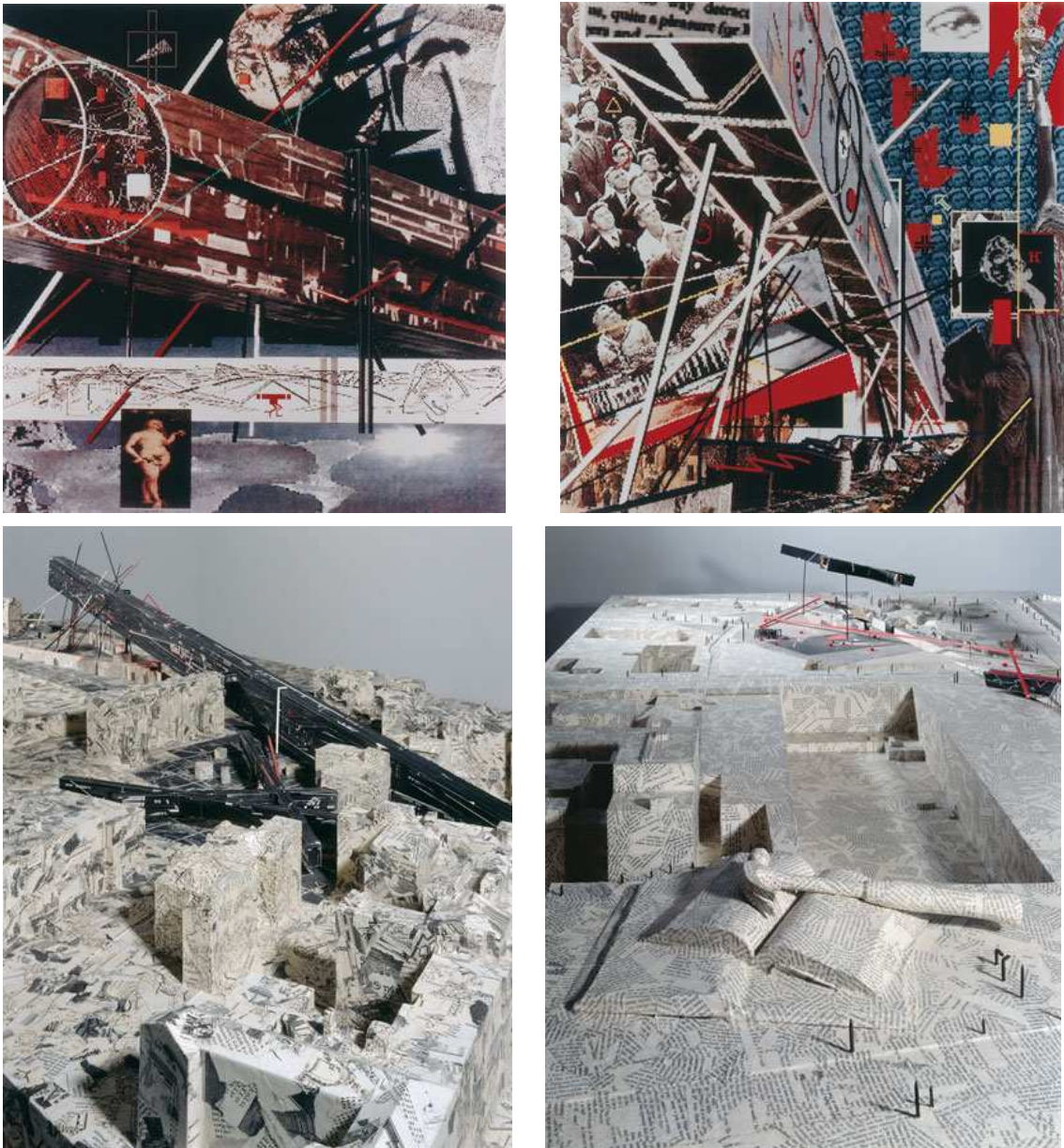


Figure 23. Daniel Libeskind, Berlin City Edge, Berlin, 1987.

Ce projet, comme la plupart des projets de Libeskind, montre des « lignes » qui s'entrecroisent et se coupent, ce qui se voit dans la configuration des plans et aussi dans les cicatrices qui tiennent lieu d'ouvertures des façades ; on retrouve cette écriture ailleurs : au Musée Juif de Berlin (1989-1992), dans le Postdamer platz project

---

atteindre des millénaires qui ont été enterrés, et les remettre en avant avec une équité inattendue. » : Daniel Libeskind, « Les 17 mots de l'inspiration en architecture », video enregistrée en février 2009, TED talks, 2009, disponible à l'adresse : [www.ted.com/talks/daniel\\_libeskind\\_s\\_17\\_words\\_of\\_architectural\\_inspiration](http://www.ted.com/talks/daniel_libeskind_s_17_words_of_architectural_inspiration)



(1991), dans le Tours center for contemporary art (1993), dans le Felix Nussbaum Museum (1995-1996), dans le Bremen philharmonic hall (1995).

Dans la conception du Musée Juif de Berlin que Libeskind nomme d'ailleurs « Between the lines » (entre les lignes), nous constatons les mêmes configurations historiques et symboliques.

La charge symbolique du projet commence avec ce nom, « Between the lines », qui est une référence à l'opéra inachevé d'Arnold Schönberg *Moïse and Aaron*, une œuvre en trois actes dont la musique s'arrête à la fin du deuxième acte. Pour Libeskind, le Musée Juif de Berlin est le prolongement de l'acte trois de *Moïse and Aaron*, ce qu'il montre en imprimant le programme de ce projet sur des lignes de portées de partitions de l'opéra. (Fig.24)

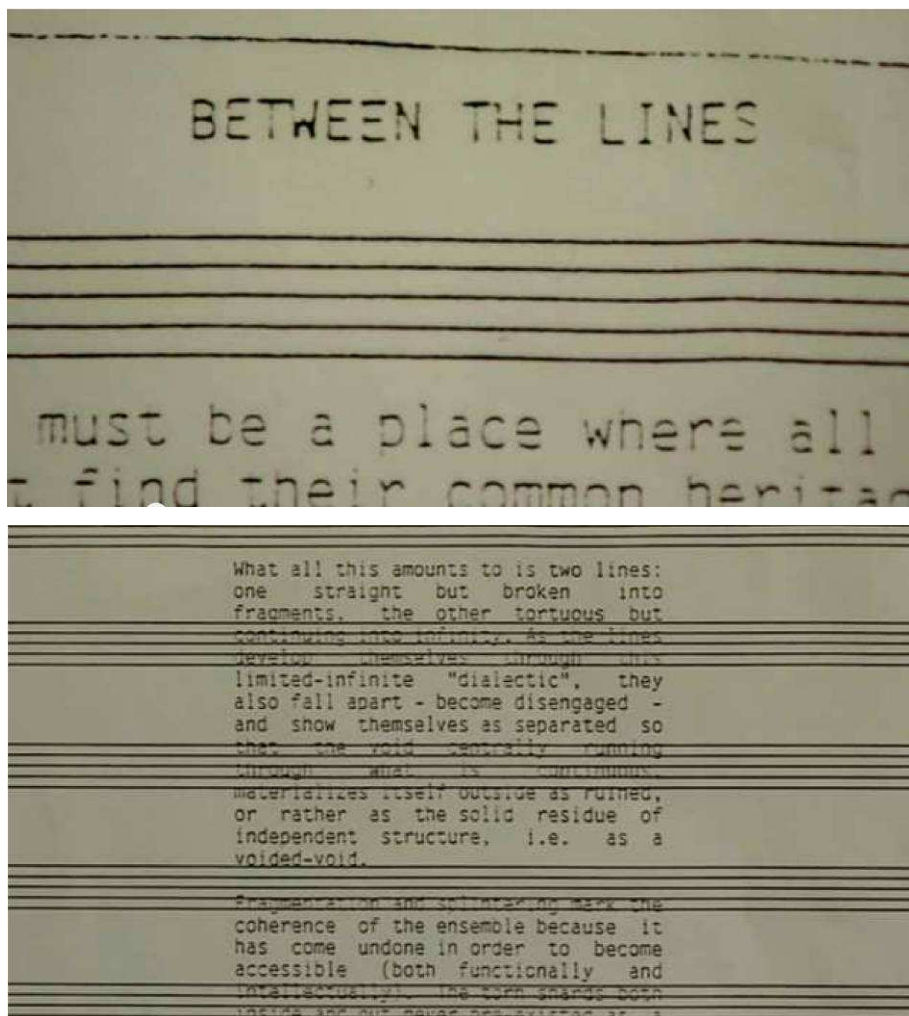


Figure 24. Le programme du Musée Juif de Berlin de Daniel Libeskind

Libeskind consacre beaucoup d'importance à la dimension historique et symbolique du Musée Juif de Berlin, au point qu'on peut ranger ce projet dans la catégorie de l'architecture symbolique et monumentale. Dans ce projet, c'est le *sujet* architectural qui conduit l'œuvre et l'architecte vers un résultat dans lequel la déformation plastique est incontournable. En d'autres termes, l'enveloppe de l'œuvre de Libeskind reflète l'histoire tragique des Juifs de Berlin, jusqu'à rendre invisible le processus de la conception architecturale. Même si en l'occurrence le sujet architectural – la conception d'un musée à la mémoire de l'histoire des Juifs d'Allemagne – ainsi que l'emplacement spécifique du projet imposaient d'eux-mêmes à l'architecte une dimension historique prééminente, cette dernière est pour Libeskind l'un des éléments majeurs de toute conception architecturale et de tout projet. Selon lui, le terrain n'est pas un élément premier à considérer, c'est l'histoire<sup>147</sup> du site qui joue un rôle principal dans la procédure de la conception. « Architecture, like literature, whether considered as fiction, narrative or true account, shares in moulding or giving shape to that history. Therefore a building is not just a neutral shape, but a gift or return to history. »<sup>148</sup>.

Les œuvres de la plupart des architectes du mouvement présentent des déformations et des déstabilisations plastiques, ce qui est souvent le premier signe distinctif de l'architecture déconstructiviste des autres mouvements architecturaux. Mais le Musée Juif de Berlin n'a pas subi à proprement parler de déformations plastiques, ni pour satisfaire les critères d'un mouvement architectural, ni pour reconstruire un événement historique.

Ce qui différencie le projet *Between the lines* des autres projets de Libeskind, c'est que dans celui-ci les symboles et la conception figurative des éléments architecturaux ne sont plus seulement représentatifs de l'histoire,

---

<sup>147</sup> « Le site n'est pas seulement un terrain à bâtir ici à Berlin, parce que l'histoire juif est un peu en dessous du niveau du sol, elle n'est pas enterrée très profond, mais certainement à quelques centimètres sous le sol sur lequel on marche. » : Richard Copans et Stan Neumann, *ARCHITECTURES*, coffret de 5 DVD, 3<sup>ème</sup> série de la collection ARCHITECTURES, Le Musée Juif de Berlin, Producteurs : ARTE France, Les films d'ici, RMN.

<sup>148</sup> Richard C. Levene and Cecilia Fernando (ED.), *EL Croquis: Daniel Libeskind 1987-1996*, Madrid, 1996, p.21.

mais qu'ils donnent lieu à un procédé novateur dans la conception architecturale même. Libeskind prétend suivre une nouvelle procédure de conception qui rejette l'importance première de la forme, de la fonction et du programme architectural<sup>149</sup>. Il remplace la hiérarchie, la fonction et la valeur de beauté par une procédure de conception figurative et symbolique qui déstabilise la lecture traditionnelle de l'œuvre architecturale.

Pour ne pas réduire *Between the lines* à une déconstruction purement plastique, il faut classer les éléments et les non-conventions de ce projet en trois parties principales. Nous partons donc de l'hypothèse que le Musée Juif de Berlin est déconstruit à trois niveaux : plastique, fonctionnel et structural<sup>150</sup>.

Une analyse distincte des trois aspects déconstructifs du Musée Juif paraît impossible, car certains éléments ou configurations architecturales représentent différentes formes de déconstruction en même temps.

Pour commencer, la forme en zigzag du bâtiment n'est pas seulement une allusion symbolique à la tragédie, c'est aussi « une structure sémiotique sous-jacente qui se manifeste dans la direction des segments du zigzag »<sup>151</sup>. Cette ligne brisée symbolise une étoile de David éclatée (Fig. 25). Libeskind conceptualise la forme en zigzag en traçant sur le plan de Berlin une étoile de David. Les ailes de ce zigzag sont orientées vers les maisons des artistes juifs d'avant la Seconde Guerre mondiale. Les fenêtres et le traitement du sol autour du musée sont dessinés selon la même procédure de conception. La forme en zigzag du musée, ou, comme le nomment les Berlinoises, le « *Blitz* » - l'éclair -, se décline à plusieurs niveaux dans la construction du musée (Fig. 26).

---

<sup>149</sup> « The work has developed in unexpected directions through a practice that does not mimic existing procedures, but instead attempts to break through into the excitement, adventure, and mystery of architecture. By dropping the designations 'form', 'function', and 'program', and engaging in the public and political realm; which is synonymous with architecture, the dynamics of building take on a new dimension. »: Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*, New York, Universe Publishing, 2000, p.17.

<sup>150</sup> Dans ce projet, la structure de la conception architecturale est en effet différente d'une conceptualisation traditionnelle.

<sup>151</sup> Kimmel Laurence, *L'architecture comme paysage. Álvaro Siza*, Paris, Editions Petra, 2010, p.75.

Le corps zigzaguant du musée représente une enveloppe multidimensionnelle : spatiale, temporelle, symbolique, historique et structurale. Mais le zigzag n'obéit pas d'une manière totale et intangible à ses déterminations historiques, symboliques ou structurales ; à un endroit, il est plié pour conserver un arbre existant sur le site<sup>152</sup>. Cette forme singulière du musée ne suit donc pas totalement une configuration arbitraire, il n'est pas un geste purement symbolique et historique, et moins encore une structure entièrement conceptuelle.

Le zigzag évoque une déformation à la fois plastique et fonctionnelle. La forme du bâtiment remet en question l'une des contraintes principales dans la conception d'un musée, qui est la circulation. Nous constaterons plus tard que cette enveloppe plastique du musée peut aussi être considérée comme l'effet d'une déconstruction théorique.

La signification architecturale de l'intérieur et de l'extérieur est mise en cause à plusieurs niveaux dans l'œuvre de Libeskind, en particulier avec la forme en zigzag du musée. Ainsi, Libeskind crée des conflits visuels et fonctionnels entre le dehors et le dedans. L'enveloppe en zigzag du musée ne suggère pas le parcours intérieur du musée, elle ne n'indique explicitement aucune entrée. Le musée est posé sur le site comme une sculpture. Son entrée se trouve à l'intérieur de l'édifice baroque, ancien musée juif datant d'avant la guerre. Une cage d'escalier vide, qui transperce le bâtiment baroque jusqu'à ses combles, symbolise le fait que l'histoire allemande et l'histoire juive sont imbriquées l'une dans l'autre<sup>153</sup>. L'escalier qui descend au sous-sol marque le commencement du parcours intérieur du musée (Fig. 27).

---

<sup>152</sup> « Bien sûr c'est finalement ce que je crois que l'architecture est. C'est une histoire d'espace. Pas une histoire de modes. Ce n'est pas de la décoration. Il s'agit de créer avec le minimum de moyens, quelque chose qui ne peut pas être répété, qui ne peut pas être simulé dans une autre sphère [...] Ce n'est pas une question de changer de modes, de changer de théorie. C'est découper un espace pour les arbres. C'est découper un espace dans lequel la nature peut entrer dans le monde domestique de la ville. » : Daniel Libeskind, « Les 17 mots de l'inspiration en architecture », op. cit.

<sup>153</sup> Richard Copans et Stan Neumann, « Le Musée juif de Berlin », op. cit.

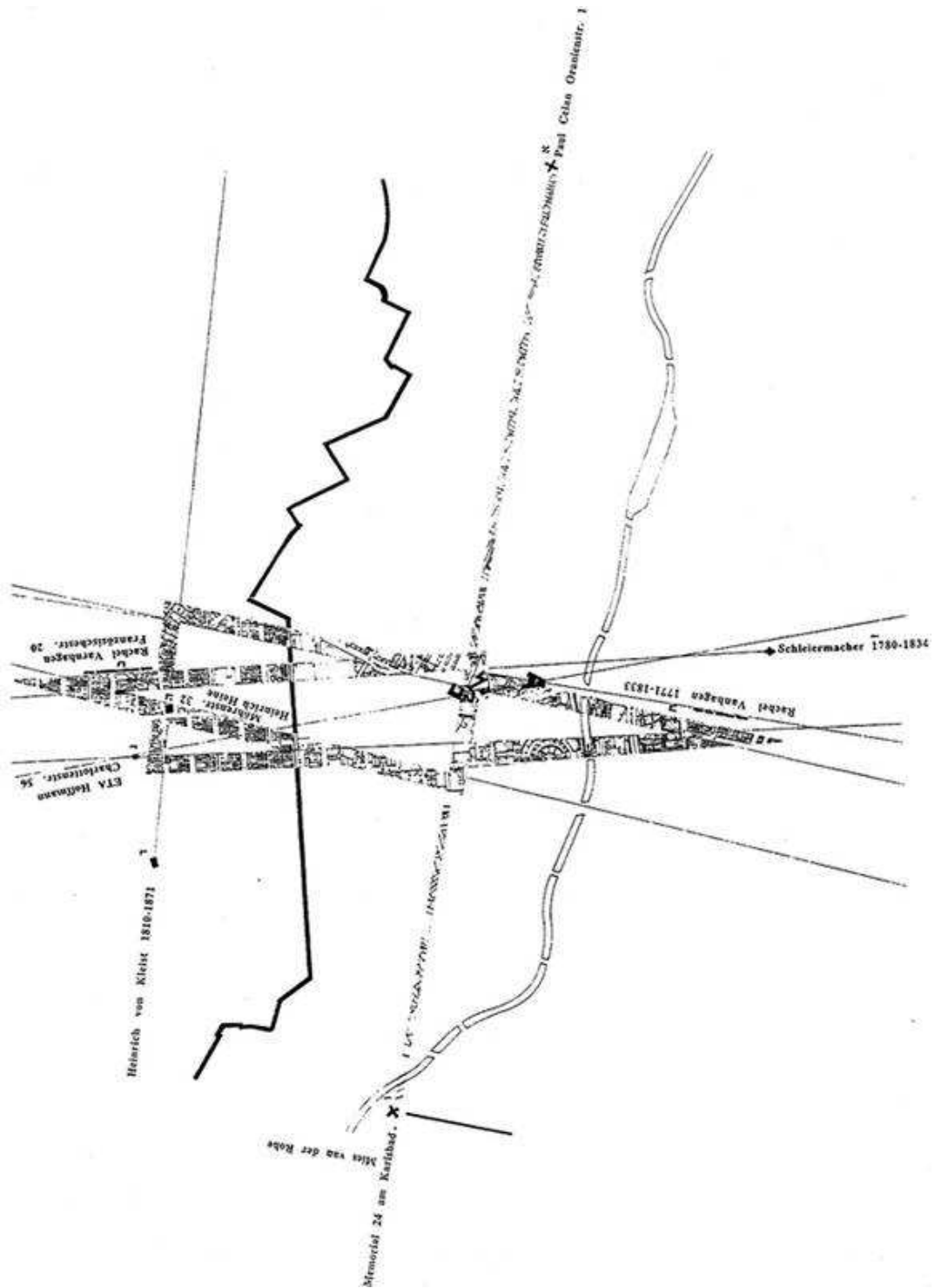


Figure 25. L'étoile de David dessinée sur le plan de Berlin.



Figure 26. En haut : le traitement fragmenté des fenêtres avec les ouvertures linéaires qui se croisent et qui créent des fragments en forme de cicatrice sur la façade. En bas : la forme en zigzag du musée, et à droite, le bâtiment baroque, où se trouve l'entrée du musée.



Figure 27. L'entrée du Musée Juif de Berlin.

L'entrée du Musée Juif de Berlin à l'intérieur de l'ancien musée - bâtiment baroque, se trouve dans une cage d'escalier vide, le cheminement du musée commençant au sous-sol.

Au sous-sol, il y a trois couloirs, « trois axes » comme les nomme Libeskind. Selon ce dernier, ils représentent l'histoire des Juifs d'Allemagne et matérialisent le parcours intérieur du musée : axe de l'holocauste, axe de l'exil et axe de la continuité. L'axe de l'holocauste nous conduit à la tour de l'holocauste, l'axe de l'exil au jardin de l'exil et l'axe de la continuité est une ligne droite structurant le parcours intérieur du musée (Fig.28). La dissociation des perceptions intérieure et extérieure du bâtiment remet en question la notion de visibilité globale de l'espace architectural : le parcours intérieur du musée n'est plus déchiffrable depuis l'extérieur. L'architecte remet en question la perception traditionnelle de l'espace architectural en créant des conflits entre les deux perceptions interne et externe du bâtiment : « Les deux expériences de la perception intérieure et de la perception extérieure ne sont pas immédiatement superposées. Une autre particularité architecturale concerne les espaces vides perçant le bâtiment sur toute la hauteur : ils ne sont pas accessibles et ne sont visibles que par fragments. »<sup>154</sup>.

Un autre élément perturbe la continuité et la visibilité du parcours intérieur du musée. En effet, les vides coupent le parcours intérieur du musée, ainsi que sa perception depuis l'extérieur (Fig.29). Libeskind crée deux lignes : une ligne propre, droite et continue et une autre ligne brisée et fracturée. La ligne perd son image iconique dans un discours architectural et devient un élément complexe qui complique la programmation du musée. Pour Libeskind, l'intersection de ces deux lignes donne un aspect narratif et textuel<sup>155</sup> à l'œuvre

---

<sup>154</sup> Kimmel Laurence, « L'architecture comme paysage », op. cit., p. 75.

<sup>155</sup> « The lines (...) are also the lines of the gaze, the lines of intentionality, the lines of desire. In that sense the line of movement in the Berlin Museum has architectural properties, and also kinetic and organisational qualities. More importantly there are trans-architectural connotations of movement through texts, drawing and through spaces. 'Between the Lines' is very literal. It is not a metaphor, because one finds the movement exactly where one cannot move (in a line). Neither the disconnected straight line, nor the torturous line which is permanently intertwined with it are the circulation paths. The competition text was literally inscribed between the lines of the music paper which didn't have any lines for playing. I think it is the tension between the very literal and the dismaying qualities of the line, which support the fiction and rhetoric that emerges in experience. Even language and speaking about things depend on the memorability of a certain trace or path of thought. »: Richard C. Levene and Cecilia Fernando (ED.), *EL Croquis: Daniel Libeskind 1987-1996*, op. cit., p.9.



architecturale. La configuration de la ligne dans l'œuvre de Libeskind prend une nouvelle dimension critique, dans la mesure où la ligne continue qui contient les vides marque la discontinuité et où la ligne brisée, qui est censée illustrer un parcours en zigzag, présente un parcours fragmenté et coupé à certains endroits. Encore une fois, la critique des configurations architecturales traditionnelles est dissimulée sous la représentation symbolique du bâtiment. Nous ne sommes plus dans une procédure de « déconstruction » purement plastique. La plastique, la visibilité, la circulation et la fonctionnalité<sup>156</sup> de l'espace architectural sont questionnées et elles sont reléguées sous les notions et les configurations symboliques et historiques.



---

<sup>156</sup> «The task of building a Jewish Museum in Berlin demands more than a mere functional response to the program. Such a task in all its ethical depth requires the incorporation of the Void of Berlin back into itself, in order to disclose how the past continues to affect the present and to reveal how a hopeful horizon can be opened through the aporias of time. » Schneider Bernard, *Daniel Libeskind Jewish Museum Berlin*, Munich and New York, Presetel-Verlag, 1999, p.19

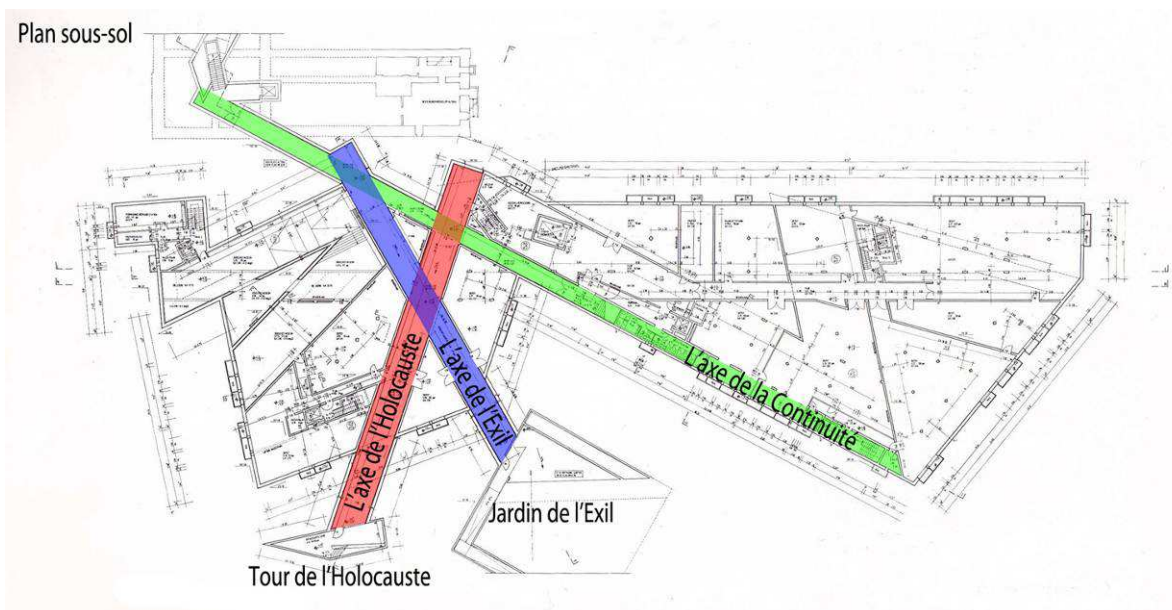


Figure 28. En haut : la vision d'ensemble des trois axes du parcours intérieur du musée est interrompue par la présence d'un îlot central. En bas : les trois axes principaux du musée qui représentent le parcours intérieur du bâtiment.

La perception de l'intérieur et de l'extérieur est déstabilisée à un autre niveau encore. Libeskind crée un espace extérieur, « le jardin de l'exil », inaccessible depuis l'extérieur (Fig. 30), message à la fois symbolique et critique. Cet espace, visible seulement depuis l'extérieur, crée de nouveaux couples d'oppositions : extérieur / intérieur et visible / invisible. Ici, les deux notions traditionnelles d'accessibilité et de visibilité sont remises en question. En effet, nous sommes face à une architecture qui remet en question les principes de la perception et de la conception traditionnelle de l'architecture: « Deconstructivist architecture aims to break down or rearrange the typified notion of a building, exposing its inside to previously unseen aspects of its outside, reconstructing different accommodations of space, forcing different means of access, reworking its principles of what it contains. »<sup>157</sup>.

Libeskind crée une nouvelle forme d'organisation, dans laquelle tout est disposé autour d'un centre non-existant. En d'autres termes, le Musée Juif de Berlin est rassemblé autour d'un centre qui n'existe pas et qui devient de fait non accessible, qui n'est fait que de « vides ». Même si l'ensemble du projet présente une organisation linéaire, il insère un centre fermé et invisible. La notion de centre est perturbée, car il se manifeste ici sous la forme d'une ligne droite autour de laquelle le zigzag se brise, une ligne droite qui connecte les deux extrémités du zigzag. L'architecte procède par une décentralisation<sup>158</sup> qui se manifeste à différents niveaux. La décentralisation ou absence de centre évoque l'aspect symbolique du vide dans l'histoire récente des Juifs d'Allemagne, avec les déportations, les exils, l'extermination. Elle perturbe aussi les deux perceptions, interne et externe, du bâtiment et remet en question

---

<sup>157</sup> Wigley Mark, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge and London, The MIT Press, 1993, p. 117.

<sup>158</sup> «The function of this center was not only to orient, balance, and organize the structure – one cannot in fact conceive of an unorganized structure – but above all to make sure that the organizing principle of the structure would limit what we might call the *play* of the structure... The concept of centered structure is in fact the concept of a play based on a fundamental ground, a play constituted on the basis of a fundamental immobility and a reassuring certitude, which itself is beyond the reach of play. »: Jacques Derrida, « Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences » op. cit.

la fonctionnalité et la circulation classique dans la conception du musée. Et finalement, la décentralisation est considérée comme une critique de la métaphysique architecturale. Dans la conception de Libeskind, la décentralisation ne vise pas l'homme comme étant le centre et la mesure de l'architecture mais touche plutôt la forme et la configuration architecturales. Elle remet en question le raisonnement de la forme *pure* en créant une structure qui se détache des conventions plastiques ordinairement intégrées aux procédures de la conception. La décentralisation perturbe autant le schéma classique de la forme architecturale que la procédure de la conception architecturale : « It is not a collage or a collision or a simple dialectic, but a new type of organization which is organized around a center which is not, around what is not visible. And what is not visible is the richness of the Jewish heritage in Berlin, which is today reduced to archival and archaeological material, since physically it has disappeared. »<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Libeskind Daniel, *Radix-Matrix: architecture and writings*, Munich and New York, Presetel Verlag, 1997, p. 34.

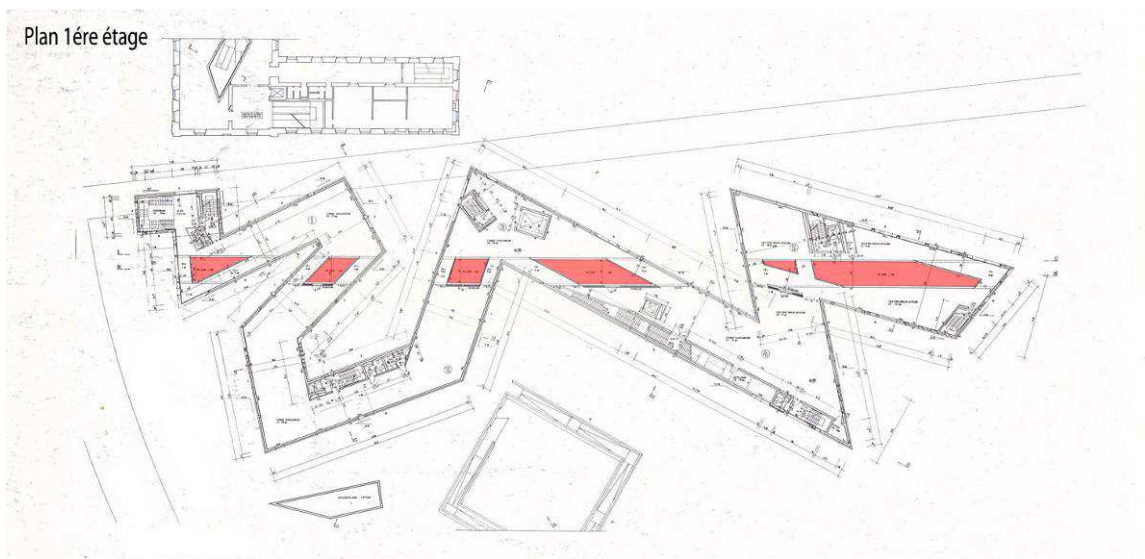
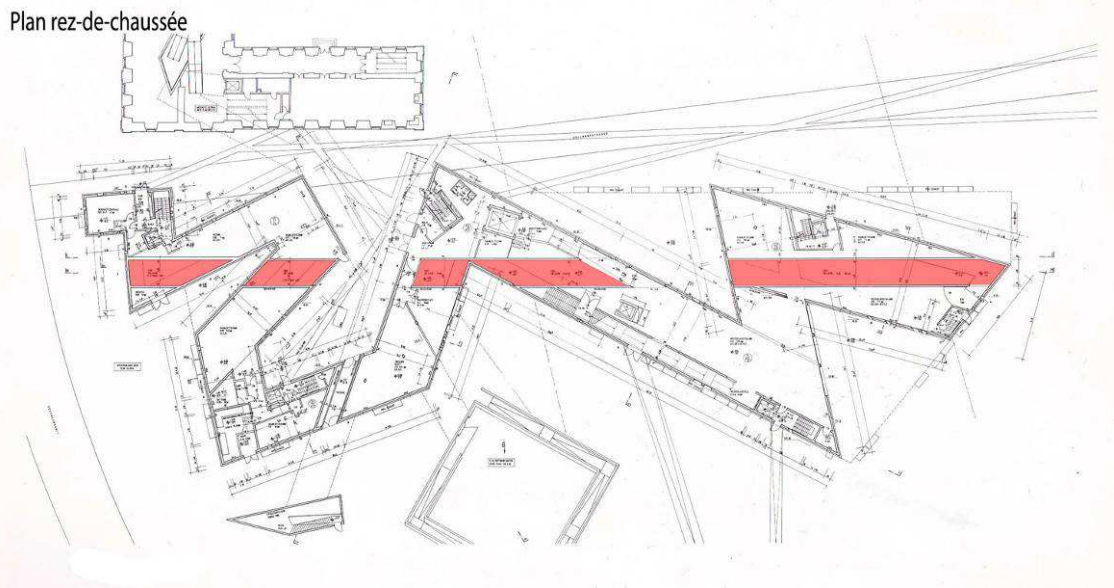


Figure 29. En haut : Le rez-de-chaussée du musée est constitué de vides qui coupent à certains endroits la circulation et le parcours interne du musée. En bas : Aux premier et deuxième étage, les vides n'interrompent pas entièrement la circulation, mais ils restent non accessibles.

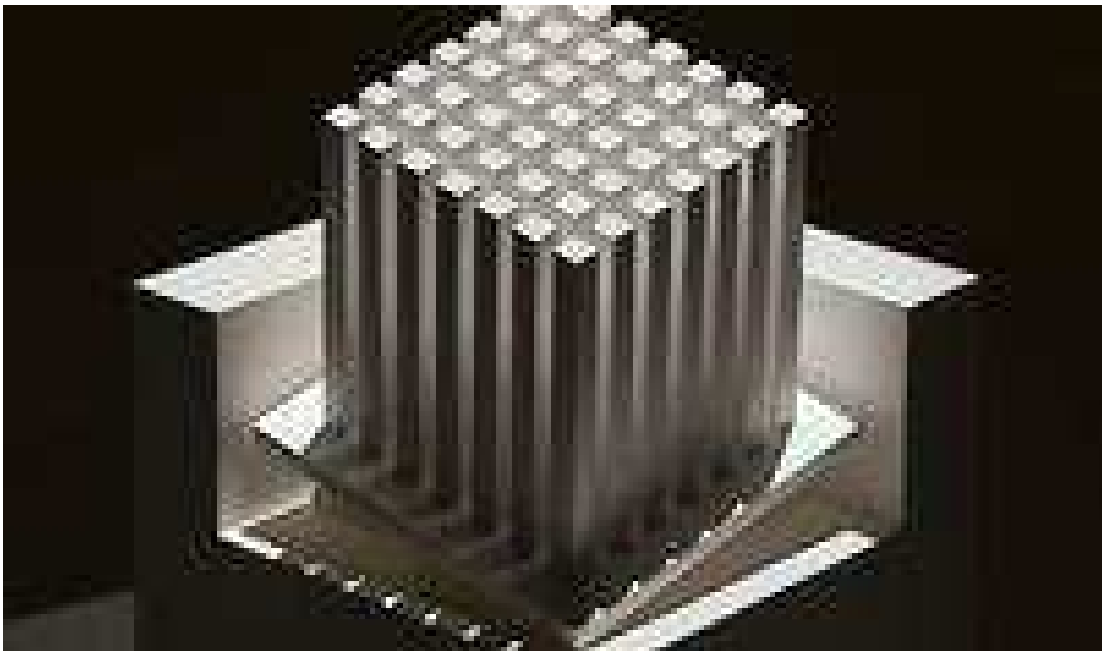


Figure 30. Le « jardin de l'exil » du Musée Juif de Berlin.

Le « jardin de l'exil » est composé de 48 colonnes remplies de terre de Berlin qui symbolisent la création de l'État d'Israël en 1948 et d'une colonne remplie de terre de Jérusalem qui symbolise la ville de Berlin elle-même.

Le Musée Juif de Berlin est une œuvre architecturale déconstruite sur plusieurs plans – plastique, fonctionnel et théorique. La plupart des théoriciens du mouvement déconstructiviste semblent n'en voir ou n'en considérer que l'aspect plastique, pour la simple raison que l'enveloppe et les formes non-conventionnelles déstabilisent le musée, en tout cas la vision que l'on peut en avoir. Ainsi conçu, le Musée Juif déconstruit davantage la forme architecturale que la structure de la conception.

L'autre raison pour laquelle nous plaçons Libeskind dans la catégorie des architectes déconstructivistes plastiques et symboliques, c'est son utilisation des mêmes configurations plastiques, spatiales et symboliques dans des projets différents. En effet, en mettant en avant la même signature plastique dans plusieurs de ses projets, en répétant les mêmes formes et symboles dans différents projets architecturaux, il semble accorder une importance majeure à la représentation symbolique de la forme architecturale, importance qu'en regard il ne paraît pas prêter autant à la structure architecturale de ces œuvres.

L'un des éléments plastiques qui se répète dans les projets de Libeskind est la configuration non-conventionnelle et déstabilisée des ouvertures des bâtiments. Tandis que la déformation des fenêtres dans le Musée Juif de Berlin était la représentation de l'histoire et précisément de la tragédie de la Deuxième Guerre mondiale, l'apparition des mêmes éléments dans différents projets et dans des lieux non-similaires ne semble se justifier que comme simple signature plastique de l'architecte. Nous constatons les mêmes configurations dans le *Tours Centre for Contemporary Art* (Tours, France, 1993 - Fig. 31.), dans le *Bremen Philharmonic Hall* (Brême, Allemagne, 1995 - Fig. 32.), dans le *Felix Nussbaum Museum* (Osnabrück, Allemagne, 1995-1996 - Fig. 33.), dans le *Royal Ontario Museum* (Toronto, Canada, 2007 - Fig. 34.), dans le *Wohl Centre* (Ramat-Gan, Israël, 2005 - Fig. 35.).

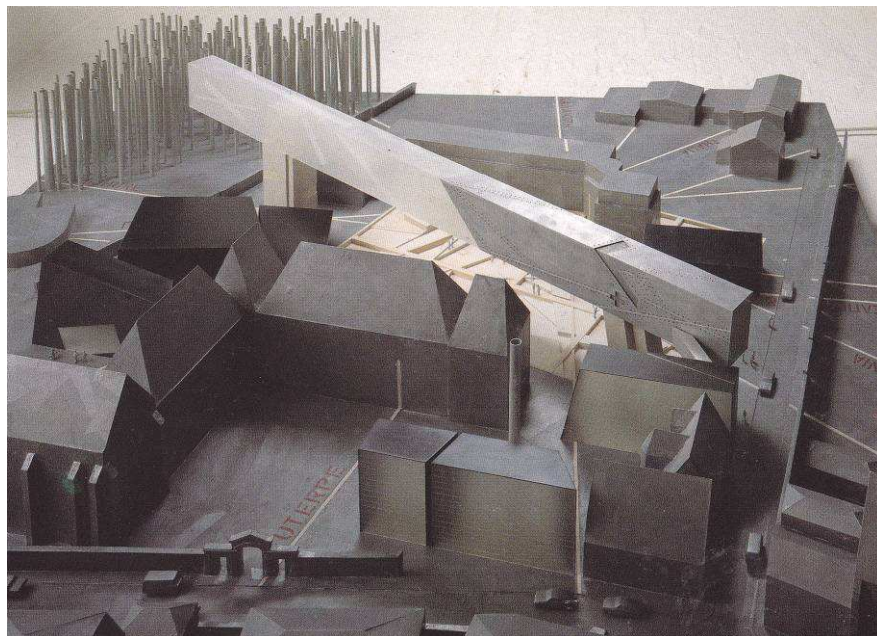
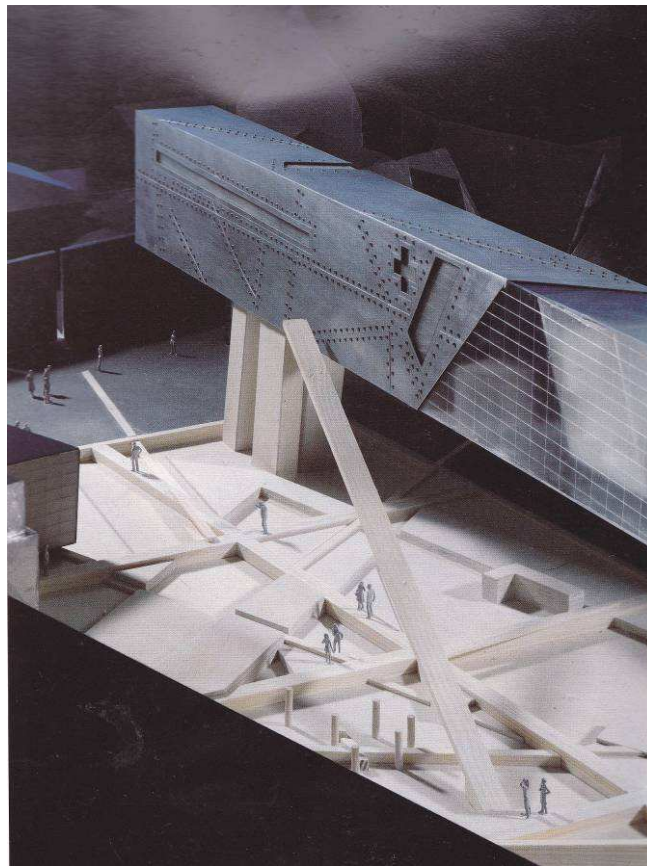


Figure 31. Daniel Libeskind, *Tours Centre for Contemporary Art*, Tours, France, 1993. Ce projet est conçu à partir d'un plan linéaire, sur un site résultant du croisement de plusieurs axes. Les ouvertures fragmentées et l'utilisation du métal sur la façade présentent les mêmes caractéristiques que le Musée Juif de Berlin.



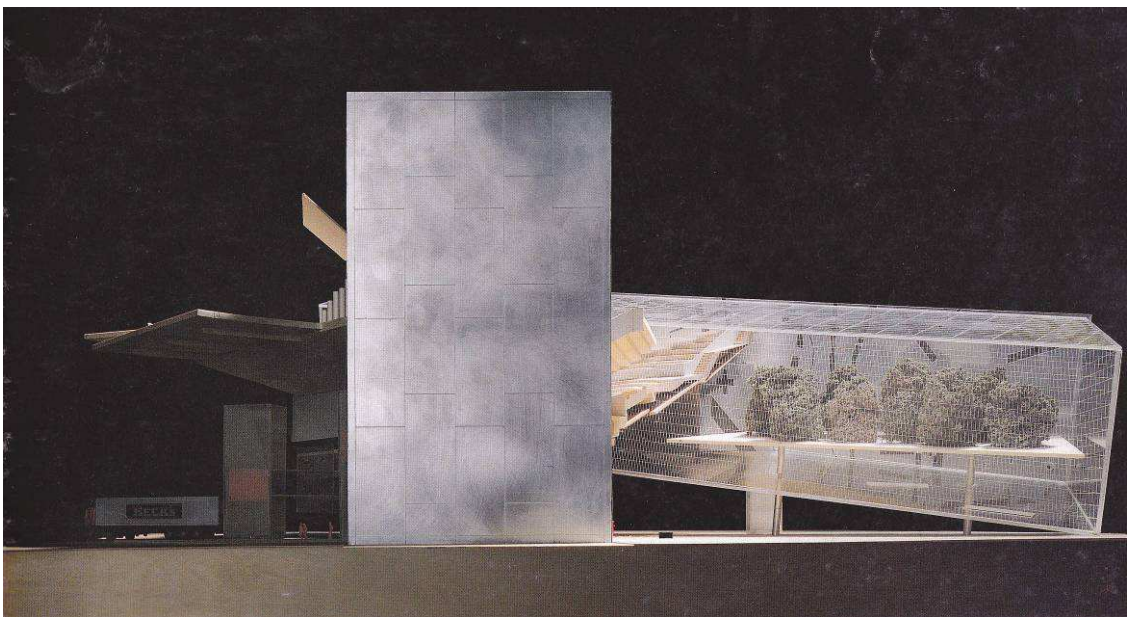
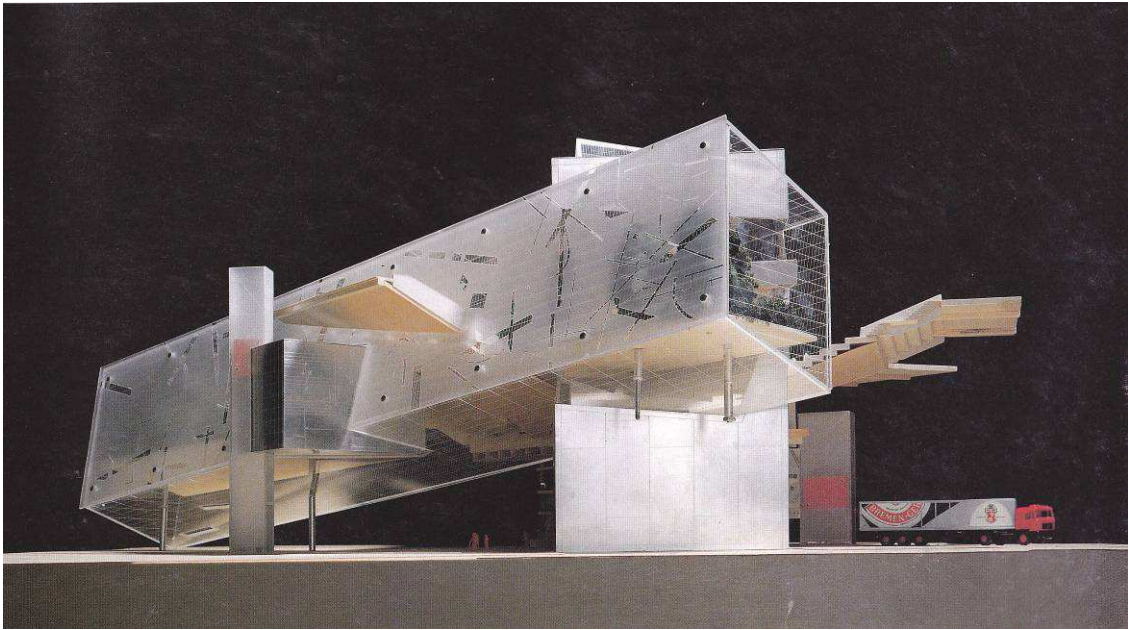


Figure 32. Daniel Libeskind, *Bremen Philharmonic Hall*, Brème, Allemagne, 1995.  
Un plan linéaire, et des ouvertures produites par des croisements de lignes et de fragments : les mêmes caractéristiques que le Musée Juif de Berlin, mais un sujet architectural et une situation géographique et chronologique bien différents.

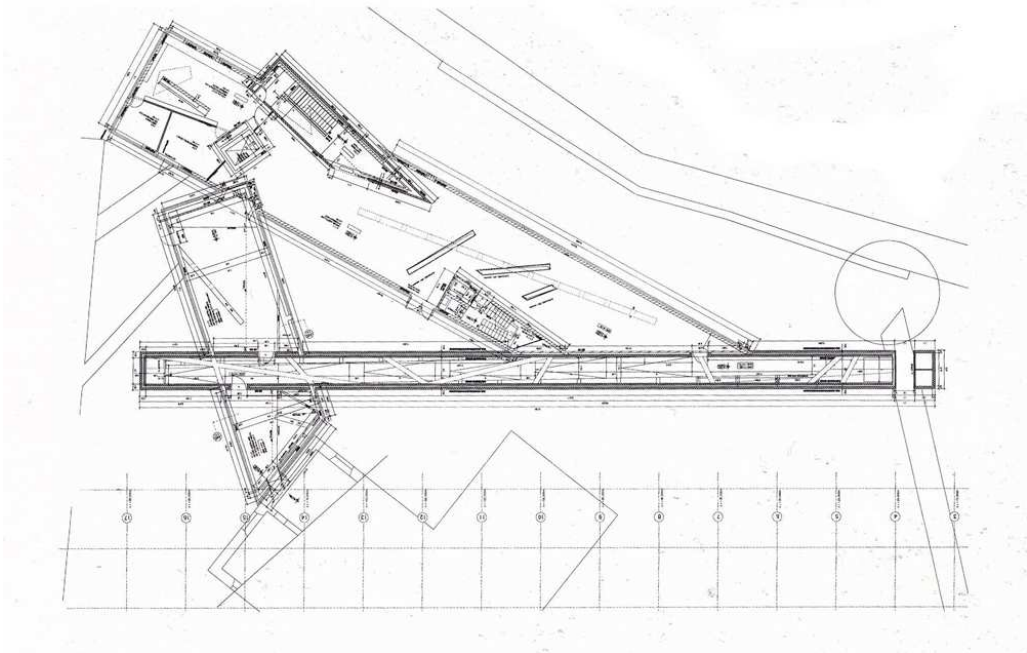


Figure 33. Daniel Libeskind, *Felix Nussbaum Museum*, Osnabrück, Allemagne, 1995-1996.

Le plan constitué de trois axes qui se croisent et les ouvertures déformées nous rappellent la configuration du Musée Juif de Berlin.



Figure 34. Daniel Libeskind, *The Wohl Centre*, Ramat-Gan, Israël, 2005.  
Ce projet présente les mêmes caractéristiques que le Musée Juif de Berlin.

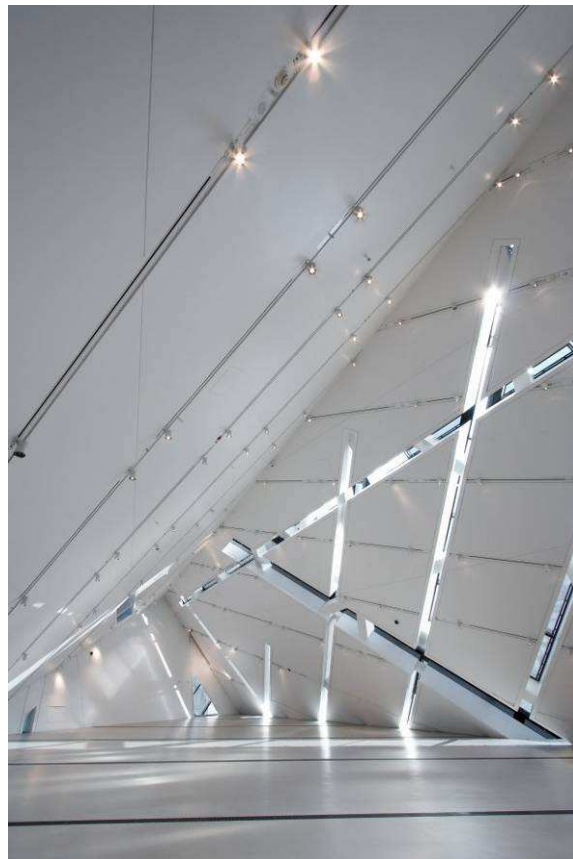


Figure 35. Daniel Libeskind, *Royal Ontario Museum*, Toronto, Canada, 2007. Malgré la situation géographique incomparable du projet, le volume cicatrisé rappelle le Musée Juif de Berlin. Mais à Berlin, les déformations étaient l'effet explicite du sujet architectural et de l'emplacement géographique et symbolique du projet.

L'utilisation de la ligne dans la conception du Musée Juif de Berlin était à la fois significative et historique, l'intersection des lignes symbolisant le point de rassemblement de l'histoire des Juifs de Berlin. Mais un traitement identique de la ligne dans les autres projets de Libeskind ne peut signifier un lien aussi fort, ni avec l'histoire, ni avec le tissu urbain. Dans certains projets, il ne peut être considéré que comme la répétition formelle d'une figure architecturale. Dans le projet du *Felix Nussbaum Museum*, par exemple, nous constatons, dans la configuration du plan, une combinaison des lignes similaire à celle du Musée Juif de Berlin. (Fig. 33).

Libeskind définit l'architecture comme la création d'un espace unique, d'un espace qui n'a jamais existé ; mais la répétition de certains éléments architecturaux dans des projets différents paraît bien contredire l'unicité de chaque espace architectural. « C'est de créer un espace qui n'a jamais existé qui m'intéresse. C'est de créer quelque chose qui n'a jamais existé. Un espace que nous n'avons jamais pénétré, à part en pensées et en rêves. Et je pense que c'est vraiment la base de l'architecture. », déclare Libeskind<sup>160</sup>. Mais la répétition des mêmes motifs plastiques et structuraux dans différents projets réduit à la fois la signification architecturale de chaque l'œuvre et la crédibilité du processus de conception analytique des projets de Libeskind. C'est certainement la raison pour laquelle le Musée Juif de Berlin, comme la plupart de ses projets déconstructivistes, est souvent considéré comme ne relevant que d'un déconstructivisme plastique et non théorique, malgré l'effectivité d'une critique des traditions et des conventions de l'architecture.

---

<sup>160</sup> Daniel Libeskind, « Les 17 mots de l'inspiration en architecture », op. cit.

### 3.1.2.2 - Bernard Tschumi : une conception architecturale multi-déconstructive et programmatique (analyse du projet de Parc de la Villette)

Le Parc de la Villette à Paris, œuvre de l'architecte français Bernard Tschumi – l'un des projets participant à l'exposition « Deconstruction Architecture » au MOMA (The Museum of Modern Art) en 1988 – est le premier projet à établir un nouveau programme de conception architecturale de parc. En l'occurrence, il s'agit d'un programme qui met en péril la définition traditionnelle par Olmsted du parc en tant qu'« espace vert »<sup>161</sup>. Le Parc de la Villette s'oppose à cette vision du XIX<sup>e</sup> siècle où « dans le parc, la ville n'est pas censée exister ».

Le projet de la Villette est une articulation formelle, fonctionnelle, structurale et programmatique de ville et d'espace vert. Le parc devient la ville en accédant à des activités réservées à l'espace urbain. Tschumi crée le concept du « parc urbain », c'est-à-dire que l'architecte déconstruit la signification traditionnelle du parc en créant un processus de conception qui ne suit pas les règles d'un processus « classique » et « compositionnel ». Le Parc de la Villette montre une nouvelle organisation architecturale qui se détache des règles conventionnelles de composition et des systèmes présumés de conception architecturale. Cet éloignement à l'égard des conventions et des hiérarchies a aussi le sens d'une interrogation et d'une reconstruction par rapport à la thématique architecturale du parc. La configuration structurale du projet remet en question la signification traditionnelle de l'espace vert en tant

---

<sup>161</sup> Voici par exemple ce qu'en expose le site « Insecula », à propos de Central Park, <http://www.insecula.com/musee/M0086.html> : « Frederick Law Olmsted composera ses parcs en trois parties. La partie "pastorale" rappellera les grandes plaines gazonnées d'Angleterre, la partie "pittoresque" rehaussera la personnalité de l'emplacement à aménager et la partie "formelle" sera représentée par une fontaine, un plan d'eau ou un belvédère susceptible de devenir un lieu de rassemblement. Il marquera de façon très nette les zones selon leurs usages et construira de petits ouvrages pour éviter les conflits. Un pont ou un tunnel permettra de séparer un chemin de calèche et un sentier pédestre. ».

que thème. Le sens de l'architecture, et précisément le sens de ce qui est compris comme le thème ou le « sujet » de la conception architecturale, est déstabilisé : « Il s'agit de ce qui arrive au sens, [...] au sens du sens. »<sup>162</sup>. Il faut souligner que si pour Derrida le sens est mis en question principalement dans une autre dimension du Parc de la Villette – les « Folies »<sup>163</sup> – ce re-questionnement du sens est présent dans l'ensemble du projet de Tschumi. Nous constatons d'ailleurs plus tard que les « Folies » sont d'une certaine manière les produits de cette remise en question du sens architectural. Ce renversement du processus architectural permet de situer le Parc de la Villette dans la catégorie d'une déconstruction qu'on pourrait qualifier de significative d'un point de vue théorique.

Le Parc de la Villette est sans doute l'une des œuvres architecturales déconstructivistes les plus complexes, en ce qu'il met en œuvre la déconstruction à différents niveaux, plastique, mais aussi théorique et même significatif. Nous partons de l'hypothèse que le Parc de la Villette a été pensé pour remettre en question la signification fondamentale et le processus de conception traditionnel de l'architecture, et que pour pouvoir satisfaire à ce renversement de l'identité de l'espace architectural, l'architecte a dû créer un système complexe déconstructif qui rende impossible tout retour à une signification traditionnelle antérieure. De fait, Tschumi, afin de pouvoir démanteler la notion de parc du XIX<sup>e</sup> siècle, déconstruit la structure de la conception architecturale, ainsi que les éléments composant cette dernière, afin d'altérer l'identité traditionnelle du parc.

L'analyse du Parc de la Villette nécessite avant tout une compréhension de la procédure de conception du projet, dans la mesure où cette conception suit une procédure structurale, et non classique. Un processus classique de

---

<sup>162</sup> Jacques Derrida, « Point de folie - maintenant l'architecture », *Psyché. Invention de l'autre*, op.cit., p. 479. Le texte, consacré à l'architecture, s'appuie sur le travail de Bernard Tschumi.

<sup>163</sup> « Les folies mettent en œuvre une dislocation générale, elles y entraînent tout ce qui semble avoir, jusqu'à maintenant, donné sens à l'architecture. Plus précisément ce qui semble avoir ordonné l'architecture au sens. Elles déconstruisent d'abord, mais non seulement, la sémantique architecturale. » : « Point de folie - maintenant l'architecture », op. cit., p. 480.

conception architecturale, telle que l'a définie Jean-Nicolas-Louis Durand au XIXe siècle, est un processus à travers lequel « l'idée de la forme architecturale finale est d'abord conçue, imaginée, avant que d'être sujette à un travail qui définira tous les éléments qui la constituent »<sup>164</sup>. Tschumi, lui, cherche à la fois à renverser les valeurs traditionnelles de la conception architecturale et à déplacer l'implication humaine, qu'il ne conçoit plus comme le centre et la mesure de la construction. A cette fin, il développe un système combinatoire, résultat de la superposition de différents systèmes de « points », « lignes » et « surfaces » (Fig.36.).

Le parc de la Villette est conçu en fait selon deux processus de conception parallèles : « D'une part l'analyse et l'éclatement du programme en une série de fragments, et d'autre part, la recombinaison de ces fragments autour de systèmes structurels distincts et autonomes (grille de points d'intensités, lignes de mouvement, surfaces composées). »<sup>165</sup>. Afin de créer un système combinatoire, Tschumi procède à une déstructuration et à une restructuration, c'est-à-dire qu'en éclatant un système initial, il crée une structure fragmentée qui sera restructurée par une procédure combinatoire. De ce fait, ce qui est compris ici comme un premier processus de conception est l'étape indispensable pour pouvoir accéder plus tard à un processus combinatoire.

Le système combinatoire est un procédé théorique développé d'abord dans les projets *Manhattan Transcripts* et *Joyce's Garden* pour remplacer la conception conventionnelle par un système autonome qui « questionnait déjà l'idée même de structure, en mettant en parallèle la recherche contemporaine sur des textes littéraires : la déconstruction »<sup>166</sup>. Dans le projet de la Villette, en plus de créer un système autonome et non-conceptuel, la structure

---

<sup>164</sup> Cité in « Bernard Tschumi : Le parc de la Villette », AMC. Architecture Mouvement Continuité, n° 6, décembre 1984, p. 32.

<sup>165</sup> « Bernard Tschumi : Le parc de la Villette », op. cit., p. 32.

<sup>166</sup> Bernard Tschumi et Jacques Lucan, « Travaux de Bernard Tschumi », AMC. Architecture Mouvement Continuité, n° 17, Octobre 1987, p. 5.



combinatoire se multiplie à travers tous les éléments structuraux, au point de rendre une lecture « classique » de l'œuvre impossible (Fig. 37 et 38).

Le système combinatoire de Tschumi est loin d'être un emprunt aux recherches de Le Corbusier sur de nouveaux principes de plan ; même s'il peut rappeler *La Ville radieuse* de 1930 et *l'Hôpital de Venise* de 1966, il n'en reste pas moins que Tschumi n'est pas à la recherche d'un plan libre, mais plutôt d'une déconstruction-reconstruction combinatoire, machinale et non-conceptuelle (Fig. 39 et 40). Autrement dit, Tschumi sacrifie la conception architecturale, non pas à la recherche d'une nouvelle configuration graphique et fonctionnelle de plan architectural, mais à la mise en avant d'une structure autonome qui remplacera la manipulation et la composition architecturales.

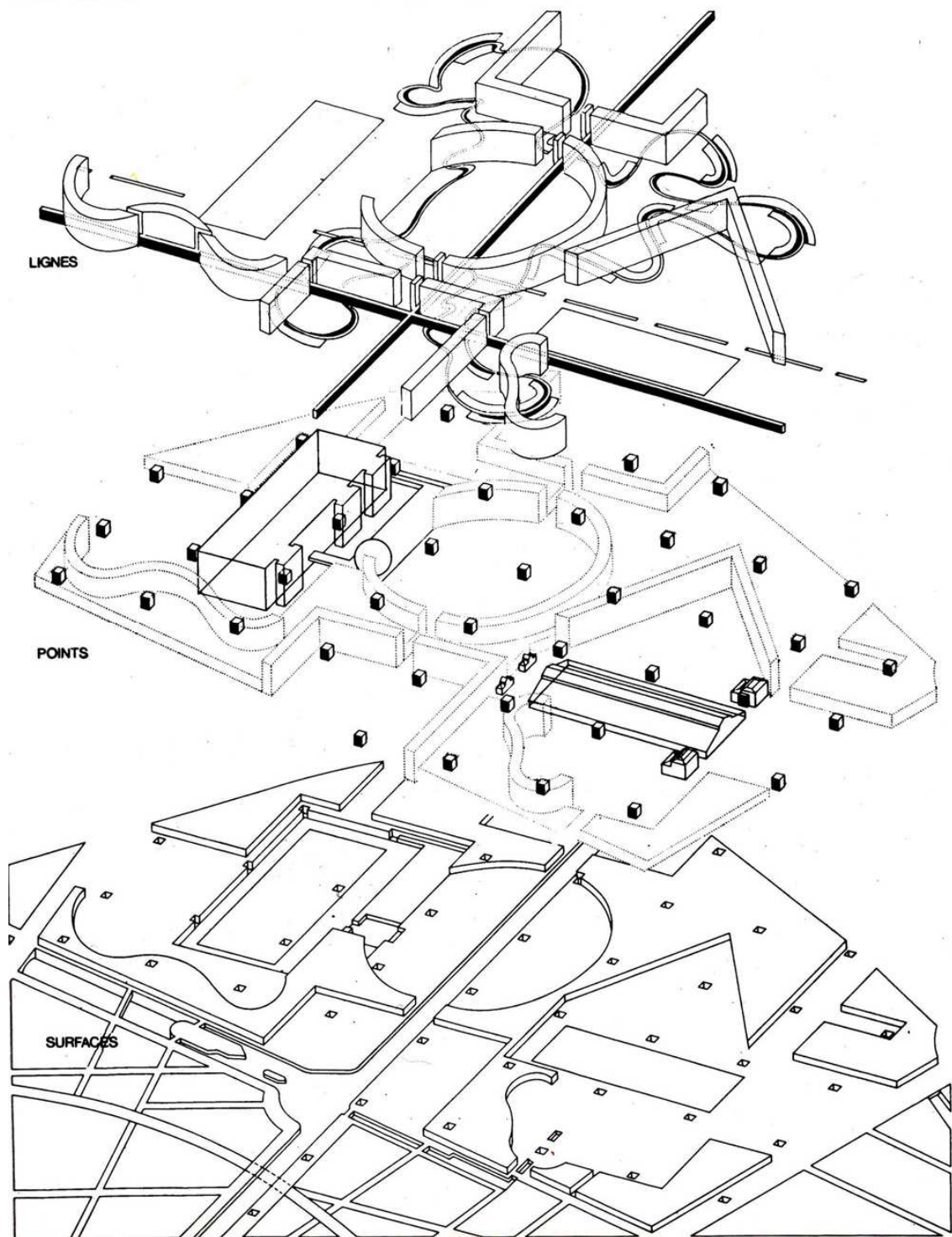


Figure 36. Le système combinatoire du Parc de la Villette. La superposition des trois systèmes « point, ligne, surface ».

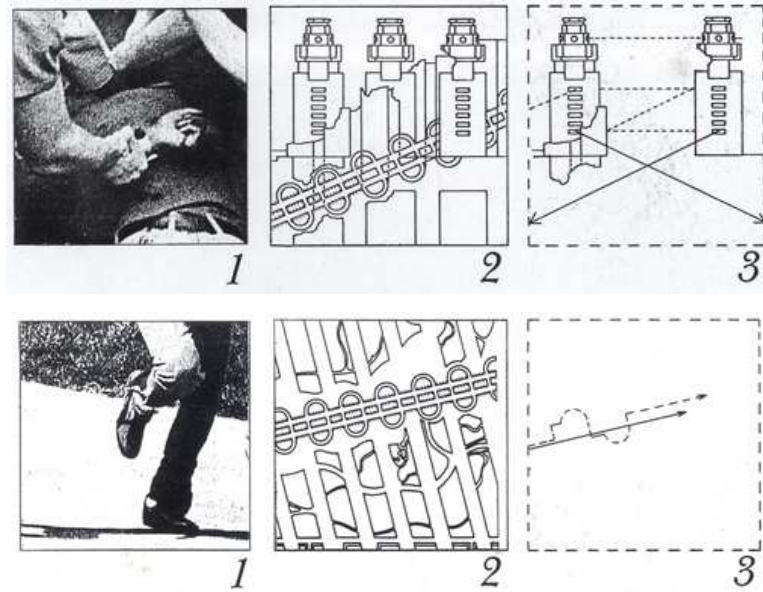
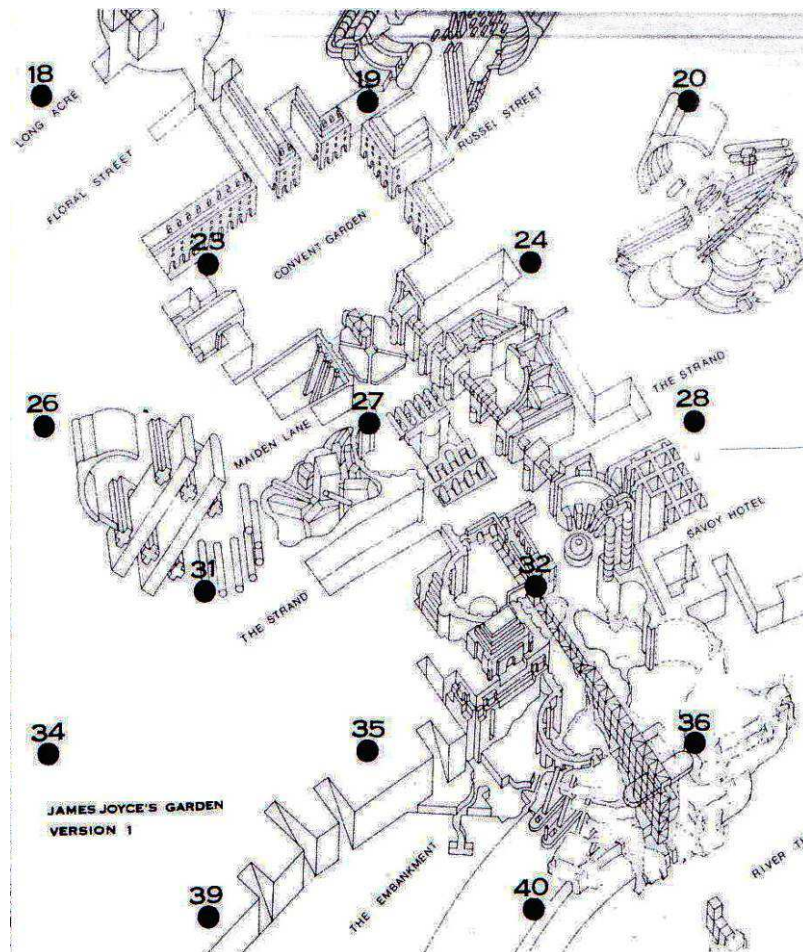


Figure 37. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, 1977, Opérations de superposition, répétition, fragmentation.



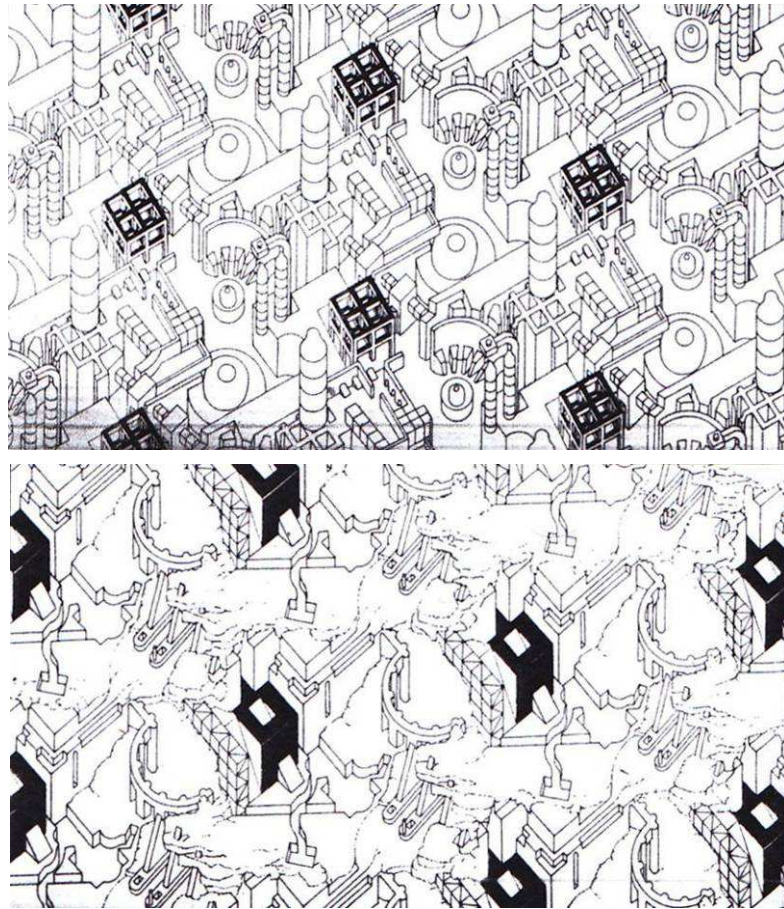


Figure 38. Bernard Tschumi, *Joyce's Garden*, 1977, La trame ponctuelle similaire à celle du Parc de la Villette



Figure 39. Le Corbusier, *Hôpital de Venise* 1965



Figure 40. Le Corbusier, *La Ville radieuse*, 1935

Tschumi, au lieu de répondre aux exigences programmatiques du parc sous un volume principal, les distribue à travers le site tout entier, selon un arrangement régulier de points d'intensités variables désignés comme « Folies »<sup>167</sup>. Les « Folies » consistent en 42 « points », éléments à la fois structurels et fonctionnels. Elles sont d'abord déconstruites dans leurs procédures de programmation – « Explosion Fragmentation Déconstruction » – puis reconstruites à l'aide d'un système combinatoire.

La procédure de la conception du Parc peut être interprétée comme arbitraire et aléatoire, dans la mesure où Bernard Tschumi crée une structure fonctionnelle – les « Folies » étant le moteur distributeur des activités dans le site – et en même temps non-fonctionnelle – les « Folies » étant le dysfonctionnement de l'usage traditionnel d'un parc – par l'effet d'un procédé qu'il nomme « Explosion Fragmentation Déconstruction » (Fig. 41). « Explosion Fragmentation Déconstruction » est la première procédure de la conception du Parc, c'est-à-dire « l'analyse et l'éclatement du programme en une série de fragments ». Bien que ce procédé « Explosion Fragmentation Déconstruction »

---

<sup>167</sup> « Projets & réalisations : Concours international pour le parc de la Villette. Chapitre II : à l'ombre de la rigueur », *AA - Architecture d'Aujourd'hui*, n° 227, Juin 1983, p. 92.

puisse sembler rendre la conception arbitraire et aléatoire, la répartition<sup>168</sup> des « Folies » sur le site, où elles composent une sorte de grille, peut être considérée comme conceptuelle, même si Tschumi insiste sur le fait que le Parc de la Villette est le produit d'une « opération machinale »<sup>169</sup>.

La distribution des « Folies » ou la trame ponctuelle est un mode d'organisation de l'espace sans limites, infini, qui « s'opposait à la notion humaniste de l'auteur-créateur démiurge »<sup>170</sup>. Les « Folies » représentent les « points » du système combinatoire du Parc. Ils créent une matrice nommée « la trame ponctuelle » qui peut être interprétée comme une forme de « composition ». Selon Tschumi, « il s'agissait de renverser les oppositions traditionnelles entre programme et architecture et, à travers les opérations de superposition, permutation et substitution, d'étendre plus avant le questionnement des conventions architecturales - « un renversement des oppositions classique et un déplacement général du système », comme l'écrivait Jacques Derrida dans *Marges* »<sup>171</sup>. En créant une structure combinatoire, Tschumi décloisonne ce qui demeurerait limité dans les

---

<sup>168</sup> « Comme nous l'avons souvent fait remarquer, la grille ponctuelle de la Villette aurait pu tout aussi bien prendre la forme d'une répartition entièrement aléatoire des points à travers le site. Ce ne fut que pour des raisons stratégiques (et non conceptuelles) qu'une grille régulière fut implantée. Ce n'est donc pas de composition qu'il s'agit. Au contraire, tout le parc rejette l'approche humaniste et métaphysique de la perfection et de l'universalité qui met l'homme au centre du monde. Le parc est post-humaniste. » « Travaux de Bernard Tschumi », Bernard Tschumi et Jacques Lucan, AMC. Architecture Mouvement Continuité, N°17, Octobre 1987, p.16

<sup>169</sup> « Il s'agit à la fois d'une combinaison programmatique [...] qui peut varier dans le temps, et d'une combinatoire formelle, qui explorent certaines relations transformationnelles complexes, à partir de la déconstruction du cube en composantes de mouvement (rampes, escalier, etc.) ou d'espaces clos, en les reconstruisant ensuite, en suivant certaines « opérations machinales » précises. » : « Bernard Tschumi : Le parc de la Villette », op. cit., p. 34.

<sup>170</sup> « La grille ponctuelle était un des rares modes d'organisation de l'espace qui ne soit pas déterminé (surcodé) historiquement, et différait ainsi radicalement de la plupart des compositions idéales ou des dispositions géométriques. La grille ou trame ponctuelle définissait un point d'intensité comme moment répétitif et régulier d'un simple marquage. Incomplète, infinie, concevable comme une abstraction temporelle de structure, la grille de la Villette s'opposait à la notion humaniste de l'auteur-créateur démiurge : sa multiplicité historique en faisait un signe sans origine – une image sans « image initiale », sans date de naissance. » : Bernard Tschumi et Jacques Lucan, « Travaux de Bernard Tschumi », op. cit., p. 16.

<sup>171</sup> Ibid., p. 5.

compositions conventionnelles : non seulement les points de départ et le résultat final, mais l'ensemble de la procédure de la conception. Il multiplie ainsi les capacités plastiques et structurales de la composition en accordant plus de liberté à la structure combinatoire et autonome des éléments architecturaux, alors même que ceux-ci ne peuvent être réduits à un système totalement arbitraire et décentralisé.

Le projet de Tschumi critique la centralité d'abord dans la structure générale du Parc et ensuite dans la configuration des « Folies ». La trame ponctuelle ou la répartition des « Folies » sur le site propose un système qui n'est pas conçu autour d'un centre. De même, le procédé « Explosion Fragmentation Déconstruction » présente bien une configuration initiale – le cube – qui possède une structure centrale, mais la fragmentation met explicitement en question cette centralité prédéfinie. La grille montre l'absence de centre, dans la mesure où elle représente une structure infinie et modulable. La centralité est aussi mise en critique dans la configuration de chaque « Folie ». Chacune est conçue à partir d'un noyau similaire – des bandes de 3,6 m –, mais celui-ci est transformé par l'effet d'un système combinatoire composé de lignes, plans et volumes, qui se trouve lui-même modifié sous la contrainte d'autres systèmes – lignes et surfaces – c'est-à-dire par une superposition de lignes, de points et de surfaces. Ainsi, chaque « Folie » est en elle-même un système central initial altéré et transformé en un système décentralisé.

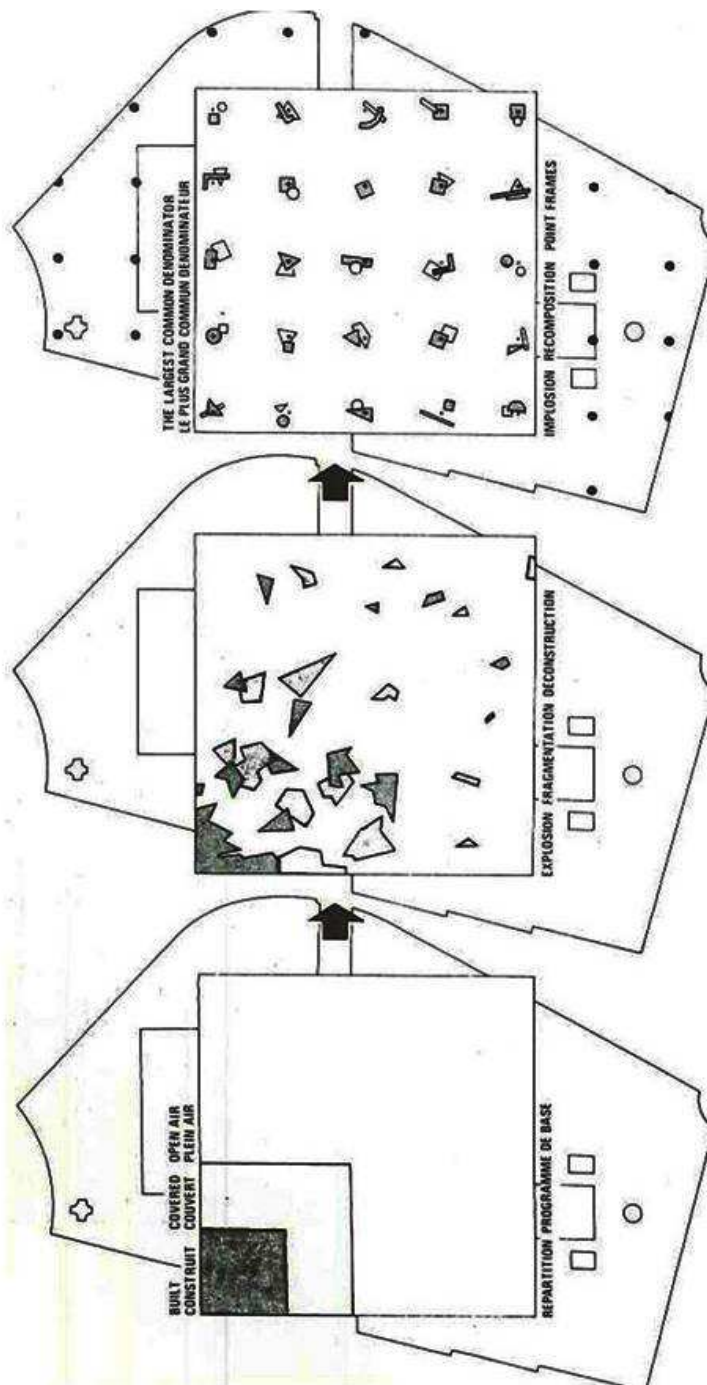


Figure 41. Bernard Tschumi, *Parc de la Villette*, Paris, 1982-1998, « Explosion Fragmentation Déconstruction ».

Déconstruction programmatique : ce schéma montre l'aspect disséminateur de la déconstruction qui se développe selon un système structural. Les éclats du cube initial créent une grille aussi conceptuelle qu'aléatoire.



Les « Folies » et la « trame ponctuelle » sont les produits de différents systèmes combinatoires – intersection, répétition, qualification, distorsion et fragmentation – à l'intérieur de leurs structures elles-mêmes fragmentées. C'est dire que la fragmentation intervient à plusieurs stades de la conception. D'abord dans la répartition des éléments sur le site, ensuite dans le processus de conception non compositionnelle et combinatoire de chacun.

Les « Folies » sont en réalité le résultat de trois procédés structuraux et non-conceptuels : « l'explosion », la « combinaison » et la « superposition ». Ces trois procédés ont pour but d'altérer l'image compositionnelle d'une conception architecturale. Le processus combinatoire de création des « Folies » suggère une opération à la fois aléatoire et structurale, qui peut « donner lieu à une infinité de solutions possibles »<sup>172</sup>. Ce processus combinatoire crée une enveloppe plastique – les « Folies » – modifiable à l'infini, qui évoque aussi une lecture et une narration sans limite de la forme architecturale (Fig.42.).

Superposer des systèmes, écrit Jacques Lucan, « c'est espérer des événements qui ne résultent pas de la rationalité contrôlable de chacun des systèmes »<sup>173</sup>. En effet, la superposition des systèmes crée un système « architectonique » qui ne suit plus la composition prévisible traditionnelle et qui est susceptible de constituer une structure autonome et dynamique. Encore une fois, comme nous l'avons déjà constaté dans la répartition des fragments – les « Folies » – sur le site, le processus combinatoire montre ici un aspect aussi conceptuel que machinal. En admettant que ce système producteur des

---

<sup>172</sup> « Combiner n'est pas composer. Superposer n'est pas assembler. Combiner, c'est mettre en œuvre des opérations « machinales » qui peuvent donner lieu à une infinité de solutions possibles. Combiner, c'est être toujours entraîné vers la solution qui suit celle déjà élaborée. C'est ne jamais s'arrêter définitivement à ce qui pourrait être considéré comme la « bonne » solution, la seule. » : Jacques Lucan, « La Villette : expériences », *AMC. Architecture Mouvement Continuité*, n° 6, décembre 1984, p. 44.

<sup>173</sup> « Superposer c'est espérer de la confrontation de deux ou plusieurs systèmes, de deux ou plusieurs formes, de deux ou plusieurs exigences programmatiques – c'est espérer des événements qui ne résultent pas de la rationalité contrôlable de chacun des systèmes, formes ou exigences programmatiques. Superposer n'est pas reconstituer un puzzle dont chaque pièce aurait une place définie à l'avance par le dessin d'ensemble. » : Jacques Lucan, « La Villette : expériences », *ibid.*, p. 44.

« Folies », des combinaisons et des superpositions des trois systèmes – point, ligne, surface – crée une conception autonome et non compositionnelle, il est important de questionner la démarche qui conduit les éléments à un résultat qui déstabilise la lecture architecturale traditionnelle.

A l'aide des deux procédés de « combinaison » et de « superposition », Tschumi donne plus de liberté à la configuration accidentelle et machinale de la forme architecturale. L'intersection des « Folies » générales et des « Folies » particulières avec les deux autres systèmes autonomes du Parc, les lignes et les surfaces, montre cet aspect imprévisible de la procédure de la conception (Fig.43.)

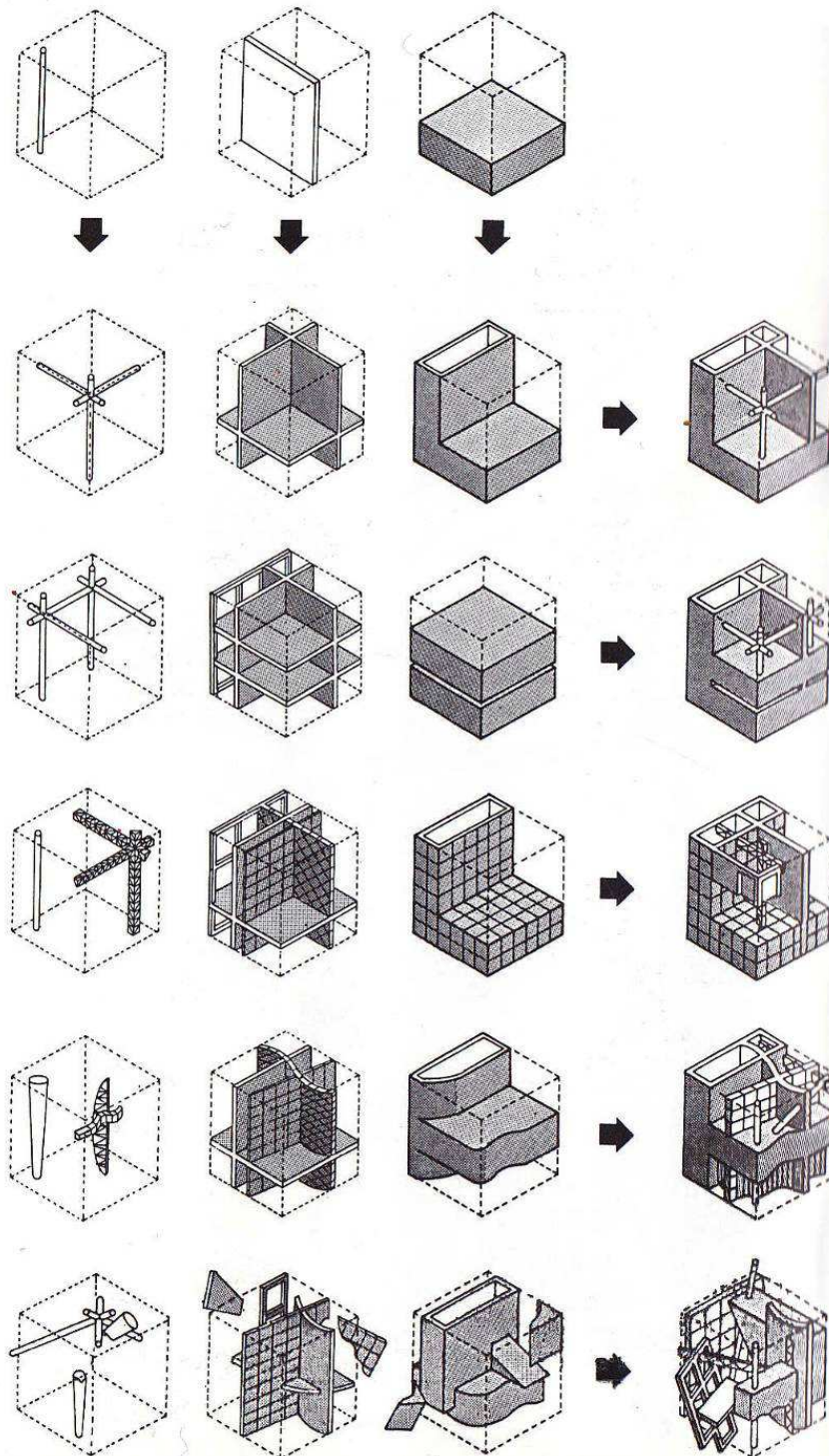


Figure 42. La combinatoire des « Folies » générales.

La déclinaison du cube de 10,8m x 10,8m selon les lignes, les plans et les volumes ; de haut en bas : intersection, répétition, qualification, distorsion, fragmentation.

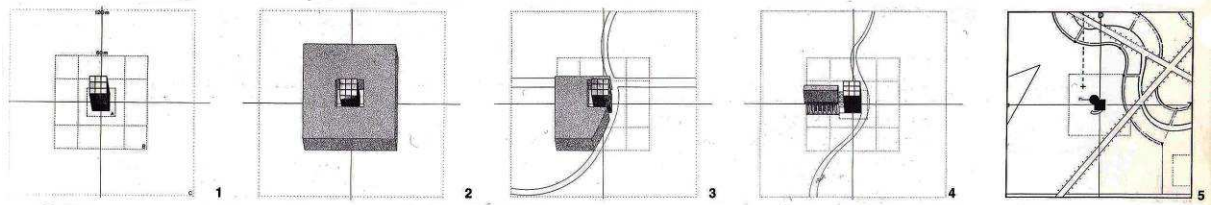


Figure 43. « Folies » générales et « Folies » particulières.

Ce système combinatoire relève à la fois d'un processus de conception aléatoire<sup>174</sup> et d'un processus de déconstruction-reconstruction. La combinaison de systèmes différents engendre des configurations formelles et fonctionnelles aléatoires et arbitraires, les points de superposition des trois systèmes deviennent incontrôlables.

Pourtant, bien que Bernard Tschumi, tout au long du processus de la conception du Parc de la Villette, mette en œuvre une structure combinatoire et machinale qui remplace à la fois un processus de conception traditionnelle et la centralité de la composition architecturale, il est impossible de nier chez lui une certaine dimension compositionnelle de l'architecture. Pour réussir à penser et dessiner une architecture autonome, qualifiée par Tschumi de « post-humaniste », il est indispensable de trouver un langage qui ne dépendra certes plus de la tradition, de la hiérarchie et des fondements de l'architecture, mais qui sera bien, malgré tout, un langage, et un langage architectural.

---

<sup>174</sup> « La superposition sur le site de ces systèmes autonomes provoque effectivement des situations aléatoires, inattendues et parfois conflictuelles, ces situations deviennent le point de départ du travail architectural qui consiste alors à exacerber les tensions programmatiques et formelles qui résultent de cette superposition. » : « Bernard Tschumi : Le parc de la Villette », *AMC. Architecture Mouvement Continuité*, op. cit., p. 32.

## 3.2 - Comment le philosophe (Derrida) habite la maison de l'architecte (Eisenman)?

### 3.2.1 - *House X*, décomposition : le processus de la conception architecturale

Une transformation formelle et instrumentale de la déconstruction derridienne est indispensable pour entraîner une déconstruction architecturale, car une réduction simple et univoque de l'architecture au langage semble impossible. Eisenman explique cette transformation entre les deux disciplines – la philosophie et l'architecture – par sa notion de « décomposition » : « Ce terme suggère une activité analogue à celle que les critiques littéraires appellent la déconstruction, qui concerne l'analyse d'un texte en l'isolant, de manière à le placer dans des catégories structurales. La déconstruction est fondamentalement un dispositif analytique. Elle ne suggère pas une attitude particulière envers le processus de fabrication ou le physique de l'objet produit. Pour cette raison, mais aussi pour éviter le terme construction qui renvoie habituellement à l'édification, alors qu'ici on s'intéresse bien plus au processus de conception et de composition, le mot décomposition est utilisé de préférence à déconstruction »<sup>175</sup>. La « décomposition » en tant qu'interprétation de la déconstruction derridienne résulte d'un dispositif purement analytique, d'une restructuration du processus de la conception qui comprend l'analyse de la forme architecturale, le processus lui-même et une écriture de l'espace. En présentant la décomposition comme entièrement réductible au processus de conception et à l'objet final, Alain Pélissier paraît en minimiser les effets : elle ne serait qu'une forme de déconstruction architecturale, son mode d'intervention spécifique n'est pas ici décrit. Mais même ainsi décrite, sans les enjeux d'une attitude théorique précise, elle suggère à l'évidence une relecture

---

<sup>175</sup> Alain Pélissier, « Jacques Derrida, la déconstruction : un projet ? », op. cit., p. 38.

des processus de conception précédents, ainsi que des formes et présupposés architecturaux.

Pour Eisenman, la décomposition n'élimine ou n'écarte pas les fondements et la métaphysique de l'architecture, elle les déstabilise. Plus précisément, elle déstabilise trois relations métaphysiques fondamentales de l'architecture : la relation entre objet architectural et processus de design - la conception architecturale ; la nature de la relation entre l'objet architectural et l'architecte - l'homme et son image présupposée dans l'objet projeté ; le statut de l'objet lui-même, à la fois en tant qu'objet et en tant que signe - la forme et l'identité. Déconstruire les trois éléments fondamentaux de l'architecture (la structure, l'homme et la forme) nécessite une représentation et une remise en question de ces éléments, car une approche aussi radicale demande de nouvelles instructions.

La décomposition s'impose chez Eisenman au terme d'une très longue démarche, qui implique aussi la conception des *Houses* précédant la *House X*. A partir de *House VI*, Eisenman déstabilise le « post-modernisme », et c'est par ce biais qu'il engage une critique de la métaphysique de l'architecture. Dans la *House VI*, il oppose les traditions de l'architecture moderne à celles de l'architecture classique, ce qui était déjà latent dans les *Houses* précédentes, mais qui est révélé ici explicitement. Il met en cause la centralité, il tente de reformuler entièrement le système en mettant en évidence l'émergence de contradictions dans le système lui-même. Ce sont ces contradictions, qui selon Mario Gandelsonas<sup>176</sup>, finissent par provoquer une « explosion » du système dans *House X*. Dans les systèmes précédents, il interrogeait l'unité et la linéarité dans le processus de développement. Alors que dans *House VI*, la notion de « *vertical layering* », en tant que concept linéaire, est juxtaposée à d'autres éléments. La structure spatiale est produite selon un double caractère contradictoire qui la conduit à se développer selon les modes à la fois d'une progression séquentielle de l'espace – *layering* – et

---

<sup>176</sup> Introduction du livre *House X* de Peter Eisenman. Mario Gandelsonas, *Form Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*.

d'une investigation de la centralité. La progression séquentielle se développe en contradiction totale avec le cube qui dans *House VI* représente la centralité, afin de déstabiliser celle-ci et d'empêcher toute création d'une nouvelle centralité. On a donc d'un côté un système linéaire (séquentiel) qui implique un commencement et un aboutissement, et d'un autre côté une centralité qui suggère une superposition de diverses lectures. La confrontation de la linéarité et de la centralité crée dans *House VI* une situation très complexe, qui rend impossible toute lecture exhaustive (Fig.44). L'anthropocentrisme est ainsi questionné par le processus de la transformation, car le résultat final manifeste une décentralisation – produit de la superposition de deux systèmes, linéaire et central – qui interroge la place que l'homme occupe dans une conception architecturale en tant que centre de toutes les mesures (Fig. 45).

L'objet final ne représente plus la centralité, étant devenu incapable de désigner ses propres origines structurales. La conception débute par une configuration banale - une grille à neuf cases - et finit dans une configuration complexe qui occulte la centralité présumée et le processus de la conception (Fig. 46). C'est en cela qu'il est possible de considérer *House VI* comme le commencement de la décomposition chez Eisenman.

L'homme n'est plus le centre et la mesure de la conception architecturale chez Eisenman. Une variation des échelles peut faire sortir l'homme de cette centralité et de sa finalité imposante et historique<sup>177</sup>, pour un nouveau questionnement sur la notion d'homme et sur les valeurs de l'humanisme. Plus qu'une démarche anti-humaniste<sup>178</sup>, il s'agit là, selon

---

<sup>177</sup> « En ce qui concerne Eisenman, j'ai appris à connaître son travail, il libère l'architecture de la valeur de présence, de la valeur d'origine en opérant ce qu'il appelle le *scaling* – mise à l'échelle –, et qui essaie d'affranchir l'architecte de l'échelle humaine, comme de la référence anthropocentrique, d'un certain humanisme, en variant le *scaling*. Dans le même ensemble architectural, il varie les échelles, il n'y a plus une seule échelle, l'homme n'est pas la mesure de cette structure architecturale. » : Jacques Derrida, « Le philosophe et les architectes », *Diagonal 73*, août 1988, p. 38.

<sup>178</sup> « Il ne s'agit pas non plus d'une démarche anti-humaniste comme on l'a dit quelquefois. Il s'agit, au sujet de la place de l'homme, du rapport homme-dieu, etc., de poser de nouvelles questions sur la manière dont la notion d'homme ou la valeur d'humanisme s'est instituée et a commandé non seulement la philosophie mais

Derrida, de ne se fixer à aucune tradition. L'un des éléments qu'Eisenman utilise dans le but de suggérer la décentralisation de l'homme est ce qu'il appelle le « *Scaling* »<sup>179</sup>.

Le *Scaling* est le résultat de la superposition, du changement d'échelle et de la fragmentation appliquée à une configuration<sup>180</sup>. Là où l'homme et la forme ont perdu leur centralité idéologique et formelle, la nouvelle figure ne peut plus se lire en sens inverse pour retrouver l'origine. Cela affecte directement l'histoire perçue comme un déroulement linéaire avec un début et une fin. La complexification du déchiffrement amène à la conscience la multitude des interprétations et des lectures possibles du passé, ainsi que leur subjectivité. Ce dispositif de décentralisation, changement d'échelle et déstructuration ne vise pas une réponse définitive ou un nouvel humanisme, mais plutôt la confirmation de l'incertitude de toutes les prédéterminations, moins dans le but d'une annihilation que dans l'espoir de mieux connaître ce qui a été développé et s'est imposé historiquement. Ainsi, le vrai défi reste une approche qui ne détruirait pas les traces, mais qui arriverait à approfondir foncièrement leur signification. C'est la raison pour laquelle Derrida, dans différents textes, a souligné que la déconstruction ne détruit pas.

Dans les *Houses* précédentes, l'application de la ligne, de la surface et du volume, crée une complexité dans laquelle l'espace même devient un sujet de critique. En utilisant les lignes et les surfaces comme de faux éléments de fermeture des extrémités, Eisenman crée une fausse

---

l'architecture. Il ne s'agit pas du tout de détruire ou de casser cela mais d'essayer de penser ce qui s'est passé. De le penser non seulement à travers des spéculations conceptuelles mais de le penser dans la pierre, en essayant d'inventer autre chose. Cette architecture-là, c'est une architecture qui pose la question de la philosophie.» Jacques Derrida, « Le philosophe et les architectes », *ibid.*, p 39.

<sup>179</sup> Selon Eisenman, la solution pour libérer l'architecture de la métaphysique traditionnelle est de remettre en question l'unité et l'origine. Ainsi, le « *scaling* » est pour lui l'un des outils qui pourraient contribuer à dissocier l'architecture de toutes les conventions et préconceptions architecturales.

<sup>180</sup> Le « *scaling* » en tant qu'outil conceptuel contribue chez Eisenman à la procédure de la « décomposition ». Nous essayons de montrer ici de quelles façons le « *scaling* » intervient dans la procédure de transformation de la « différence » derridienne en une conception spécifiquement architecturale.



centralité, puisque la symétrie est perturbée dans tout le système. Dans *House VI*, la centralité est perturbée même en vertical : des surfaces qui débordent et qui reculent par rapport au plan initial aident la *House* à se dégager d'un système géométrique ordinaire. Cela devient plus complexe encore dans *House X*, car la centralité est alors mise en jeu à différentes échelles (Fig.47-48). Dans les premières *Houses*, Eisenman conservait l'idée classique de l'unité et de la structure. Il préservait la notion classique de la composition : « Une notion par laquelle les principes de l'architecture, ces éléments et leurs analyses comparatives sont tous dirigées vers un processus – composition – où la forme se crée et se développe »<sup>181</sup>. Mais dans la *House X* Eisenman atteint un degré de « transformation » qui va au-delà de l'assimilation de nouveaux éléments dans un processus encore réductible à la notion de « composition ». En déstabilisant la notion de « composition » elle-même, il s'efforce de créer une nouvelle écriture critique de l'axiomatique même de l'architecture. Il démontre que la remise en question de toute la hiérarchie affecte en totalité l'axiomatique de l'architecture. Si pour Mario Gandelsomas la critique de l'humanisme présuppose la démolition de tous ses concepts et de toutes ses pratiques, cela semble concrètement irréalisable pour Eisenman, car il faut selon lui utiliser le système pour le critiquer lui-même ; il est ainsi obligé d'utiliser le langage prédéterminé du système pour suggérer l'indétermination du système même. Et puisqu'il ne peut s'engager dans une démolition totale, Eisenman attaque les fondements de l'architecture : « Il ne s'agit pas de détruire pour faire apparaître un sol nu, plutôt de mettre en question une métaphorique architecturale qui parle de fondement, d'architectonique... »<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup> Peter Eisenman, *House X*, New York, Rizzoli, 1982, p. 24.

<sup>182</sup> Jacques Derrida, « Le philosophe et les architectes », op. cit.

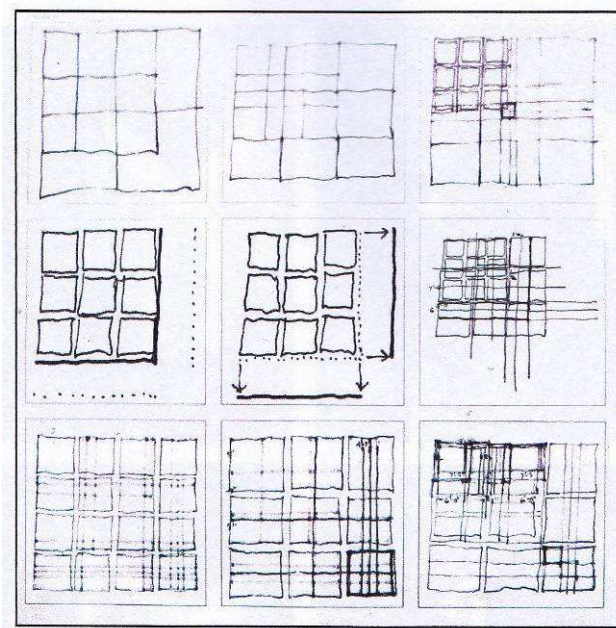


Figure 44. Illustration du processus systématique de conception de la *House VI*, qui montre les étapes de transformation des systèmes opposés (soustraction, superposition, changement d'échelle).

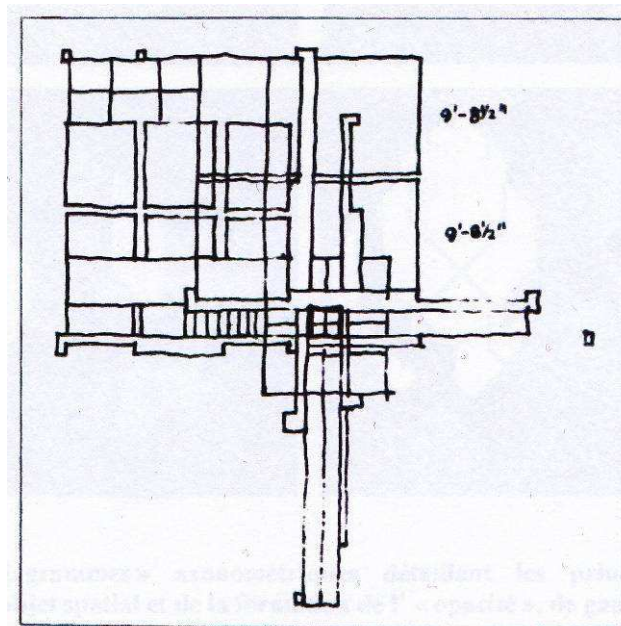


Figure 45. Le produit des échanges et des processus combinatoires entre les deux systèmes, linéaire et central (les grilles et les axes) de la *House VI*.

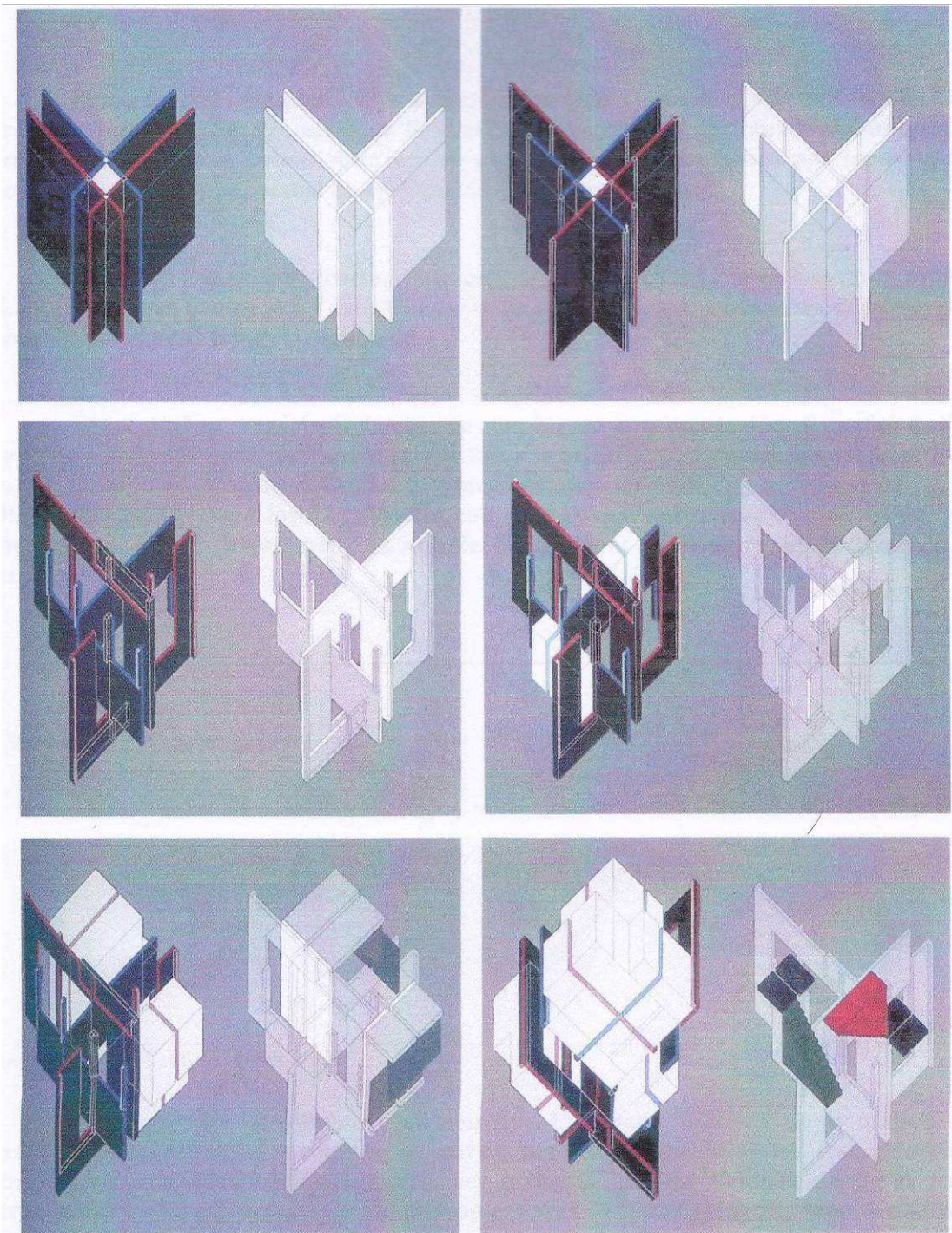


Figure 46. Axonométries configurant les principales étapes de transformation et de combinaison de la *House VI*.

Ces différentes illustrations manifestent aussi la présence de certains dispositifs formels qui ne répondent pas au besoin de l'habitation mais qui font partie d'une structure plus globale qui n'obéit plus exclusivement aux exigences fonctionnelles du projet, tel l'escalier rouge qui n'en est pas un.

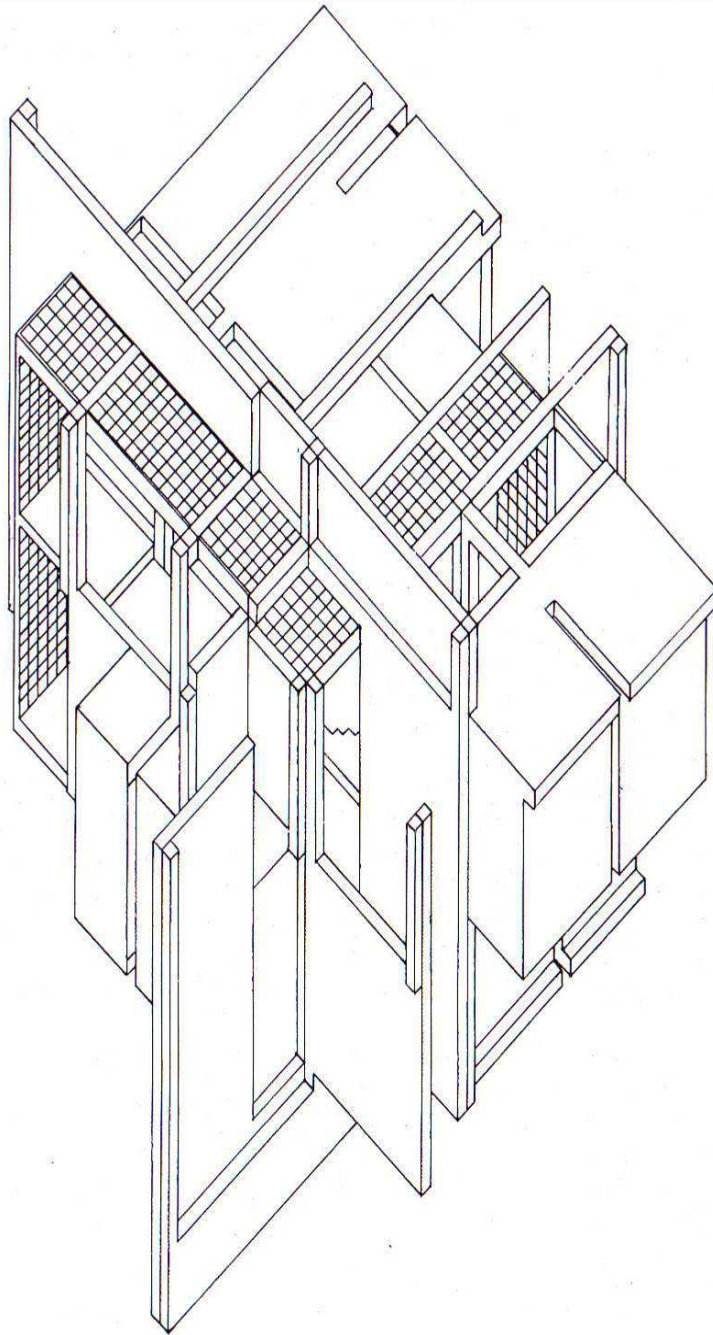


Figure 47. Peter Eisenman, *House VI*, Connecticut, 1972-1975.

Le volume final témoigne de la présence de surfaces non-fonctionnelles et non-esthétiques, qui semblent simplement défier la symétrie et la centralité. Ainsi, la présence de ces surfaces désordonnées qui débordent des extrémités du volume pourrait être interprétée comme une allusion à l'absence d'une idée formelle initiale du volume fini qui pourtant d'imposait dans presque toutes les formes de conception antérieures, depuis toujours.

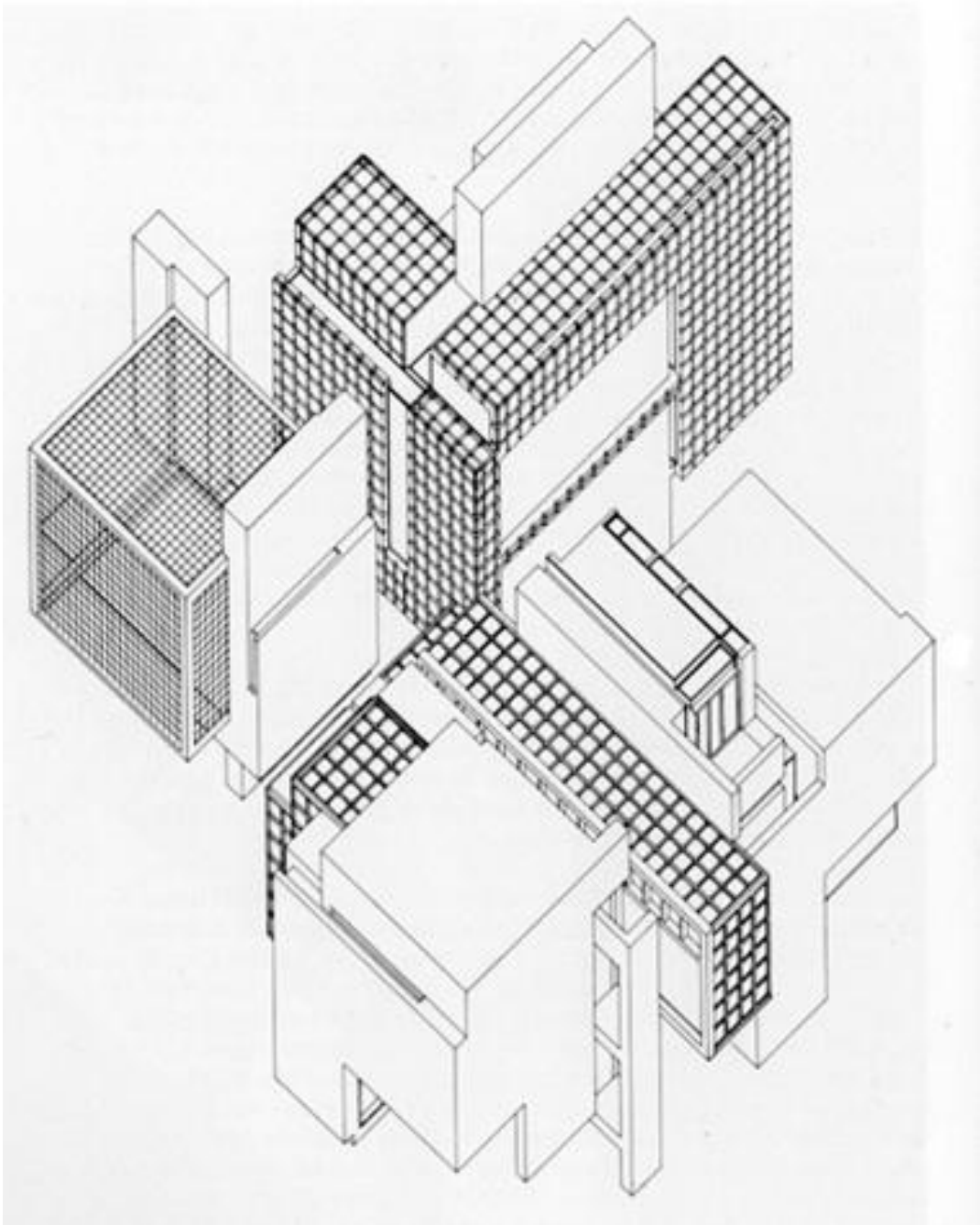


Figure 48. Peter Eisenman, *House X*, Michigan, 1975.

Dans la *House X* comme dans la *House VI*, le débordement des surfaces perturbe la centralité, mais ici les débordements font partie du système configurationnel (le choix du L-Shape) et sont les représentants, à l'échelle inférieure, de la décentralisation globale.

*L'ambition de House X* est de manifester une décomposition structurale, de décomposer la composition même, conformément à ce qui est, d'après Derrida, l'un des motifs<sup>183</sup> de la déconstruction : « Une déconstruction devrait déconstruire d'abord, comme son nom l'indique, la construction même, le motif structural ou constructiviste... »<sup>184</sup>.

Dans les premières *Houses*, la notion de « composition » était assimilée à la notion de structure, alors que dans la *House X* la notion critique de « décomposition » résulte d'une interrogation quant à la notion même de structure, apparue dans les projets des *Houses* précédentes. Les éléments les plus simples et les plus unitaires, ainsi que leur structure de composition, seront critiqués dans *House X* par l'effet d'un processus de fragmentation. Ce dernier est le résultat d'une démarche de conception qui conduit la forme vers un déséquilibre formel et structural. Eisenman essaye de mettre en pratique un système de décomposition qui ne prévoit pas le résultat final, mais qui ne fonctionne que par une interaction des systèmes. En remplaçant la conception architecturale par un conflit créé entre les systèmes, il tente de mettre au point un système autocritique.

Quand on la réduit à n'être qu'une interprétation ou une traduction de la déconstruction derridienne, on condamne la notion de décomposition d'Eisenman à rester superficielle. Pour aller au-delà et en montrer la spécificité architecturale, il faut la considérer comme une démarche conceptuelle structurée. De ce point de vue, la *House X* constitue certainement

---

<sup>183</sup> Cf. Alain Pélissier, *Technique et Architecture*, op. cit., p. 38 : « La déconstruction ne serait pas une architecture. Elle ne se veut pas un système définitivement clos, mais un questionnement. Elle ne conclut pas, elle ouvre des portes de réflexion à travers des séquences et raisonnement qu'elle parcourt à nouveau et qu'elle poursuit. Elle ne parachève pas un ensemble de notions, mais elle les soumet à son analyse et à sa production pour en déceler l'impensée, pour en démasquer les préjugés. Bien plus, la déconstruction ne sera pas une métaphore de l'architecture ». La décomposition comme la déconstruction porte une analyse critique sur les prédéterminations de l'architecture, un questionnement sur l'histoire et la hiérarchie de l'architecture. Comme disait Marc Wigley, il s'agit d'une interrogation qui éclaterait ferait éclater la forme de l'intérieur. C'est la raison pour laquelle la déconstruction ne définit jamais chez Eisenman de limites strictes et infranchissables : il interroge la forme à partir de sa structure créatrice et ne déforme pas pour déformer.

<sup>184</sup> Jacques Derrida, *Psyché, invention de l'autre*, op. cit., p. 517.

l'une des références majeures de la déconstruction en architecture, justement parce que le processus de décomposition qui y est mis en œuvre est réellement un processus de conception architecturale. Pourtant, la décomposition en tant que déstabilisateur du système se heurte en architecture à une difficulté que ne connaît pas la déconstruction littéraire : il lui faut aller chercher à l'extérieur du système les éléments de déstabilisation, alors que la décomposition est censée soumettre le système à une critique interne. Alors qu'une critique littéraire ne présuppose que le matériel textuel, la décomposition est obligée de créer le matériel déconstructif, car en architecture, quoi qu'il en soit, la déconstruction est indissociable de la construction. Nous supposons que c'est à cette fin qu'Eisenman compose son système autocritique combiné de différents systèmes en s'appuyant sur la notion kantienne d'« architectonique »<sup>185</sup>, dans laquelle il entrevoit la possibilité de générer des systèmes nouveaux à l'intérieur de systèmes posés. Mais là où l'architectonique chez Kant est censée correspondre à une situation dans laquelle la raison fournit les fins a priori et ne les attend pas empiriquement, la démarche de conception de la *House X* montre une progression aussi aléatoire que conceptuelle. Le système composé par Eisenman est à la fois « technique »<sup>186</sup> et « architectonique ». Mais tandis

---

<sup>185</sup> Emmanuel Kant définissait ainsi l'architectonique dans la *Critique de la Raison pure* : « J'entends par *architectonique* l'art des systèmes. Puisque l'unité systématique est ce qui, transforme une connaissance commune en science, c'est-à-dire ce qui, d'un simple agrégat, fait un système, l'architectonique est donc la doctrine de ce qu'il y a de scientifique dans notre connaissance en général, et elle appartient ainsi, nécessairement, à la méthodologie...cela dit, j'entends par système l'unité des diverses connaissances sous une idée. Cette dernière est le concept rationnel de la forme d'un tout, en tant que, à travers ce concept, la sphère du divers aussi bien que la position des parties les unes par rapport aux autres est déterminée a priori ». D'après Edvard F.Sekler, l'architectonique en architecture est une notion qui dénie la relation entre la structure et la construction, vers une représentation des signes qu'une œuvre architecturale véhicule, non seulement à travers ses formes, mais aussi à travers la structure transparente qui est comprise comme la procédure de la construction architecturale.

<sup>186</sup> Nous reprenons ici la distinction entre « unité technique » et « unité architectonique » proposée par Kant dans la *Critique de la raison pure* : « L'idée a besoin, pour être mise en œuvre, d'un schème, c'est-à-dire d'une diversité et d'un ordre intrinsèque des parties qui soient déterminés a priori à partir du principe de la fin. Le schème qui n'est pas forgé selon une idée, c'est-à-dire à partir de la fin principale de la raison, mais empiriquement, selon des objectifs se présentant de manière

que, dans la tradition, chez Kant par exemple, un système architectonique ne peut pas être autocritique<sup>187</sup>, celui d'Eisenman l'est effectivement, dans la mesure où il conserve la structure mais en remplace les éléments. En falsifiant le modèle kantien, il entraîne les systèmes dans la contradiction pour obtenir un système autocritique.

La conception ou décomposition de la *House X* repose sur un programme structural<sup>188</sup>. La création de l'œuvre architecturale est assimilée au processus de décomposition. D'une certaine manière, c'est la pensée architecturale qui est déconstruite, mais pour mettre à l'œuvre cette déconstruction, l'architecte a besoin d'outils compatibles avec la création architecturale. La procédure de conception de la *House X* commence par une configuration très simple : la juxtaposition de quatre carrés égaux (Fig. 49). Cette configuration régulière et simple est choisie dans le but d'être finalement disloquée. Arriver à une complexité terminale dans laquelle l'inversion du processus sera impossible suppose la dislocation de toutes les prédéfinitions. Eisenman nomme cette approche d'un objet final complexe sa « pré-distillation »<sup>189</sup>. La configuration finale résulte de toute une succession d'opérations employées pour dissoudre sa ressemblance avec toutes les configurations initiales. Le plan terminal est une série de traces qui se réfèrent à une structure complexe et non plus à l'unité de la structure initiale. Nous partons de l'hypothèse que cette configuration simple, en tant que première

---

contingente – dont on ne peut savoir par avance le nombre – procure une unité *technique*, tandis que celui qui ne surgit qu'à la suite d'une idée – où la raison fournit les fins a priori et ne le attend pas empiriquement – fonde une unité *architectonique* ».

<sup>187</sup> L'architectonique est, rappelle Kant, « l'art des systèmes ». Il s'agit d'un ensemble de connaissances placées sous une idée, un ensemble d'éléments ordonnés de telle sorte que leur relation soit significative d'une idée ou d'une structure. Bien entendu, « l'architectonique » a chez Eisenman un tout autre sens : il s'agit chez lui d'un ensemble de systèmes opposés destiné à critiquer la signification même de l'idée.

<sup>188</sup> Le programme structural de la *House X* se divise en deux parties, le processus de la décomposition structurale et le processus de la décomposition formelle. Eisenman met en œuvre un diagramme initial sur lequel la structure et la forme sont associés.

<sup>189</sup> « And in fact, the final configuration will be seen as a cumulative attempt to dissolve its own seeming connection with any initial analogue – in other words, the final plan will be only a series of traces which refer in a sense forward to a more complex and incomplete structure. It thus becomes a kind of pre-distillation of this more complex future condition. Peter Eisenman, *House X*, New York, Rizzoli, 1982, p. 48.



étape de la décomposition, est conçue dans le but de créer un système architectonique qui permette une analyse interne. Cette configuration contient en fait deux systèmes, le système central - le plein - et le système linéaire - le vide.

Le contraste de ces deux systèmes contradictoires produit un système autocritique. Qui plus est, en amorçant le processus de la décomposition à partir d'une conception structurale<sup>190</sup>, l'architecte réduit le risque d'une déformation qui ne serait que formelle. Le système architectonique manifeste en effet des potentialités transformationnelles. Eisenman modifie une série de possibles configurations neutres en réservant la symétrie et l'unité architecturale. En associant une configuration transformée (Fig. 50) avec la configuration initiale, l'architecte produit une configuration plus dynamique (Fig. 51). Cette association représente la première disjonction conceptuelle de la configuration initiale. Cela rend le processus de la conception de *House X* aussi arbitraire que conceptuel, car ce choix peut autant venir d'une idée conceptuelle que d'un choix neutre, dans la mesure où la configuration initiale est symétrique. Autrement dit, chaque élément reçoit un dynamisme non-identique par rapport aux autres éléments, ce qui rend le système arbitraire.

Une nouvelle profondeur structurale est atteinte quand la configuration se trouve divisée, selon des renversements qui suivent des rythmes variés (Fig.52) : d'un côté un renversement direct - côté droit - et de l'autre côté - côté gauche - un renversement en deux étapes, ce qui rend le retour vers le diagramme initial plus difficile encore. Cette opération déclenche aussi un conflit entre le système central - le plein - et le système linéaire - le vide : ce qui était neutre dans la première configuration produit une condition de frontalité (Fig. 53), c'est-à-dire qu'une accumulation des transformations sur les deux lignes internes et externes des trois carrés crée une face externe sur

---

<sup>190</sup> Cette forme de conception architecturale peut être effectivement considérée comme une conception structurale, qui d'ailleurs réfère à une déconstruction théorique, dans la mesure où plusieurs étapes de la conception se conforment aux critères derridiens. Au-delà de cette similarité de parcours, la conception de la *House X* ne commence pas par une idée plastique - volume - ou fonctionnelle - plan, mais par une structure dynamique qui se développe en créant des conflits à l'intérieur d'elle-même.

laquelle la configuration n'a subi aucune transformation (Fig. 54). Alors qu'une ressemblance dans la lecture des lignes internes et externes – dans les deux cas, une position alignée et trois positions non-alignées – demande une introduction de déstabilisateur afin de créer une disjonction dans la lecture interne et externe. Un déstabilisateur qui affectera seulement la lecture externe (Fig. 55).

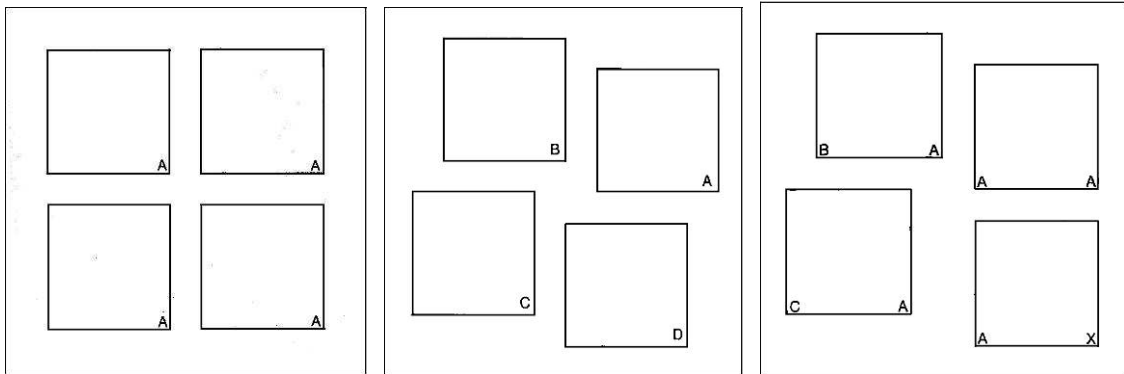


Figure 49. À gauche, la configuration initiale de la *House X*.

Figure 50. Au centre, le deuxième système configurationnel symétrique, transformé grâce à deux actions de déplacement et de rotation.

Figure 51. À droite, la combinaison des deux systèmes précédents.

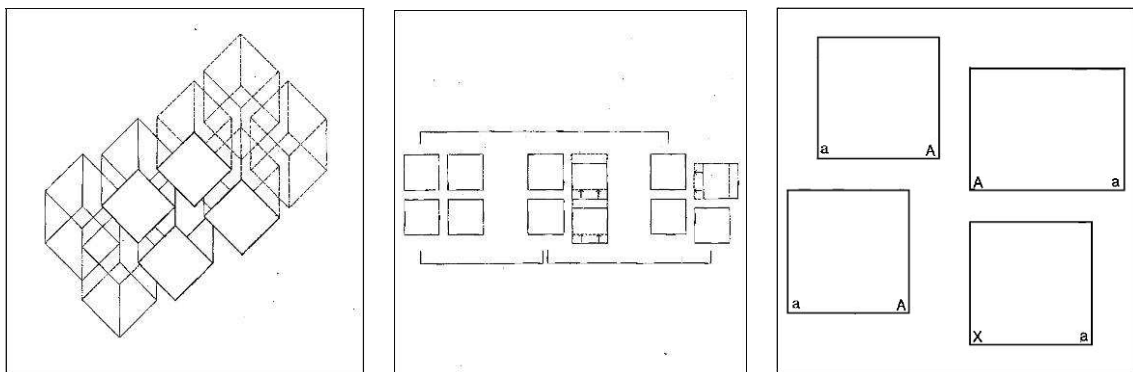


Figure 52. À gauche et au centre, la variation de la manipulation des systèmes. À droite, la transformation du système central.

À gauche et au centre, cette configuration montre que le traitement des cubes est varié durant le processus de conception, ce qui influence encore plus les deux systèmes, linéaire et central, dans leur proximité. Autrement dit, le traitement de l'un élément du système central modifie à la fois cet élément même, son rapport avec le système central et les autres éléments du système linéaire.

Figure 53. À droite, alors que durant toutes les étapes de la conception, c'était le système linéaire qui subissait des déformations dimensionnelles de façon arbitraire suite aux modifications menées sur le système central, dans cette configuration le système central est lui aussi transformé de façon conceptuelle et à une nouvelle échelle.

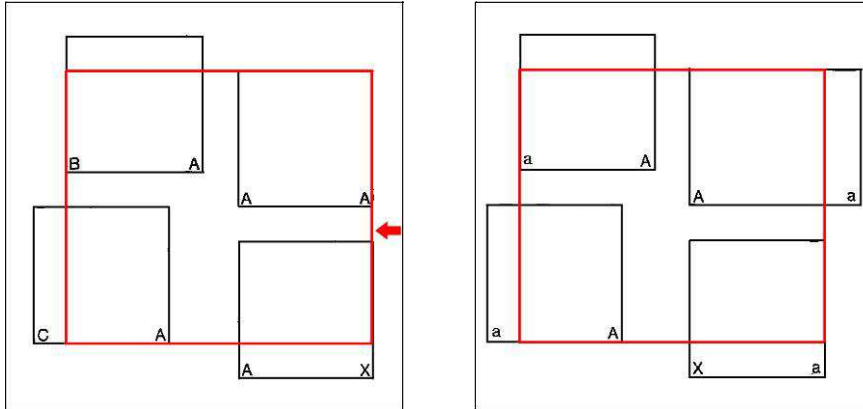


Figure 54. À gauche, cette configuration suggère des lectures interne et externe similaires.

Figure 55. À droite, ici la lecture externe ou bien la frontalité externe est identique sur les quatre côtés et se différencie de la lecture interne

Alors que jusqu'ici les démarches empruntées par l'architecte déstabilisaient les notions fondamentales de symétrie et de centralité, Eisenman introduit en plus dans le système un nouvel élément en forme de L, qu'il nommera les « *L-Shaped* » et exploitera plus tard dans plusieurs de ses projets urbains et architecturaux. Les « L » font partie du processus de la conception architecturale, que ce soit dans un processus décompositionnel ou conceptuel. Cela commence avec le processus de décomposition dans la *House X* (1975 ; Fig. 56 et 57) et se continue avec la *House XIa* (1978 ; Fig. 58), *Cannaregio Town Square* (1978 ; Fig. 59), *EL Even Odd House* (1980), *IBA Social Housing* (1981-1985), *Fin D'où T Hou S* (1983 ; Fig. 60), le *Parc de la Villette* (1987), la *Guardiola House* (1988 ; Fig. 61), le *Koizumi Sangyo Corporation Headquarters Building* (1988-1990 ; Fig. 62), l'*Alteka Office Building* (1990 ; Fig. 63). Le « *L-Shaped* » sera également utilisé pour fabriquer des objets, tels que bijoux et bougeoir.

Alexis Meier, dans sa thèse, a développé des planches comparatives de la *House X* et d'autres *Houses*<sup>191</sup>. Sa planche de la *House X* montre les emprunts de ce projet à ceux de Robert Morris et au tableau de Richard Paul Lohse. En plus d'une analyse comparative, cette thèse explicite le processus de complexification et de disparition (Fig. 64). En d'autres termes, Eisenman utilise les références stables et géométriques de Morris dans un procédé de transformation, qui au final va masquer, fondre ces emprunts stables sous la forme d'un résultat complexe. La banalité engendre la complexité, de la stabilité naît une non-conformité.

Le choix des « L-shaped » en tant qu'éléments qui actualisent la fragmentation dans la *House X* est le fait de multiples raisons. Ils n'effectuent pas la banale fragmentation d'un cube, mais déstabilisent la forme architecturale à divers niveaux, plastiques et structuraux, dans la mesure où ils évoquent une narration différente de celle de la forme architecturale. La déstabilisation des « L-shaped » intervient précisément à deux niveaux :

1 – Elle induit d'abord une interrogation quant aux relations entre les deux notions de « présence » et d'« absence » dans un processus de transformation non-prédéterminée de la forme architecturale. Les « L-shaped » sont à l'origine de la fragmentation dans la *House X*. Eisenman met en pratique la décomposition en utilisant des déstabilisateurs (fragments) qui ne dérangent pas la totalité de la forme géométrique, mais plutôt mettent en jeu des relations inédites entre « présence » et « absence », dans une procédure de transformation qui n'est plus prédéterminée : « La base formelle (L-shaped) bien qu'arbitraire n'est pourtant pas neutre. Elle représente pour Eisenman le fragment absolu ou l'expression physique même de l'incertitude et de l'instabilité entre deux polarités, deux destinées oscillant entre le néant et le volume plein, la saturation et la fin de l'histoire »<sup>192</sup>. Les « L-shaped » représentent à la fois une fragmentation de soi et un signe de fragmentation. Ils

---

<sup>191</sup> Alexis Meier, « Destins de traces, pensée et formes de l'architecture « conceptuelle » chez Peter Eisenman », Université Paris 8, juin 2008, p. 74.

<sup>192</sup> Voir le documentaire de Michael Blackwood, « Beyond Utopia : Changing attitudes in American Architecture », 1983.

peuvent être considérés comme une extension de la forme propre, mais aussi comme un fragment de la forme. La forme est interrogée jusqu'au plus profond de sa signification. Les « L-shaped » ne sont pas une simple soustraction proposée pour révéler l'instabilité de la forme. Dans l'opération de la « décomposition », les « L-shaped » deviennent la forme parfaite, car ils déconstruisent la totalité de la forme propre en tant qu'absolue et dévoilent ainsi la faiblesse de la forme : « Le cube à quartier manquant contient en lui-même la positivité (le cube) et la négativité (le quartier manquant). La forme du « L » implique un va-et-vient entre les deux pôles, manifestant l'instabilité de l'objet [...] Entre la transparence et l'opacité, entre les matériaux<sup>193</sup>, entre les vides et les pleins, l'architecture est suspendue »<sup>194</sup>.

2 - La déstabilisation par les « L-shaped » induit aussi une interrogation de la forme architecturale. Ceux-ci influencent en effet la lecture de la forme architecturale en créant une différence entre les lectures interne et externe en volumétrie. La lecture externe des « L-shaped » se présente sous une forme cubique, tandis qu'à l'intérieur la lecture est faite à partir d'un fragment de cette forme cubique – d'où résultent l'incertitude, l'instabilité et la dislocation, dans une lecture de la forme architecturale qui décourage toute lecture traditionnelle. Puisque la décomposition propose une nouvelle narration de la conception architecturale, une nouvelle lecture de la forme et du processus architectural est indispensable.

Les « L-shaped » en tant qu'opérateurs formels de la fragmentation sont soumis à un nouveau fonctionnement. Ils constituent aussi la structure de la *House X*. Ils remplacent l'utilisation conventionnelle des poteaux, des poutres et des murs des *Houses* précédentes.

Eisenman provoque une contradiction dans la *House X*. On a d'un côté la manipulation des « L-shaped », qui se répètent sur les plans, les façades et qui travaillent avec la topographie du terrain en s'adaptant à la

---

<sup>193</sup> Il n'est pas en ce sens étonnant qu'Eisenman ait participé à l'exposition montée par Jean-François Lyotard en 1985 sous le titre, précisément : « Les immatériaux ». Il y présenta le projet *House lia* dont le motif de développement est justement le « L ».

<sup>194</sup> Alain Pélissier, *Technique et Architecture*, op. cit., p. 38.

penne, qui va jusqu'aux détails d'huissierie ; d'un autre côté, on a la cage, seul volume cubique qui reste entier, qui est supposée représenter « l'emprisonnement »<sup>195</sup> de la rationalité. Ici la « décomposition », comme la « déconstruction » derridienne, « vise à déstabiliser les priorités structurales d'une construction particulière »<sup>196</sup>. Eisenman dans la *House X* crée de nouveaux couples d'opposition qui se critiquent immédiatement : ici la forme propre n'a plus d'avantage sur les « L-shaped » ou les « fragments », puisque ce sont les fragments qui ont entraîné la forme propre vers une critique fondamentale. La critique de la structure et de l'unité architecturale comme l'introduction de la « décomposition » dans la *House X* fonctionnent en s'ouvrant vers une résistance – du point de vue historique – vers une sémantique où la forme prend ces valeurs purement syntaxiques. Le réseau cartésien lui-même devient un fragment. La cage créée dans des matériaux transparents occupe l'un des quatre quartiers du site. Cet espace joue un rôle majeur dans la structure conceptuelle de la *House* : « Il représente en soi, la forme primaire du cube que l'on ne voit pas désormais comme une origine, mais plutôt comme un complexe intermédiaire dans la logique spécifique de House »<sup>197</sup>.

On peut remarquer une progression de la critique dans la série des *Houses*. Cette critique, qui s'appuie à la fois sur l'incertitude et sur l'instabilité du système, témoigne du caractère infini et indéfiniment multiple du système et de ses interprétations et manifeste une absence de finalité due à cette infinité. Encore une fois, Eisenman s'attaque à l'absolu, dans la construction formelle et fonctionnelle de l'architecture. Dans *House X*, en s'appuyant sur la critique du schéma « Dom-ino » de Le Corbusier – critique déjà effectuée dans *House VI* –, il conduit les conventions et les hiérarchies de

---

<sup>195</sup> « L'emprisonnement du rationalisme cartésien a été symbolisé par cette cage grillagée. » : M.Gondelsonas, « Form Structure to Subject. The Formation of an Architectural Language », op. cit., p. 26.

<sup>196</sup> F.Poché, *Penser avec Jacques Derrida : Comprendre la déconstruction*, op. cit., p. 54.

<sup>197</sup> M.Gondelsonas, « Form Structure to Subject. The Formation of an Architectural Language », op. cit., p. 26.

l'architecture vers une nouvelle contestation plus sévère encore. Les dalles horizontales sont devenues des murs verticaux et les murs transparents sont devenus des fenêtres horizontales. Les fenêtres se placent sous nos pieds et le champ visuel est complètement fermé par les murs blancs. D'après Mario Gondelsonas, la raison de cette instabilité est que la *House* tente de montrer qu'il est impossible de ne s'en tenir qu'à une seule structure et qu'il n'y a pas d'unité et de réversibilité entre le design et l'interprétation. Le projet *House X* nous donne de ce point de vue de faux indices. Il fait le travail d'interpréter ces indices seulement pour se rendre compte qu'ils sont faux. Les indices sont comme adressés à une interprétation traditionnelle de l'architecture, mais la maison dans son ensemble est structurée d'une façon différente, irréductible à cette simple interprétation. Ces faux indices signifient la mort de la rationalité et de l'humanisme.

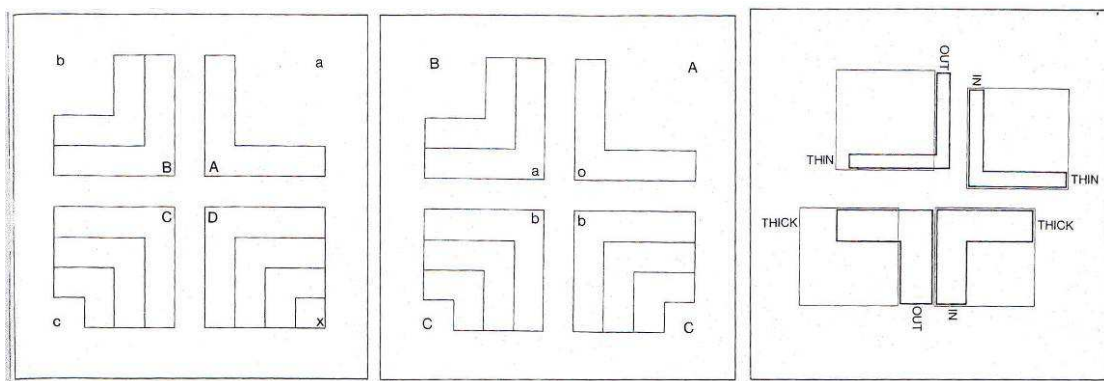
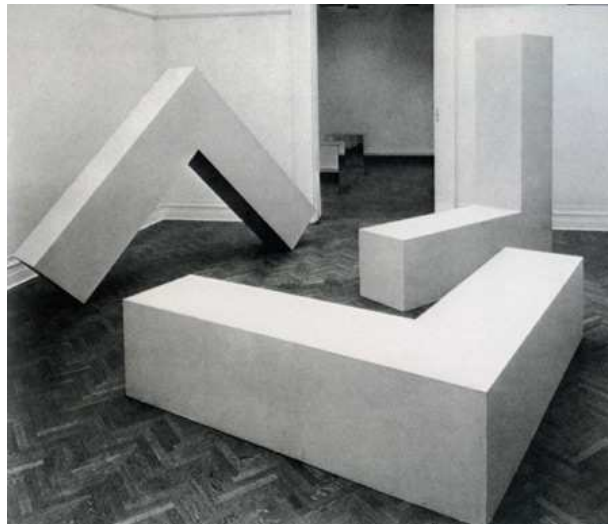


Figure 56. En haut : Robert Morris, *Three L-Beams* (poutres en L), 1965-1969.

En bas : Peter Eisenman, *House X*, 1975. Schéma d'opérations de décomposition des plans. Les premiers motifs de fragmentation en forme de L.



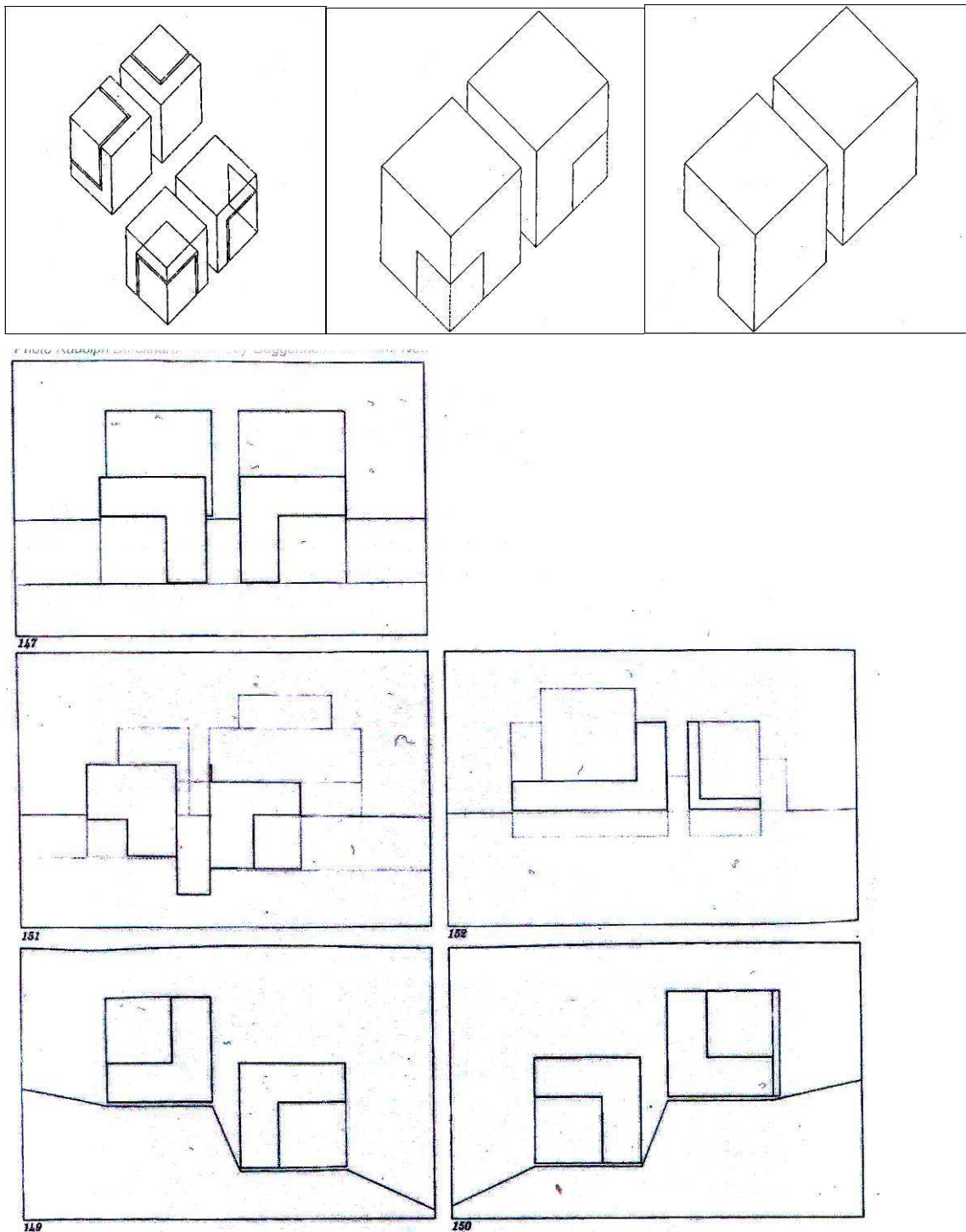


Figure 57. Eisenman crée une structure tridimensionnelle de « L-shaped ». Les « L » sont présents sur le plan, les façades, les coupes et les perspectives.

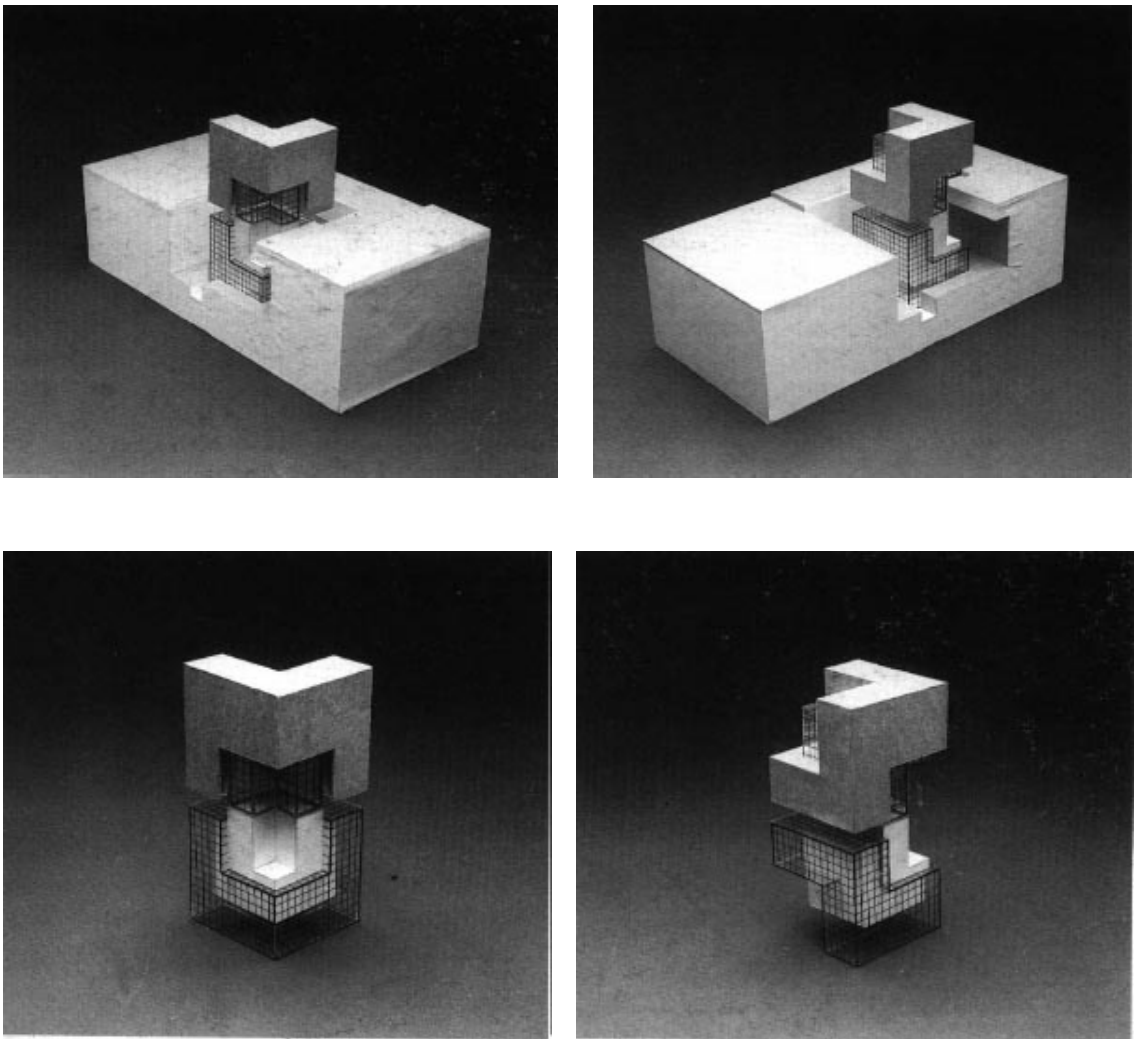


Figure 58. Maquette de la *House X1a*, 1987, qui servira pour l'exposition *Les Immatériaux* organisée par Jean-François Lyotard en 1985 au Centre Georges Pompidou.

La forme en L n'est plus simplement le manifeste d'une opération de décomposition des plans, coupes ou façades. Elle constitue le volume en entier, de façon tridimensionnelle. Elle est l'enveloppe et la structure de projet.

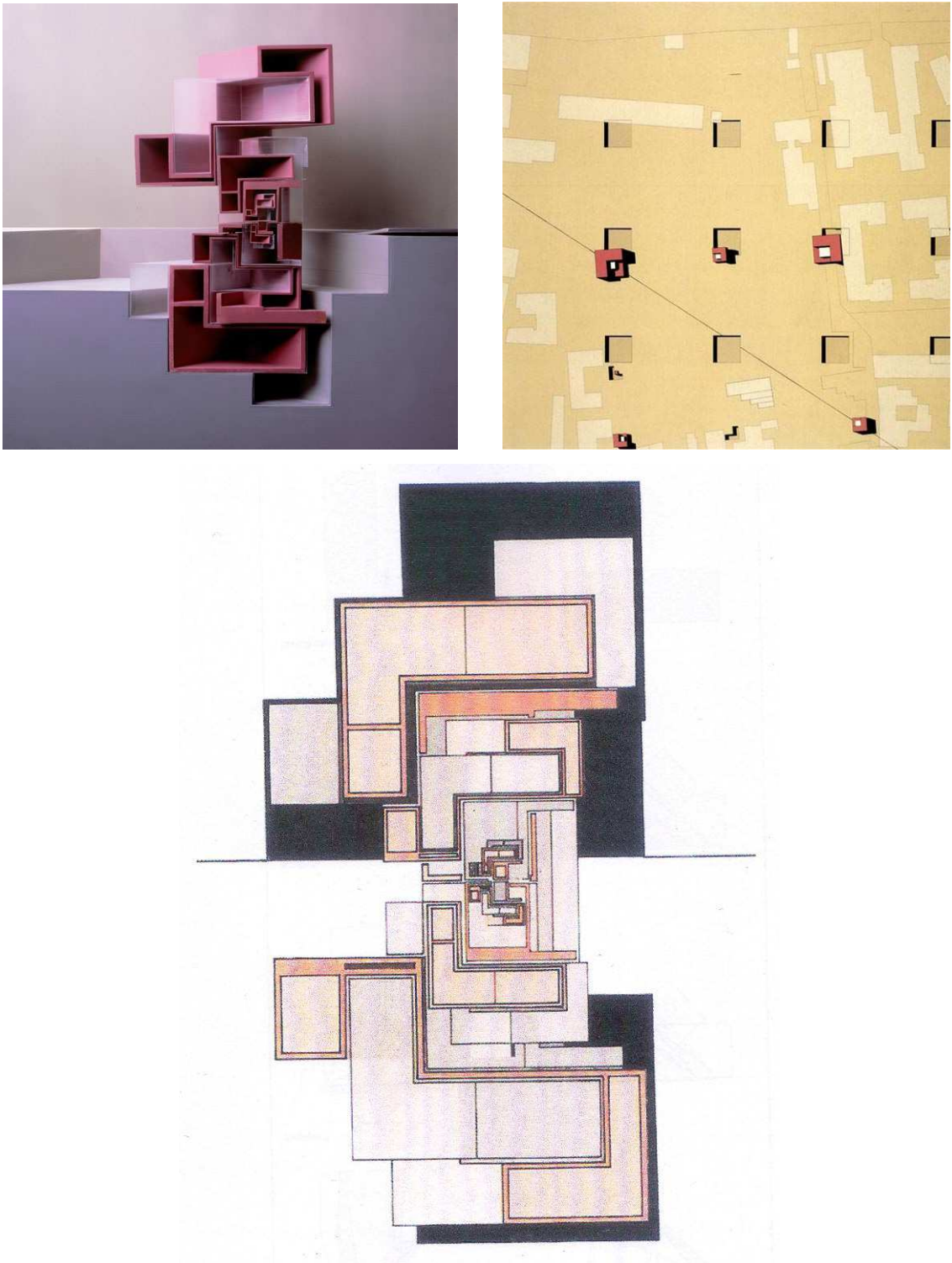


Figure 59. Peter Eisenman, *Cannaregio Town Square*, 1978 : En haut, la maquette et le plan du site du projet. En bas, coupe sur le volume du projet montrant une opération de décomposition grâce à la notion du « scaling », prenant comme schéma de départ la forme en L.

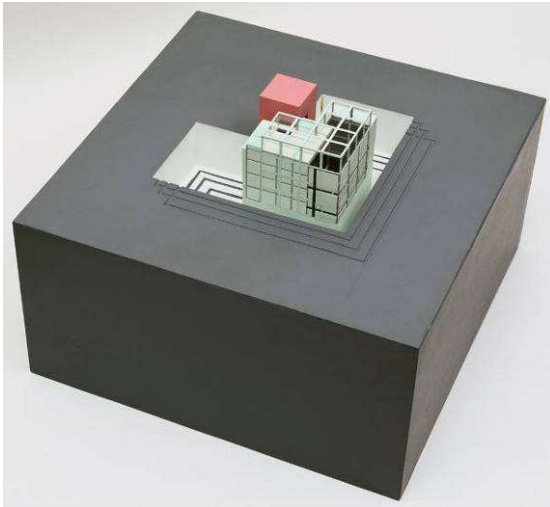


Figure 60. Peter Eisenman, *Fin D'ou T Hou S* (1983)

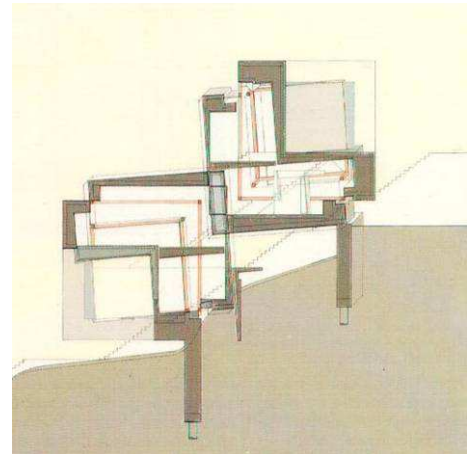


Figure 61. Peter Eisenman, *Guardiola House* (1988)

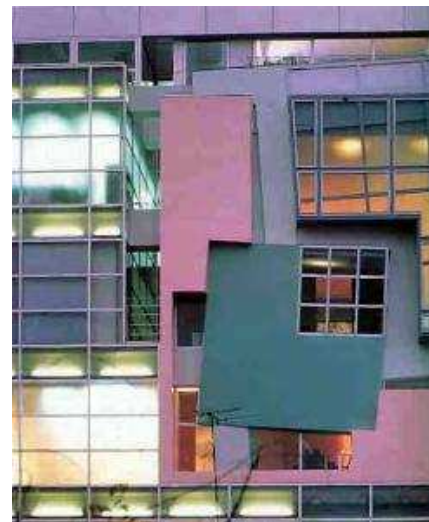


Figure 62. Peter Eisenman, *Koizumi Sangyo Corporation Headquarters Building* (1988-1990)

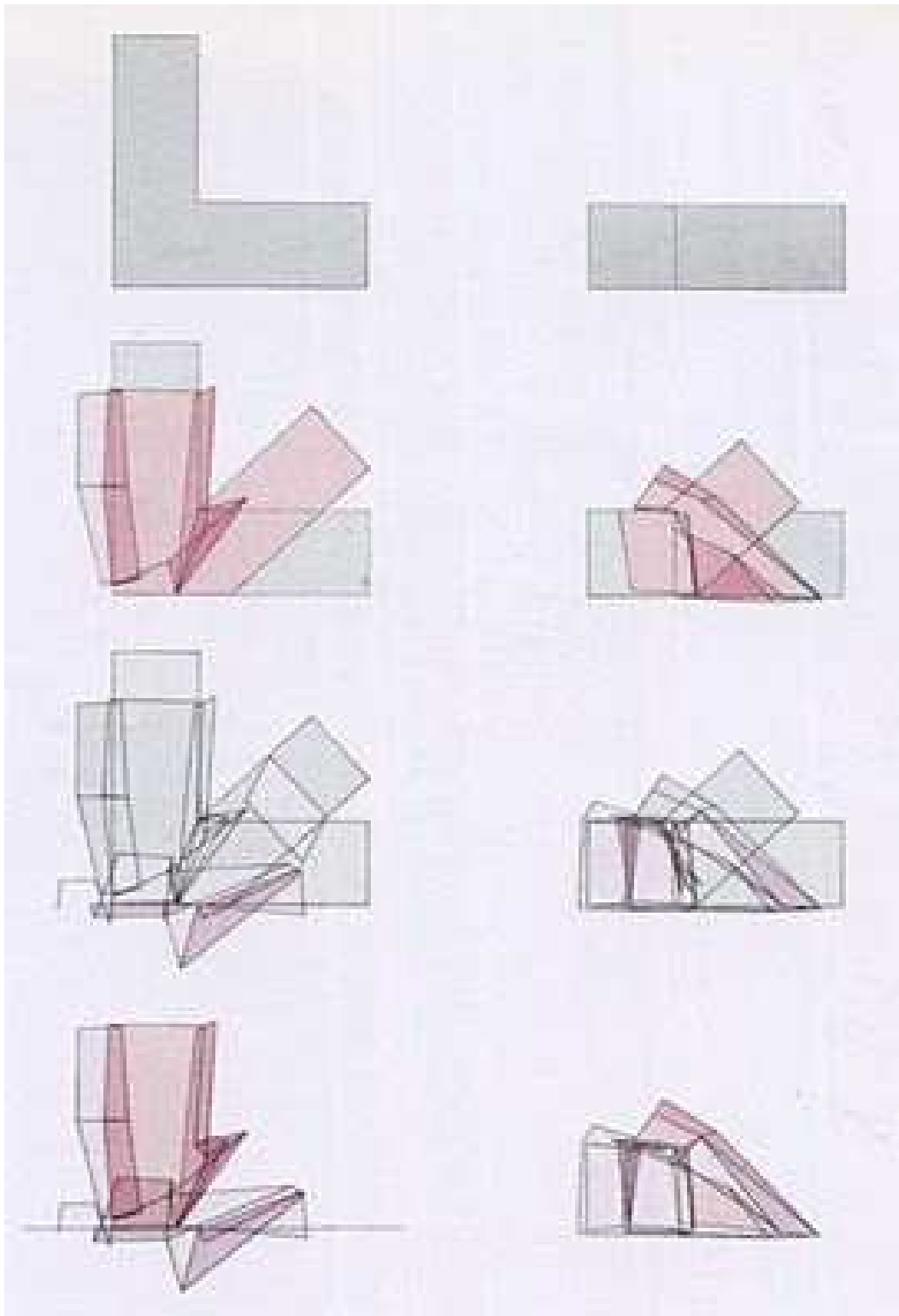


Figure 63. Peter Eisenman, *Alteka Office Building* (1990).

Le motif en L, fragment d'une forme propre, est lui-même fragmenté et décomposé dans ce projet.

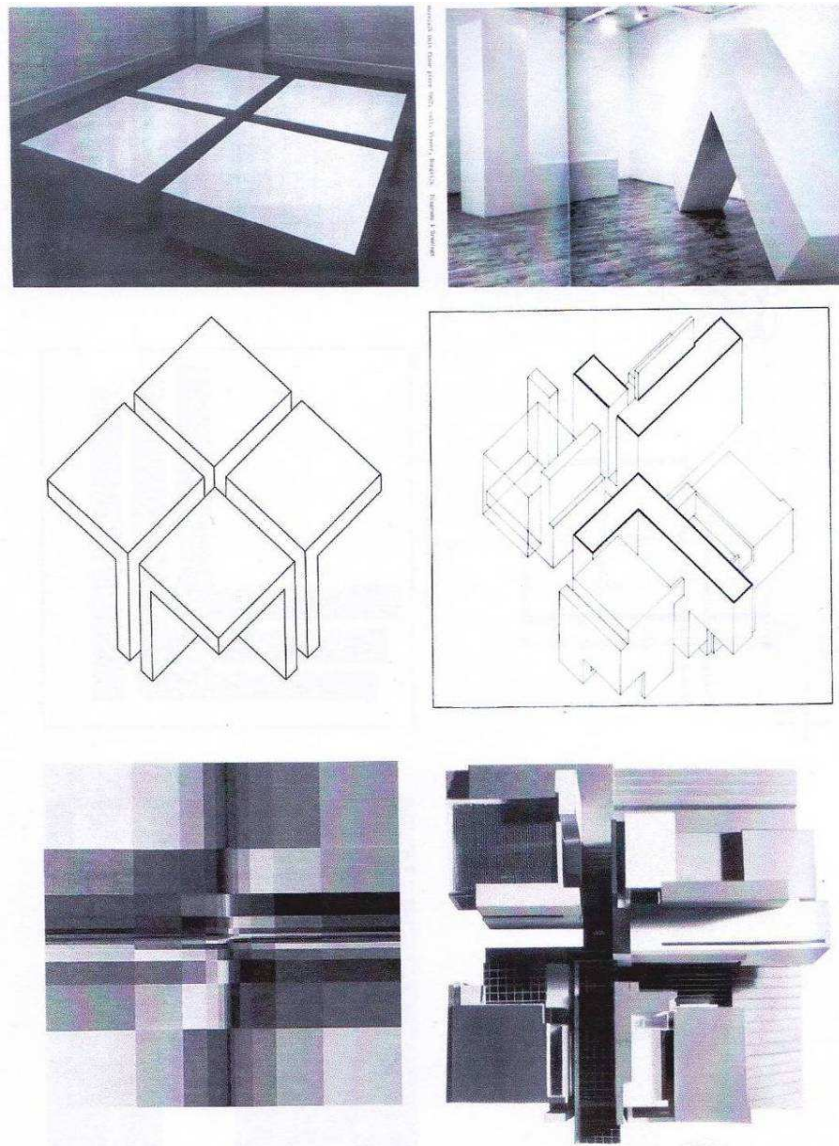


Figure 64. Planche comparative d'Alexis Meier à propos de la *House X* : en haut deux œuvres de Robert Morris, à gauche *4 Unit floor piece* (1967) et à droite *L-Beams* (1965). Au milieu, une axonométrie de la *House X* qui montre la similarité entre les motifs plastique de Morris et la fragmentation dans le processus de conception chez Eisenman. En bas, à gauche, tableau de Richard Paul Lohse, *Quinze rangées systématiques de couleur avec condensation verticale et horizontale* (1950) et à droite, vue du haut de la maquette finale de la *House X*.

Cette planche montre le résultat d'une complexification menée à partir de fragmentations d'une forme propre et complète, c'est-à-dire d'une « décomposition » systématique.

### 3.2.2 - La « différance » derridienne et le processus de conception architecturale d'Eisenman

L'architecture selon Vitruve, une science qui doit être accompagnée d'une grande diversité d'études et de connaissances<sup>198</sup>, elle serait incapable d'entreprendre une critique de la métaphysique sans l'aide d'un processus théorique extérieur. Pour qu'elle y réussisse, elle doit nécessairement emprunter à un autre domaine qu'elle-même. En l'occurrence, elle amorce sa critique de la métaphysique à l'aide d'une structure théorique philosophique et elle la termine en se transformant en un art qui n'est plus simplement architectural mais aussi philosophique. L'architecture déconstructiviste n'est plus seulement une création artistique autonome, et ses réalisations ne sont plus seulement architecturales : elle altère ses propres procédures de conceptions dans le but de se structurer autrement que selon les hiérarchies et les fondements théoriques en vigueur dans l'architecture tout au long de sa longue histoire.

La « différance » derridienne, moteur critique de la déconstruction de la métaphysique, a eu des effets en philosophie et en linguistique, mais aussi en architecture.

Dans les lignes qui suivent, nous essayons de décrire la manière dont l'architecte réussit à traduire la « différance » derridienne dans un nouveau langage spécifiquement architectural, ainsi que le processus de conception qu'il emprunte pour arriver à un acte architectural similaire à celui de la déconstruction. Nous cherchons aussi à recenser les outils que l'architecte utilise dans un processus de conception influencé par la pensée de la déconstruction. Quels outils à la fois théoriques et pratiques, comparables à la « différance » derridienne, utilisent les architectes contemporains afin de structurer une conception architecturale influencée par la pensée déconstructive ?

---

<sup>198</sup> Ce sont les premiers mots des *Dix livres d'architecture* de Vitruve (1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C), dans la traduction de 1673 de Claude Perrault.

En admettant qu'une traduction ou une transformation directe de la notion de « différance » est impossible en architecture, il est indispensable de créer un système d'analyse pour étudier ses transpositions. Ce système devrait pouvoir relier la problématique philosophique et la problématique architecturale. Pour atteindre cet objectif, nous questionnerons premièrement l'utilité d'une notion telle que la « différance » derridienne en architecture et deuxièmement la manière dont la « différance » se trouve transposée quand elle est investie dans le champ de l'architecture.

- En quoi la « différance » derridienne peut-elle être un outil dans une critique métaphysique architecturale ? Pour la considérer comme une problématique efficiente, il faut pouvoir la distinguer des autres structures linguistiques telles que le système de différence saussurien.

- Peut-on s'attendre à découvrir en architecture un système critique qui soit semblable à la « différance » derridienne ? Seule l'analyse d'une ou de plusieurs œuvres architecturales effectuée à l'aide des outils philosophiques fournis par l'examen préalable de la déconstruction philosophique pourra nous permettre de répondre à cette question et d'envisager les relations précises entre les deux domaines.

La première étape consiste à établir les différences qui existent entre la « différance » derridienne et le mot « différence » dans son usage courant, et à comparer cette acception avec des exemples de processus architecturaux influencés par les écrits de Derrida. Une analyse sémantique de la « différance » révèle des divergences entre la différence avec un « e » et avec un « a », par exemple entre la « différance » derridienne et la différence dans la structure linguistique saussurienne. Comme nous le voyions plus haut, Derrida insiste sur le fait que la « différance » n'est ni un mot ni un concept<sup>199</sup> et qu'elle

---

<sup>199</sup> « Il s'ensuit que ce « mot » ou « concept » ne peut être ni l'un ni l'autre, nommant la condition de possibilité « et donc d'impossibilité » de tous les mots et concepts : mais en même temps ce n'est qu'un mot / concept qui ne se tient pas à l'abri de ses propres effets : ce redoublement sème la panique parmi *tous* les mots et concepts, ne leur permettant d'être ce qu'ils sont qu'en leur interdisant simultanément de l'être au sens qu'on a toujours donné au mot (et au concept) « mot » et au concept (et au mot)



trouve sa signification dans l'origine latine du verbe *différer* (le verbe latin : *differre*). Cette référence latine comporte deux motifs qui différencient la « différance » avec la différence :

- L'action de remettre à plus tard : un détour, un délai, un retard. Différer, en ce sens, c'est s'inscrire dans la chaîne de la temporisation ;

- Le fait d'être autre, de ne pas être identique, discernable.

La « différance » est le « fait de différer »<sup>200</sup>. Derrida crée une « différance » qui est plus dynamique que la différence même : une « différance » qui n'existe pas dans la présence, car elle n'est pas encore établie mais est en train de s'établir. « Les différences sont donc "produites" – différées – par la différance. »<sup>201</sup>.

Peter Eisenman est l'un des architectes qui ont réussi à établir concrètement un processus de conception architecturale explicitement référé à une position philosophique. Pour son œuvre jamais construite, la *House X*, il a mis au point des opérations et des procédures proches de la « différance » derridienne.

Premièrement, il élabore un mode de conception qui s'inscrit dans une chaîne de temporisation. Ce mode, qu'on pourrait qualifier de « retardataire », ne suit plus la même continuité ni la même fluidité que ceux qui sont destinés à satisfaire des besoins purement fonctionnels, esthétiques, spatiaux ou même artistiques, et cela différencie aussi la *House X* des autres projets architecturaux d'Eisenman. Ce processus retardataire, transformation de la « différance » derridienne et altération de « l'architectonique » kantienne, provoque un conflit à l'intérieur de la conception architecturale traditionnelle et se développera plus tard comme processus de conception auto-conceptuel.

---

« concept » : Jacques Derrida, « Circonfession », in Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, « Les Contemporains », Seuil, 1991, p. 70.

<sup>200</sup> « La *différance*, se dira-t-on, ne peut tout de même pas être très différente de la « différence » - et on aura raison ; la *différance*, c'est le « fait de différer », c'est donc, si l'on veut, la différence prise sous son aspect dynamique et non statique, la différence en train de s'établir et non pas établie. » : Charles Ramond, *Le vocabulaire de Jacques Derrida*, op. cit., p. 25.

<sup>201</sup> Jacques Derrida, « La différance », op. cit., p. 53.

Pour arriver élaborer ce processus retardataire Eisenman impose à tous les éléments majeurs de la conception architecturale – la forme, la fonction, la circulation, l'esthétique, etc. – une sorte de délai, et il inscrit dans ce délai tout une syntaxe relationnelle (Fig.65). Autrement dit, dans la *House X*, la conception architecturale ne commence ni par une pensée fonctionnelle, ni par une inspiration architecturale, ni par une esquisse déjà elle-même pleinement architecturale. La syntaxe relationnelle met en relation différentes structures qui se croisent à l'intérieur d'une structure principale. En tant qu'emprunt à et falsification de l' « architectonique » kantienne, elle opère une manipulation du « temps » et de l' « identité », car en insérant deux systèmes opposés dans un système principal – en déplaçant ainsi l' « architectonique » kantienne –, Eisenman crée un ensemble de différences établies et non établies, entre les systèmes (principal, central, linéaire) et à l'intérieur de chacun, ce qui à terme rend impossible l'identification des éléments de départ. Nous sommes dans un système où la différence n'est plus présupposée, car ce sont les structures opposées qui sont les créatrices des différences. Pour être plus clair, Eisenman, avec la première configuration (Fig. 65), montre la différence dans sa définition traditionnelle, tandis que l'évolution des configurations montre une production de différences dynamiques et non closes.

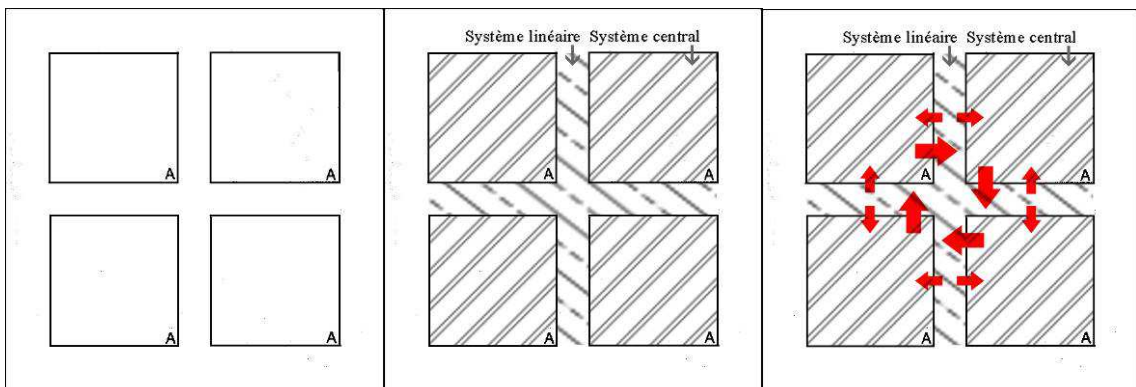


Figure 65. Peter Eisenman, *House X*, 1975.

La configuration initiale est composée de deux systèmes, linéaire et central. On discerne ensuite les effets de chacun des systèmes sur l'autre.

Nous pouvons constater dans le schéma ci-dessus (Fig. 65) que tous les éléments des systèmes, linéaire et central, sont dans une relation directe, ce qui dans un premier temps crée une relation oppositionnelle entre les deux systèmes, puisqu'ils sont insérés dans un système principal de façon à produire davantage de contacts et de renvois. Autrement dit, cette configuration initiale est le moteur d'une structure de différenciation, car les deux systèmes sont l'un à l'intérieur de l'autre, le système linéaire est à l'intérieur du système central et inversement (Fig. 66). Ce qui en temps normal aurait créé différentes structures relationnelles et statiques entre les deux systèmes produit ici des structures oppositionnelles et dynamiques : chacun des systèmes ne trouvera sa propre forme que relativement au dynamisme de l'autre système.

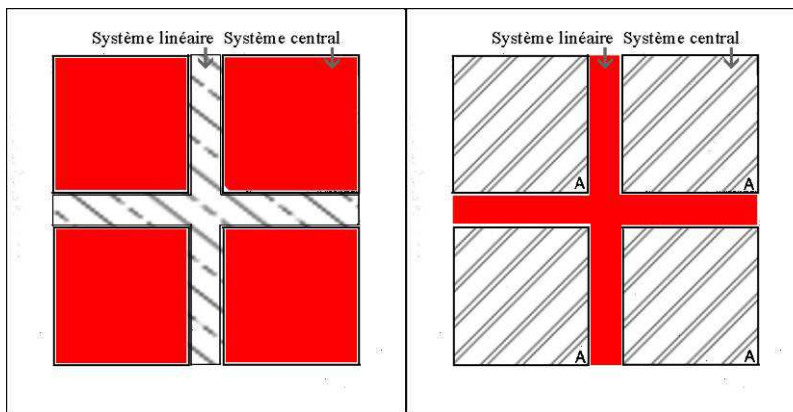


Figure 66. Peter Eisenman, *House X*, 1975.

La configuration initiale est porteuse de conflit et de différence.

La première configuration montre l'absence de différences dans chacun des systèmes, car on est au cœur du processus de la « différenciation ». Le mouvement de différenciation introduit ensuite un deuxième motif, un « être autre », en accordant des dynamismes non similaires aux différents éléments de la structure (Fig.67). Ainsi, chaque élément se développe selon un dynamisme non identique aux autres : les éléments qui étaient similaires dans la première configuration ne le seront plus par la suite, ce qui peut transformer le processus de conception en un processus arbitraire, dans la mesure où à un moment donné le choix d'un élément qui était identique aux autres au début de

la conception, mais qui pourra se modifier au cœur de la chaîne de différenciation, devint arbitraire. Certes tout projet architectural peut être compris comme à la fois conceptuel et arbitraire, mais ici la dimension arbitraire est introduite dans le système de façon consciente, de façon à laisser la « différence » - le processus de différenciation - assurer elle-même partiellement la conception. En effet, à ce stade du projet, ce sont les éléments et leurs rapports qui continuent la conception. « Dans ces conditions, l'outil logico-mathématique ne peut plus être le même que précédemment et l'architecte doit faire appel à des logiques non-linéaires, moins facilement formalisables et faisant intervenir le hasard et le désordre. »<sup>202</sup> : Ce système auto-critique et auto-conceptuel est loin d'être un procédé qui entraîne le hasard et le désordre dans le système, car la conception est à la fois et tout autant arbitraire et conceptuelle. Le fonctionnement n'est jamais plus arbitraire que conceptuel, le côté arbitraire est le complémentaire du processus rationnel de la conception. Eisenman expérimente une conception non traditionnelle par la création d'une structure auto-conceptuelle dans laquelle l'objet se transforme selon un procédé relationnel qui ne suppose plus l'implication directe, subjective, de l'architecte. Cela ne signifie pas que la conception architecturale, en tant qu'implication humaine, est mise de côté, mais cela suggère que l'implication humaine, dans un système auto-critique, est secondaire : « Mon souci de laisser l'objet du projet dériver de son *propre potentiel* d'être, plutôt que d'une image formée dans l'esprit de l'architecte, réduit également la notion traditionnelle de l'architecte, comme concepteur. Dans mon travail, le concept est considéré comme latent, non imposé *a priori* à partir d'une image préconçue ; et l'architecte agit comme un géologue pour découvrir les structures enfouies qui font que le concept se manifeste de lui-même, et manifeste son propre procès d'apparition. »<sup>203</sup>. Chaque carré représente à la fois son propre processus de différenciation, sa différence à l'égard des autres carrés et sa différence par rapport aux autres systèmes. Ce qu'il reste de forme

---

<sup>202</sup> Alain Farel, *Le troisième labyrinthe, Architecture et complexité*, Montreuil, Les éditions de la Passion, 1991, p. 184.

<sup>203</sup> « Les citations d'Eisenman », *Techniques et Architecture*, n° 360, Paris, 1985.

n'a plus pour référence la forme pure prédéfinie, chaque carré ne se représente que par sa différence avec les autres carrés.

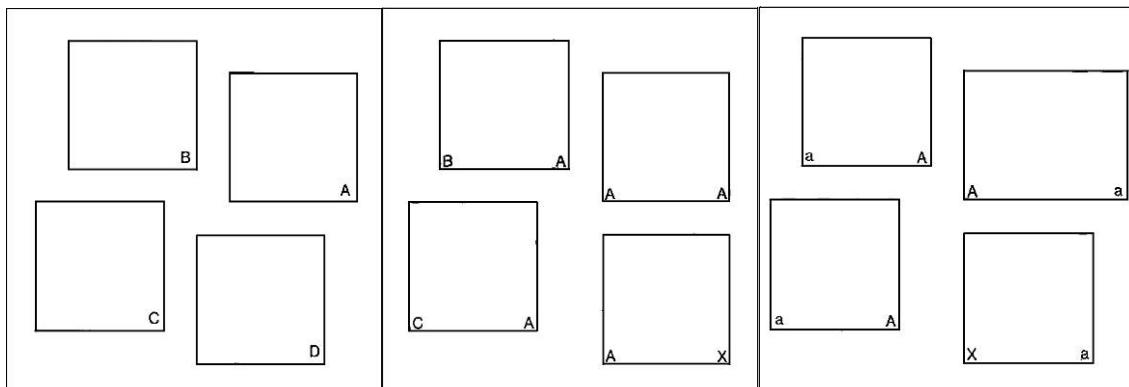


Figure 67. Peter Eisenman, *House X*, 1975. La deuxième configuration du processus de la conception du projet.

Eisenman a créé un système de différences complexe, à tel point que les éléments ne sont plus significatifs par leur simple distinction d'avec les éléments qui les voient, mais par le rapport qu'ils entretiennent avec tous les éléments du système. On retrouve ici les indications de Derrida : « [...] Si tout élément du système n'a d'identité que dans sa différence par rapport aux autres éléments, chaque élément est ainsi marqué par tous ceux qu'il n'est pas : il en porte donc la trace. »<sup>204</sup>. Nous sommes dans un système pluri-structural, dans lequel chaque structure est constituée de multiples éléments et dans lequel chaque élément s'identifie par sa procédure de différenciation à l'intérieur de soi-même et avec les autres éléments et les autres systèmes, au point que contrôler la chaîne d'une telle procédure de différenciation devient impossible. Et parce que chaque élément renvoie ainsi à la fois à lui-même et à tous les éléments du système, on peut dire, en reprenant le vocabulaire de Derrida, que chacun est porteur de trace, que chacun n'existe qu'à la mesure des traces qui en lui témoignent, plus que d'une présence ou du passage d'une présence,

<sup>204</sup> Jacques Derrida, in Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, op. cit., p. 71.

d'une certaine *absence* de tous les autres éléments<sup>205</sup> : « Or pour Derrida la présence du sens est irréalisable, dans la mesure où chaque signe renvoie sans cesse aux significations antérieures et postérieures, opérant ainsi une désintégration de la *présence du sens* et de son *identité*. Autrement dit : le sens n'est jamais présent, parce qu'il est déjà différé dans un mouvement que Derrida appelle *différance*. »<sup>206</sup>. Sur un plan purement graphique, nous pouvons observer tous les éléments, ainsi que les différentes structures. (Fig. 68). Cette configuration initiale représente la procédure de la « *différance* ». Cependant, la *différance* étant absente dans un procédé qui se diffère, nous avons donc plusieurs possibilités de différenciation, non établie, à ce stade du projet

La « *différance* » derridienne est transformée en un processus de conception anti-humaniste, dans la mesure où Eisenman prétend remplacer l'implication humaine dans la conception architecturale en donnant des libertés aux formes et à leurs structures. En refusant les valeurs symboliques, significatives et même historiques de l'architecture, il sacrifie le rôle de l'humain dans le processus de conception, pour mieux connaître la forme : « L'objectif du processus de conception (doit) passer de la volonté traditionnelle de "donner de la signification aux formes" à la simple révélation de "la structure de la forme" »<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> Ibid. : « Ces traces ne sont pas ce qu'une certaine linguistique appelle des traits distinctifs, n'étant que les traces de *l'absence* de l'autre « élément » qui n'est d'ailleurs pas absent au sens de « présent ailleurs », mais lui-même fait de traces. Toute trace est trace de trace. Nul élément n'est jamais nulle part présent (ni simplement absent), il n'y a que des traces. Ces traces ne sont pas, comme le mot pourrait donner à penser, des traces d'une présence ou du passage d'une présence. ».

<sup>206</sup> Pierre V. Zima, *La déconstruction une critique*, Paris, Presse Universitaires de France, 1994, p. 48.

<sup>207</sup> Alain Farel, *Le troisième labyrinthe*, Architecture et complexité, op. cit., p. 177.

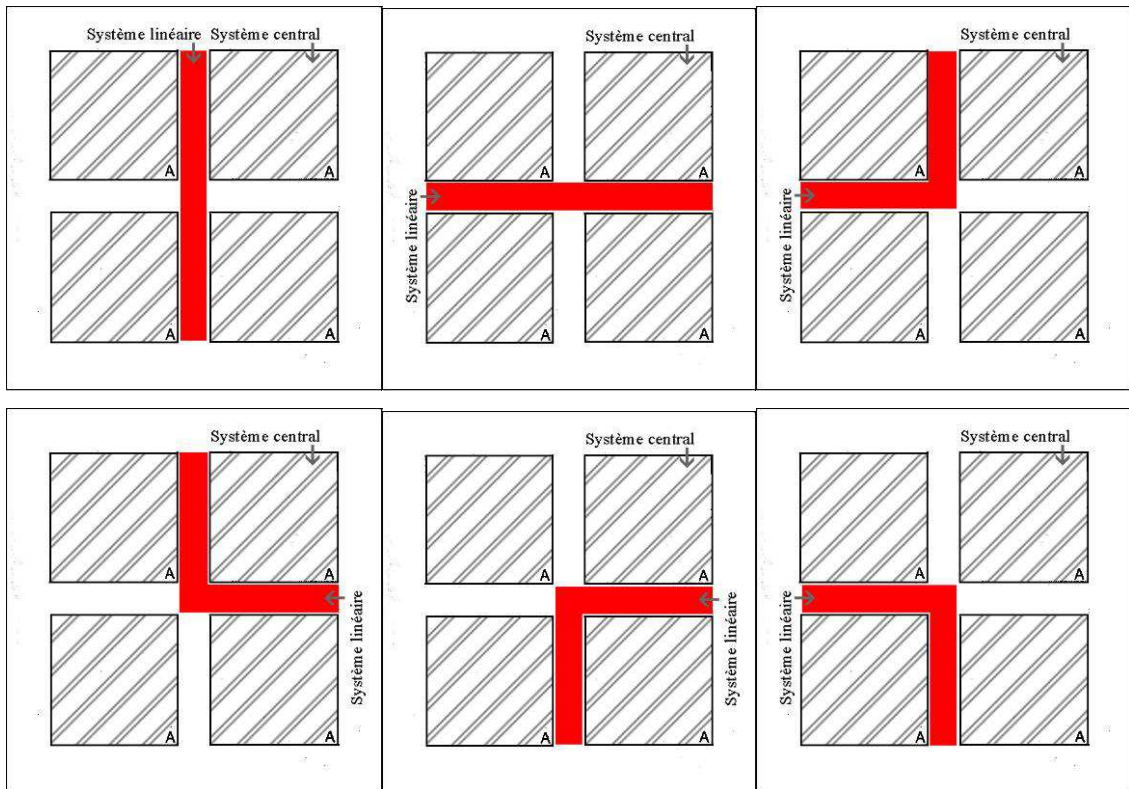


Figure 68. Peter Eisenman, *House X*, 1975.

Les différentes interprétations des différences plausibles dans la première configuration montrent qu'à chaque étape de l'évolution des configurations les différences inter-système se multiplient.

### 3.2.2.1 - Comment le « scaling » contribue-t-il à la procédure de transformation de la « différance » derridienne dans la conception architecturale ?

La procédure de transformation de la « différance » derridienne dans la *House X* d'Eisenman manifeste une restructuration de la notion même de « conception architecturale », dans la mesure où celle-ci se libère de valeurs telles que l'habitat, la fonction, l'utilité, l'esthétique, etc. Ce n'est plus ni l'esthétique, ni le style architectural, ni l'habitation qui dirige la conception architecturale, puisque l'architecture est en train précisément de critiquer toutes ces valeurs. Cela dit, ce détachement à l'égard des présupposés de l'architecture n'a pas le sens d'un abandon radical, mais plutôt d'une mise en valeur : « Il s'agit de rendre à l'architecture son espace spécifique c'est-à-dire un espace qui ne soit pas subordonné à des valeurs par exemple utilitaires, esthétiques ou même métaphysiques ou religieuses »<sup>208</sup>. Pour arriver à un tel détachement à l'égard des fondements, Eisenman commence par critiquer la conception de l'architecture selon laquelle celle-ci exprime l'essence de l'homme. Autrement dit, il décentralise l'homme considéré comme étant la mesure de l'architecture. L'homme n'est plus le centre de la conception architecturale, que ce soit dans sa signification fonctionnelle ou dans sa signification esthétique : « En ce qui concerne Eisenman, j'ai appris à connaître son travail : libérer l'architecture de la valeur de présence, de la valeur d'origine en opérant ce qu'il appelle le « scaling » - mise à l'échelle -, essayer d'affranchir l'architecte de l'échelle humaine, comme de la référence anthropocentrique, d'un certain humanisme, en variant le « scaling ». Dans le même ensemble architectural, il varie les échelles, il n'y a pas une seule échelle, l'homme n'est pas la mesure de cette structure architecturale. »<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> Jacques Derrida, « Le philosophe et les architectes », op. cit., p. 38.

<sup>209</sup> Ibid.



Comment le « scaling » contribue-t-il à la procédure de transformation de la « différence » derridienne dans la conception architecturale ? N'intervient-il que comme symbole d'une contradiction introduite dans le système hiérarchique ?

Le processus de la décentralisation commence chez Eisenman avec le projet de la *House VI*. Le « scaling » est alors un outil créateur de conflits entre le haut et le bas, l'intérieur et l'extérieur, la lumière et l'obscurité<sup>210</sup>. Mais dans la *House VI*, cet outil est encore traité d'une manière qu'on pourrait dire symbolique. Eisenman critique la signification et le symbole en infligeant des contradictions dans la conception architecturale traditionnelle. En confondant l'extérieur avec l'intérieur, l'espace privé avec l'espace public, il crée des couples d'opposition qui mettent à mal les hiérarchies communes de l'architecture, et qui témoignent, sur un mode plastique ou symbolique, d'une décentralisation de l'homme comme mesure de l'architecture.

Nous pouvons constater les mêmes critères dans la *House X*, mais le « scaling » y acquiert une définition encore plus complexe, en contribuant au dynamisme de la procédure de conception elle-même (Fig.69.). Le « scaling » est dans ce projet à la fois un outil qui détache l'architecture de ses références anthropocentriques – d'une certaine manière, il donne à l'architecture l'occasion de déstabiliser la place de l'homme comme étant le centre de la mesure de l'architecture – et l'élément qui génère divers dynamismes dans la procédure de conception, car il introduit dans le système la superposition, le changement d'échelle, la rotation, la fragmentation, etc. (Fig.70.).

Le « scaling » contribue ainsi à la complexification, au passage d'un point de départ simple à une fin complexe. Il crée des fragmentations dans le système en donnant à ses éléments des dynamismes différents. Le dynamisme qui d'abord ne semble affecter que le système central agit aussi en fait sur le

---

<sup>210</sup> « Le haut et le bas sont donc inversés par un escalier rouge au plafond, négatif de (et orthogonal à) l'escalier vert permettant d'accéder du rez-de-chaussée à l'étage. (On se permettra de noter que pour quelqu'un qui refuse la signification et le symbole, la ficelle vert-autorisé, rouge-interdit, est un peut grosse...) » : Alain Farel, *Le troisième labyrinthe, Architecture et complexité*, op. cit., p. 182.

système linéaire, des fragmentations sont opérées en réalité dans tous les systèmes (Fig.71).

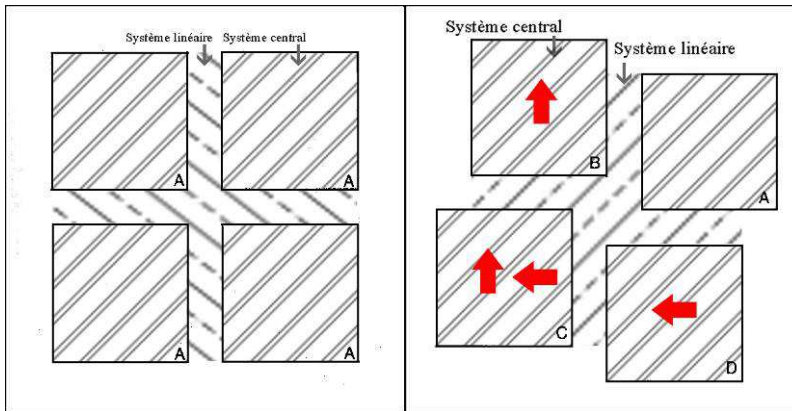


Figure 69. Peter Eisenman, *House X*, 1975.

La rotation du système central modifie à la fois sa disposition initiale et le système linéaire dans sa globalité.

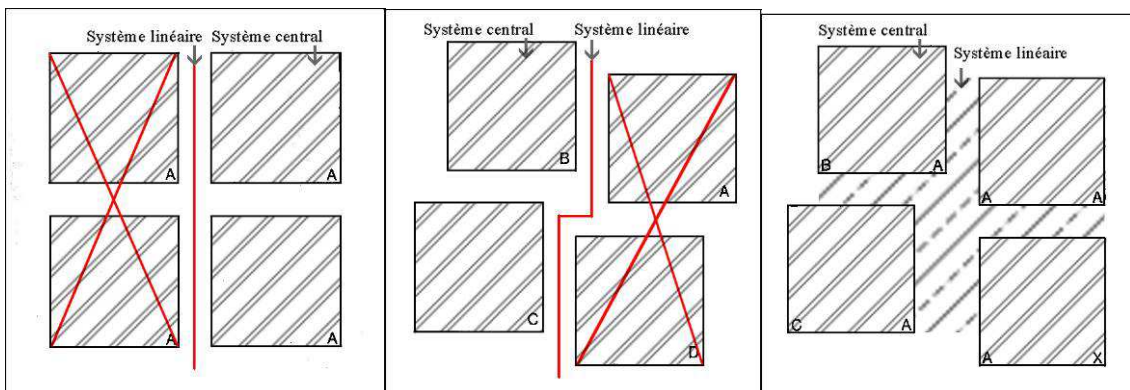


Figure 70. Peter Eisenman, *House X*, 1975.

Ce tableau montre comment, dès la troisième configuration, la fragmentation du système linéaire perturbe la centralité et la symétrie de l'ensemble des systèmes.

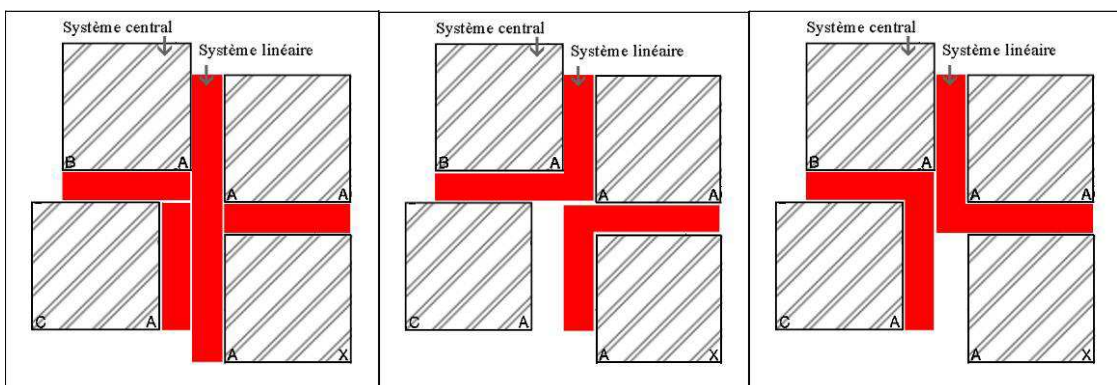


Figure 71. Peter Eisenman, *House X*, 1975.

Les fragments du système linéaire.

Le « scaling » a pour effet d'introduire dans le système des fragments, puisqu'il fait exploser les frontières entre les deux systèmes opposés. Il injecte divers dynamismes dans le système, jusqu'à ce que les deux systèmes initiaux n'en forment plus qu'un seul, comprenant des fragments des deux systèmes antérieurs (Fig.72).

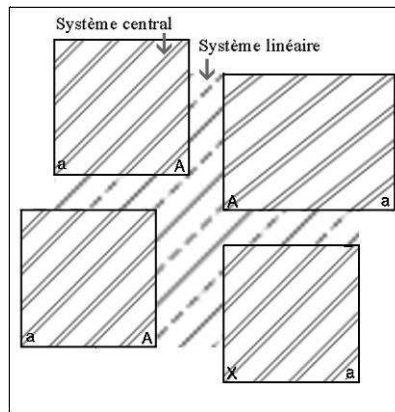


Figure 72. Peter Eisenman, *House X*, 1975.

Le changement d'échelle des éléments de chaque structure rend le processus de complexification plus dense et le retour vers la configuration initiale plus difficile.

### 3.3 - À quel moment l'architecture déconstructiviste dépasse-t-elle les limites d'une critique de la métaphysique ?

Dans ce chapitre nous avons constaté que l'architecture déconstructiviste peut atteindre différents niveaux dans une critique de la métaphysique architecturale. Bien qu'elles se prêtent à une multitude d'interprétations divergentes, les œuvres étudiées ont en commun de pousser les logiques de cette critique jusqu'à un point où physiquement, dans la vie quotidienne, elles sont susceptibles de compliquer les modes d'habiter et d'exister les plus courants. Nous atteignons là une aporie importante : en tant que production à la fois fonctionnelle et esthétique, l'architecture n'oppose-t-elle pas une résistance particulière à toutes les conceptions inspirées par la « différence », la déstabilisation et le fil de la narration déconstructiviste ne se heurtent-ils pas à un certain moment à des exigences plastiques et fonctionnelles ? On pourrait poser la question autrement : à quel moment, dans la conception architecturale, « l'habitation » devient-elle l'objectif principal ? Même si la déconstruction révèle l'aspect inhumain et dysfonctionnel des architectures traditionnelles, avec leurs présupposés conventionnels, elle doit bien à son tour satisfaire au besoin préliminaire de toute conception architecturale, l'habitation.

Pour répondre à cette problématique de la conception architecturale déconstructiviste, il est indispensable d'interroger les thématiques architecturales auxquelles le mouvement déconstructiviste semble être plus intéressé. Pour cela il faut questionner les œuvres de ce mouvement dans deux contextes différents :

1. Le contexte temporel / géographique / historique. L'œuvre architecturale déconstruite répond-elle aux conditions temporelles, géographiques, historiques, culturelles et esthétiques du programme architectural ? Si l'on considère que l'architecture déconstructiviste prétend

émanciper l'architecture à l'égard de toutes formes de conventions, comment procède-t-elle vis-à-vis des éléments essentiels et irréductibles que rencontre nécessairement toute procédure de conception architecturale ? Les architectes que nous avons évoqués, Frank Gehry, Daniel Libeskind et Peter Eisenman ont tous « démonté » les attendus préliminaires et conditions préalables de l'architecture quant au site et aux éléments qui leur donnent sens, mais tous les ont inclus dans leur procédure de conception. Même si la procédure de la conception déconstructiviste ne s'arrête pas à un moment et à un stade précis pour laisser place à une sorte de retour d'une conception rationnelle et conventionnelle refoulée, le fait qu'elle s'adapte à des besoins vitaux et essentiels pourrait alléger l'impact d'une déstabilisation qui souvent choque l'utilisateur.

2. Le contexte subjectif. Nous arrivons à cette conclusion que la procédure de conception architecturale déconstructiviste doit bien elle aussi prendre en compte la thématique architecturale, et plus précisément l'usage, la forme d'habitation et d'occupation de l'œuvre. La raison pour laquelle, comme on peut le constater, l'architecture déconstructiviste s'intéresse souvent aux thématiques de conceptions publiques, telles que des musées ou des centres culturels, est peut-être que dans ces projets, l'habitation n'est pas la condition première du programme : l'impossibilité d'en revenir à des modes de conception traditionnels n'affecte pas de la même façon la vie des utilisateurs.

Pour le dire autrement : lorsque l'architecture déconstructiviste ne s'attaque pas directement à des questions d'habitation, elle ne rencontre pas la nécessité éventuelle d'intégrer des aspects de processus de conception plus « classiques » pour garantir à ses utilisateurs un confort minimum. Rien n'empêche alors le mouvement de la critique de la métaphysique – en droit, quelle que soit la thématique architecturale – de se donner une fin, la présentation d'un résultat final. C'est d'ailleurs ce que nous avons constaté « en creux » ou par l'épreuve du contraire, dans les projets de Libeskind, de Tschumi et d'Eisenman : là où la conception architecturale est conduite par un système autocritique et auto-compositionnel, la détermination des limites des

systèmes combinatoires et décompositionnels est très complexe, voire impossible. On pourrait alors se demander si l'interruption de ces processus autocritiques par l'architecte, à un certain moment, n'aurait pas le sens d'un retour vers un modèle traditionnel de la composition architecturale, même si cette concession finale ne remet pas en cause l'ensemble de la procédure.

## Conclusion du Chapitre III

Réduire toute la diversité d'un mouvement architectural, fruit de multiples sources architecturales et philosophiques, sous l'appellation unique de « déconstructivisme », non seulement contrarie une compréhension correcte et claire de ce mouvement, mais néglige aussi la diversité de ses compréhensions et interprétations, ainsi que la multiplicité de ses mutations possibles. Mais parce que le mouvement déconstructiviste, malgré la complexité de son discours, annonce une libération de l'architecture dans toutes ses formes, il est indispensable de connaître ces diverses ouvertures et leurs effets sur l'avenir de l'architecture.

L'analyse de plusieurs projets de ce mouvement nous a permis de découvrir comment la notion de déconstruction, issue d'un discours philosophique et linguistique, arrive à influencer l'architecture au point de la rendre méconnaissable. Tandis qu'on associe souvent l'image de ce mouvement à une représentation plastique déformée et déséquilibrée, nous en avons déduit que ces déformations ne représentent qu'une partie des interprétations, par les architectes, de la notion de déconstruction. Dès le départ nous sommes partis de l'hypothèse que le mouvement déconstructiviste serait divisé en deux courants principaux, distingués selon la profondeur d'implication et d'interprétation par les architectes de cette notion, le « déconstructivisme plastique » et le « déconstructivisme théorique ». Mais au fil de notre étude analytique des œuvres de ce mouvement, nous avons constaté non seulement qu'une œuvre architecturale singulière peut présenter les caractéristiques des deux catégories, mais aussi qu'il existe des sous catégories, voire des approches nouvelles et des mutations susceptibles d'enrichir l'hypothèse initiale.

La déconstruction plastique, responsable des déformations des œuvres de ce mouvement, peut être considérée comme une critique de la métaphysique visant la forme architecturale, défiant les conventions et les

présupposés de la forme architecturale dans ses définitions classique et moderne. Mais les analyses montrent que les racines de ces déformations plastiques peuvent être variées, que leur motivation n'est pas toujours une critique de la métaphysique. Nous avons constaté qu'une déconstruction plastique – qu'il s'agisse d'une critique de la métaphysique ou d'une simple innovation plastique dans le domaine de l'architecture – obéit souvent à deux types de logiques, que nous avons nommées : 1 – la déformation plastique historique et symbolique 2 – la déformation plastique subjective et conceptuelle. Les déformations plastiques peuvent être justifiées à la fois par l'introduction de faits historiques et symboliques – souvent en mémoire de la guerre et de ses tragédies, comme dans le cas du Musée Juif de Berlin de Daniel Libeskind – et par des concepts novateurs et subjectifs. Elles se manifestent alors souvent dans des œuvres qui ont un rapport direct avec l'art, des musées et des centres culturels tels que le Musée Guggenheim de Frank Gehry, par exemple.

La déconstruction théorique, en tant qu'assimilation profonde des références philosophiques, était censée par hypothèse présenter moins de déformations plastiques, s'intéresser davantage aux fondements de l'architecture et à sa définition même. Autrement dit, selon cette hypothèse, une déconstruction théorique devrait remettre en question la métaphysique de l'architecture et ne pas considérer la forme architecturale comme constituant le centre de sa critique. L'analyse des deux projets majeurs de ce mouvement – la *House X* de Peter Eisenman et le *Parc de la Villette* de Bernard Tschumi – a mis en lumière les manières différentes de critiquer les fondements de l'architecture, ainsi que la complexité d'une telle critique. Nous avons constaté qu'une critique des fondements de l'architecture intervient pour répondre à deux types de préoccupations différentes : 1 – La restructuration des processus de conception architecturale, conçue comme un essai d'invention radicale. 2 – Le dégagement et la mise en question des présupposés et des hiérarchies des éléments qui président à une conception architecturale classique ou élémentaire. Alors que ces deux modalités critiques ont généralement été vues en parallèle dans les projets, leurs comportements et leurs effets sur l'objet final



sont totalement différents. D'un côté, la remise en question des processus de conception ne vise qu'à étudier et à renouveler les processus de conception traditionnelle – celle dans laquelle la conception architecturale suit une idée volumétrique et globale (le volume) ou une configuration fonctionnelle (le plan), et parfois les deux. D'un autre côté, on constate la tentative de créer un système conceptuel qui s'intéresse davantage à l'autonomie du processus de conception qu'à une figure initiale globale et qui ainsi renouvelle complètement la relation de l'architecte en tant que créateur et de l'œuvre architecturale en tant qu'objet. Ici la critique des présupposés et des hiérarchies élémentaires entend s'opposer à la représentation et à l'utilisation conventionnelle des éléments architecturaux tels que les ouvertures, la fonctionnalité, le haut et le bas, l'intérieur et l'extérieur, parfois même en proposant des structures de constructions inachevées. Cela dit, la déformation dans ce que nous avons appelé la déconstruction plastique présente des modalités variées : elle affecte le plus souvent la seule enveloppe extérieure de l'œuvre, mais il faut bien admettre d'une manière générale que la critique de la métaphysique architecturale entraîne des déformations plastiques, qu'elles concernent, parfois, la seule forme ou qu'elle affecte, dans certains autres cas, le système tout entier (Fig.73.)

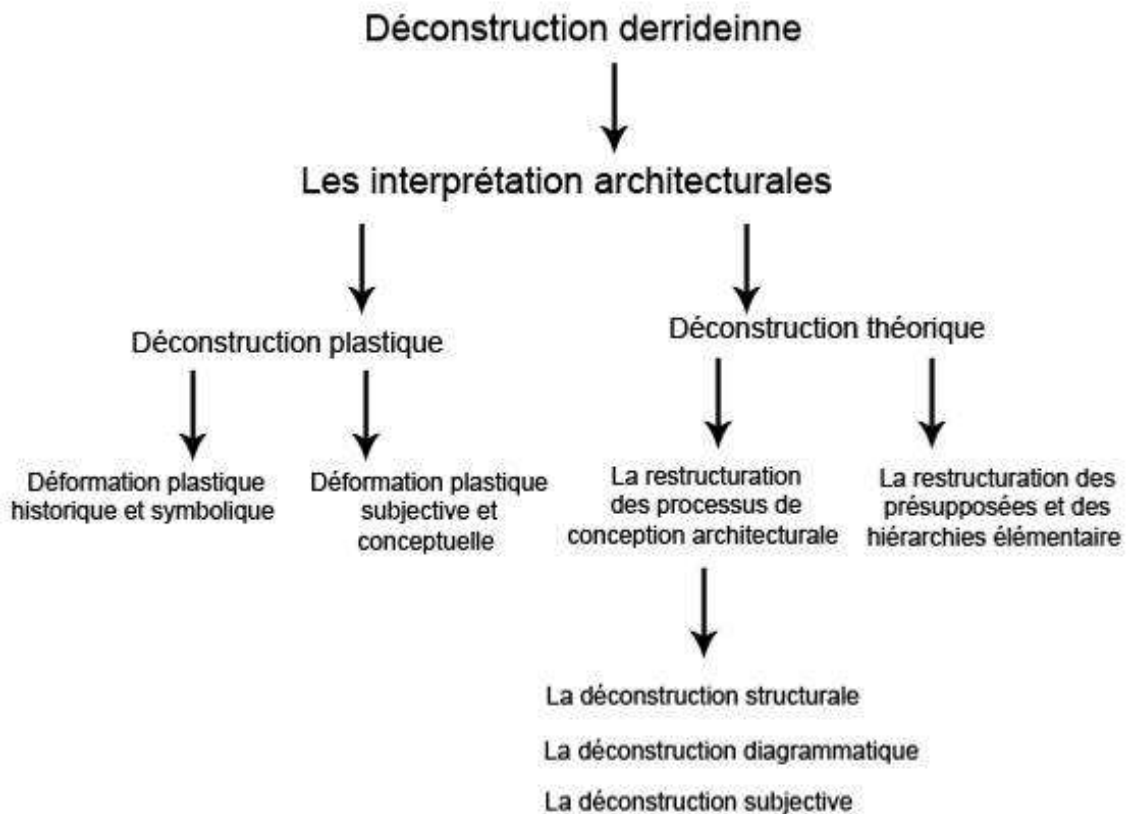


Figure 73. Les différentes formes de processus architecturaux déconstructivistes.

L'architecture déconstructiviste, autrement dit l'interprétation par des architectes de la notion derridienne de déconstruction, a créé un mouvement architectural pluriel, dont toutes les narrations s'orientent vers une remise en question de l'architecture. Ce mouvement architectural est l'un des rares, peut-être même l'unique mouvement de ces dernières décennies dont la diversité d'interprétation a créé des mutations et des systèmes variés de conception et qui eut une influence directe sur l'architecture d'aujourd'hui. Dans le chapitre suivant, nous partons à la recherche de ce que ce mouvement a pu apporter à l'architecture du futur.

**CHAPITRE IV : LA PROFONDEUR D'INTERVENTION ET  
DE TRANSFORMATION D'UNE THÉORIE  
PHILOSOPHIQUE – LA DÉCONSTRUCTION  
DERRIDIENNE EST-ELLE MESURABLE À TRAVERS  
LES PROJETS ARCHITECTURAUX SOUMIS À CETTE  
THÉORIE ?**

## 4.1 - L'architecture déconstructiviste peut-elle se représenter autrement qu'en critique de la métaphysique derridienne dans d'autres mouvements architecturaux ?

### 4.1.1 - Peter Eisenman, multidéconstructivisme : L'impasse du déconstructivisme théorique

Peter Eisenman est sans doute l'un des architectes qui ont approfondi l'analyse architecturale de la déconstruction derridienne. Nous avons déjà divisé l'interprétation architecturale de la déconstruction derridienne en deux catégories principales, qui sont la « déconstruction théorique » et la « déconstruction plastique ». La déconstruction théorique est un procédé qui met en question la procédure de la conception architecturale ainsi que la procédure de la composition traditionnelle – comme la « décomposition » chez Eisenman –, tandis que la déconstruction plastique s'intéresse plutôt à la configuration et à la procédure de la conception formelle, qui se manifeste souvent à travers des configurations dont le sujet architectural permet une investigation symbolique et historique – comme les formes du musée Juif de Berlin de Daniel Libeskind.

Comme l'a souligné Rafael Moneo, « [...] Peter Eisenman veut que son travail soit interprété comme une biographie ».<sup>211</sup> En considérant les projets d'Eisenman et son investigation vis-à-vis de différentes théories et courants architecturaux, et précisément aux alentours des années 70-80, comme un processus de libération et de restructuration de l'architecture dans tout son ensemble fonctionnel, esthétique et théorique, nous essayons de comprendre les différentes couches de ce qui pourrait être son interprétation et son investigation envers le mouvement déconstructiviste. La vraie investigation d'Eisenman envers l'architecture commence avec sa fondation de « L'institut for

---

<sup>211</sup> Rafael Moneo, « Intranquillité théorique et stratégique du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains », éditions Parenthèses, 2013, p. 95.

Architectural and Urban Studies » (IAUS) à New York en 1967, où il développe une nouvelle vision de l'architecture « qui prône la prédominance de la pensée théorique face à la pratique professionnelle pure »<sup>212</sup> en publiant la revue *Oppositions*. Influencé et intéressé par le mouvement moderne, il reproche à l'architecture moderniste sa nature purement fonctionnaliste. Selon Eisenman, l'architecture mérite une libération à l'égard de toute forme de fonctionnalisme et de ses présupposés dans une construction architecturale : une architecture proche d'un système ou structure autonome. « Les architectes devaient se libérer des obligations dictées par la fonction, le lieu, la technique et le programme, pour ne se soucier que des principes formels capables de résoudre les problèmes que la construction soulevait »<sup>213</sup>. Cette forme d'anti-fonctionnalisme chez Eisenman prendra forme avec la conception de ses villas (*Houses*), en partie influencée par les travaux et les textes de l'architecte italien Giuseppe Terragni. Il trouve dans les projets de Terragni une nouvelle forme de narration architecturale qui met en avant l'aspect conceptuel, fondamental et profond de l'architecture, au contraire de la représentation fonctionnelle et traditionnelle de l'objet. « Le processus de développement des formes chez Terragni peut s'interpréter comme une tentative de supprimer l'objet ou comme la lecture de la structure conceptuelle ou profonde »<sup>214</sup>. Cette mise à l'écart de l'objet architectural en tant que une structure fonctionnelle est visible dans les premières *Houses* d'Eisenman, qui suscitent une lecture proche de celle de Terragni (fig. 74). Alors que certaines des *Houses* d'Eisenman sont proches des projets de Terragni d'un point de vue plastique, il y a aussi une similarité conceptuelle et dis-fonctionnelle, dans la mesure où ces projets sacrifient le fonctionnalisme, refusant de le reconnaître comme l'un des piliers

---

<sup>212</sup> Rafael Moneo, « Intranquillité théorique et stratégique du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains », éditions Parenthèses, 2013, p. 95.

<sup>213</sup> « Le changement que réclame l'esprit moderne ne doit pas se réduire à un simple changement de style, il doit faire l'objet d'une transformation profonde qui affecte également le langage » : *ibid.* p. 96.

<sup>214</sup> Eisenman, P., « Dall'oggetto alla relazionalità : la Casa del Fascio di Terragni », *Casabella* (Milan), n° 344, Janvier 1970, pp.38-41 ; *ibid.* p. 97.

fondamentaux d'une construction architecturale, en lui offrant un rôle totalement secondaire.



Figure 74. En haut à gauche : Giuseppe Terragni, *Casa del fascio*, 1936. En haut à droite : Peter Eisenman, *House II*, Hardwick, États-Unis, 1970. En bas à gauche : Peter Eisenman, *House III*, Lakeville, Connecticut, États-Unis, 1971. En bas à droite : Peter Eisenman, *House VI*, Cornwall, Connecticut, États-Unis, 1975

Ce qui caractérise ces projets repose sur des notions telles que la frontalité, l'intérieur, l'extérieur, dans la mesure où toutes ces notions ne représentent plus une réponse à des exigences fonctionnelles et font pleinement partie de la procédure de la conception architecturale systématique et diagrammatique. Bien entendu, dès la première *House*, le processus de la conception décompositionnelle d'Eisenman dépasse celui de Terragni et devient beaucoup plus complexe, car il ne vise plus simplement à produire une architecture antifonctionnelle, mais à créer une architecture formellement autonome qui répondra aux exigences fonctionnelles du modernisme, mais en accordant à la notion de « fonctionnalité » un rôle secondaire dans le processus de conception.

La *House I* ainsi que les autres *Houses* d'Eisenman représentent ce jeu de présence/absence, vide/plein, à l'instar du projet de Terragni. (Fig.75). Au-delà de cette ressemblance plastique, Eisenman procède comme Terragni par

un processus de décomposition du cube initial, en l'associant à un système linéaire similaire aux diagrammes produits par Rudolf Wittkower à partir de son analyse de Palladio. (Fig.76). D'ailleurs, Rafael Moneo considère ce processus de conception systématique comme un rejet de la perception de l'objet final en tant que moteur de la procédure de la conception, dans la mesure où Eisenman ne s'intéresse plus à l'objet final. En d'autres termes, ni le résultat final, ni le processus de la conception ne suivent un modèle ou une stratégie prédéterminé et présupposé. Eisenman ne commence pas la conception d'un projet tel que la *House I* – et cela est vrai pour quasiment toutes les autres *Houses* – en partant d'une idée principale et créatrice reliée à la thématique de l'habitation et en procédant selon le cheminement classique de la conception et le dessin des façades, volumes, plans, coupes, etc. En revanche, il insère dans un cube – comme point de départ de ce procédé de conception – d'autres systèmes (linéaire ou central), dont la combinaison (division tripartite) créera ce système de vides et de pleins, ce résultat final. Ce procédé est similaire au processus de « décomposition » dans le cas de la *House X*.

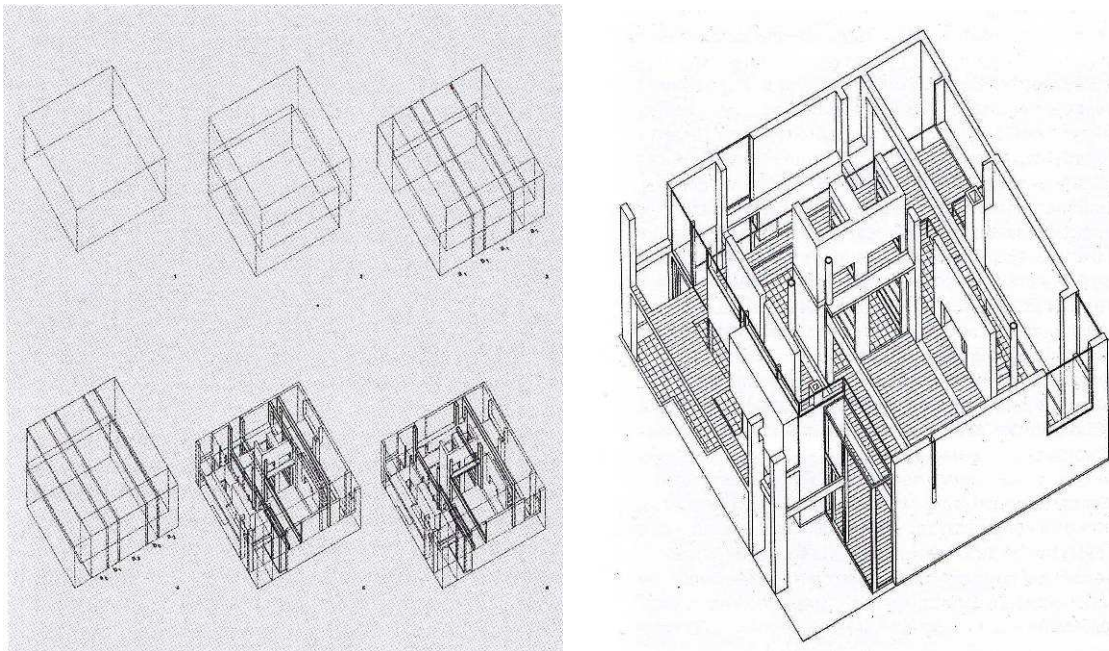


Figure 75. *House I* et le processus de la décomposition du cube ainsi que l'insertion d'un système (la trame, le système linéaire) dans le processus de conception, qui plus tard se développera en système de présence/absence, vide/plein.

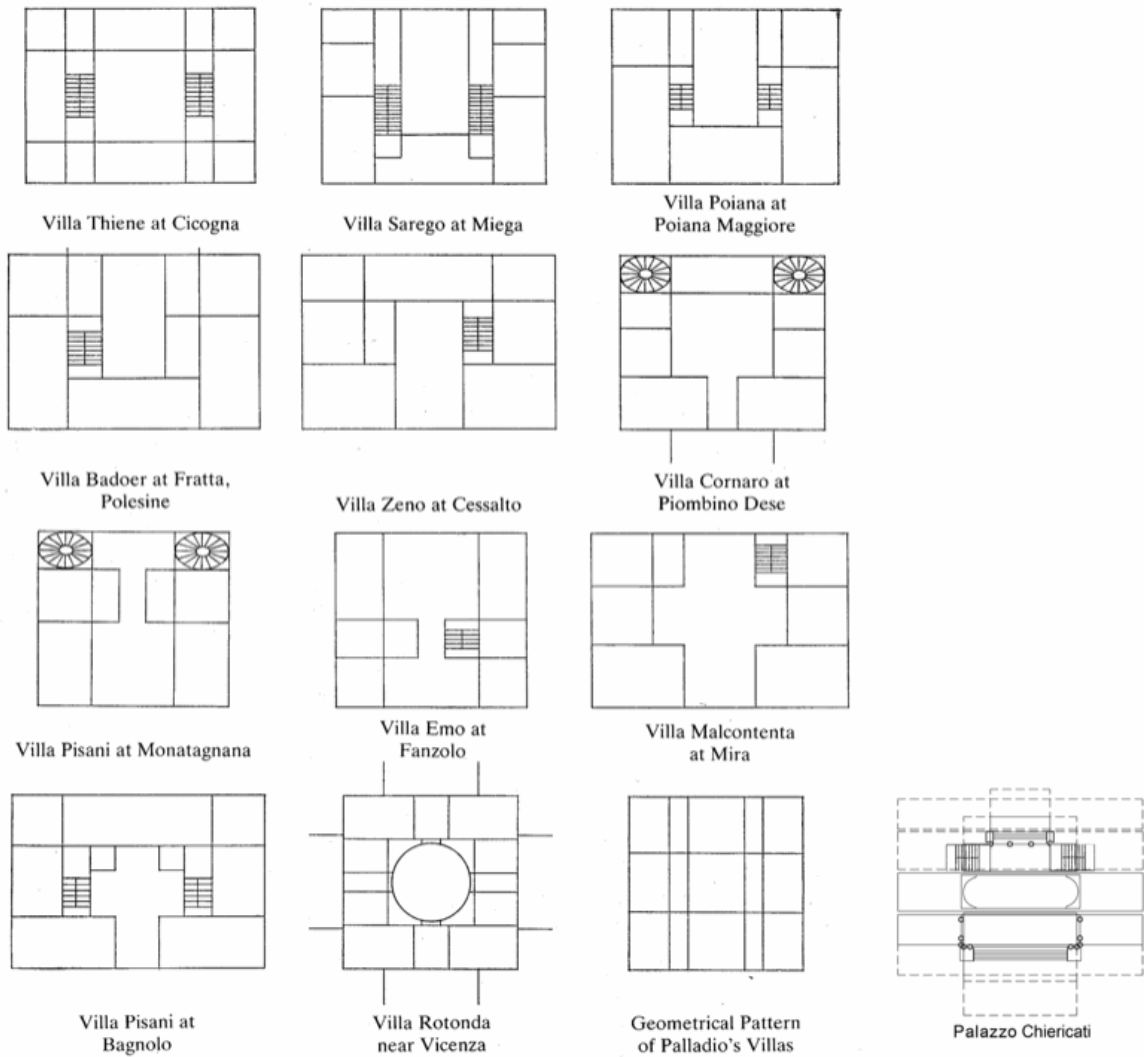


Figure 76. Les schémas développés de Palladio par Rudolf Wittkower.

Ce processus de conception diagrammatique, antifonctionnaliste et non thématique peut être repéré dans presque toutes les *Houses* d'Eisenman, selon des diagrammes de plus en plus complexes, comparés à celui mis en œuvre pour la *House I* (Fig. 75). La complexification des processus de conception dans les *Houses* suivantes – *Houses II, III, IV, VI, X, XIa* – témoigne de la découverte et de l'intégration de nouvelles démarches dans le processus. On pourrait interpréter cela comme le signe qu'Eisenman développe sa critique de la métaphysique en déconstruisant de plus en plus la structure de la conception architecturale, ainsi ses éléments fondamentaux. (Fig. 77.78.79.80.)



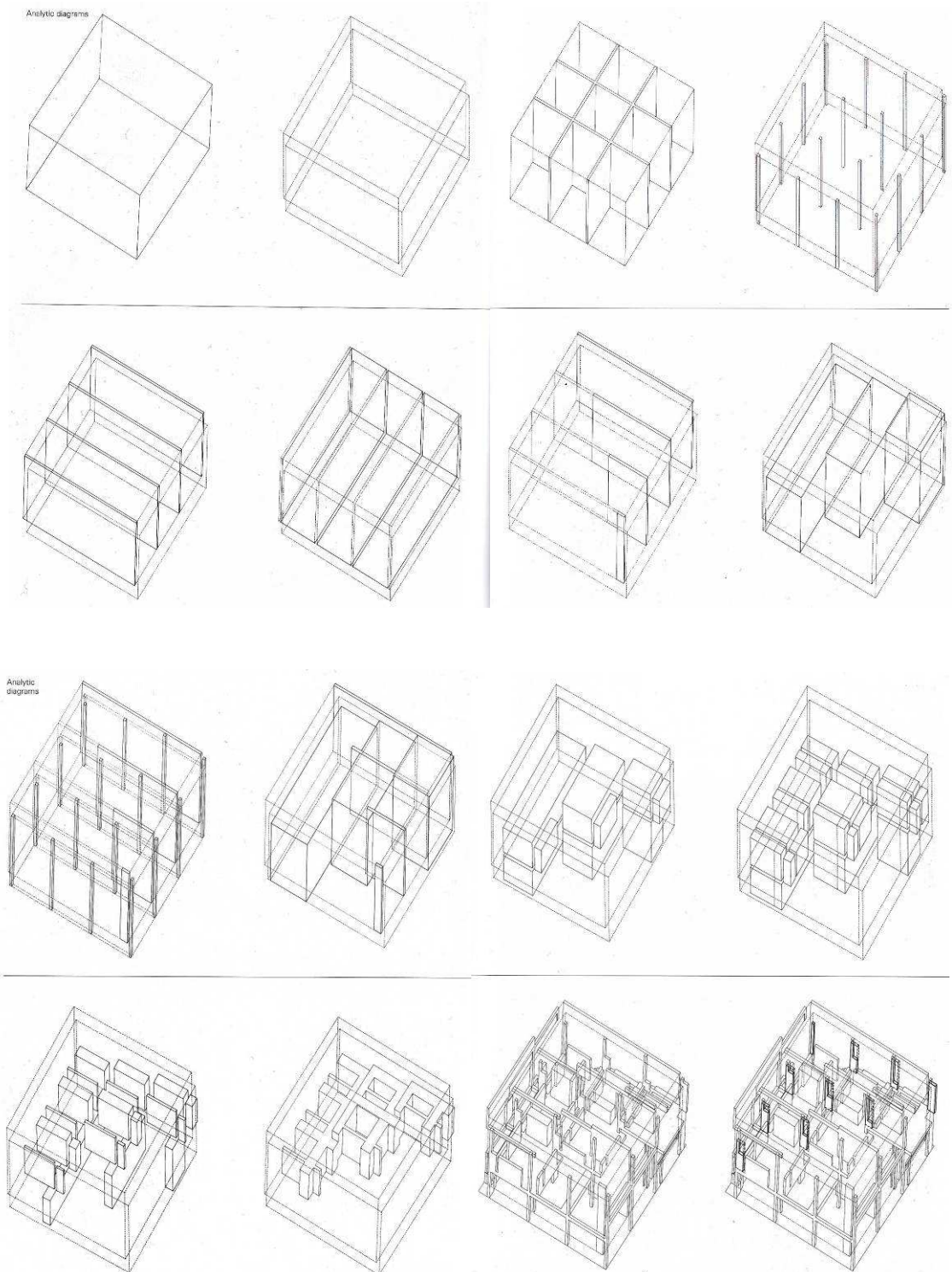


Figure 77. Diagramme analytique de la *House II*.

Un diagramme similaire à celle de la *House I*, montrant le processus de conception comme étant la combinaison de systèmes divers (division tripartite).

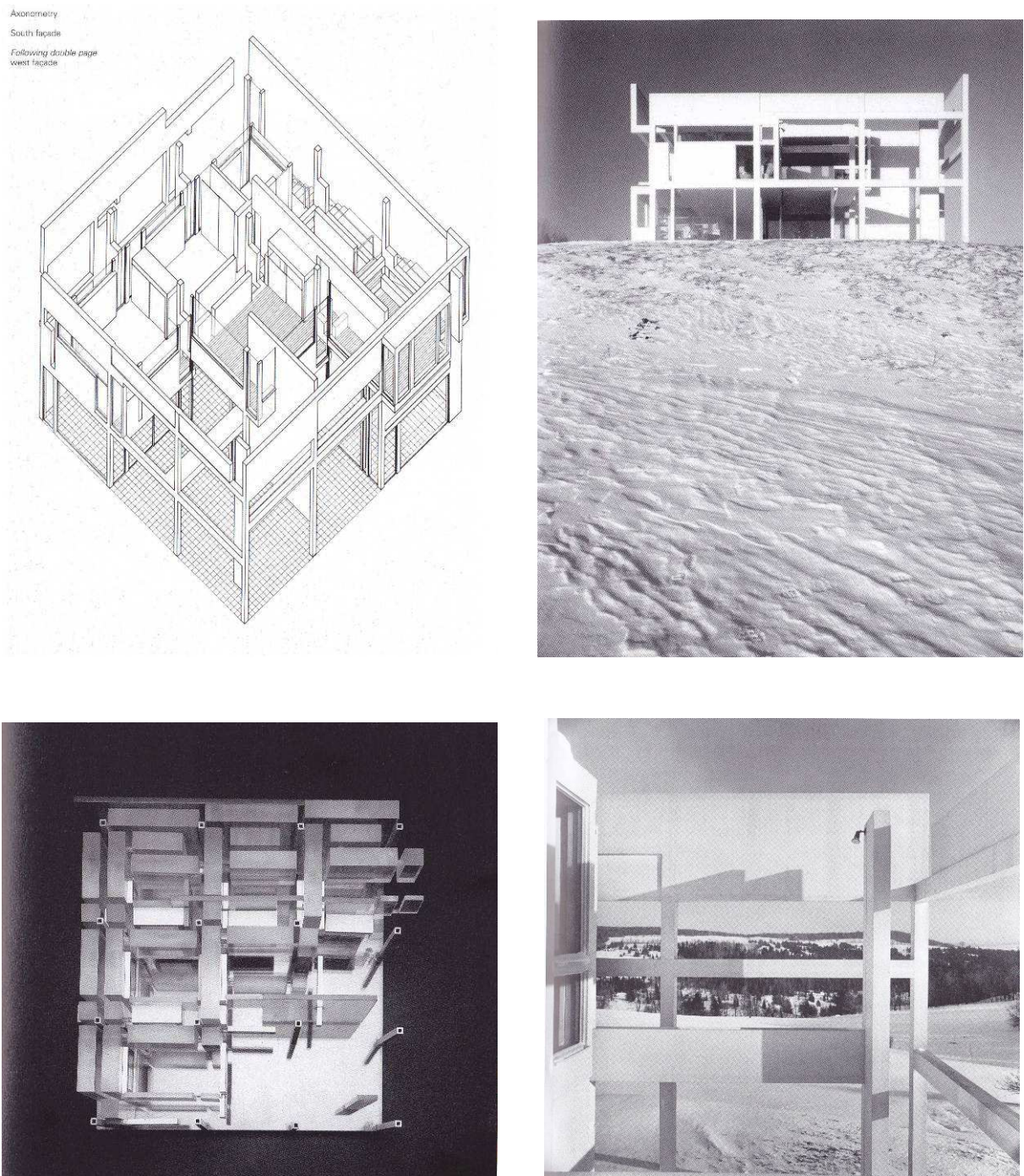


Figure 78. *House II*. En haut, à gauche, l'axonométrie depuis la façade sud. À droite, le projet construit. En bas à gauche, la maquette en plexiglas du processus diagrammatique. À droite, la partie sud du projet construit, montrant le conflit entre l'espace fonctionnel et la structure libre défiant la fonctionnalité.

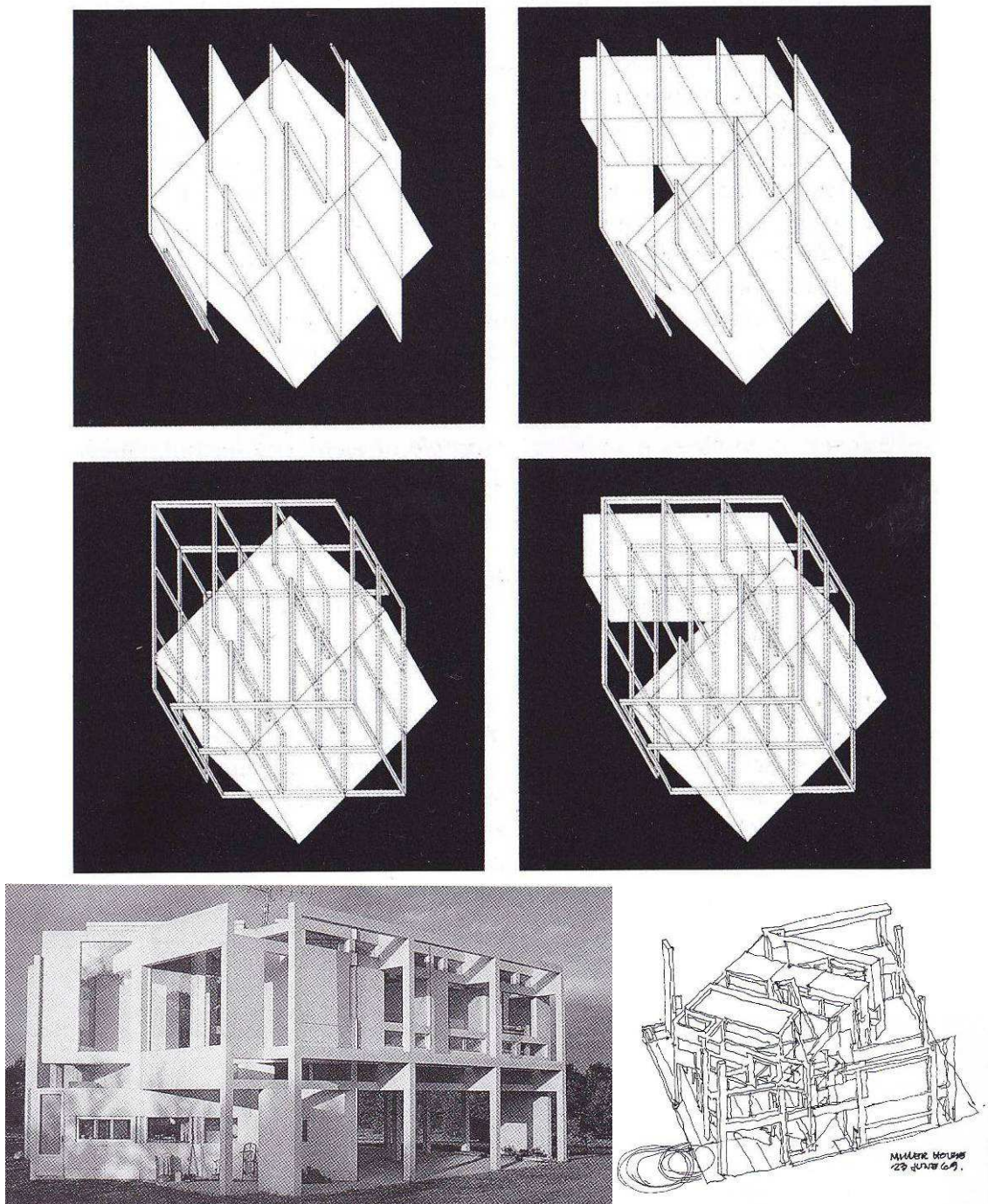


Figure 79. Peter Eisenman, *House III*, Lakeville, Connecticut, 1971.

Ce projet est plus complexe que les *Houses* précédentes, dans la mesure où Eisenman insère un nouveau procédé dans sa procédure de conception antifonctionnelle et antivolumétrique. La rotation de deux structures, l'une à l'intérieur de l'autre, non seulement complique le retour vers la configuration initiale, mais, marquant une innovation dans ce processus systématique, lui donne un aspect conceptuel, signifiant ainsi un conflit de grande envergure pour son époque.

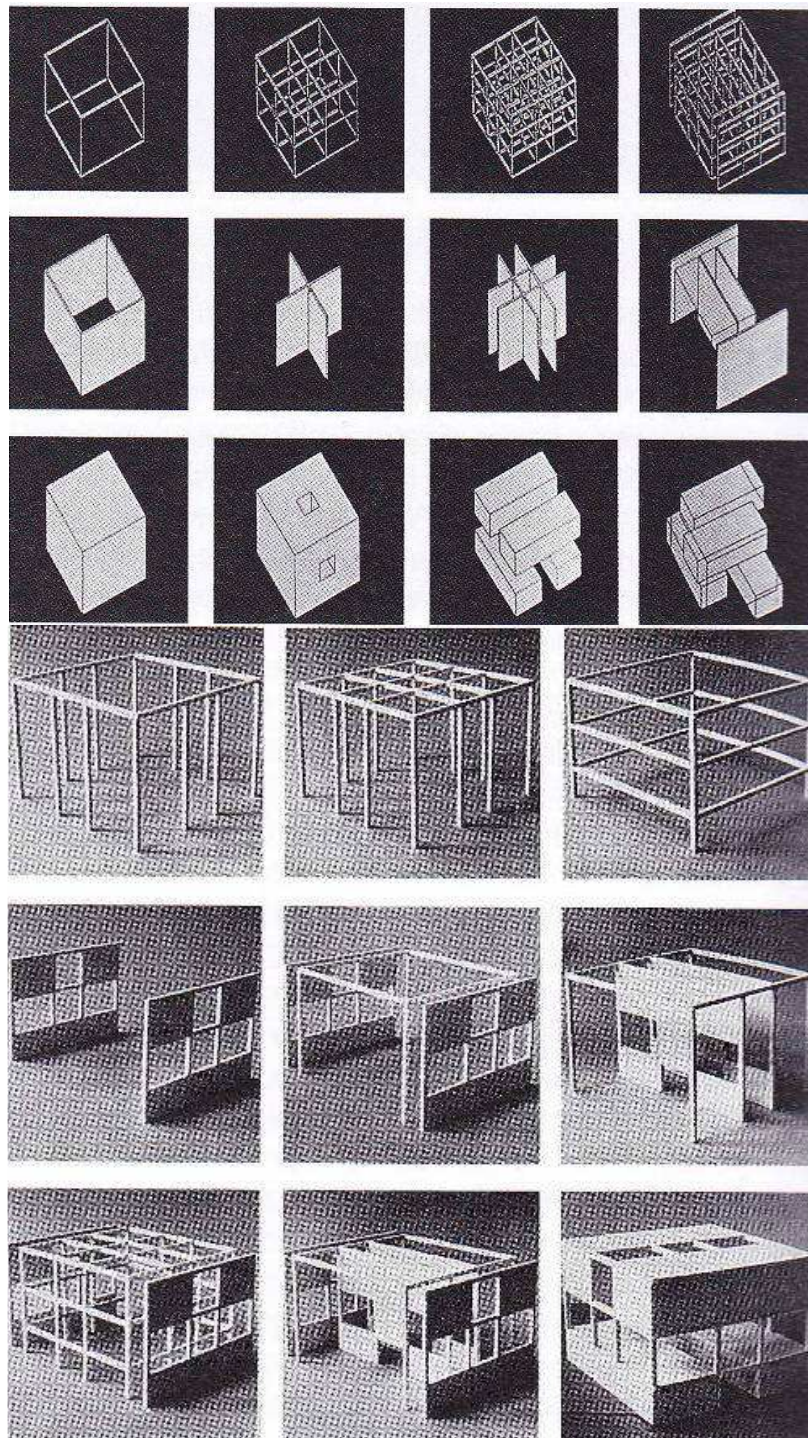


Figure 80. Peter Eisenman, *House IV*, Falls Village, Connecticut, 1971.

Ce projet est différent des autres *Houses*, car ici les éléments principaux de la composition – la ligne, la surface et le volume – se développent de façon autonome et ne sont plus de simples éléments d'un processus dès le départ combinatoire, même si à la fin ils font partie d'une unique structure résultant de leur combinaison.

Alors que les premières *Houses* d'Eisenman sont considérées comme des projets qui remettent en cause le fonctionnalisme, ainsi que la configuration et la représentation architecturales, ils relèvent bien aussi d'une certaine manière d'une critique de la métaphysique architecturale, car ils défient l'un des piliers fondamentaux de l'architecture, la « fonction ». Autrement dit, il serait injuste de considérer les premières *Houses* d'Eisenman comme étant seulement une critique du fonctionnalisme ou du modernisme, dans la mesure où leur procédure de conception suggère une restructuration de ce qui était admis à titre de conception architecturale. Dès la première *House*, Eisenman manifeste une conception qui débute par une manipulation d'un système simple en créant des diagrammes qui ensuite guident cette conception.

Nous avons constaté que dans cette première partie des projets d'Eisenman, la conception des *Houses* relève d'un procédé proche des fondements de la déconstruction derridienne – de façon consciente ou inconsciente – ainsi que d'une traduction opérée par Eisenman de cette notion, en l'occurrence la « décomposition », mais sur des bases différentes et avec des intentions autres, qu'il s'agisse d'une critique du fonctionnalisme ou du modernisme, du processus de conception architecturale ou de représentation. Alors que la *House X* est la réunion de toutes les formes de critique de la métaphysique mises en œuvre dans les *Houses* précédents, bien que de façon plus profonde et plus complexe, *pourquoi Eisenman change-t-il ensuite sa façon d'agir quant à la critique de la métaphysique architecturale ? Et d'abord, en quoi consiste précisément la nouvelle démarche qu'il met alors en œuvre ?*

Une analyse chronologique, historique, esthétique et théorique des œuvres de Peter Eisenman montre qu'après la conception du *Cannaregio Town Square* en 1978, il s'éloigne de la déconstruction théorique et s'intéresse plutôt à une déconstruction plastique et formelle. On peut penser de ce point de vue que les trois projets : *House VI*<sup>215</sup> (1972-1975), *House X* (1975) et *Cannaregio*

---

<sup>215</sup> Il faut souligner que même si la *House VI* correspond aux travaux antifonctionnalistes d'Eisenman, la procédure de la conception dans ce projet se rapproche de ce qu'Eisenman nommera plus tard – à partir du projet *House X* – la « décomposition ».

*Town Square* (1978) sont les représentants majeurs et l'aboutissement de la « décomposition » conceptuelle chez Peter Eisenman. Par la suite, les projets manifestent plutôt une déconstruction plastique, même si dans la plupart des cas il ne s'agit pas de déformations et de déstabilisations physiques très fortes. Autrement dit, et par hypothèse, la déconstruction plastique chez Eisenman révélerait une nouvelle profondeur de l'interprétation architecturale de la déconstruction derridienne, dans laquelle il n'est question ni simplement de changements radicaux dans le processus de conception, par l'introduction de diagrammes et de systèmes d'oppositions et de décomposition, ni simplement de déformations plastiques laissées afin de justifier des caractéristiques historiques ou symboliques. Nous partons de l'hypothèse que dans les projets qui suivent le *Cannaregio Town Square*, l'architecte essaye de répondre à cette question : *comment peut-on déconstruire la configuration et la forme architecturale sans procéder à une déformation exagérée de cette forme ?*

Il faut préciser que pendant cette période Eisenman, retourne parfois à une déconstruction théorique. Par exemple des projets tels que *FIN D'OU T HOU S* (1983), *La Villette* (1987), *Guardiola House* (1988), *Memorial to the murdered jews of Europe* (1998-2005) présentent les mêmes configurations structurales que la procédure de la « décomposition » de la *House X*, même si le projet du *Memorial to the murdered jews of Europe* peut être considéré comme médian du point de vue de l'interprétation de la déconstruction en architecture : il reprend les caractéristiques d'une déconstruction à la fois théorique et plastique. Mais sur le fond, nous considérons ce projet comme une rupture avec ce qui constituait précédemment chez Eisenman la déconstruction théorique. Tandis que les projets déconstructifs théoriques d'Eisenman ont tous les mêmes caractéristiques dans la procédure de la conception ainsi que le même résultat final – d'un point de vu esthétique et conceptuel –, ses projets déconstructifs plastiques sont conçus avec des critères totalement différents. Dans les projets déconstructifs théoriques, la configuration initiale est souvent un cube qui sera décomposé au cours du processus de conception (processus, précisément, de décomposition). Autrement dit, qu'il s'agisse d'une critique de

l'urbanisme traditionnel (*Cannaregio Town Square*) (Fig.81), d'un re-questionnement des traces historiques et archéologiques du site (*Memorial to the murdered Jews of Europe*) (Fig.82) ou de l'opération d'un système autonome remplaçant la structure compositionnelle classique (*House X, La Villette*), la configuration initiale ainsi que le processus décompositionnel semblent être similaires.

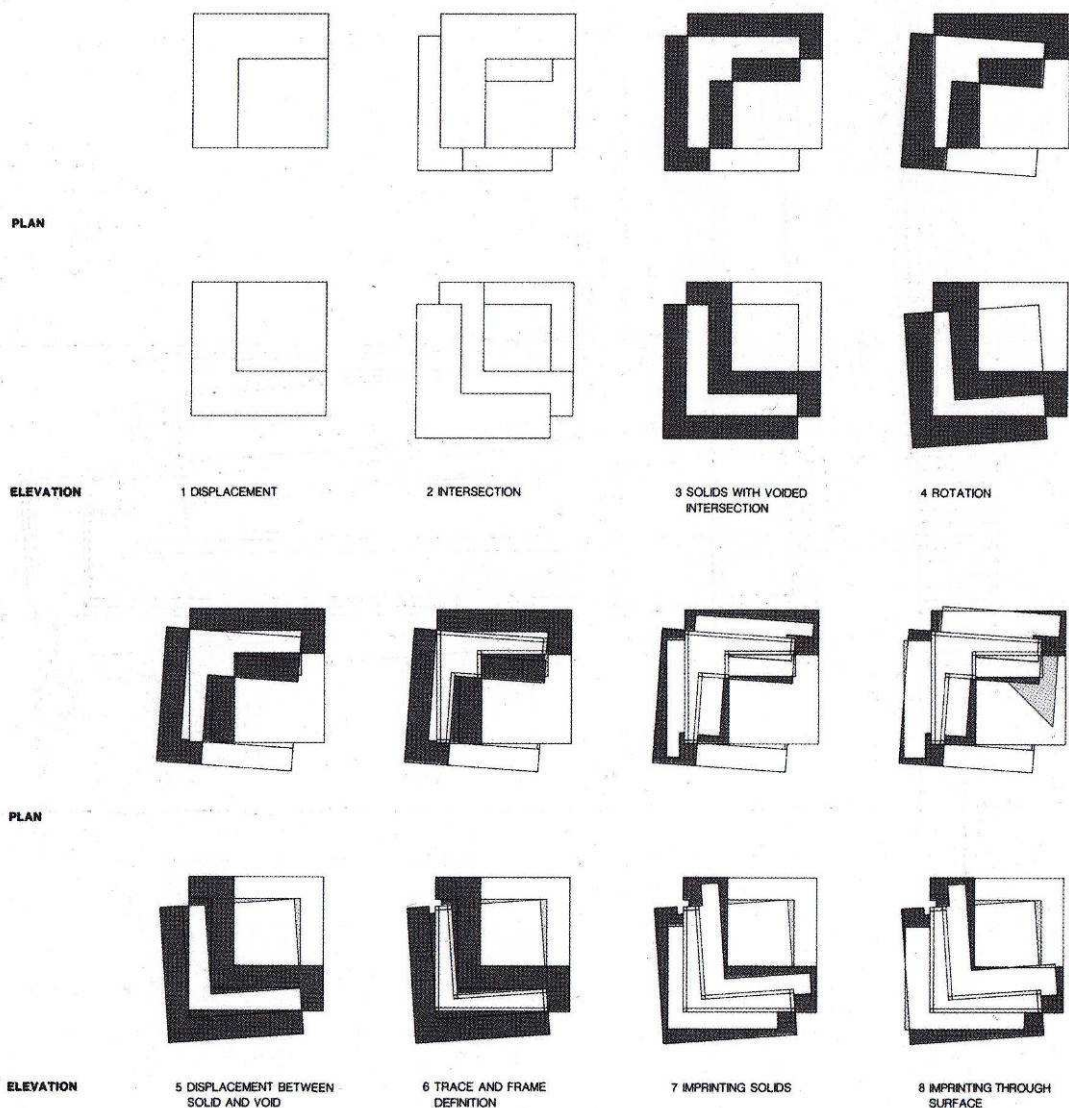
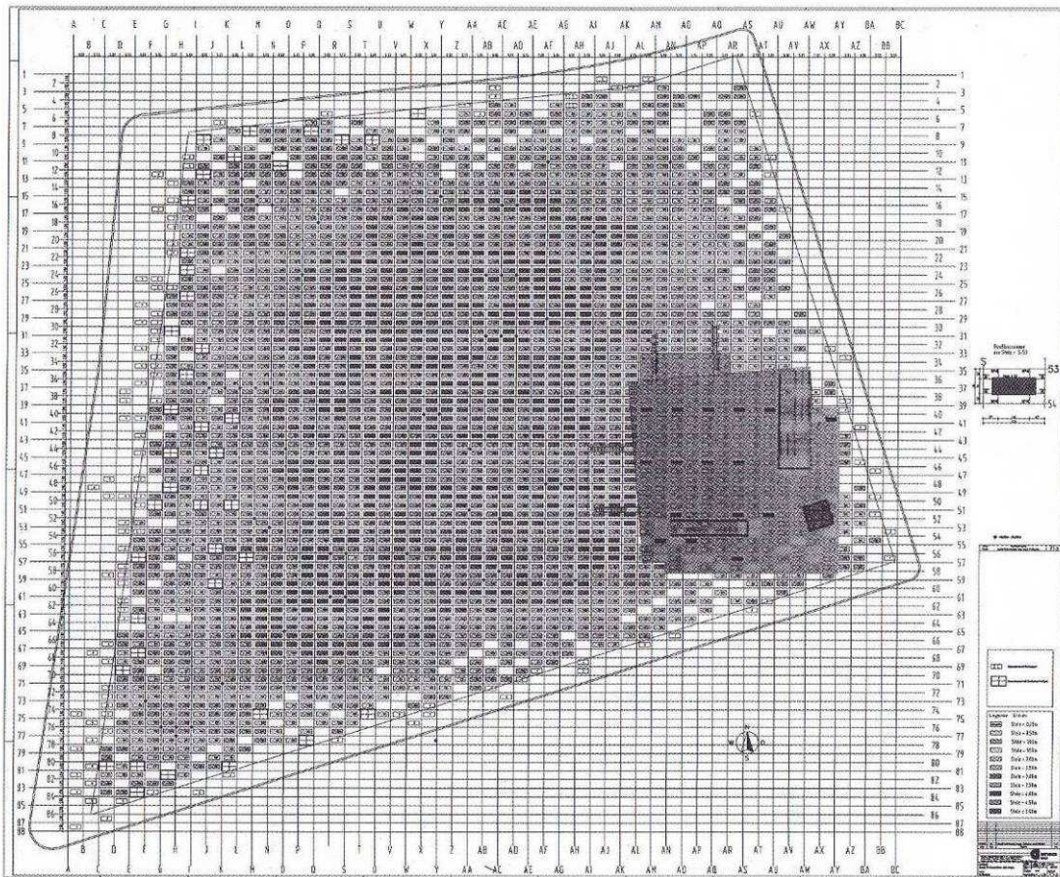
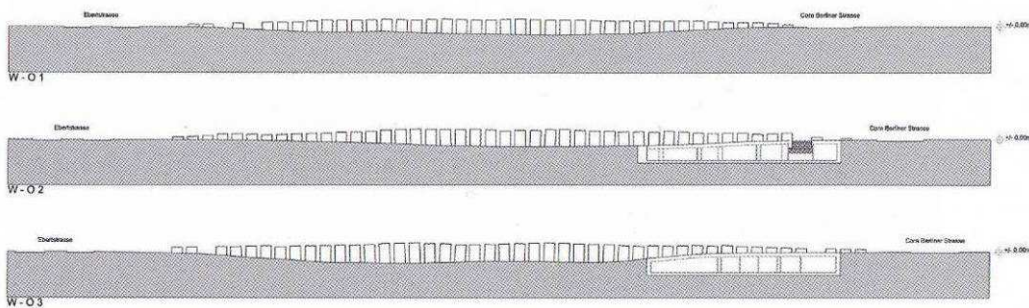


Figure 81. Peter Eisenman, *Guardiola House*, Cadiz, Spain, 1988. Le diagramme combinatoire de la maison Guardiola.



Plan



Sections on the ground

Figure 82. Peter Eisenman, *Memorial to the murdered Jews of Europe*, Berlin, 1998-2005.

Ce projet d'Eisenman montre un diagramme différent des autres projets. Ici, le diagramme ne joue pas un rôle combinatoire ou décompositionnel. Eisenman utilise un



diagramme sélectif : la sélection arbitraire et conceptuelle des éléments répond à un symbole et à un événement historique.

Ce qu'on peut reprocher aux œuvres déconstructives théoriques d'Eisenman, qui constitue peut-être la raison pour laquelle il s'oriente ensuite vers une architecture plus formelle, est le fait que plupart de ses projets considérés comme des déconstructions théoriques n'ont pas été construits. C'est le cas de *House X*, *Cannaregio Town Square*, *Fin d'où T House* ou *Guardiola House*. L'absence de construction de ces différents projets soulève la question de la typologie thématique des œuvres d'Eisenman. La question pourrait être ainsi formulée : *l'architecture déconstructive peut-elle avec la même légitimité prétendre intervenir dans toutes sortes de projets, que ce soit un espace résidentiel (maison individuelle, habitation verticale) ou un équipement collectif (centre culturel, académique, administratif) ?* Une analyse thématique des œuvres d'Eisenman montre que la plupart de ses projets – relevant de la déconstruction théorique – qui touchaient à l'espace résidentiel et à l'habitat, n'ont pas été construits. La déconstruction théorique ou la décomposition conceptuelle déforme et déstabilise tellement les infrastructures de l'habitation, qu'elles en deviennent peut-être inhabitables. Et sans doute la structure de la composition de l'habitation est-elle plus fragile que d'autres sujets architecturaux, dans la mesure où elle garde une liaison plus directe et durable avec l'être humain (fig. 83).

En analysant de près certaines œuvres d'Eisenman qui ont des critères proches d'une déconstruction plastique, nous pouvons constater que ces œuvres sont en réalité davantage qu'une déconstruction plastique. Eisenman réussit à mettre en œuvre une déconstruction adaptative, qui se modifie en conséquence avec les caractéristiques du projet architectural – l'emplacement du projet et les autres données géographiques, le terrain et son histoire, la thématique d'ensemble. Mais dans tous les cas, Eisenman ne renonce pas aux deux types de procédures de conception architecturale qu'il a inaugurées : la déconstruction thématique et la déconstruction diagrammatique – même si la présence de diagrammes est déjà constatable chez Tschumi, par exemple pour

le parc de la Villette et chez d'autres architectes de ce mouvement. Dans le cas d'Eisenman, le processus diagrammatique dépasse un système combinatoire ou décompositionnel.

Dans ce chapitre, nous nous concentrons sur les changements, transformation ou au moins mutations, introduits par Eisenman par rapport à ce que son architecture manifestait précédemment dans sa critique de la métaphysique.

## Les projets de Peter Eisenman

| Déconstruction théorique |   | Déconstruction subjective et plastique                |                            |
|--------------------------|---|---|----------------------------|
| Les projets construits   | Les projets non-construits                | Les projets construits                                | Les projets non-construits |
| House I 1968             | House IV 1971                             | IBA social housing 1985                               |                            |
| House II 1970            | House V 1972                              | Fire House 1985                                       |                            |
| House III 1971           | House VIII 1975                           | Wexner center 1989                                    |                            |
| House VI 1975            | House X 1975                              | Aronoff center for design and art 1996                |                            |
|                          | House XIa 1978                            | Koizumi Sangyo Corporation Headquarters Building 1990 |                            |
|                          | Cannaregio town square 1978               | Nunotani Corporation Headquarters Building 1993       |                            |
|                          | Fin D'Ou T Hou S 1983                     |   |                            |
|                          | Mouving Arrows Eros and other Errors 1985 |   |                            |
|                          | Biocentrum 1987                           |   |                            |
|                          | Guardiola House 1988                      |   |                            |

Figure 83. Ce tableau distingue les projets d'Eisenman selon leur processus de conception – déconstruction théorique ou plastique – ainsi que la traduction de ces projets en termes de construction architecturale.

#### 4.1.2 - La déconstruction « thématique »

La déconstruction dans sa définition architecturale élémentaire est comprise comme un processus de conception autre qu'un processus traditionnel. La mise en œuvre de la déconstruction derridienne en architecture éloigne la conception architecturale des critères compositionnels présupposés et invite l'architecture à tenir compte d'un processus antihumaniste et analogue, qui réduira sa dépendance à l'égard de toute opération classique. En d'autres termes, l'architecture déconstructiviste est un procédé de critique, censé opposer à la manipulation humaine un processus arbitraire susceptible d'instaurer un système plus ou moins autocritique. Nous avons déjà démontré dans l'analyse du projet de la *House X* de Peter Eisenman qu'un processus de conception architecturale ne peut jamais être entièrement autocritique. En ce sens, une conception « décompositionnelle » ne sera toujours qu'une forme nouvelle de composition architecturale, même si elle remet en cause ses fondements conventionnels.

Tandis que la plupart des architectes sont attirés par un geste de transformation qui aboutit finalement à une configuration décomposée et déstabilisée, Peter Eisenman propose une toute nouvelle procédure de conception architecturale, qui traduit la déconstruction derridienne sous une autre forme que celle de la décomposition. Même si ni Eisenman ni aucun autre architecte déconstructiviste ne présente explicitement cette nouvelle procédure de conception, les traces de ce procédé sont visibles dans les projets de ces architectes et tout particulièrement dans ceux de Eisenman.

Cette nouvelle forme de critique de la métaphysique architecturale dépend de plusieurs caractéristiques et se manifeste en mettant en valeur, selon un schéma singulier, une forme de complicité entre le projet et le sujet de l'architecture. En d'autres termes, elle met en évidence ce qui avait été dissimulé par l'histoire. Eisenman écrit ainsi: « La recherche de l'origine dans l'architecture est la première manifestation de la volonté d'une source

rationnelle dans la conception architecturale. »<sup>216</sup> La composition architecturale est contredite par la manifestation symbolique des éléments qui expriment l'historicité et par la déstabilisation structurale qui s'oppose à l'image historique évoquée. La déconstruction « thématique » double la critique de la métaphysique en mettant en avant une image manifeste de ce que l'histoire a pu dissimuler. Autrement dit, chaque élément architectural doit se modifier et se définir selon ce schéma historique. L'historicité se présente de différentes façons à travers le processus de la conception. Elle est présente en fait dans plupart des œuvres des architectes déconstructivistes. C'est le cas dans le *Musée Juif* de Berlin, dans le *Memorial to the murdered Jews of Europe* ou dans le *Wexner Center for the Visual Arts*, même si les manières dont cette historicité opère à travers la conception et la représentation sont très différentes. Parfois la déconstruction, en tant que démarche critique opposée à la métaphysique, permet à l'architecture d'évoquer, voire de raconter un événement historique. Dans certain cas – comme dans le projet de *Wexner Center for the Visual Arts* – l'histoire devient un élément intégré dans le processus de conception, et non pas seulement une occasion d'intervention, comme dans une procédure de conception inhabituelle qui, comme toute conception architecturale « classique », tourne autour de l'historicité, mais en maintenant cette représentation de l'histoire sur un second plan : l'histoire se présente alors à travers le passé du terrain, le tissu urbain, l'emplacement et la forme des bâtiments, leurs relations avec leur entourage, etc.

« Cette mémoire religieuse ou politique, cet historicisme n'a pas déserté, malgré les apparences, l'architecture moderne. Celle-ci en garde la nostalgie, elle est gardienne par destination. Nostalgie toujours hiérarchisant : l'architecture aura matérialisé la hiérarchie dans la pierre ou dans le bois (*hylé*), c'est une hylétique du sacré (*hieros*) et du principe (*arché*), une archi-

---

<sup>216</sup> Peter Eisenman, *La Fin du Classique : La Fin du Début, la Fin de la Fin*, traduite de l'anglais par Emmanuelle Sarrazin et Paul Gresham, publiée en 1984 dans la revue *Perspecta*.

hiératique. »<sup>217</sup> Dans le projet de *Wexner Center for the Visual Arts and Fine Arts Library* de la Ohio State University (1983-1989), Eisenman s'oppose à cette image nostalgique de l'histoire en l'introduisant dans une structure qui ne peut en aucun cas accepter l'historicité. La déconstruction devient thématique, dans la mesure où la procédure de la conception est déstabilisée par un élément externe et non par une manipulation structurale et plastique. Mais si la subjectivité se représente sous la forme de l'historicité, on peut se demander quelles autres subjectivités externes à la conception architecturale pourraient déstabiliser la métaphysique de l'architecture.

Autrement dit, on constate qu'Eisenman essaye ici d'instaurer une sorte d'harmonie entre la critique des fondements de l'architecture et le sujet architectural, ce qui, au contraire de ses projets qui se limitent à une critique sans tenir compte des exigences du sujet architectural, place les déformations causées par la critique en relation avec les spécificités de ce sujet. Nous pouvons en déduire qu'à cette époque de l'œuvre de Eisenman, la déconstruction agit conformément aux exigences du thème du projet. La déconstruction thématique déstabilise les fondements et les conventions en les orientant vers une réponse à une forme multiple d'exigence du projet, qu'elle soit fonctionnelle, esthétique, urbaine ou historique. Jusqu'alors, le mouvement déconstructiviste accordait toute son attention à la critique des fondements de l'architecture et mettait au second plan les exigences de l'architecture, telles que la fonction et la valeur de beauté, parce qu'il les considérait comme les piliers de ces fondements. Maintenant, un projet tel que le *Wexner Center for the Visual Arts and Fine Arts Library* de la Ohio State University s'oppose à cette relégation des fondements au profit du seul procédé critique. Il propose une critique fondamentale qui s'adapte aux besoins et au temps du sujet architectural.

---

<sup>217</sup> Jacques Derrida, « Point de folie maintenant l'architecture », texte consacré à l'architecture à partir du travail de l'architecte Bernard Tschumi, in Bernard Tschumi, *La Case vide*, édition bilingue, Londres : Architectural Association, Folio n° VIII, 1986, puis in Derrida, *Psyché, Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p.481.

Il faut préciser que même certaines œuvres de la déconstruction plastique ont eu tendance à négliger le rapport entre le sujet architectural et la critique portée à l'architecture. Dans un projet tel que le *Musée Juif* de Daniel Libeskind, nous constatons que la critique architecturale est déterminée par l'aspect historique du site et du programme ; ainsi, tous les éléments architecturaux sont mis en cause par cette historicité, qui se présente à travers toutes sortes de déformation. Autrement dit, l'idée de la conception d'un musée est mise à l'écart, car le regard critique de l'architecte est davantage concentré sur la représentation d'une œuvre critique et historique. Cela dit, la différence fait partie des caractéristiques majeures du mouvement déconstructiviste : cette différence permet de parler, non de défauts, mais de marges laissées aux œuvres de ce mouvement. Toutes ces œuvres critiques, qui différencient l'architecture de l'époque de toutes les générations antérieures, suggèrent une question proposée à la réflexion des architectes : *comment porter un regard critique sur l'architecture de notre époque en représentant une architecture qui honore les valeurs fondamentales de l'architecture en les critiquant ?*

Afin de comprendre les modalités de cette nouvelle forme de critique dans une conception architecturale, nous étudions dans ce chapitre le projet de Peter Eisenman pour le *Wexner Center for the Visual Arts and Fine Arts Library* de la Ohio State University.

#### 4.1.2.1 — Le Wexner Center à Columbus dans l'Ohio (1983-1989), ré-urbanisation d'un tissu urbain disloqué

Le « Wexner Center for the Visual art and fine arts Library at Ohio state University » est l'une des réalisations principales du mouvement déconstructiviste, ainsi que l'une des œuvres majeures de Peter Eisenman ; comme l'a souligné Rafal Moneo, dans son livre *Intranquillité théorique et stratégique du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*, « c'est jusqu'à présent l'œuvre la plus accomplie de Peter Eisenman ». C'est pourquoi nous concentrerons notre analyse de ce projet autour des quelques questions suivantes : pourquoi selon certains théoriciens le *Wexner Center* est-il le projet le plus accompli et même le plus important du mouvement déconstructiviste et de l'architecte américain ? Quelles sont les caractéristiques qui différencient ce projet des autres projets d'Eisenman ?

Le *Wexner Center* est au croisement des déconstructivismes théorique, plastique et urbain. Les images et les plans de ce projet nous permettent de voir qu'il est conçu à une échelle différente de celle des autres projets d'Eisenman. Le *Wexner Center* devait réussir à relier trois systèmes dont les échelles propres sont différentes. 1 – L'échelle universitaire. Il devait répondre à la nécessité de relier un certain nombre de bâtiments à l'intérieur du campus. 2 — L'échelle intra-urbaine. À cette échelle, le projet devait résoudre les problèmes posés dans cette partie du campus par des formes ovales et circulaires à mettre en relation. 3 — L'échelle urbaine. Il devait aussi assurer la compatibilité entre les deux tissus urbains du campus et de la ville. Eisenman, dans la conception du *Wexner Center*, met en avant une nouvelle procédure de la conception déconstructiviste qui s'oriente vers des notions telles que l'historicité, de nouvelles formes de monumentalité<sup>218</sup>, la cohérence du tissu

---

<sup>218</sup> « While the discussion about the building has been host to a plethora of theoretical issues (ranging from the historicity of quotation, to new forms of monumentality, to contemporary modes of estrangement, to architecture-as-collage, etc.) it seems that

urbain et la compatibilité de différentes valeurs stylistiques et esthétiques. En d'autres termes, le projet déconstructif prend ici en compte les caractéristiques géographiques, urbaines, fonctionnelles, esthétiques et historiques.

Les deux éléments majeurs dans la conception du projet sont la grille métallique et les tours d'entrée (fig. 84). Ils représentent deux perspectives différentes du point de vue esthétique. La grille métallique qui évoque l'image d'un échafaudage, avec la sensation de déstabilisation qui en résulte. Elle donne au bâtiment un aspect inachevé, qui est l'une des caractéristiques du mouvement déconstructiviste, et suggère aussi une sorte de dénuement de l'édifice, qui montre ainsi sa structure, un peu comme les œuvres du mouvement Hi-Tech. Cette grille est en un autre sens une déformation plastique qui se dissimule sous la forme d'une structure : Eisenman réussit à transformer en structure la déformation plastique d'un projet déconstructiviste. Autrement dit, la grille métallique est une déformation plastique cachée, qui en ce sens s'oppose à une déformation plastique exagérée. Pourtant, considérée dans sa relation de proximité avec l'entrée du bâtiment, telle que nous l'analyserons plus bas, cette grille dévoile bien sa vraie nature, critique et déconstructive. Remarquons ici pour l'instant qu'elle opère une déviation de l'axe du projet de 12.25 degrés par rapport au tissu urbain qui enveloppe le campus. Eisenman souligne l'instabilité du tissu urbain, en introduisant la même déformation à une autre échelle (fig.85 et 86.). D'une façon générale, la grille ou trame n'est ni une simple allusion plastique à une forme de déstabilisation, ni seulement une réorientation d'une partie d'un tissu urbain à l'égard d'un tissu plus massif : elle est aussi le moteur et le cœur du projet et de tous les bâtiments qui l'entourent. Ce système de liaison diagonale assemble toute une série de bâtiments de façon centrale. Autrement dit, la trame réunit les bâtiments autour d'elle, en préservant leurs masses et leurs volumes mais en modifiant les relations qu'ils entretenaient entre eux précédemment. Le tracé des circulations est ainsi profondément modifié par l'effet de cette grille, à la fois

---

today certain shifts have caused the work to move to the fringe of current debates. »: Alex Maymind, *Still Ugly After All These Years*, Published in *One: Twelve* Issue 4, April 2012, pp. 56-65.



entre les bâtiments existants et envers le reste du site. La disposition précédente était linéaire, les édifices formant une maille : elle devient centrale et volumétrique après l'intervention d'Eisenman. Au contraire des projets des *Houses*, Eisenman ne critique pas ici la fonctionnalité dans sa définition traditionnelle et globale en la considérant comme un pilier de la métaphysique. Il réinterroge la fonctionnalité dans un contexte précis et restreint, défini quant à l'environnement du projet et selon ses différentes échelles. Le *Wexner Center* présente une forme de déconstruction qui introduit peu de déformation plastique et qui accorde au projet une forme de fonctionnalité dynamique. À l'intérieur de la trame, les poteaux qui n'arrivent pas jusqu'au sol et les poutres inachevées représentent le peu de déformation plastique que conserve le projet (fig.87).

En analysant cette déviation de la trame centrale qui relie toute une série d'édifices de façon diagonale, on peut en déduire que l'architecte remet en question la centralité. La trame joue le rôle d'un dispositif central modernisé, s'opposant à l'image traditionnelle de la centralité et de la symétrie. Nous verrons plus bas, que à l'instar de cette grille métallique, les éléments majeurs de la conception jouent en fait plusieurs rôles dans la structure narrative du projet. Le visiteur se trouve confronté à plusieurs interprétations simultanées, car ces éléments se montrent à la fois symboliques et structuraux. Le *Wexner Center* n'est ni exclusivement une symbolisation renvoyant à un référent historique, même s'il intègre des caractéristiques historiques, ni exclusivement une décomposition fonctionnelle et plastique, même s'il présente un aspect dysfonctionnel et inachevé. Nous partons de l'hypothèse que l'architecte commence là un processus déconstructif et décompositionnel, mais qu'il l'achève en réinjectant dans le projet les critères d'une architecture traditionnelle. C'est la décomposition qui semble elle-même inachevée, car l'architecte a pris explicitement en compte certains fondements de l'architecture, tels que la fonctionnalité.

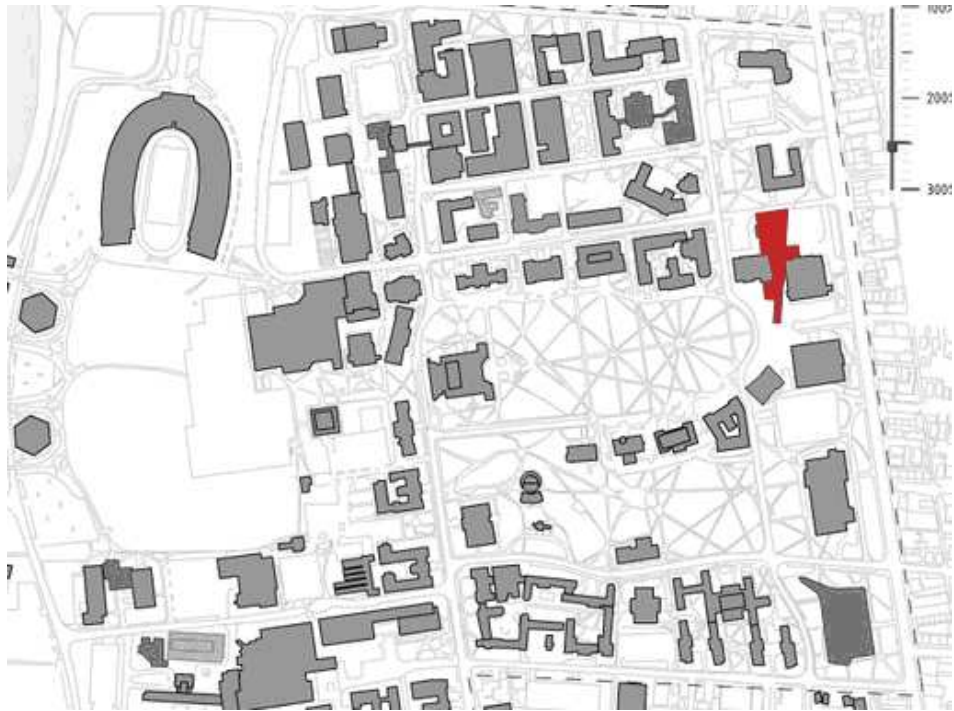


Figure 84. Peter Eisenman, *Wexner Center for the Visual art and fine arts Library*, Columbus, Ohio, 1983-1989. L'emplacement du projet par rapport à l'orientation du tissu du campus.

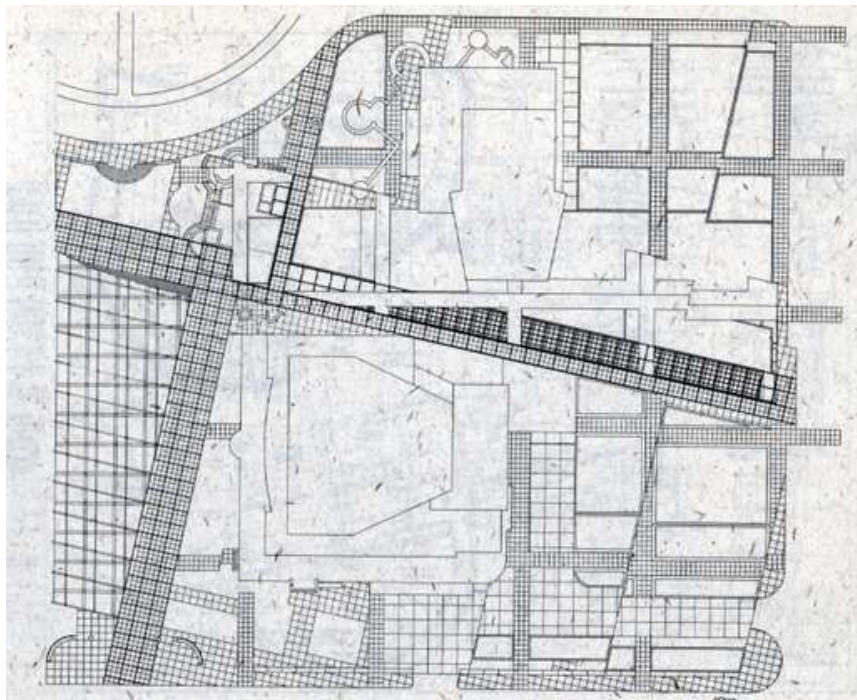


Figure 85. Peter Eisenman, *Wexner Center for the Visual art and fine arts Library*, Columbus, Ohio, 1983-1989. On discerne ici l'orientation diagonale du projet et plus précisément celle de la grille métallique, en opposition avec les bâtiments existants.

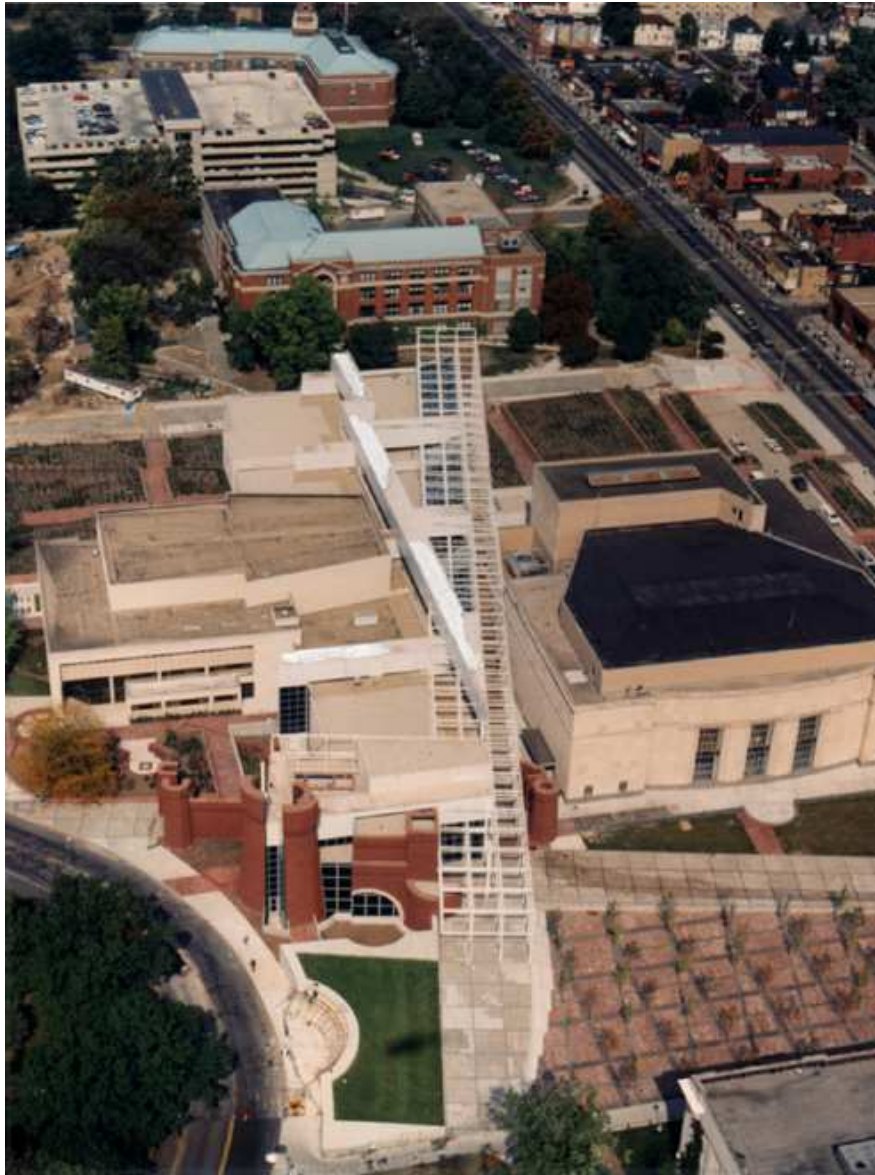


Figure 86. Peter Eisenman, *Wexner Center for the Visual art and fine arts Library*, Columbus, Ohio, 1983-1989. La grille métallique et sa position en diagonale (12,25 degrés).

L'autre élément marquant de ce projet est certainement la reconstruction des tours d'une ancienne caserne, qui avait été démolie pour laisser place au déploiement du campus (fig. 88). Ces tours, ainsi que les éléments de l'entrée censés représenter les murs, sont incomplets et esquissent une représentation grossière et caricaturale du bâtiment qui existait auparavant sur le site (fig.89). La question se pose ainsi de savoir pourquoi Eisenman reconstruit un élément

historique, et pourquoi de cette façon. Lorsque Rafal Moneo interprète la construction des tours comme une simple remarque iconographique et historique – « En fait, écrit-il, on pourrait dire qu'Eisenman ressent le besoin d'exagérer l'iconographie des tours pour rendre plus manifeste la condition abstraite de son architecture. Lui, qui pourtant refuse toute figuration, ne voit aucun inconvénient à emprunter à la mémoire l'image de ces tours qui permettent d'asseoir la référence idéologique de son projet.<sup>219</sup> » –, il ne répond pas suffisamment à ce changement soudain de discours chez Eisenman. Nous partons plutôt de l'hypothèse que ce sont les contraintes du concours, qui demandait une meilleure relation entre l'ovale du campus et la ville, qui ont conduit Eisenman vers ce choix. Autrement dit, la construction des tours s'inscrirait dans une logique déterminée par les relations entre l'architecture projetée et la nécessité d'une reconstitution urbaine d'un tissu disloqué de la ville. Ce geste symbolique appuierait sa légitimité sur le fait que l'ancienne caverne faisait partie de la ville, et non pas du campus. En dessinant les tours, Eisenman affirme une position qui est simultanément stylistique – les tours incomplètes reprennent un parti emblématique du mouvement déconstructiviste –, symbolique et même théorique, car il manifeste par là le choix d'une destruction-construction qui ne finit pas par entamer l'œuvre entière, au contraire par exemple des projets de Libeskind. Autrement dit, il explore une conception architecturale subjective dans laquelle même les traces historiques répondent aux exigences du projet.

Tous les éléments du projet pour le *Wexner Center* relèvent, comme les projets antérieurs d'Eisenman, d'une analyse critique à la fois du site et de la ville. La seule et grande différence est qu'ici la critique est orientée vers des réponses fonctionnelles, esthétiques, stylistiques et urbaines. Elle ne s'emploie pas seulement à faire remonter à la surface ce qui méritait d'être critiqué et analysé. Le *Wexner Center* est l'œuvre la plus accomplie de Peter Eisenman, dans la mesure où elle est en même temps critique et fonctionnelle. Cette

---

<sup>219</sup> Rafael Moneo, *Intranquillité théorique et stratégique du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*, éditions Parenthèses, 2013, p.117.

architecture appartient à un déconstructivisme subjectif dans lequel la critique est à la disposition des exigences du sujet architectural.

Il faut donc souligner qu'Eisenman dans cette période de son travail ne tourne pas le dos aux fondements du déconstructivisme. Au contraire, il réussit à mettre en œuvre une forme de compatibilité entre une radicalité théorique maintenue et les exigences de l'architecture. C'est en grande partie grâce à cette démonstration de compatibilité que les fondements de ce mouvement seront plus tard considérés comme des moteurs d'inspiration par d'autres mouvements architecturaux. Eisenman a réussi à rendre le projet déconstructiviste habitable.



Figure 87. Peter Eisenman, *Wexner Center for the Visual art and fine arts Library*, Columbus, Ohio, 1983-1989. Les poteaux et poutres inachevés sont les quelques cas de déformation plastique, peu nombreux, présents dans le projet.



Figure 88. En haut, l'ancienne caserne. En bas, la démolition de la caserne pour céder place au campus.



Figure 89. Peter Eisenman, *Wexner Center for the Visual art and fine arts Library*, Columbus, Ohio, 1983-1989. La « reconstruction » des tours de l'ancienne caserne.



#### 4.1.3 - Déconstructivisme diagrammatique / Déconstruction rationnelle

Le mouvement architectural du déconstructivisme, après l'introduction de processus transformationnels, décompositionnels et combinatoires dans le processus de conception traditionnel, s'oriente vers un nouvel outil de transformation et de modélisation de la forme architecturale, qui est le concept du « diagramme ». À partir des années 1990, les travaux de plusieurs architectes déconstructivistes sont guidés par ce concept du diagramme. Il faut souligner que celui-ci n'est pas un outil absolument nouveau dans ce contexte de conception et que des architectes tels que Bernard Tschumi et Peter Eisenman ont déjà bouleversé la conception architecturale traditionnelle par l'emploi de diagrammes. Mais dans les années 1990, le diagramme devient le pilier de leur processus de conception, et il est à ce titre conçu et présenté d'une manière nouvelle.

Avant d'étudier la définition du diagramme et son intervention dans le domaine de l'architecture, il est important de se demander pourquoi un mouvement critique tel que la déconstruction – en tant que critique de la métaphysique de l'architecture – prend comme outil un système de configuration plutôt rationnel et programmatique tel que le diagramme. Il faut aussi se demander de quelle manière le diagramme est susceptible de contribuer à la transposition d'une idée philosophique dans un autre domaine, en l'occurrence l'architecture. La question est posée en ces termes par Alexis Meier : « Comment le diagramme, en tant qu'outil conceptuel de la philosophie, peut-il catalyser et légitimer l'émergence de nouvelles stratégies de création, en particulier architecturales, qui déplace et dépasse les modèles et les paradigmes qui jusque-là définissaient l'ensemble sa discipline ? »<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> Alexis Meier, « Destins de traces, pensée et formes de l'architecture « conceptuelle » chez Peter Eisenman », Université Paris 8, juin 2008, p. 143.

Commençons par la définition du mot que donne le *Dictionnaire de l'Académie française* : « Emprunté au latin *diagramma*, « échelle des tons », puis « tracé, dessin », du grec *diagramma*, « toute chose décrite par le dessin ou l'écriture ». Tracé géométrique simplifié de la forme essentielle ou générale d'un objet. Figure schématique représentant, en projection sur un plan transversal, toutes les pièces d'une fleur, d'une inflorescence, d'un rameau, etc. *Diagramme floral*. Figure représentant les variations, l'évolution d'un ou de plusieurs phénomènes sous la forme d'une courbe, d'un graphique.<sup>221</sup> ».

Comme la commente Alexis Meier d'après l'analyse de Nelson Goodman<sup>222</sup>, la notion de diagramme peut être répartie en deux catégories : « les diagrammes qui expliquent et ceux qui fabriquent ». La première catégorie la plus courante, enregistre des mutations, tandis que la seconde les développe. La définition du diagramme peut aussi être subdivisée en deux branches : les statiques, description et utilisation d'objets réels, et les dynamiques, description de phénomènes, réels ou imaginaires. L'un des exemples architecturaux majeurs de l'apparition et de l'utilisation des diagrammes statiques est sans doute les « Bubble diagram » de l'architecte allemand Walter Gropius (1883-1969), exemple qui montre bien en quoi les diagrammes statiques se concrétisent dans un schéma graphique et facilitent la restructuration d'une idée. Dans sa définition architecturale initiale proposée par Gropius, le diagramme est un procédé structuré qui conduit la procédure de la conception vers une démarche logiquement approuvée. En d'autres termes, il représente le passage d'une implication purement artistique et humaniste à une intervention structurale qui assignera à l'implication seulement artistique un rôle secondaire. Cette décentralisation opérée par le diagramme – en tant que processus de conception et non simple élément complémentaire – suggère les raisons du rapprochement qui s'est établi entre cette notion et l'un des fondements du mouvement déconstructiviste. En ce sens, en effet, le

---

<sup>221</sup> *Dictionnaire de l'Académie française* (de A à Enzyme), coédité par l'Imprimerie nationale et les éditions Julliard, Paris, 1994.

<sup>222</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, traduit en français par J. Morizot, Edition Jacqueline Chambon-Rayon Art, Paris, 1991.

diagramme représente le fruit de tout ce que les architectes de ce mouvement ont mis en œuvre pour décentrer et même « déshumaniser » l'architecture comprise dans sa définition traditionnelle. Le diagramme devient un procédé systématique et machinal qui conduit la conception architecturale en minimisant l'intervention et l'implication traditionnelle de l'architecte.

Nelson Goodman classe également les diagrammes selon une approche sémiotique, qui se concentre principalement sur la manière dont ils représentent l'existence d'un fait. Autrement dit, le diagramme, qu'il soit analogique, digital ou mixte, est un rassemblement des signes, traces ou index (et parfois des trois à la fois) d'un acte ou d'un objet déjà constitué<sup>223</sup>. Cette dimension est aussi présente dans la racine grecque du terme « diagramme »<sup>224</sup>. En latin, *diagramma* signifie « tracé, dessin », et en grec « toute chose décrite par le dessin ou l'écriture ». Les anciens Grecs parlent par exemple de *diagramma* (διάγραμμα) lorsqu'ils souhaitent décrire la relation qui s'institue entre le déplacement d'un crabe et la « figure » qu'il trace sur le sable. Dia-graphéin, signifie « écrit à travers », « écrit par » ou « tracé par »<sup>225</sup>. A ce titre, le diagramme n'est pas l'élément principal d'une procédure de conception, mais plutôt une structure relationnelle qui rassemble les éléments principaux constituant la forme graphique. En d'autres termes il est une structure qui sauvegarde les traces déposées. Mais il ne peut pas être compris simplement comme une forme graphique constituée de traces : le diagramme suggère une nouvelle forme d'écriture, en étant à la fois signe et structure relationnelle.

---

<sup>223</sup> Cf. Alexis Meier, op. cit., p. 145 : « En outre, qu'ils soient analogique, ou digitaux, les diagrammes convoquent et mélangent tous les régimes de signes : c'est-à-dire aussi bien des icônes, des symboles, que des index. Dans la plupart des cas, les signes d'une carte sont mixtes. La représentation d'un territoire est analogique. Elle « indexe » l'état d'un lieu pour un temps donné. Mais les informations portées sur le territoire sont à l'opposé des symboles. Un arbre sur une carte est en général un symbole, mais la position du symbole n'est pas symbolisée, elle est réelle c'est-à-dire « indexée » sur l'évolution de l'activité forestière. ».

<sup>224</sup> Cf. Dictionnaire CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, en ligne [<http://www.cnrtl.fr/>] : « lat. *diagramma*, attesté au sens de « échelle des tons » en lat. impérial et de « tracé, dessin » en lat. tardif, gr. διάγραμμα « toute chose décrite par le dessin ou l'écriture », dér. de διαγραφειν « décrire par le dessin ou l'écriture ».

<sup>225</sup> Alexis Meier, op. cit., p. 145-146.

Alors que les premières formes de diagramme en architecture se concentraient sur une méthode de reproduction et d'enregistrement des traces et des données, méthode dans laquelle, comme le montre Karl Eugen Kurbel<sup>226</sup>, le diagramme est dépendant du point de vue de son auteur et par conséquent met en valeur les éléments recherchés, le diagramme s'est par la suite modifié, jusqu'à devenir l'élément majeur du processus de la conception architecturale. Cette évolution, depuis un statut de simple forme graphique jusqu'à la transposition effective d'une problématique philosophique en architecture, rend compte de l'implication de plus en plus essentielle du diagramme dans un mouvement architectural tel que le mouvement déconstructiviste.

Pour comprendre ce qui associe la notion de diagramme et la pensée derridienne de la déconstruction, on peut partir de la définition et du point de vue du philosophe français Gilles Deleuze, identifié par certains comme penseur poststructuraliste. Pour être plus précis, ce serait l'analyse par Gilles Deleuze de la pensée et du discours de Michel Foucault qui permettrait de saisir la portée des mutations des outils de la conception architecturale contemporaine, à commencer par la conception diagrammatique. Deleuze, dans son livre sur *Foucault* (éditions de Minuit, 1986) associait le diagramme à une transformation radicale d'une notion d'abord hiérarchique. « De l'archive au diagramme » : cette formule peut être interprétée à la fois comme une dénonciation de l'aspect seulement descriptif et hiérarchique du diagramme conçu dans sa définition traditionnelle, et comme une structure progressive intégrant sa propre dynamique transformationnelle.

Dans sa thèse sur Eisenman, Alexis Meier fait le rapprochement entre le « diagramme » deleuzien et la « différance » derridienne : dans les deux cas, « l'écart temporel et l'espacement des traces » se manifestent sous la forme d'une déstructuration. C'est ce que notait aussi G. Genosko : « La "machine diagrammatique" de signes neutralise le système sémiologique territorialisé du

---

<sup>226</sup> Karl Eugen Kurbel, *The Making of Information Systems: Software Engineering and Management in a Globalized World*, Springer Verlag, 2008

signifiant symbolique en créant une sorte de distance par rapport au référent.<sup>227</sup> ».

Le rapprochement que nous tentons ainsi de suggérer entre le diagramme et les fondements du mouvement déconstructiviste explique sans doute l'évolution du statut théorique et pratique du diagramme que l'on peut repérer chez un architecte tel que Peter Eisenman, pour qui le diagramme devient une notion de travail centrale.

En analysant les courants architecturaux qui succèdent au déconstructivisme proprement dit, nous pouvons constater que des mouvements tels que l'architecture « folding » des années 1990-1995 et l'architecture « cosmogenic » des années 1995 héritent de manières multiples des évolutions et aléas de l'architecture déconstructiviste et particulièrement de la notion du diagramme (Voir Annexe 2-3). Cela suggère que le mouvement déconstructiviste n'est pas mort et qu'il est possible d'en trouver des traces persistantes dans l'architecture d'aujourd'hui. Le déconstructivisme a fonctionné comme une ouverture inédite dans un domaine où tout était prédéfini et figé depuis des siècles. C'est pourquoi nous souhaitons terminer ce travail en suggérant que si l'architecture a pu devenir autre chose qu'un simple prolongement dans la continuité, elle le doit en partie au déconstructivisme, et que les procédures de transformation et de remise en question que celui-ci a représentées et mises en œuvres sont aujourd'hui encore d'actualité.

---

<sup>227</sup> G. Genosko, cité par Anthony Vidler, « What is a diagram anyway ? », op. cit., p.24

## Conclusion générale : l'architecture comme « autre »

Ce projet de recherche avait pour objectif de lever quelques obstacles à une compréhension correcte d'un mouvement architectural dont les relations avec ses propres racines philosophiques et les liens de celles-ci avec la théorie de l'architecture ont souvent été conçus comme des difficultés. Il n'était pas aisé de saisir comment ces racines pouvaient être théorisées dans un domaine autre que la philosophie, en l'occurrence celui de la conception architecturale. Afin de nous confronter aux différents problèmes constituant ainsi le socle de notre projet de recherche, nous avons dû emprunter un parcours spécifique, dont l'enjeu était de nous permettre à la fois d'analyser les relations complexes instaurées là entre l'architecture et la philosophie et de montrer comment une critique de la métaphysique de l'architecture traditionnelle parvenait à se concrétiser dans toute une série d'œuvres architecturales, dont certaines d'ailleurs semblaient laisser dans l'ombre leurs propres racines philosophiques. Pour ramasser tous ces enjeux, nous avons orienté tous les éléments de ce projet de recherche vers une analyse de la notion de « déconstruction » en architecture qui la rende le plus possible concrète et tangible. Le but était d'arriver à donner à la déconstruction en architecture un aspect et une définition précis, au-delà loin des seules images métaphoriques que certains architectes peuvent proposer de cette notion. De là dépendait le choix des œuvres analysées comme exemples de ce mouvement, mais aussi l'élucidation que nous tentions du processus de conception architecturale issu de cette notion de déconstruction. Notre but était de parvenir à donner une figure esthétique, théorique, fonctionnelle et opérationnelle à un mouvement architectural qui n'a pas jusqu'à présent été abordé avec autant de critères, d'ampleur et de rigueur méthodologique que bien d'autres mouvements architecturaux antérieurs.

Alors que la philosophie et précisément les écrits du philosophe Jacques Derrida étaient souvent considérés comme la source principale et le moteur créateur du mouvement déconstructiviste, nous avons mis en évidence que l'architecture avait bien pris des initiatives dans le sens d'une critique des

fondements de la métaphysique, avant même que la notion de « déconstruction », emblème majeur des discours de Jacques Derrida, se fasse connaître dans le milieu de la discipline architecturale, et ce dès le mouvement constructiviste des années 1917-1930. Autrement dit, contrairement à la plupart des critiques qui s'orientent d'abord vers la source philosophique du mouvement déconstructiviste, nous avons commencé notre enquête par l'hypothèse que ce mouvement architectural avait dû débiter au cœur d'une critique spécifiquement architecturale. Le constructivisme, évidemment, répondait comme en écho à des problématiques sociales, économiques, territoriales, philosophiques, historiques, etc. ; confronté à lui, le mouvement déconstructiviste nous apparaissait alors comme une forme de critique architecturale visant un courant bien précis, répondant à des problématiques ciblées et même relevant des faiblesses circonstanciées. Nous avons aussi déduit de cette confrontation que malgré des ressemblances plastiques et théoriques entre les deux mouvements, le déconstructivisme signifie une mutation beaucoup plus profonde et plus complexe de ce qui rassemble les deux mouvements, ce que nous avons résumé sous le terme de « structuralisme »<sup>228</sup>. Autrement dit, selon cette hypothèse, le déconstructivisme, au moins jusque vers la fin des années 70, était un mouvement architectural critique qui ne manifestait aucun attachement direct avec la déconstruction derridienne. A propos de cette époque, il n'est ni possible, ni pertinent de supposer des liens directs avec la philosophie ; en revanche, nous avons trouvé des racines de ce mouvement dans des formes inhabituelles des projets constructivistes. Mais alors, il fallait répondre à la question que suscitaient les ressemblances entre les deux époques, à une

---

<sup>228</sup> Cf. Cooke Catherine, « Images or Intelligence ? », *Russian Constructivism & Iakov Chernikhov, Architectural Design*, N° 7/8, 1989, p.8: « Worse still, I fear, for the attempt to claim an 'either-or' relationship between Russian Constructivist architecture and French Deconstructionist thinking, they prove at this level to be genetically and genealogically very close relatives. It was that same concept of 'difference' as the generator of signification, in the work of Saussure, which provided the foundation stone of Russian Formalism [...] the same Saussurian concept to which Derrida has added the relativistic element of the 'deferred' to create the key conceptual tool of différance for Deconstruction. ».

distance de plus de cinq décennies : qu'est-ce qui pouvait bien les motiver ? L'enjeu de cette question était de savoir si l'on peut vraiment définir le mouvement déconstructiviste comme une pure conséquence de notions et de théories philosophiques, et en ce cas si l'on peut établir comment une telle assimilation à la philosophie a débuté. Pour répondre à cette question, nous avons étudié l'influence du structuralisme sur les deux mouvements du Constructivisme et du Déconstructivisme, car le seul élément qui semblait d'abord justifier leurs similarités était l'impact du structuralisme linguistique sur l'architecture, et cela à deux époques différentes. Alors que la configuration architecturale des œuvres constructivistes montrait une structure adaptée au système linguistique du structuralisme, le déconstructivisme était partagé entre une affinité et une critique du structuralisme. Nous en avons déduit que le déconstructivisme n'est pas simplement le reflet plastique du constructivisme, mais plutôt une critique des fondements de ce dernier, critique qui se déploie à travers des représentations plastiques pourtant comparables. On peut ainsi établir que le déconstructivisme, même dans son commencement où il n'était pas directement lié à la déconstruction derridienne, a cependant obéi à des critères qui se sont confirmés à l'identique postérieurement. Même le premier projet de ce mouvement, la *Maison de l'architecte* de Frank Gehry, en 1979, présente des caractéristiques plastiques similaires à celles qui plus tard seront conçus comme des traits caractéristiques du mouvement déconstructivisme, et cela sous la forme d'une œuvre critique du mouvement populiste. Dans cette première partie de la thèse, nous avons ainsi tenté de démontrer que le déconstructivisme n'est ni simplement une application concrète d'une notion philosophique, ni simplement une critique visant un mouvement architectural particulier, mais plutôt une remise en question débordant les limites à la fois de cette notion et de ce mouvement. Cette remise en question radicale ne pouvait pas aboutir – à l'instar de celles qu'accomplit tout mouvement architectural – par l'effet de ressources exclusivement architecturales, et c'est pourquoi les architectes ont cherché des références dans le domaine de la philosophie. Nous avons aussi formulé et vérifié l'hypothèse selon laquelle le



déconstructivisme s'est orienté vers la notion derridienne de déconstruction parce qu'il était engagé dans une critique du constructivisme, parce que celui-ci était en un sens une mise en œuvre concrète du structuralisme, et parce que les écrits de Derrida représentaient à l'époque l'une des critiques les plus pertinentes de ce même structuralisme.

Suite à ces développements motivés par la question des sources et du commencement du mouvement déconstructiviste, nous nous sommes intéressés aux écrits de Jacques Derrida et plus précisément à ses textes touchant de près à l'architecture. Même si tous les architectes savent que ce mouvement architectural est influencé par les textes de Derrida, la compréhension des racines de la notion de déconstruction chez le philosophe donne lieu à des interprétations souvent divergentes. Pour ceux qui ne se réfèrent pas à des développements philosophiques précis, la notion de déconstruction est souvent réduite à des déformations plastiques affectant la représentation classique de l'architecture.

Au terme de notre étude des textes de Derrida portant sur la notion de « déconstruction » en général, nous avons constaté que le philosophe, à un certain moment de son œuvre, engage un nouveau discours qui concerne explicitement, spécifiquement l'architecture et précisément l'architecture déconstructiviste. Cette constatation nous a conduits à focaliser notre analyse des textes de Derrida sur ceux qui renvoyaient à une compréhension simultanément philosophico-linguistique et architecturale de la notion de déconstruction. Nous avons alors essayé de faire remonter à la surface les notions qui dans les textes du philosophe pouvaient avoir une incidence sur l'architecture, afin de dégager les possibles transferts entre les deux disciplines. Il s'agissait aussi de parvenir à la compréhension la plus claire possible de la notion de déconstruction, qui s'avère, dans les écrits du philosophe, très complexe. Nous avons ainsi essayé d'établir la signification la plus univoque possible du terme même de « déconstruction », ainsi que des notions qui peuvent être tenues pour fondatrices de ce dernier, telles que la différance avec un a et l'écriture de l'espace, notions susceptibles de dévoiler les fondements et

les raisons d'une critique de la métaphysique. Ce parcours a tenté de mesurer comment la dimension conceptuelle de la déconstruction derridienne pouvait être revendiquée dans un autre domaine que la philosophie, en l'occurrence l'architecture. Cette étude de la façon dont une notion aussi abstraite que celle de « déconstruction » pouvait être conceptualisée et mise en œuvre concrètement nous a fourni les outils pour, dans un troisième temps, analyser les œuvres architecturales majeures du mouvement déconstructiviste du point de vue de leur mise en acte concrète de la notion.

Ce troisième temps consiste en effet en une analyse des œuvres architecturales à l'aide des outils philosophiques précédemment dégagés. Nous avons ainsi essayé de trouver des ressemblances ou des correspondances entre le discours philosophique et la narration architecturale. Dans cette section de notre recherche, le choix des œuvres était très important, puisque nous étions partis de l'hypothèse que l'interprétation architecturale de la notion de « déconstruction » est nécessairement très variée. Les trois projets choisis montrent clairement la diversité et la complexité d'une interprétation architecturale. Afin d'arriver à ébaucher un système qui tienne compte des propositions multiples de ce mouvement, nous avons formulé l'hypothèse selon laquelle l'architecture déconstructiviste se présente soit de façon formelle et plastique – ce que nous avons appelé un « déconstructivisme plastique » –, soit de façon théorique et radicale – il s'agit alors de « déconstruction théorique ». Cette distinction nous a permis, en cours d'analyse, de comprendre que certaines œuvres n'entrent pas dans une catégorisation aussi sévère, car elles montrent des caractéristiques appartenant aux deux catégories. Au terme de l'analyse de trois projets emblématiques et de quelques autres projets identifiés le plus souvent comme appartenant à ce mouvement, nous nous sommes aperçus que sa catégorisation exclusive sous l'appellation unique de « déconstructivisme » ne rend pas justice à la diversité et à la complexité des œuvres de ce mouvement, et qu'en réalité chacune présente des caractéristiques propres susceptibles d'évoquer une interprétation architecturale singulière de la notion de déconstruction. Nous avons ainsi

dessiné un tableau (fig.73) qui montre divers cheminements architecturaux à partir de la déconstruction derridienne. Il faut souligner que certains projets répondent à des critères appartenant simultanément à plusieurs catégories.

Le dernier mouvement de notre recherche entend esquisser une évocation de la place et du rôle des fondements du déconstructivisme dans l'architecture contemporaine. Nous avons essayé de suggérer les changements qui affectent le déconstructivisme vers les années 1990 et son influence sur des mouvements tels que le mouvement « Folding » et le mouvement « Cosmogenic ou Jumping Universe ». Il s'agissait surtout de faire deviner en quoi les attendus de l'architecture déconstructiviste sont présents dans l'architecture d'aujourd'hui. Nous constatons que l'architecture contemporaine remet régulièrement en question les fondements et les traditions de l'architecture, signe, à notre sens, que le déconstructivisme – contrairement à ce que prétendent beaucoup de théoriciens – n'a pas encore touché à sa fin. Nous sommes dans une époque où tout est remis en question, et en architecture, pensons-nous, ce questionnement doit beaucoup au mouvement déconstructiviste. Le déconstructivisme a donné à l'architecture la liberté d'oser de nouvelles formes et de nouveaux processus de conception, de dépasser l'image classique de l'architecture et de se libérer des présupposés qui ont figé l'architecture pendant des siècles. Il est comme une ouverture qui donne à l'architecture la possibilité de renaître et de se transformer incessamment, et de rester ainsi l'écho du temps qui lui est contemporain. C'est pourquoi il nous paraît nécessaire de relever les traces de ce mouvement dans les projets d'aujourd'hui, afin de comprendre comment il a évolué à travers le temps et comment il peut encore contribuer à améliorer l'architecture de notre époque.

## BIBLIOGRAPHIE

### I- ARCHITECTURE

#### Ouvrages sur le Constructivisme :

COOKE Catherine, *Architectural Drawings of the Russian Avant-Garde*, Museum of Modern Art (MOMA), First Edition, 1990.

COOKE Catherine, KAZUS Igor, *Soviet architectural competitions: 1920s-1930s*, Phaidon Press, First Edition, 1992.

COOKE Catherine, *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*, st Martins Press, First Edition, 1995.

CONIO Gérard, *Le constructivisme russe, Tome premier : Le constructivisme dans les arts plastiques*, Edition L'Age d'Homme, Lausanne, 1987.

FAUCHEREAU Serge, *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle : Arts & littérature 1905-1930*, Flammarion, Paris, 2010.

FRAMPTON Kenneth, *Modern Architecture: a Critical History*, Thames & Hudson, 2007.

LECLANCHE-BOULÉ Claude, *Le constructivisme russe : typographies & photomontages*, Flammarion, Paris, 1991.

MARCADÉ Jean-Claude, *L'avant-garde russe 1907-1927*, Flammarion, Paris, 1995.

NAKOV Andrei, *L'avant-garde russe*, Fernand Hazan, Paris, 1984.

## Articles sur le Constructivisme

« Alexandre Vesnine 1883-1959 », *Architecture d'Aujourd'hui*, N° 235, Octobre 1984, pp. XXI-XXIV.

CANDILIS Georges, « Le moment héroïque de l'architecture moderne en URSS 1918-1930 », *Architecture d'Aujourd'hui*, N° 113-114, Avril-Mai 1964, pp.32-33.

« Constructivisme », *Ligeia*, N° 5-6, Dossier sur l'art, avril/septembre 1989.

« Constructivisme ... à la folie », *Techniques et architecture*, N° 365, Avril-Mai 1986, pp.114-119.

COOKE Catherine, « Russian avant-garde-art and architecture », *Architectural design*, Vol. 53, N° 5-6, Mai-Juin 1983.

COOKE Catherine, « Fantasy and Construction – Lakov Chernikhov », *Architectural Design*, Vol. 59, N° 7-8, 1989.

MIOTTO Luciana, « Principaux courants de pensée de la fin du XIXe et du début du XXe », *Architecture d'Aujourd'hui*, N° 158, Octobre-Novembre 1971, pp. 6-17.

« Oscar Nitzchke : la maison de la publicité-paris 1935 », *AMC. Architecture Mouvement Continuité*, N° 6, Décembre 1984, pp. 66-79.

PORCHET Michel, « La spatio-temporalité de la maquette constructiviste : pourquoi une si longue cohabitation avec le réalisme stalinien ? », Juin 2008, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=507>

POSENER Julius, « Architecture ou construction », *Architecture d'Aujourd'hui*, N° 158, Octobre-Novembre 1971, pp. 39-47.

« Pour un constructivisme climatique », *Techniques et architecture*, N° 354, Juin-Juillet 1984, pp.100-101.

VAGO Pierre, « Du chaos à l'espoir : vers une architecture », *Architecture d'Aujourd'hui*, N° 158, Octobre-Novembre 1971, pp. 62-67.

VOUGA Jean-Pierre, « L'architecture et le réalisme socialiste », *Architecture d'Aujourd'hui*, N° 158, Octobre-Novembre 1971, pp. 48-53.

## PETER EISENMAN

### Œuvres et ouvrages collectifs

*House X*, New York, Edition Rizzoli, 1982.

*Fin d'Out HouS*, KIPNES Jeffrey, HOFER Nina, Londres : Architectural Association, 1985.

*Moving Arrows, Eros and Other Errors: An Architecture of Absence*, Londres, Architectural Association, 1986.

*Peter Eisenman, Houses of Cards*, KRAUSS Rosalind, TAFURI Manfredo, et al., New York, Oxford University Press, 1987.

*Guardiola House*, Catalogue de l'exposition, Aedes Galerie für Architektur und Raum, Berlin, 1989.

*The Wexner Center for the Visual Arts: Ohio State University*, Rizzoli International Publications, New York, 1989.

*Peter Eisenman and Frank Gehry*, Rizzoli International Publications, New York, 1991.

BENJAMIN Andrew (ed), *Re-Working Eisenman*, Londres, Ernst & Sohn, 1993.

*Cities of Artificial Excavation : The Work of Peter Eisenman, 1978-1988* (catalogue de l'exposition), Centre Canadien d'Architecture (CCA), Rizzoli International Publications, 1994. Extrait du catalogue publié en français : *Cités de l'archéologie fictive – Œuvres de Peter Eisenman, 1978-1988*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1994.

*Memory Games, Memory Center for the Arts*, New York, Rizzoli, 1995.

*Chora L Works* avec Jacques Derrida, KIPNIS Jeffrey, New York, The Monacelli Press, 1997.

*The virtual House*, Catalogue de l'exposition, Istanbul, Borusan, 1998.

*Diagram Diaries*, Edition Illustrated, Universe Pub, 1999

*Blurred Zones: Investigations of the Interstitial: Eisenman Architects 1988-1998*, collectif, New York, Monacelli Press, 2003.

*Giuseppe Terragni, Transformations, Decompositions, Critiques*, New York, Monacelli Press, 2003.

*Eisenman Inside Out: Selected Writings, 1963-1988*, New Haven and London, Yale University Press, 2004.

*Barefoot on White-Hot Walls*, (catalogue d'exposition), Ostfildern, Hatje Cantz Publishers, 2005.

FORSTER Kurt, FERNANDEZ-GALIANO Lus and al., *Code X: The City of Culture of Galicia*, New York, Monacelli Press, 2005.

RAUTERBERG, BINET Hanno and al., *Peter Eisenman: Holocaust Memorial Berlin*, Lars Muller Publishers, 2005.

*Tracing Eisenman: Complete Works*, Edited by Cynthia Davidson, New York, Rizzoli International, 2006.

*Written into the Void, Selected Writings 1990-2004*, New Haven and London, Yale University Press, 2007.

*Ten Canonical Buildings 1950-2000*, New York, Rizzoli International Publications, 2008.

## Articles de Peter Eisenman

"House I, 1967. House II, 1969" in *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, 1972, New York : George Wittenborn & Company, pp. 15-37.

"House VI: Residence, Critique of Weekend House by Philosopher, Sociologist, and Architect Himself", avec William Gass and Robert Gutman, *Progressive Architecture*, 1977, 58, pp. 57-67.

« Entretien avec Peter Eisenman », LATOUR Alessandra, VINCIARELLI Lauretta, Entretien à New York, *AMC, Le moniteur*, 1977, n°41, pp.66-76.

"Aspects of Modernism: The Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign" *Oppositions*, 1979, n°15-16, pp. 118-128; traduction française, « Aspects du

Modernisme : La maison Dom-ino ou le signe autoréférentiel », *Cahiers de la Recherche Architecturale*, Novembre 1982, n°12, pp. 58-65.

“Post-Functionalism”, *Oppositions*, New York: The Institute for Architecture and Urban Studies, 1976, n°6.

“The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End”, *Perspecta*, 1984, n°21, pp. 154-173. Traduction Française, «La fin du classique, la fin du début, la fin de la fin », *Revue des étudiants de l'E.A.P. Belleville*, 1999, n°2, pp. 53-60.

“The Futility of Objects – Decomposition and the Processes of Difference”, *The Harvard Architecture Review: Autonomous Architecture*, Hiver 1984, Vol.3, pp. 65-77.

«Les Traces de l'Invisible », *Techniques et architecture*, Février-Mars 1985, n°358, pp. 58-67.

«Séquence 2, scène 2 : conférence P. Eisenman / J. Derrida », *Cahier du CCI, Architecture : récits, figures, fictions*, Editions du Centre Pompidou, 1986, n°1, pp.15-20.

«Moving Arrows, Eros and other Errors, Une architecture de l'absence », *Faces : Continuité et différence. Les trente ans d'architecture de l'Atelier 5*, 1986, n° 2, pp. 12-18.

“Architecture as a Second Language: The Texts of Between”, *Threshold*, 1988, n°4, pp. 71-75.

“Wexner Center for the Visual Arts, Columbus, Ohio”, *GA document*, 1988, n°26, pp. 6-27.

“En terror firma : In Trails of Grotexes”, *Architectural Design numéro spécial Deconstruction II*, 1989, vol. 59, n° 1-2, pp. 40-55.

“Post/El Cards : A reply to Jacques Derrida”, *Assemblage*, The MIT Press, 1990, n°12, pp. 7-13.

“Vision unfolding : architecture in the age electronic media”, *Domus*, 1992, n°743, pp. 17-21.

“The critical in architecture”, Entretien Günther Uhlig, *Domus*, Mars 2000, n°824, pp. 4-8.



## Ouvrages et articles sur l'architecture déconstructiviste

### Articles

PÉLISSIER Alain, « Jacques Derrida : La déconstruction : un projet ? », *Techniques et Architecture*, N° 380, Octobre-Novembre 1988, pp. 53-57.

PÉLISSIER Alain, « "Microcosmos" : Le désordre de la mémoire », *Cahier du CCI, Architecture : récits, figures, fictions*, Edition du Centre Pompidou, 1986, n°1, pp. 41-50.

PÉLISSIER Alain, « Peter Eisenman : L'espace autre », *Techniques et Architecture*, Juillet 1985, n° 360, pp. 26-55.

« Projet lauréat du concours pour le parc de la Villette », *Techniques et Architecture*, N° 347, Mai 1983, pp. 17-20.

« Bernard Tschumi : Le parc de la Villette », *AMC. Architecture Mouvement Continuité*, N°6, décembre 1984, pp. 32-45.

« Projets & réalisations : Concours international pour le parc de la Villette, Paris décembre 1982 », *AA Architecture d'Aujourd'hui*, N° 225, Février 1983, pp. 72-83

« Projets & réalisations : Concours international pour le parc de la Villette. Chapitre II : à l'ombre de la rigueur », *AA Architecture d'Aujourd'hui*, N° 227, Juin 1983, pp. 90-99

« Projets & réalisations : Concours international pour le parc de la Villette. Chapitre III : Le footballeur patine sur le champ de bataille », *AA Architecture d'Aujourd'hui*, N° 228, Septembre 1983, pp. 93-95

« Travaux de Bernard Tschumi », Bernard Tschumi et Jacques Lucan, *AMC. Architecture Mouvement Continuité*, N°17, Octobre 1987, pp. 2-33.

BENJAMIN Andrew, "Eisenman and the Housing of Tradition", *Architectural Design : Deconstruction II – Architectural Design Profile*, London : Academy Group, 1989, vol. 58, n°1-2, pp. 63-68.

BENJAMIN Andrew, « Architecture et contrainte », *Chimères*, 1992, n°17, pp. 139-154.

BENJAMIN Andrew, "Opening the Interstitial : Eisenman space of difference", in *Blurred Zone, Investigations of the Interstitial : Eisenman Architects 1988-1998*, New-York, Monacelli Press, 2003, pp. 306-310.

BENJAMIN Andrew, "Passing through Deconstruction : Architecture and the project of Autonomy", in *Celant, G. (eds), Architecture & Arts 1900/2004. A century of Creative Projects in Building, Design, Cinema, Painting and Sculpture*, Milan : Skira Editore S.p.A., 2004, pp. 433-437.

« Expressionnisme et Abstraction », *Technique & Architecture*, n°360, Juin-Juillet 1985.

MAYMIND Alex, "Still Ugly After All These Years", Published in *One: Twelve Issue 4*, Avril 2012, pp. 56-65.

## Ouvrages

SCHNEIDER Bernard, *Daniel Libeskind Jewish Museum Berlin*, Munich and New York, Presetel-Verlag, 1999.

LIBESKIND Daniel, *The Space of Encounter*, New York, Universe Publishing, 2000.

LIBESKIND Daniel, *Radix-matrix*, Munich and New York, Presetel-Verlag, 1997.

HADID Zaha, *Zaha Hadid, l'intégrale*, Parenthèses édition, 2009.

WIGLEY Mark, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge and London, The MIT Press, 1993.

LIBESKIND Daniel, KIPNIS Jeffrey, *Daniel Libeskind: The Space of Encounter*, edition Universe, 2001.

Richard C. Levene and Cecilia Fernando (ED.), *EL Croquis: Daniel Libeskind 1987-1996*, Madrid, 1996.

## Ouvrages et articles en théorie et critique d'architecture

François Dosse, *Histoire du structuralisme, I. Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, Editions La Découverte, 1991.

François Dosse, *Histoire du structuralisme, II. Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, Paris, Editions La Découverte, 1992.

Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl, *Qu'est-ce que le Structuralisme ?*, Paris, Edition du Seuil, 1968.

Jean-Claude Milner, *Le périple structural, figures et paradigme*, Paris, Edition Verdier, 2002.

Manfred Frank, *Qu'est-ce que le Neo-Structuralisme ?*, traduit de l'allemand par Christian Berner, Paris, Les Edition du Cerf, 1989.

Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne, 4. L'inévitable éclectisme (1960-1980)*, traduit de l'italien par Edwige Pittet-Faessler et Jacques Vicari, Paris, Edition Dunod, 1987.

François Cusset, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle au Etats-Unis*, Paris, Edition La Découverte, 2003.

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in architecture*, New York, Edition The Museum of Modern Art, 1977.

Sylvano Santini, « La leçon de la French Theory », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, N° 195, 2004, pp.42-43

Rafal Moneo, *Intranquillité théorique et stratégique du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*, éditions Parenthèses, 2013.

Alain Farel, *Architecture et complexité*, Paris, édition Parenthèses, 2008.

Jaques Lucan, *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Presses polytechnique et universitaires romandes, 2009.

Kimmel Laurence, *L'architecture comme paysage Álvaro SIZA*, Paris, Editions PETRA, 2010.

Pamela M.LEE, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, The MIT Press, 1999.

Noever Peter, Haslinger Regina, *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*, édition Prestel, 1997.

Richter Klaus, *Architecture: From Art Nouveau to Deconstructivism*, édition Prestel, 2001.

Johnson Philip, *Deconstructivist Architecture*, édition Museum of Modern Art, 1988.

Durand, J.N.L., « Précis des leçons données à l'Ecole Polytechnique de Paris », Paris, 1ère éd. 1802; « Leçons d'architecture, partie graphique, cours d'architecture », Fisherbacher, Paris, 1981 ; « Recueil et parallèle des édifices de tout genre », Equerre, Paris, 1982.

J.L. Genard et J.D. Bergilez, « Le destin de l'architecture à l'ère de l'esthétisation de la vie quotidienne », *Recherche en communication*, N° 18, 2004, pp.133-154.

J.L. Genard, « Architecture et réflexivité : une discipline en régime d'incertitude », *Les Cahiers de la Cambre-Architecture, La lettre volée*, Bruxelles, N° 6, 2008.

Genard Jean-Louis, « Modernité et post-modernité en architecture » dans *Réseaux, revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, n° 88-89-90, 2000

Alain Pélissier, « Jacques Derrida : La déconstruction : un projet ? », *Techniques et Architecture*, N° 380, Octobre-Novembre 1988, pp. 53-57.

Charles Jencks, *The Architecture of the Jumping Universe : A Polemic : how Complexity Science is Changing Architecture and Culture*, Academy Editions, 1997.

FAREL Alain, *Le troisième labyrinthe, Architecture et Complexité*, Montreuil, Les Editions de la Passion, 1991.

CASSARA Silvio, *Peter Eisenman Ferints*, Italy, Skira Editore S.P.A, 2006.

Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser », *Essais et Conférences*, Edition Gallimard, 1958.

## II – PHILOSOPHIE

### JACQUES DERRIDA

#### Ouvrages

*De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

*L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

*La voix et le phénomène : Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presse Universitaires de France, 1967.

*Théorie d'ensemble*, par Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Jean-Louis Baudry, etc., Paris, Seuil, 1968.

*La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

*Marges - de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

*Position*, Paris, Minuit, 1972.

*Parages*, Paris, Galilée, 1986.

*La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1987.

*Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

*Mémoires - Pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988.

*Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990

*Donner le temps (I), la fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.

*Points de suspension, Entretien*, Paris, Galilée, 1992.

*Khôra*, Paris, Galilée, 1993.

*Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003.

*La carte postale, De Socrate à Freud et au-delà*, Edition Flammarion, 2004.

## Articles

« Eloge de la philosophie », Jacques Derrida, Entretien entre Jacques Derrida, Didier Eribon, Robert Maggiori et Jean-Pierre Salgas publié dans *Libération*, Samedi 21 et dimanche 22 novembre 1981.

« Entretien avec Jacques Derrida – Penseur de l'événement », Jacques Derrida, Entretien par Jérôme-Alexandre Nielsberg, *L'Humanité*, 28 janvier 2004.

« Fidélité à plus d'un. Mériter d'hériter où la généalogie fait défaut », *Cahiers Intersignes*, 1998.

« Heidegger, l'enfer des philosophes », Jacques Derrida, Entretien avec Didier Eribon paru dans *Le Nouvel Observateur*, Paris, 6-12 novembre 1987.

« Idiomes, nationalités, déconstruction. Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida », *Intersignes* n° 13, automne 1998, p. 221.

« Je suis en guerre contre moi-même », Jacques Derrida, Propos recueillis par Jean Birnbaum, *Le Monde*, article paru dans l'édition du 19.08.2004.

« La Différance », Jacques Derrida, Conférence prononcée à la société française de philosophie, le 27 janvier 1968, publiée simultanément dans le Bulletin de la société française de philosophie (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble* (coll. Tel Quel), édition Seuil, 1968.

« La forme et le vouloir-dire, note sur la phénoménologie du langage », Jacques Derrida, Première version publiée dans la *Revue internationale de philosophie*, 1967-3, n° 81.

« La structure, Le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », Jacques Derrida, Conférence prononcée au Colloque international de l'Université Johns Hopkins « Baltimore » sur Les langages critique et les sciences de l'homme, le 21 octobre 1966. Publié in *L'écriture et la différence*, éditions du Seuil, 1967.

« “Le papier ou moi, vous savez...” », nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres », Jacques Derrida, Propos recueillis pas Marc Guillaume et Daniel

Bougnoux, *Les Cahiers de médiologie*, n°4, « Pouvoirs du papier », Paris, Gallimard, 1997.

« Le presque rien de l'imprésentable », Jacques Derrida, Entretien avec Christian Descamps paru sous le titre « Sur les traces de la philosophie », dans *Le Monde*, 31 janvier 1982, et dans *Entretiens avec Le Monde, I, Philosophies*, Paris, La Découverte/Le Monde, 1984.

« Ousia et grammè , note sur une note de *Sein und Zeit* », Jacques Derrida, Première version publiée dans *L'endurance de la pensée*, recueil collectif, pour saluer Jean Beaufret, Plon, 1968. Repris in *Marges – de la philosophie*, Minuit, 1972.

« Qu'est-ce que la déconstruction ? », Jacques Derrida, *Le Monde*, mardi 12 octobre 2004. Propos recueillis par R.-P.D.

« Signature, événement, contexte », Jacques Derrida, Communication au Congrès international des Sociétés de philosophie de langue français (Montréal, août 1971). Le thème du colloque était « La communication ». Repris in *Marges – de la philosophie*, Minuit, 1972.

« Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences» in *Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.

« Survivre », Jacques Derrida, la première version de ce texte parut en anglais dans un ouvrage intitulé *Deconstruction and Criticism* (The seabury press, New York, 1979) et en 1968 dans *Parages*, Paris, édition Galilée.

« Trace et archive, image et art », Jacques Derrida, Dialogue, Collège iconique, INA, 25.06.2002.

« Une Europe de l'espoir », Jacques Derrida, Allocution prononcée le 8 mai 2004 pour les 50 ans de *Le Monde diplomatique*.

« Une folie doit veiller sur la pensée », Jacques Derrida, Entretien avec François Ewald paru dans un numéro du *Magazine littéraire* consacré à Jacques Derrida, n° 286, mars 1991.

« Un témoin de toujours ». Version intégrale de l'allocution prononcée par Jacques Derrida lors de l'incinération de Maurice Blanchot le lundi 24 février 2003, *Libération*, 26 février 2003.

## Sur Jacques Derrida et la théorie de la Déconstruction

### Ouvrages sur Jacques Derrida

CRITCHLEY Simon et MOUFFE Chantal, *Deconstruction and Pragmatism*, London, Routledge, 1996.

GENEVE Max, *Qui a peur de Derrida ?*, Paris, Editions Anabet, 2008.

GOETZ Benoît, *Théorie des maisons : l'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011.

GOLDSCHMIT Marc, *Jacques Derrida: Une introduction*, Paris, Agora, Pocket, 2003.

KOFMAN Sarah, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984.

MALABOU Catherine, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Editions Léo Scheer, 2005.

NORRIS Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice*, Methuen, 1984.

PAYNE Michael, *Reading Theory: An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva*, Wiley-Blackwell, 1993.

POCHÉ Fred, *Penser avec Jacques Derrida : Comprendre la déconstruction*, Chronique Sociale, 2007.

RAMOND Charles, *Vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, Ellipses, 2001.

RAMOND Charles, *Derrida : La déconstruction*, Paris, Presse Universitaires de France, 2005.

VIDRATE Paco, *DERRITAGES : une thèse en déconstruction*, L'Harmattan, Paris, 2002.

WEBER Elisabeth, *Points de suspension*, Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, 1992.

ZIMA Pierre V, *La déconstruction : Une critique*, Paris, Presse Universitaires de France, 1994 ; réédition L'Harmattan, 2007.



## Ouvrages collectifs et revues

BENNINGTON Geoffrey et DERRIDA Jacques, *Circonfession*, Paris, « Les Contemporains », Seuil, 1991.

EISENMAN Peter, DERRIDA Jacques, *Chora L Works*, The Monacelli Press, 1997.

MALLET Marie-Louise, MICHAUD Ginette (dir.), « Jacques Derrida », Cahiers de L'Herne, Paris, Édition de L'Herne, 1994.

*Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cerisy-la-Salle (1992), éditions Galilée, 1994.

N. Roelens (dir.), *Jacques Derrida et l'Esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Dossier « Jacques Derrida. La philosophie en déconstruction », *Magazine littéraire*, n° 430, Avril 2004.

## Jacques Derrida et l'architecture

« Séquence 2, scène 2 : conférence P. Eisenman / J. Derrida », *Cahiers du CCI, Architecture : récits, figures, fictions*, Edition du Centre Pompidou, 1986. n°1, pp.15-20.

«Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos », Préface à *Mesure pour mesure, Architecture et philosophie*, Paris, Centre Georges-Pompidou, numéro spécial des *Cahiers du CCI*, 1987. Repris in *Psyché, Inventions de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, pp.509-518.

« Lettre à un ami japonais » in *Psyché, Inventions de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, pp.387-393.

«Le philosophe et les architectes », Entretien Jacques Derrida, *Diagonal*, 1988, n° 73, pp. 37-39.

« Point de folie. Maintenant l'architecture : texte consacré à l'architecture à partir du travail de l'architecte Bernard Tschumi », in Bernard Tschumi, *La Case vide*, édition bilingue, Londres : Architectural Association, Folio n° VIII, 1986, puis dans *Psyché, Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 477-494.

« Pourquoi Eisenman écrit de si bons livres », in *Psyché, Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 495-508.

« Jacques Derrida in conversation with Christopher Norris », *Architectural Design*, in *Deconstruction II – An Architectural Design Profile*, London, Academy Group Ltd., 1989, Vol.58, n° 1-2, pp.7-11.

« A letter to Peter Eisenman », *Assemblage*, 1990, n° 12, pp. 7-13. Publié en Français sous le titre « Barbaries et papiers de verre ou la petite monnaie de l'actuel », *Rue Descartes*, Collège International de Philosophie, 1994, n° 10, pp. 33-45.

« Il n'y a pas le narcissisme » (autobiographies), Emission de France Culture par Didier Cahen, « Le bon plaisir de Jacques Derrida », 22 mars 1986 et publié sous le titre « Entretien avec Jacques Derrida », décembre 1987, *Digraphe*, n°42. Repris in *Points de suspension, Entretiens*, Paris, Edition Galilée, 1992.

## Articles sur Jacques Derrida

BARNAUD Jean-Marie, « Otobiographies, de Jacques Derrida, et l'invention du lecteur », [en ligne, [www.remue.net](http://www.remue.net)], 25 avril 2005.

DASTUR Françoise, « Derrida et la question de la présence : une relecture de *La Voix et le phénomène* », *Revue de Métaphysique et de Morale*, numéro sur Derrida, 2007, n° 53, pp. 5-20.

LACROIX Jean, « Ecriture et Métaphysique selon Jacques Derrida », [en ligne, [www.girafe.net](http://www.girafe.net)], 2000.

LAMIZET Bernard, « Jacques Derrida pour les sciences de l'information et de la communication », [en ligne : [www.oedipe.org](http://www.oedipe.org)], 2004.

MEIER Alexis, « Derrida et l'autrement de l'architecture : L'architecture comme altérité radicale », intervention au Laboratoire des Organisations Urbaines : Espaces, Sociétés, Temporalités / sous la dir. de M. Bouchier, Juin 2006, *Le Philotopie*, n° 6, bulletin du GERPHAU (Groupe d'études et de recherche philosophie, architecture et urbain), Octobre 2007, pp. 41-49.

## Annexes

## SOMMAIRE DES ANNEXES

---

Annexe 1 : L'exposition MOMA, 1988

Annexe 2 : L'architecture « Folding », héritière du déconstructivisme. Description des projets: *Greater Columbus Convention Center* (1990-1993) et *Emory center for the Arts* (1991), Peter Eisenman

Annexe 3 : Comment l'architecture « Cosmogenic » retrace la théorie de la « déconstruction » : Description d'un projet : Un concours pour le tour *Max Reinhardt Haus* (1992) : la pratique du déconstructivisme dans un projet « Cosmogenic » chez Peter Eisenman.

## Annexe 1 : L'exposition MOMA, 1988

### DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE

#### List of Architects and Major Projects in the Exhibition

Coop Himmelblau, Vienna  
Wolf D. Prix (b. 1942, Vienna)  
Helmut Swiczinsky (b. 1944, Poznan, Poland)

Rooftop Remodeling, Vienna, 1985

Hamburg Skyline, 1985

Apartment Building, Vienna, 1986

Peter Eisenman (b. 1932, United States; resides New York)

Biology Center for the University of Frankfurt, competition, 1987

Frank Gehry (b. 1929, Canada; resides Los Angeles)

Gehry House, Santa Monica, 1977-87

Familian Residence, Santa Monica, 1978

Zaha M. Hadid (b. 1950, Baghdad, Iraq; resides London)

The Peak, competition, Hong Kong, 1983

Rem Koolhaas (b. 1944, Rotterdam, The Netherlands)

Rotterdam Building and Tower, commission, 1981

Daniel Libeskind (b. 1946, Lodz, Poland; resides Milan)

City Edge Competition, Berlin, 1987

Bernard Tschumi (b. 1944, Lausanne, Switzerland; resides New York)

Parc de la Villette, competition, Paris, 1982

## The Museum of Modern Art

For Immediate Release  
March 1988

### FACT SHEET

- EXHIBITION** DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE
- DATES** June 23 - August 30, 1988
- ORGANIZATION** Philip Johnson, architect and former Director of the Department of Architecture and Design, The Museum of Modern Art; in association with Mark Wigley, architect and lecturer at Princeton University; coordinated by Frederieke Taylor.
- SPONSORSHIP** This is the third of five architectural exhibitions in the Museum's GERALD D. HINES INTERESTS ARCHITECTURE PROGRAM. Conceived to examine current developments in architecture, the program includes the publication of catalogues to accompany the exhibitions, as well as lectures and symposia.
- CONTENT** DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE focuses on seven international architects whose recent work marks the emergence of a new sensibility in architecture. The architects recognize the imperfectibility of the modern world and seek to address, in Johnson's words, the "pleasures of unease." Obsessed with diagonals, arcs, and warped planes, they intentionally violate the cubes and right angles of modernism. Their projects continue the experimentation with structure initiated by the Russian Constructivists, but the goal of perfection of the 1920s is subverted. The traditional virtues of harmony, unity, and clarity are displaced by disharmony, fracturing, and mystery.
- The exhibition includes drawings, models, and site plans for recent projects by Coop Himmelblau, Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha M. Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, and Bernard Tschumi (list of projects attached). Their works are preceded by an introductory section of Constructivist paintings and sculptures drawn from the Museum's collection.
- PUBLICATION** Deconstructivist Architecture. Introduction by Philip Johnson. Essay by Mark Wigley. Approximately 150 black-and-white illustrations. 104 pages. Published by The Museum of Modern Art.
- SYMPOSIUM** A symposium, moderated by Mr. Wigley, will be held in conjunction with the exhibition on June 30, 1988, at 8:30 p.m., in the Roy and Niuta Titus Theater 1. Speakers to be announced.

\* \* \*

No. 29  
For further information, contact the Department of Public Information,  
212/708-9750.

Annexe 2 : L'architecture « Folding », héritière du déconstructivisme. Description des projets: *Centre de congrès de Columbia* (1989-1993) et *Emory center for the Arts* (1991), Peter Eisenman

I. Le *Centre de congrès de Columbia* (1989-1993)

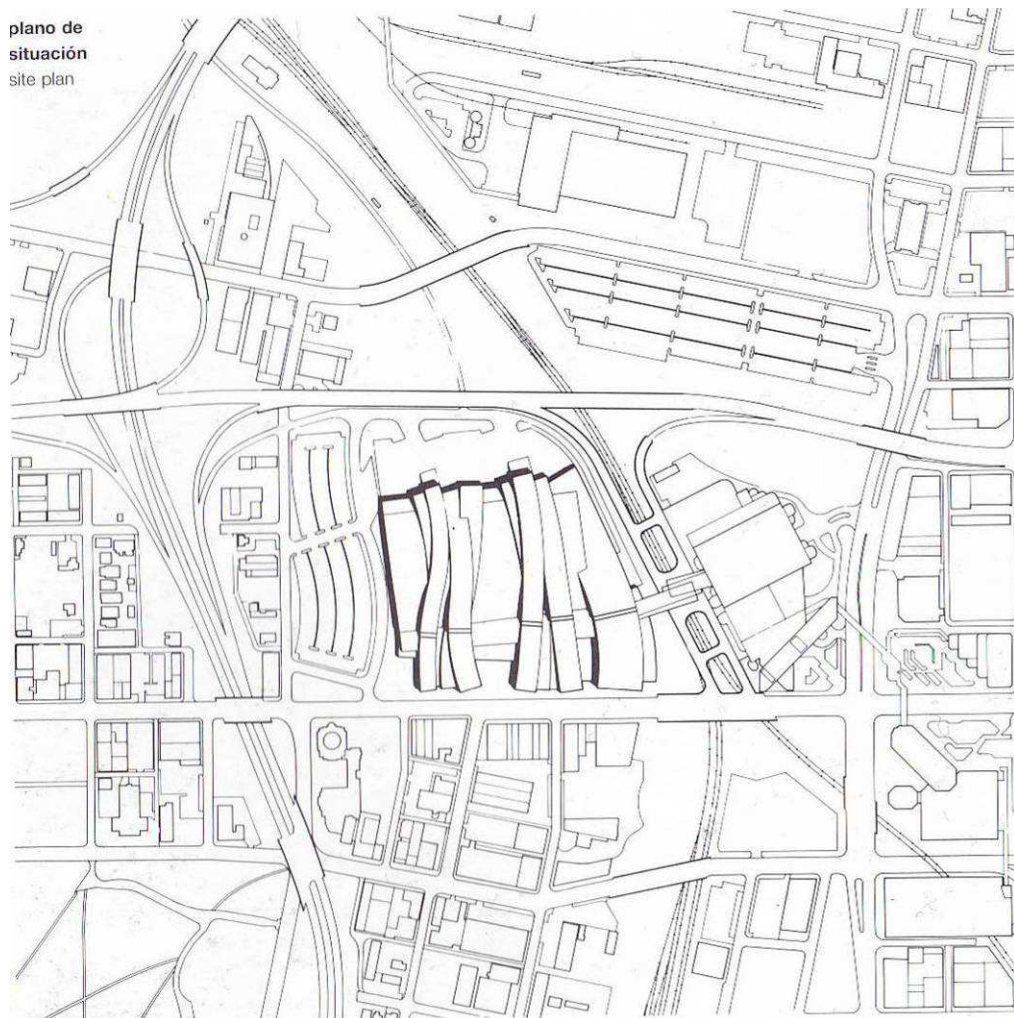


Figure 90. Plan du site, *Le Centre de congrès de Columbia*, Peter Eisenman (1989-1993).

Dans ce projet, comme dans le *Wexner Center* Eisenman se sert de traces laissées par l'histoire, les traces existantes d'une ancienne gare de tirage ; « une fois de plus, Eisenman fait un emprunt au monde extérieur. »<sup>229</sup>

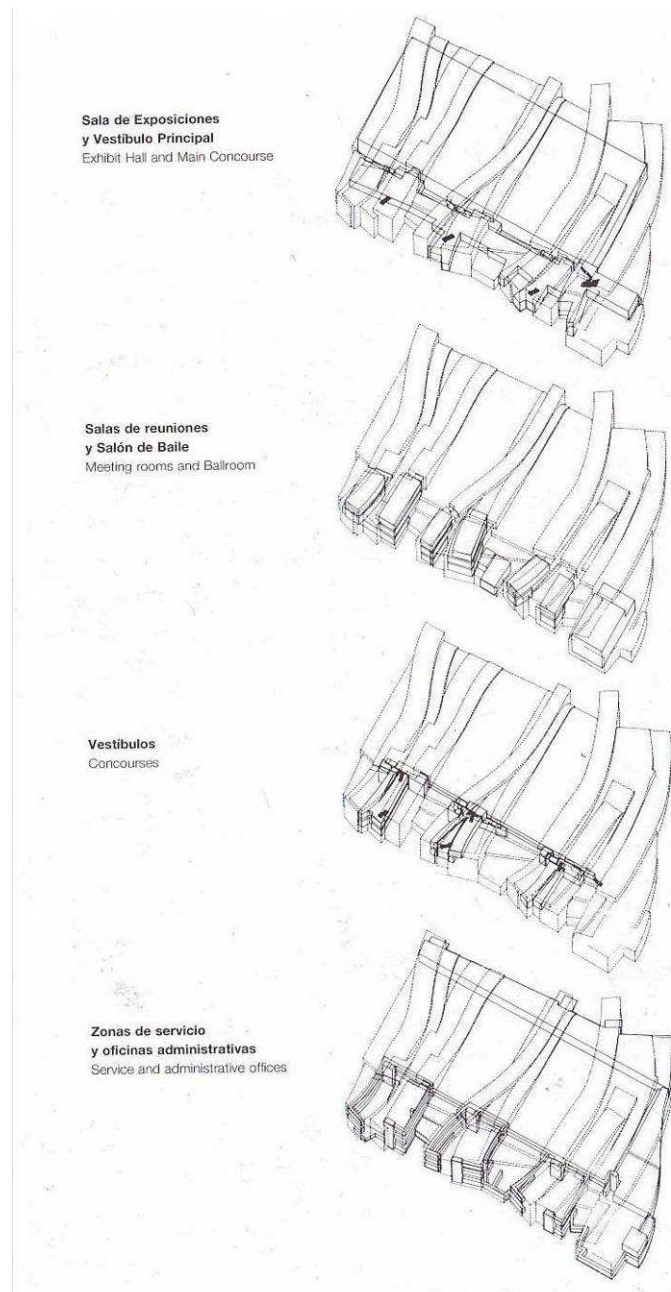


Figure 91. Les volumétries fonctionnelles, *Le Centre de congrès de Columbia*, Peter Eisenman (1989-1993).

<sup>229</sup> Rafael Moneo, *Intranquillité théorique et stratégique du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*, éditions Parenthèses, 2013, p.122



La forme transversale empruntée aux anciens hangars – trace historique – simplifie aussi la continuité et la circulation, ce que la thématique du projet demandait. Mais la conception du projet ne repose pas sur une opération volumétrique initiale, et comme l'a souligné Rafael Moneo, « la forme du bâtiment n'est pas le fruit d'une opération mentale qui se traduit en un geste purement formel ; elle est déterminée par les vestiges d'un passé, du souvenir. »



Figure 92. Volume global et toitures, *Le Centre de congrès de Columbia*, Peter Eisenman (1989-1993).

Alors que ce projet est catalogué comme une œuvre du mouvement « folding », les traces de l'architecture déconstructiviste sont omniprésentes dans la conception et la forme architecturale. Première constatation : l'absence d'un processus de conception

traditionnelle. Ici Eisenman procède selon une procédure de conception diagrammatique qui se situe entre la « déconstruction » derridienne et le « pli » deleuzien. Deuxième constatation : les déformations causées pas le processus de conception. Alors que les déformations du volume semblent être causées pas une composition diagrammatique, les déformations sur les façades s'attachent directement au mouvement déconstructiviste (fig.93).

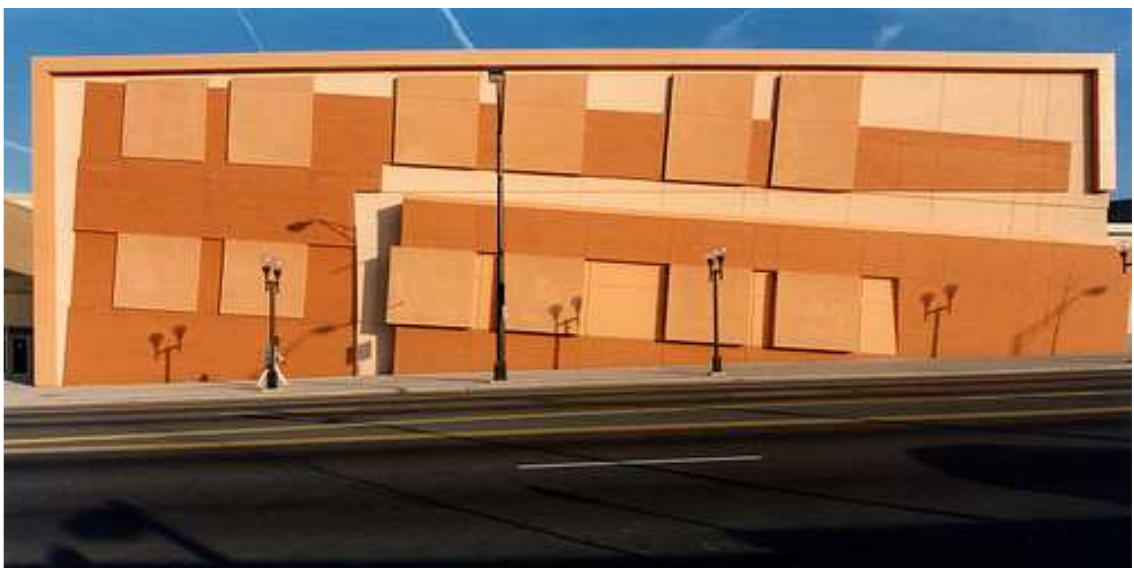


Figure 93. La façade d'entrée, *Le Centre de congrès de Columbia*, Peter Eisenman (1989-1993).

L'élément qui rapproche ce projet des œuvres déconstructivistes est la fragmentation. Alors que la conception du projet est conduite grâce à un système diagrammatique, cette façade est l'exemple même des liens que ce projet continue d'entretenir avec le déconstructivisme.



Figure 94. Vues intérieur, *Le Centre de congrès de Columbia*, Peter Eisenman (1989-1993).

Tandis que l'extérieur du projet nous rappelle les traces laissées par le déconstructivisme, cette appartenance est plus remarquable encore à l'intérieur, grâce aux inclinaisons et instabilités de l'espace créé. Ses similarités avec l'architecture déconstructiviste ne viennent pas de la signature de l'architecte, mais plutôt du lien théorique entre les deux mouvements du « déconstructivisme » et du « folding ». Le

diagramme dans sa définition moderne est totalement attaché au fondement du déconstructivisme, c'est pourquoi les traces de ce mouvement sont présentes là où la conception architecturale traditionnelle est critiquée par l'effet du diagramme.

## II. *Emory Center for the Arts* (1991)

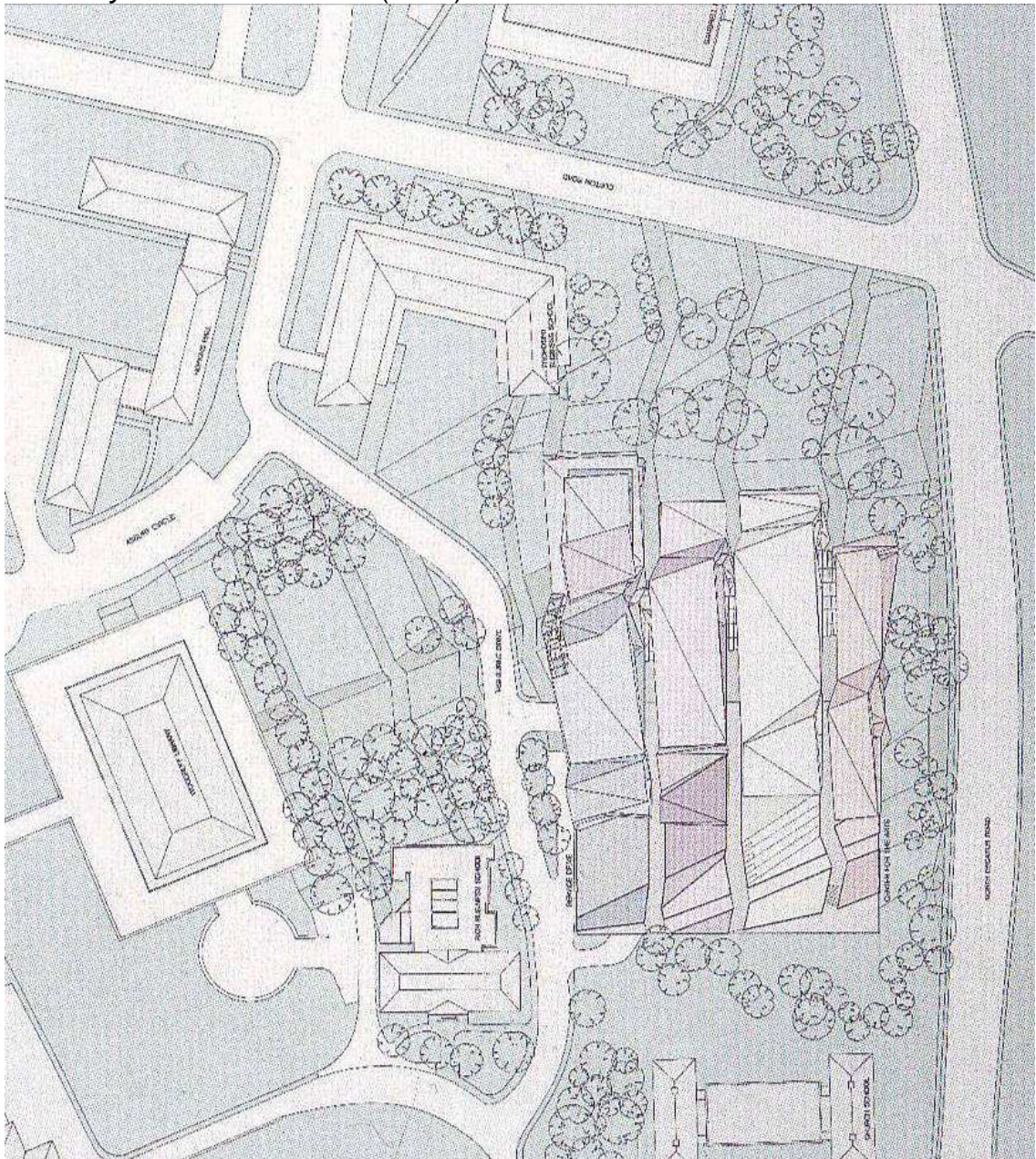


Figure 95. Plan du site, *Emory Center for the Arts*, 1991-1993, Peter Eisenman.

Ce projet est comparable au *Musée Juif* de Berlin de Daniel Libeskind, dans la mesure où le volume global montre plusieurs cubes initiaux brisés au cours du processus de conception. Mais il faut souligner que si ces deux projets peuvent être rapprochés, leur lien se situe au-delà des similarités plastiques, puisque leur processus de conception est totalement différent. Alors que le *Musée Juif* de Berlin est déformé sous l'effet d'une référence centrale à l'histoire, le processus est ici diagrammatique.

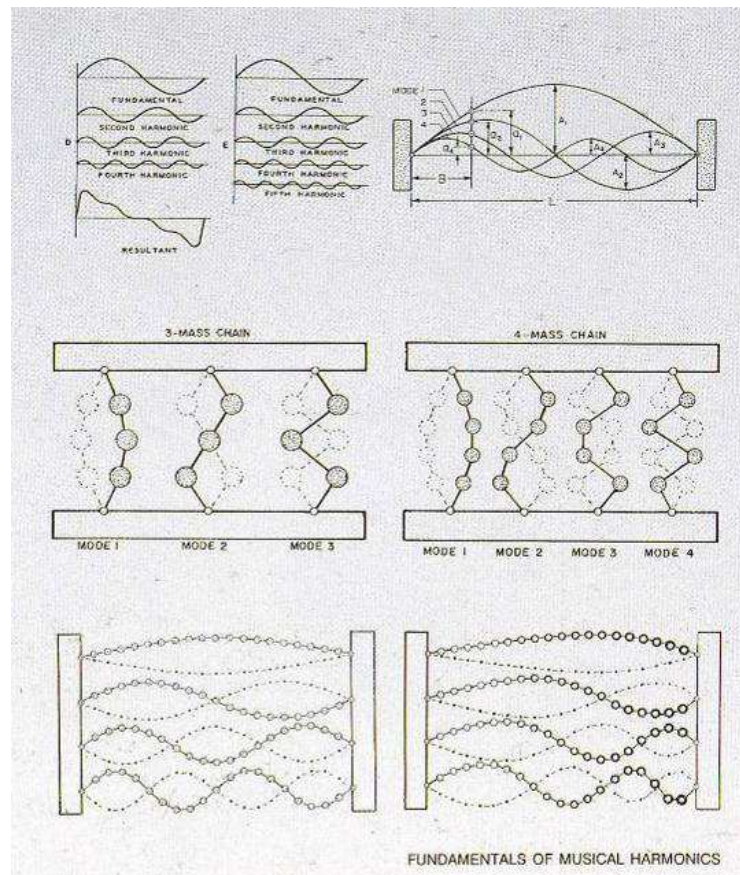


Figure 96. Analyse du système harmonique, Emory Center for the Arts, 1991-1993, Peter Eisenman.

La conception de ce projet consiste en la construction d'un outil, un nouveau diagramme qui prend en compte certains facteurs de la notation musicale applicables de façon conceptuelle au contexte architectural. Le système harmonique ne représente pas une figure symbolique qui oriente le volume architectural vers une ressemblance à un instrument de musique. La déformation et la fragmentation du cube initial renvoient « à la notation opérée par le processus diagrammatique et non à la seule instrumentalisation esthétique et fonctionnelle... Rapportée aux éléments du site et du programme, chaque courbe constitue une sorte de matrice formelle à différentes échelles, dont il résulte une infinité d'hyperboliques paraboloides qui, pour être réalisés, se traduisent par une multitude de triangulations des surfaces<sup>230</sup> » (fig.97).

<sup>230</sup> Alexis Meier, « Destins de traces, pensée et formes de l'architecture « conceptuelle » chez Peter Eisenman », Université Paris 8, juin 2008, p. 158-159.

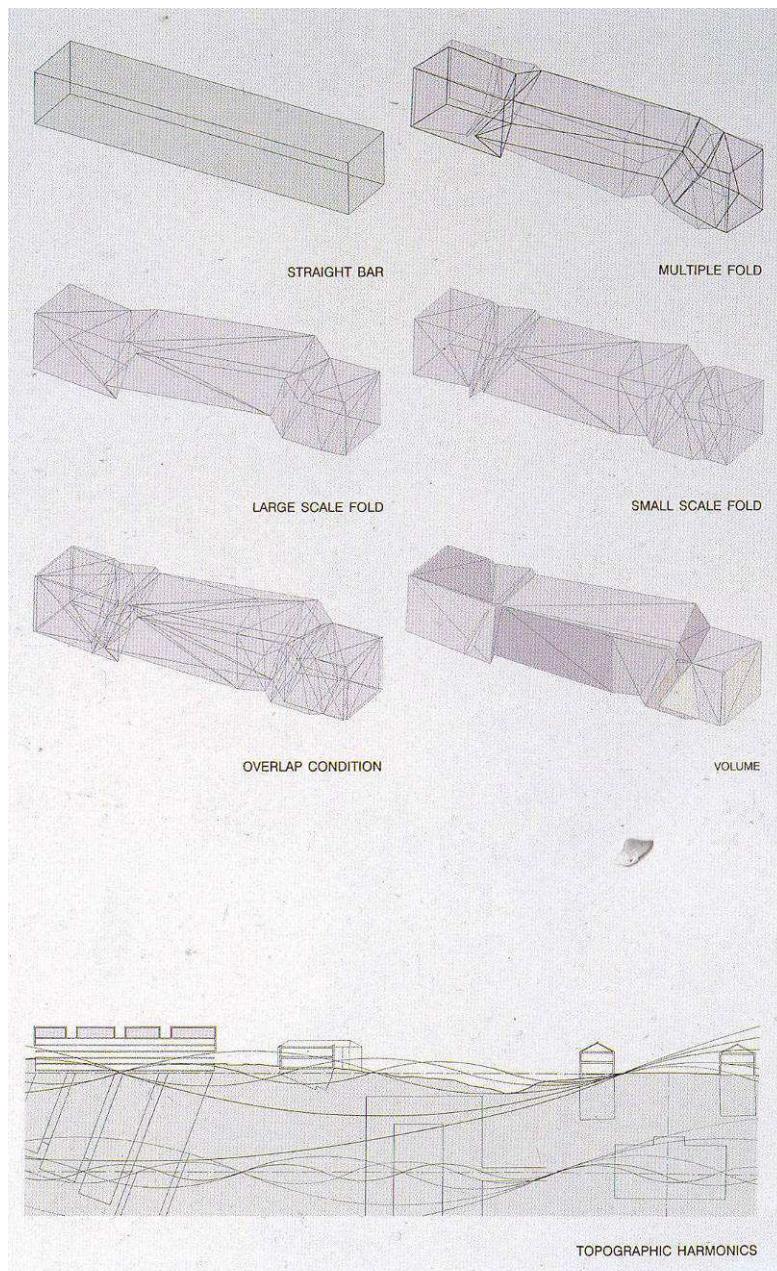


Figure 97. Volumes pliés, *Emory Center for the Arts*, 1991-1993, Peter Eisenman.

Encore une fois, Eisenman dépasse la simple utilisation du diagramme dans une conception architecturale, il fait du diagramme le moteur concepteur du projet. Alors que le diagramme déforme les volumes principaux du projet, les éléments relationnels entre les cubes présentent des déstabilisations non diagrammatique, mais conceptuelles (fig. 98, 99, 100).

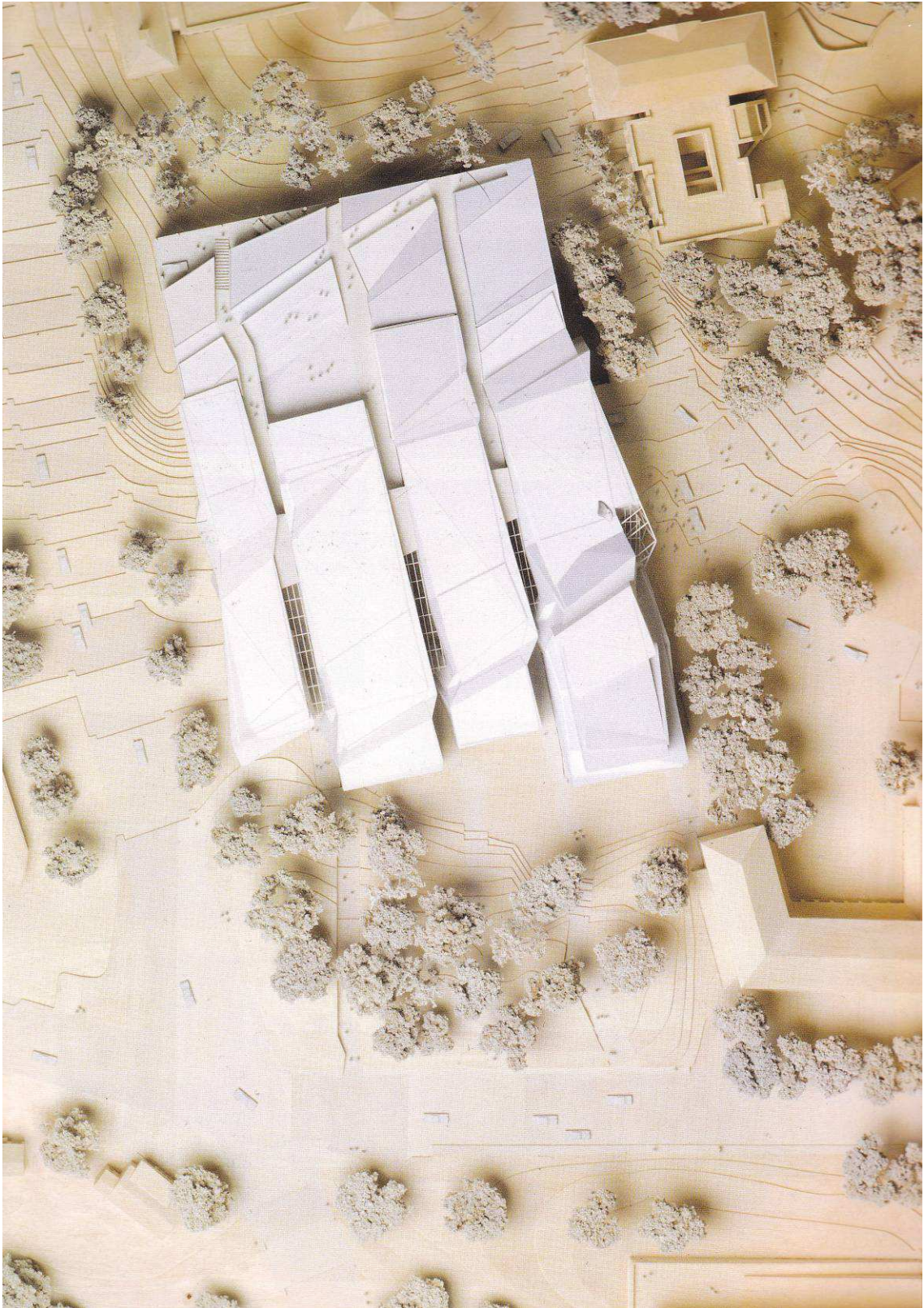


Figure 98. Maquette, *Emory Center for the Arts*, 1991-1993, Peter Eisenman.



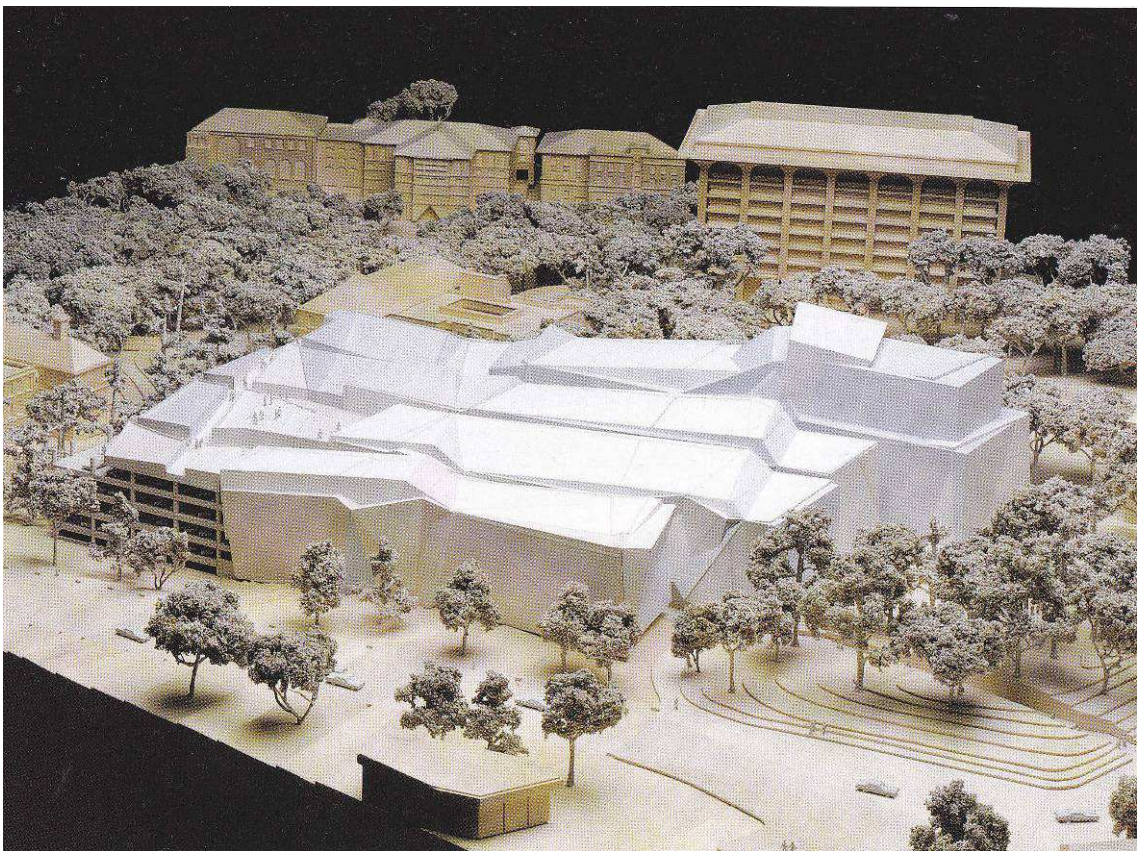


Figure 99. Maquette, *Emory Center for the Arts*, 1991-1993, Peter Eisenman.



Figure 100. Maquette, *Emory Center for the Arts*, 1991-1993, Peter Eisenman.

### Annexe 3 : Comment l'architecture « Cosmogenic » retrace la théorie de la « déconstruction » : Description d'un projet : Un concours pour la tour *Max Reinhardt Haus* (1992) : la pratique du déconstructivisme dans un projet « Cosmogenic » chez Peter Eisenman



planos de situación. En la página de la derecha: vista desde el Este renderizada por Ed Keller / site plans. On the right page: East view generated by Ed Keller

Figure 101. Plan du Site. Peter Eisenman, *Max Reinhardt Haus*, Berlin (1992).

Les architectes déconstructivistes, après leur orientation vers l'architecture « folding » au début des années 90, ne semblent pas se contenter d'adapter à l'architecture une philosophie déjà formulée. Ils pensent que pour garder sa place dans la civilisation moderne, l'architecture devrait se rapprocher de la science et de la philosophie contemporaine. C'est pour quoi le mouvement « Cosmogenic » ou, comme l'a nommé Charles Jencks, « Jumping Universe »<sup>231</sup>, se nourrit de tous les changements en cours dans les domaines de la physique des particules, de la génétique, des mathématiques, etc.

<sup>231</sup> Charles Jencks, *The Architecture of the Jumping Universe: A Polemic: how Complexity Science is Changing Architecture and Culture*, Academy Editions, 1997.

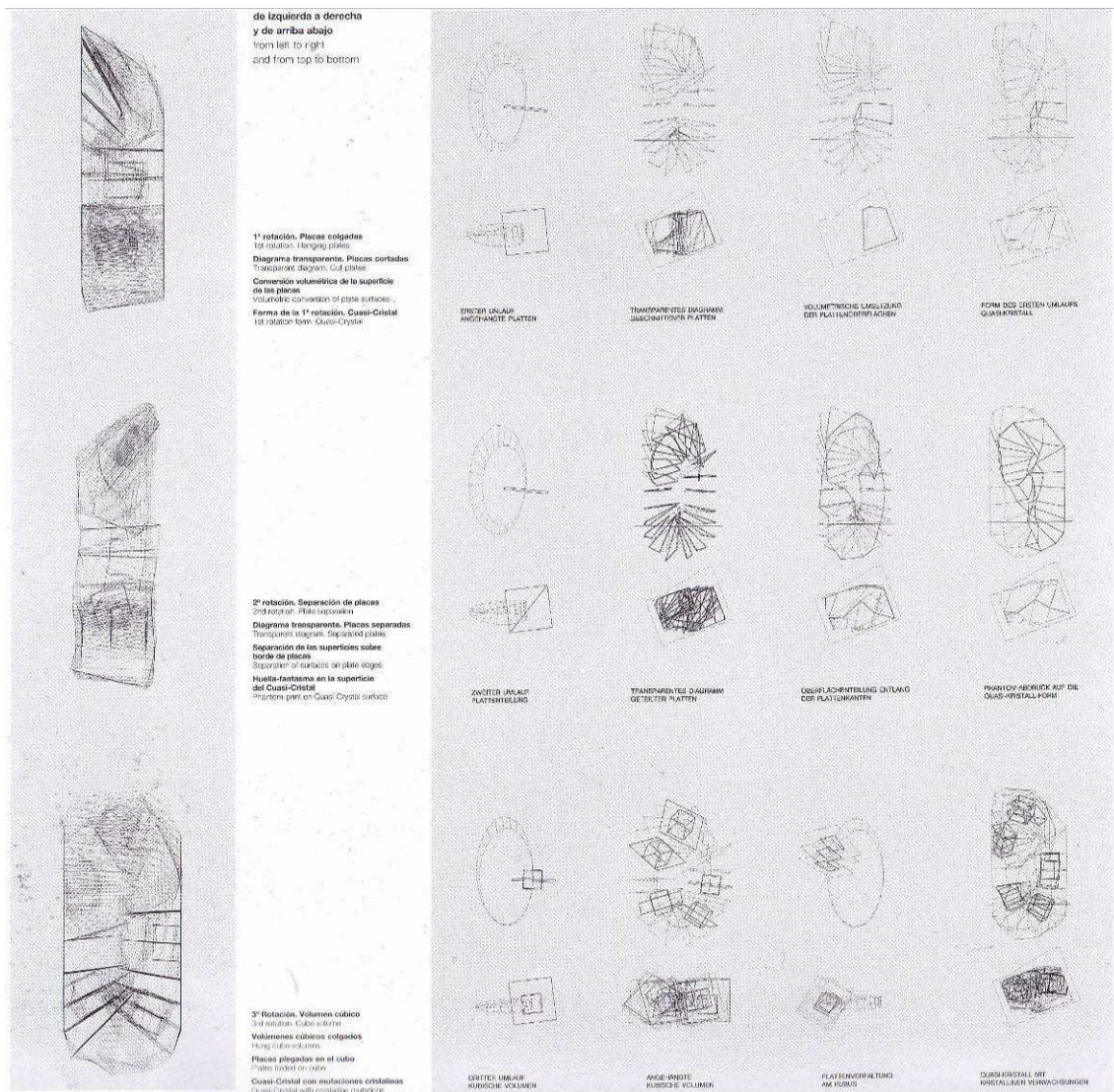
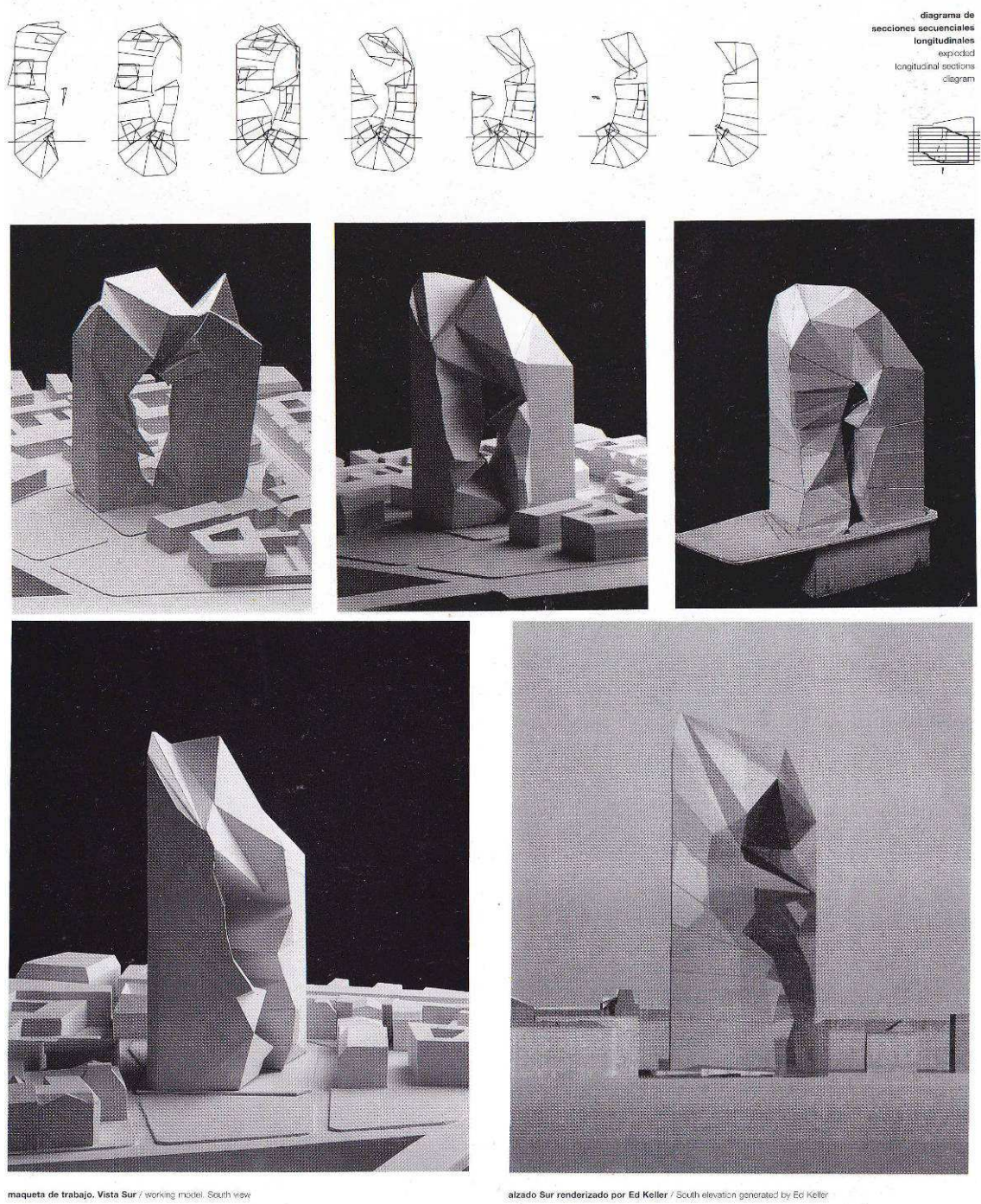


Figure 102. Peter Eisenman, *Max Reinhardt Haus*, Berlin (1992). Le diagramme du processus de conception.

Selon Jencks, l'architecture d'aujourd'hui devrait représenter notre compréhension de la vie d'aujourd'hui, elle devrait représenter la science, la technologie et la philosophie de notre époque ; si dans le monde classique « Form Follows Tradition », si dans le monde moderne « Forme Follows Fonction », dans le monde d'aujourd'hui « Form Follows World View ».

La *Maison Max Reinhardt* d'Eisenman, malgré sa forme futuriste, est reliée au présent, aux avancées scientifiques et technologiques contemporaines.



maqueta de trabajo, Vista Sur / working model, South view

alzado Sur renderizado por Ed Keller / South elevation generated by Ed Keller

Figure 103. Peter Eisenman, *Max Reinhardt Haus*, Berlin (1992).

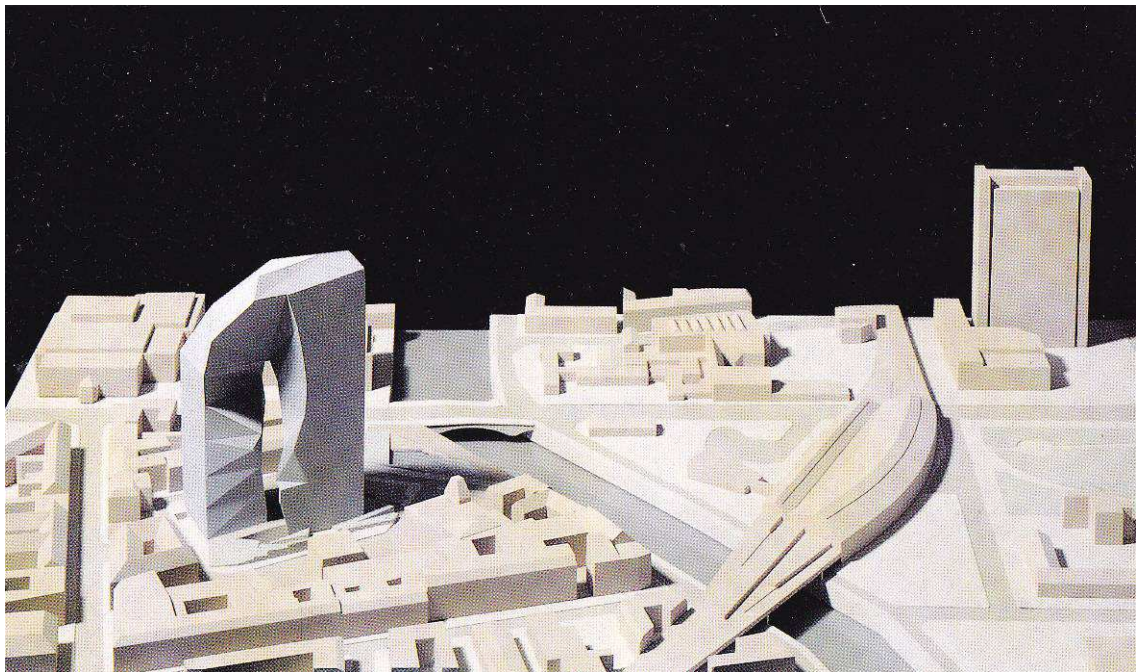
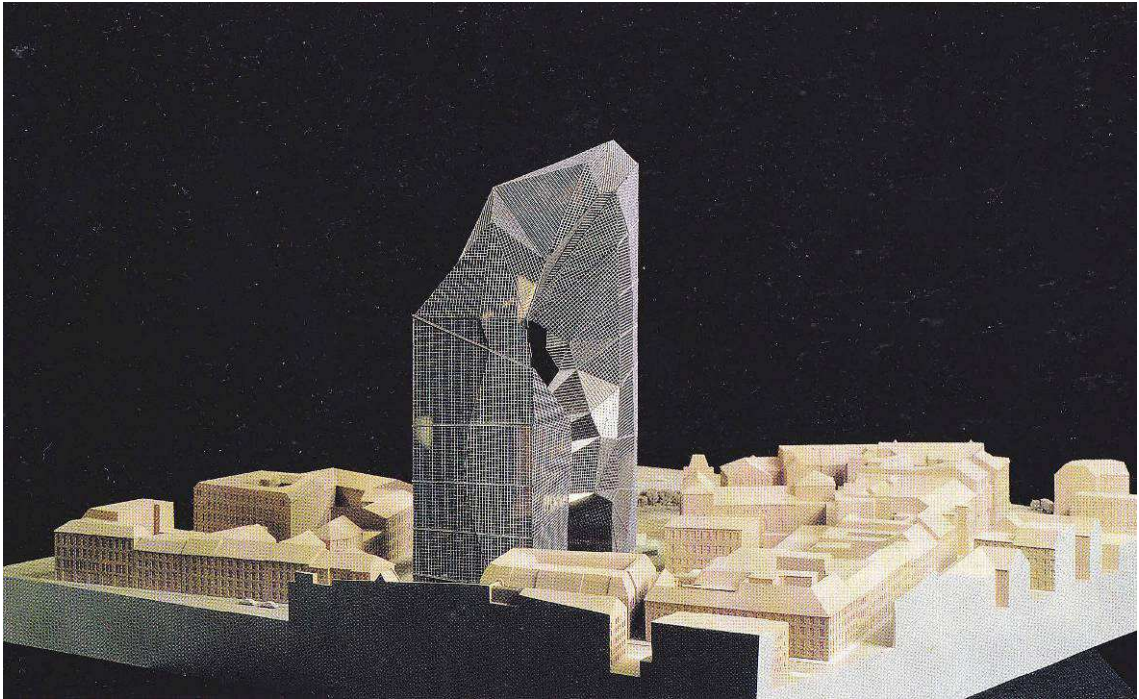


Figure 104. Maquette, Peter Eisenman, *Max Reinhardt Haus*, Berlin (1992).

Le volume de ce projet fait référence au ruban de Möbius. Il est le résultat d'un processus diagrammatique complexe. Un projet irréalisable pour son époque, mais une interrogation sur l'adaptabilité de l'architecture aux temps les plus contemporains.

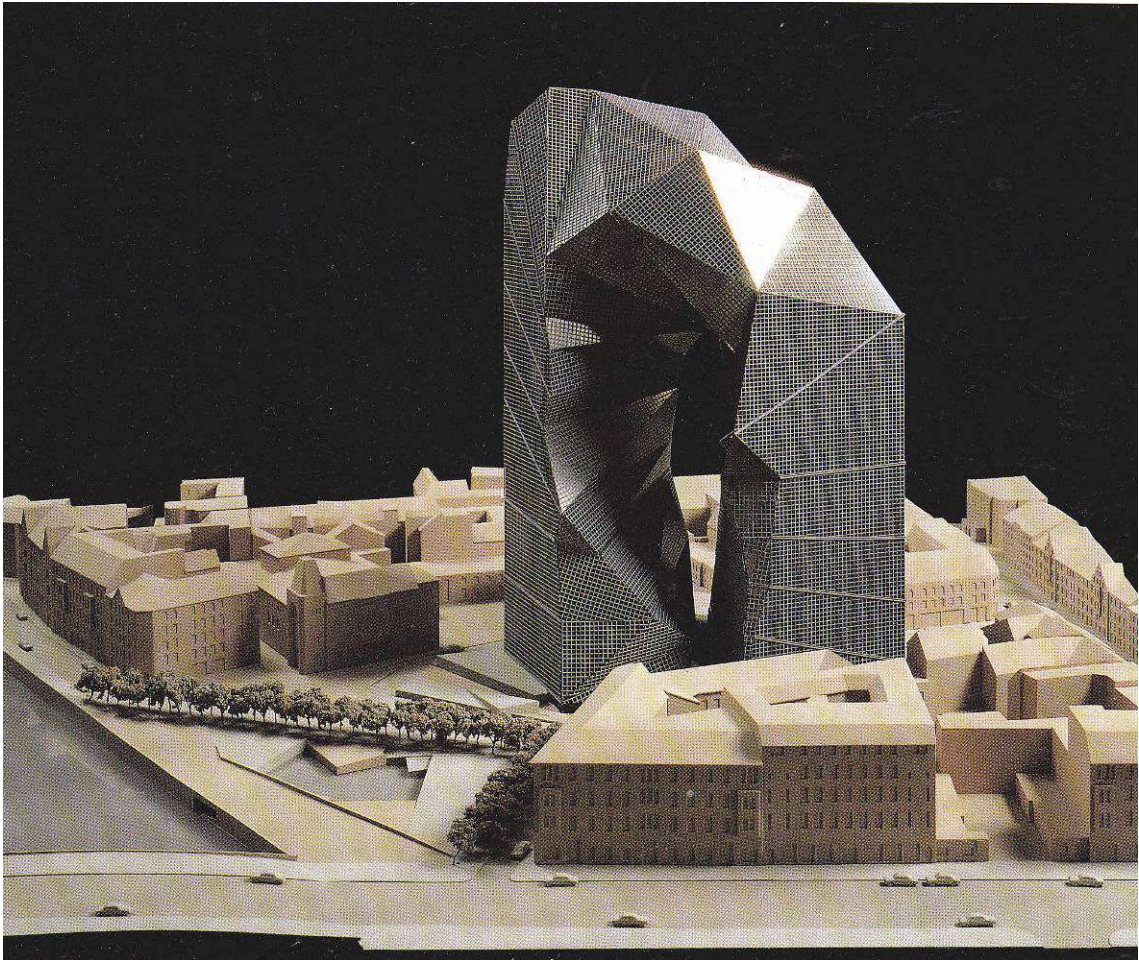


Figure 105. Maquette. Peter Eisenman, *Max Reinhardt Haus*, Berlin (1992).

Dans ce projet, le diagramme ne vise pas simplement à écarter l'intervention humaine dans la conception architecturale, il contribue aussi à la compréhension de l'architecture du monde qui l'entoure. Les traces de déconstructivisme sont présentes dans la forme architecturale, mais aussi au-delà d'une simple déformation plastique, car l'architecture n'est pas simplement remise en question dans son rapport avec sa signification traditionnelle, mais aussi dans son rapport avec le présent. Comment l'architecture contemporaine pourrait-elle répondre à nos besoins, si elle ne se représente que par des moyens du passé ?



Hamed FARNIA SHALMANI

Logo

**ARCHITECTURE CONTEMPORAINE ET**

partenaire

**THEORIE DE LA DECONSTRUCTION : LE**

**PROCESSUS ARCHITECTURAL A**

**L'EPREUVE DE LA PHILOSOPHIE**

**Résumé: ARCHITECTURE CONTEMPORAINE ET  
THEORIE DE LA DECONSTRUCTION : LE PROCESSUS  
ARCHITECTURAL A L'EPREUVE DE LA PHILOSOPHIE**

Dans cette thèse, nous nous intéressons aux relations spécifiques entre l'architecture et la philosophie dans une période bien précise de l'histoire de l'architecture. Notre recherche consiste en une analyse approfondie du processus de la conception architecturale approchée à partir de la philosophie de la déconstruction. Il ne s'agit pas d'aborder de façon générale le domaine trop vaste des emprunts que les architectes peuvent faire à la philosophie, mais bien de se limiter à une entrée beaucoup plus précise, en partant d'une interrogation portant sur les relations que les architectes dits « déconstructivistes » entretiennent avec un courant de la philosophie connu, depuis les écrits du philosophe français Jacques Derrida, sous cette même appellation de « philosophie de la déconstruction ». L'enjeu est d'étudier le processus de conception architecturale, son passage par des concepts et son aboutissement dans des formes, en le référant à la philosophie et en se demandant en particulier comment les architectes utilisent des références philosophiques. Pour arriver à une assimilation plus rigoureuse de la pensée déconstructive en architecture, l'architecte Américain : Peter Eisenman a proposé une interprétation du processus de conception architecturale proche de la logique textuelle. Ce processus s'appellera chez Eisenman la « décomposition ». Notre problématique majeure sera d'essayer de comprendre quels outils à la fois théoriques et pratiques utilisent les architectes contemporains afin de restructurer une conception architecturale influencée par la pensée déconstructive ?

Le but était d'arriver à donner à la déconstruction en architecture un aspect et une définition précis, au-delà loin des seules images métaphoriques que certains architectes peuvent proposer de cette notion. De là dépendait le choix des œuvres analysées comme exemples de ce mouvement, mais aussi l'élucidation que nous tentions du processus de conception architecturale issu de cette notion de déconstruction. Notre but était de parvenir à donner une figure esthétique, théorique, fonctionnelle et opérationnelle à un mouvement architectural.

Nous avons construit notre projet de recherche autour de quatre problématiques et hypothèses majeures qui résument de façon générale le chemin parcouru.

La première interrogation vise l'origine de ce mouvement, dans la mesure où il est au croisement de ses deux disciplines divers, la philosophie et l'architecture. *Est-il possible*



*que ce mouvement soit le fruit d'une transformation philosophique en architecture, détaché de toute théorie architecturale antérieure ? Ou bien n'est-il que le développement d'une ou plusieurs idéologies antérieures en architecture ?*

Notre deuxième interrogation est orientée vers une compréhension de la source philosophique – les écrits de Jacques Derrida – et le processus d'une critique de la métaphysique chez le philosophe. *Qu'est-ce que la déconstruction ?*

La troisième interrogation vise une analyse concrète entre les données philosophiques et les œuvres architecturales. *Comment l'architecture, art de construction par excellence, peut-elle devenir une déconstruction d'elle-même ? Dans quelle (s) limite (s) est-il possible de réduire la déconstruction à des connaissances définissables, comme semble malgré tout l'exiger l'architecture ?*

Ainsi, la dernière interrogation principale de notre projet vise l'impacte de ce mouvement sur l'architecture en globale et l'architecture contemporaine.

## Résumé en anglais: The Contemporary Architecture and Theory of Deconstruction: Architectural Process on the Evidence of Philosophy

In this thesis, we focus on the specific relationship between architecture and philosophy in a specific period in the history of architecture. Although our research analyzes the process of architectural design through the philosophy of deconstruction, it does not generally address too broad field of philosophy. In fact, the project undermines the effects of the philosophical method of deconstruction on architecture and the so-called deconstructivists' concern with "philosophy of deconstruction" known from the writings of the French philosopher Jacques Derrida. In other words, the challenge is to study the process of architectural design, its association with concepts and its effect on forms, by referring to philosophy and in particular by claiming how architects use the philosophical references.

To achieve a more precise assimilation of deconstructive thought in architecture, American architect Peter Eisenman proposed an interpretation of the architectural design process close to the textual logic. For Eisenman, this process is called "decomposition". Our major issue is to try to understand what theoretical tools and practices are used at the same time by the contemporary architects to restructure an architectural design influenced by the deconstructive thought.

The aim is to give the deconstruction in architecture, a specific dimension and precise definition, far beyond the few metaphorical images that may offer some architects of this concept. Although we require analyzable projects to achieve a clear-cut definition, we have tried to elucidate the architectural design process resulting from the notion of deconstruction. Our goal is to achieve an operational, functional, theoretical and an aesthetic figure in an architectural movement.

We have carried out our research project around four major issues and assumptions that generally summarize achieved progress.

The first question examines the origin of this movement, in so far as it is at the crossroads of two different disciplines, philosophy and architecture. Is this architectural movement the result of a philosophical transformation in architecture apart from any previous ideologies in architecture or is it the product of the development of one or more ideologies?

Our second question is directed towards an understanding of the philosophical source in the writings of Jacques Derrida and the process of critique of metaphysics for him. What is deconstruction?

The third question is about the concrete analysis between philosophical data and architectural works. How architecture, art of construction by excellence, become a deconstruction itself? To what extent is it possible to reduce the deconstruction to a definable knowledge that the architecture can use it?

Thus, the last main question of our project highlights the impact of this movement on architecture in global and contemporary architecture.