

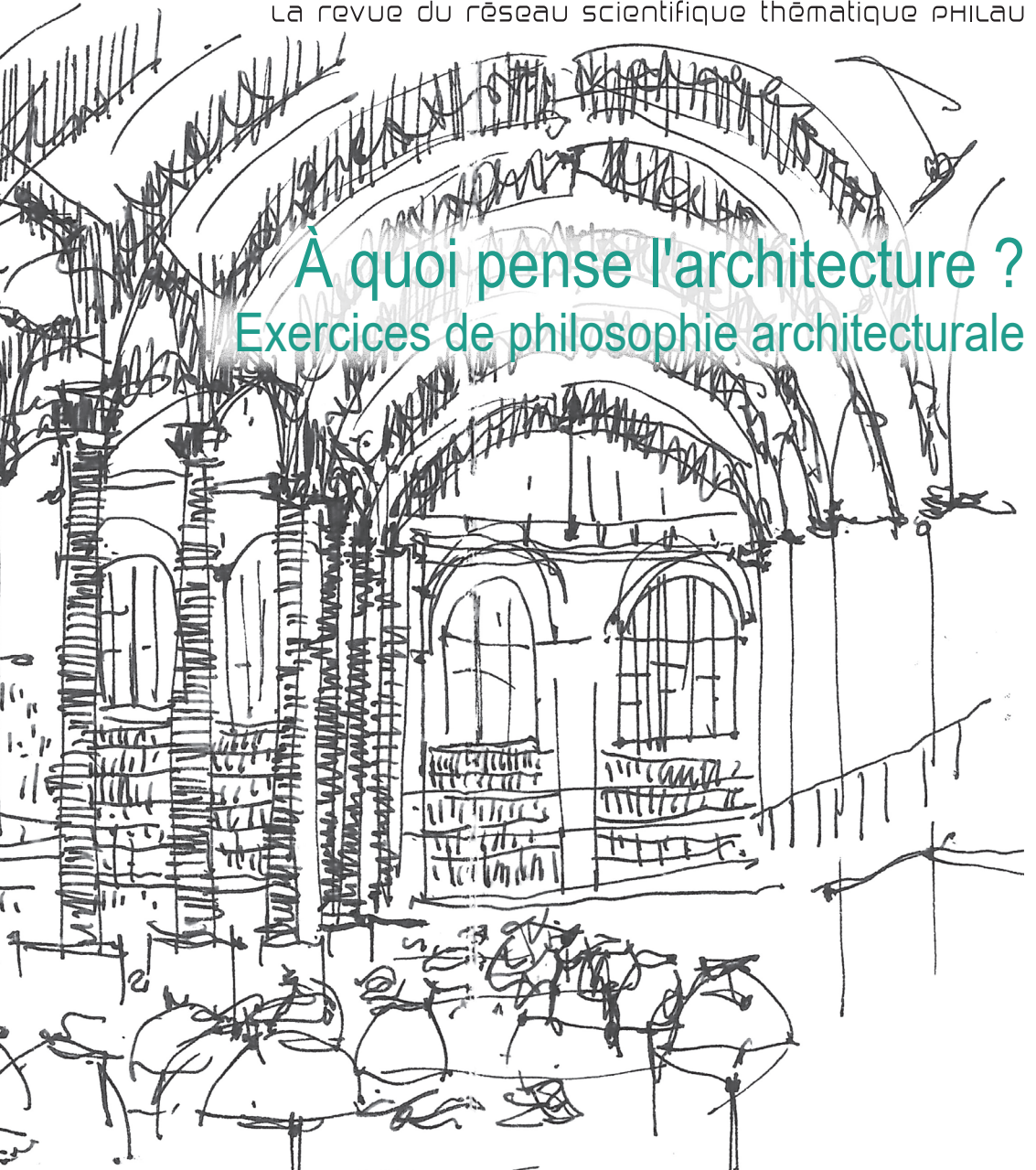
novembre 2022

15

# Philotope

La revue du réseau scientifique thématique PHILAU

À quoi pense l'architecture ?  
Exercices de philosophie architecturale





15

# Philotope

La revue du réseau scientifique thématique PHILAU

À quoi pense l'architecture ?  
Exercices de philosophie architecturale



15



## Édito

David Marcillon & Chris Younès

Nombreux sont les liens qui unissent l'architecture et la philosophie à la langue. Dans ce numéro 15 du *Philotope*, la revue du réseau PhilAU a le plaisir de témoigner des fructueuses coopérations qui se sont établies depuis de nombreuses années avec l'Université de Liège. Le dossier conçu par Céline Bodart et Stéphane Dawans, intitulé « À quoi pense l'architecture ? », est une belle opportunité pour mettre en lumière les enjeux majeurs des francophonies et des francophilies, chères au réseau PhilAU qui ambitionne de poursuivre cette dynamique sur les cinq continents. Elles donnent lieu à des fêtes de l'ouverture grâce au partage d'une langue commune, le français, mais aussi grâce à la pluralité des langues et des traductions, pouvant œuvrer aux diversités précieuses des rencontres culturelles et linguistiques. Elles sont au cœur de la toile qui se tisse au fil du temps pour faire place à la parole de l'autre et de soi, et faire tenir ensemble la polyphonie du monde.

« À quoi pense l'architecture ? » est alors un numéro doublement important. Important par la richesse d'une rencontre francophone enfin publiée après un long moment de fragilité et de perturbation covidienne... Important par la remise sur le métier du tissage, du métissage, entre architecture et philosophie, et de ce qui les différencie et les oppose.

Ce numéro, également, accueille les œuvres et dessins d'Antoine Bégel pour une expérience poétique du monde, porte le regard vers l'héritage des propos d'Hugo Conventz déjà très attaché à la question de la ville et de la nature, et offre une traduction inédite d'un chapitre de l'ouvrage *Derrida's Haunt* de Mark Wigley, ainsi qu'un résumé de la recherche doctorale « *Déplacements. Quand Derrida ré-adresse la déconstruction à ses hôtes-architectes* ». Voilà de quoi nourrir l'attente de notre prochain numéro qui sera consacré à la notion d'engagement en architecture.



# Sommaire

<b>Édito</b>	<b>05</b>
David MARCILLON & Chris YOUNÈS	
<b>DOSSIER : « À QUOI PENSE L'ARCHITECTURE ?</b>	<b>09</b>
<b>Exercices de philosophie architecturale »</b>	
<b>Introduction</b>	<b>11</b>
Céline BODART, Rudy STEINMETZ, Stéphane DAWANS	
• <i>Immanence et extériorité. L'utopie du penser et l'architecture</i>	19
Daniel PAYOT	
• <i>La mesure à l'épreuve existentielle de l'architecture</i>	33
Chris YOUNÈS	
• <i>À quoi pense l'architecture maintenant ?</i>	37
Stéphane BONZANI	
• <i>Architecture, conception et évaluation : penser la complexité architecturale avec Nelson Goodman</i>	43
Hervé GAFF	
• <i>L'Oubli de l'air. Promenade philosophique en architecture, sur les pas de Luce Irigaray</i>	59
Eugénie FLORET	
<b>Œuvre</b>	<b>79</b>
<i>À la frontière du monde</i> , par Antoine BÉGEL	
<b>Héritage</b>	<b>103</b>
<i>Les Villes et la Nature</i> , par Hugo CONWENTZ	
Texte présenté par Thierry PAQUOT	
<b>Traduction</b>	<b>121</b>
Mark WIGLEY, « <i>Derrida's Haunt</i> – une in-conclusion », traduction inédite en français et présentation par Céline BODART	
<b>Recherche doctorale</b>	<b>143</b>
<i>Déplacements.</i>	
<i>Quand Derrida ré-adresse la déconstruction à ses hôtes-architectes</i>	
Céline BODART	
<b>Les auteur·e·s</b>	<b>176</b>



À QUOI PENSE  
L'ARCHITECTURE ?



# À quoi pense l'architecture ?

## Exercices de philosophie architecturale

Céline Bodart, Rudy Steinmetz, Stéphane Dawans

*À quoi pense l'architecture ?* Formule détournée du projet de Pierre Macherey qui, il y a près de trente ans, interrogeait la propriété de penser de certaines œuvres littéraires<sup>1</sup>. Son ambition n'était pas d'y « dévoiler » une quelconque matière philosophique insoupçonnée, ni d'encourager la philosophie à exploiter les ressources de la littérature pour nourrir sa recherche d'une vérité première. La question posée par Macherey s'adressait plutôt aux conditions et aux effets de leurs rencontres, cherchant à comprendre comment deux disciplines « se réunissent sans se confondre, en dessinant des confrontations de sens singulières, énigmatiques, hybrides »<sup>2</sup>.

Rendre « vacillante » la frontière qui sépare le champ philosophique du champ littéraire, c'était donc prêter une attention renouvelée à ce qui, inextricablement, les entremêle. C'était surtout ne pas vouloir résoudre « définitivement le problème qui résulte de leur confrontation »<sup>3</sup>. En ce sens, à l'occasion d'une journée d'étude organisée à la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège en novembre 2019<sup>4</sup>, nous avons souhaité à la fois relancer et déplacer l'interrogation qui était celle de Macherey : *quelles rencontres possibles entre architecture et philosophie ?* Que peuvent produire ces rencontres, elles aussi nécessairement irrésolues ? Quels enjeux s'en dégagent ? Comment exprimer et partager ce que, ensemble, dans leur union sans fusion, elles donnent à penser ?

1. Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature ? Essai de philosophie littéraire.*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

2. *Ibid.*, p.10

3. *Ibid.*, p.12.

4. Journée d'étude organisée le vendredi 29 novembre 2019, à la Faculté d'Architecture de l'Université de Liège, à l'initiative du laboratoire DIVA (Documentation, Interprétation et Valorisation de l'Architecture), en collaboration avec la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, le groupe de recherche FNRS « Esthétique et philosophie de l'art », le laboratoire GERPHAU (Philosophie, Architecture, Urbain) de l'ENSA Paris-la-Villette, et le réseau PhilAU (ENSA Clermont-Ferrand).

Ces questions ne sont évidemment pas sans histoires. Entre architecture et philosophie, de nombreuses rencontres – plus ou moins forcées – ont déjà été tentées. L'une des plus « fameuses » – autant pour les promesses qu'elle a portées que l'essoufflement qui s'en est suivi – reste certainement celle qu'initia, en 1985, l'architecte et théoricien Bernard Tschumi en invitant l'architecte américain Peter Eisenman et le philosophe français Jacques Derrida à collaborer à la conception d'un jardin public à La Villette<sup>5</sup>. Ces histoires sont toujours à reprendre, ces rencontres sans cesse à rejouer, puisque ce qui se passe entre architecture et philosophie ne se fixe pas *a priori*, ni une fois pour toutes. Au contraire, il s'agit de considérer que ce qui advient entre elles se découvre, demande l'invention d'une démarche spéculative innovante<sup>6</sup>, résolument attentive à la spécificité de chaque situation. Comment, l'une avec l'autre, la démarche philosophique et l'activité constructive en viennent-elles à s'impliquer réciproquement, mais toujours « singulièrement, de manière déterminée et différenciée »<sup>7</sup> ?

Plus encore, si ces rencontres trament des histoires plurielles, elles sont aussi amenées à partager une certaine actualité ou, plus exactement, à réinvestir ce qu'elles peuvent l'une pour l'autre afin de se rendre capables de répondre aux défis de notre époque. Alors que les nouvelles technologies du numérique brouillent nos rapports au temps et à l'espace, que le ravage des milieux et l'épuisement des ressources troublent nos manières d'habiter, l'architecture, parce qu'elle a à sa charge le devenir des établissements humains dans le monde, est à présent appelée à radicalement repenser ses manières de faire. Il lui incombe, en des temps toujours plus incertains, de réajuster ses instruments de conception et de remettre en cause ses habitudes de penser non moins que d'œuvrer.

N'est-ce pas, aujourd'hui, en temps de crises plurielles (écologique, économique, technique, etc.), qu'émerge, en sa brûlante actualité, la question de savoir *ce que peut la philosophie pour l'architecture* ? Et, réciproquement, *ce que peut l'architecture pour la philosophie* ?<sup>8</sup> Pour rendre compte de ce nouvel état du monde, de ses vacillations et de ses multiples agitations, la philosophie peut/doit-elle faire appel à l'architecture comme expérience toujours singulière et située, toujours en prise

5. Projet finalement non réalisé. Les discussions tenues lors des séances de travail entre le philosophe et l'architecte sont publiées dans Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser (eds), *Chora L Works : Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York, Monacelli Press, 1997.

6. En écho au commentaire de Françoise Chenet-Faugeras sur le livre de Pierre Macherey : « Le grand mérite de Pierre Macherey est de montrer que la philosophie ne se réduit pas à des énoncés mais se découvre dans une démarche spéculative qui, travaillant le texte à ses marges, joue sur ses limites. » Voir Françoise Chenet-Faugeras, « Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature* ? », in *Romantisme*, n°72, 1991, p.127-128.

7. Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature* ?, op.cit., p.13

8. Formule empruntée à Patrick Boucheron, *Ce que peut l'histoire*, Paris, Fayard, coll. « Collège de France », 2016.

avec les réalités concrètes du monde ? L'architecture s'offre-t-elle comme matière à penser les transformations et les réorientations que semble réclamer impérativement la situation contemporaine ?

Les contributions rassemblées ici partagent une préoccupation commune, celle qui consiste à tenter de dégager le sens de l'expression : « philosophie de l'architecture », une expression qui ne fait en somme qu'explicitier ce que contient de manière implicite le syntagme placé en sous-titre de cette introduction « philosophie architecturale ». Qu'est-ce qu'une « philosophie de l'architecture » ? Une telle locution peut s'entendre de deux façons, lesquelles s'articulent autour de la préposition « de » : soit elle renvoie à une philosophie qui porte *sur* l'architecture, qui la prend pour *objet* de son investigation et cherche à en proposer une définition depuis un point de vue extérieur (c'est le sens du *génitif objectif*), soit elle désigne une pensée qui opère à *même* l'architecture, une pensée qui, au lieu de la surplomber, se fait *en* elle (c'est le sens du *génitif subjectif*).

La première interprétation a été de longue date stigmatisée. Heidegger fut l'un de ceux qui la mirent en cause très tôt<sup>9</sup>. Au prétexte que la philosophie et l'esthétique voulurent imposer aux arts, en général, et à l'architecture, en particulier, des catégories conceptuelles qui, déplorait-il, ne leur convenaient pas. Ainsi des concepts de *forme* et de *matière*. Concevoir l'œuvre bâtie, quelle que soit son échelle (qui s'étend de l'espace privé à l'espace urbain), comme la mise en forme d'une matière (comprise en un sens large, impliquant des qualités matérielles, des usages, des pratiques, des institutions, des territoires, des paysages, etc., autant de composants intervenant dans toute spatialité construite), c'était concevoir la proposition architecturale comme une totalité close et cohérente au sein de laquelle chaque élément constituant se voit assigné une place et un rôle précis. C'était envisager le geste constructif comme une invention ou une intervention systématique qu'aucun accident ne peut venir perturber. Tel est, résumé à larges traits, le *modèle* sur lequel les philosophes ont, pendant longtemps, à ce que regrettait Heidegger, pensé la production edificatrice. Or ce n'est là, justement, qu'un modèle, vis-à-vis duquel Sylviane Agacinski marquait sa distance critique dans *Volumes. Philosophies et politiques de l'architecture*<sup>10</sup>. Comme l'écrivait Jacques Derrida, dont elle avalisait le constat : « il y a [...] une architecture de l'architecture »<sup>11</sup>. Ce qui signifiait, pour lui, que « le concept [...] de l'architecture a été construit »<sup>12</sup>, c'est-à-dire élaboré

9. Cf. « L'origine de l'œuvre d'art », 1935, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1949, Gallimard, 1962

10. Sylviane Agacinski, *Volumes. Philosophies et politiques de l'architecture*, Paris, Galilée, 1992.

11. Jacques Derrida, « Point de folie – maintenant l'architecture » (1986), dans *Psyché - Invention de l'autre, Tome II*, Paris, Galilée, 1987, p.480.

12. *Ibid.*

philosophiquement. Raison pour laquelle il aspirait à ce que la *construction philosophique* du concept d'architecture fasse l'objet, en retour, d'une *déconstruction architecturale*<sup>13</sup>.

La seconde interprétation de la formule « philosophie de l'architecture » est celle que semble davantage engager les contributions ici réunies. Cette autre interprétation reçoit des désignations variées, bien qu'elles signifient à peu près la même chose. On parlera d'« agencement » avec Gilles Deleuze, d'« instauration » avec Étienne Souriau, de « rythme » avec Henri Maldiney, voire encore de « montage », pour reprendre le terme employé par Jacques Derrida. À quoi correspond l'usage de ces notions que, tantôt l'une tantôt l'autre, tantôt plusieurs à la fois, ces auteur-e-s mobilisent dans leurs prises de parole et dans leurs écrits ? À une idée de l'architecture qui ne la réduit pas à la constitution de structures homogènes englobant de manière synthétique leurs divers constituants – au risque d'en négliger certains lorsqu'ils ne s'intègrent pas dans les plans ou dans les programmes auxquels on veut les astreindre. Non qu'il faille faire l'économie de la dimension rationnelle ou organisationnelle inhérente à tout procès constructeur, mais plutôt que cette dimension soit mise au service de la conception et de la réalisation d'entités bâties laissant place à l'hétérogénéité des éléments et des milieux qu'elles articulent sans hiérarchie et sans exclusive. Selon le mode, soit dit autrement, de « synthèses disjonctives ». Le péril écologique conférant à cette exigence une urgence sans pareille.

C'est sur cette voie d'une philosophie de l'architecture que s'aventurent les différentes contributions rassemblées dans ce numéro. Tout d'abord, pour se saisir de la question ici adressée, le philosophe Daniel Payot propose de la décomposer en deux. D'une part, il interroge ce que veut dire penser pour la philosophie. Dans les travaux de Adorno, Levinas et Derrida, Daniel Payot relève les verbes que chacun de ces philosophes mobilise pour exprimer l'acte de penser. Des verbes intriqués dans des relations dialectiques, des gestes singuliers qui font tenir ensemble destruction et réconciliation, l'institué et l'instituant, soi et l'autre. Alors si, pour la philosophie, penser c'est faire l'expérience de se tenir sur cette « ligne de crête » qui unit les oppositions, qu'en est-il pour l'architecture ? C'est ce que questionne Daniel Payot d'autre part, en cherchant à expliciter ce que produit l'acte de penser *en* architecture. Le philosophe propose dans sa contribution de revenir sur les oscillations entre détermination et indétermination dans la pensée diagrammatique chez Peter Eisenman, sur les conflits entre raison et émotion dans les écrits sur l'indicible chez

13. Selon Derrida, toujours dans ce même texte, le Parc de la Villette de Bernard Tschumi, avec sa part d'indécision, sa part d'inachèvement est, à cet égard, exemplaire. Nous ne développerons pas davantage ce point dans le cadre de cette introduction.

Le Corbusier, et enfin sur la pensée de l'intervalle chez Tadao Andô, afin de voir comment, en architecture comme en philosophie, la pensée opère sur une ligne de tension. Elle instaure « une *tension* entre immanence et extériorité ».

Mais si, comme l'affirme Mallarmé, « toute pensée émet un coup de dés », il y a gros à parier qu'elle le fait inévitablement au risque de l'oubli. L' « oubli de l'être », par exemple, que Heidegger met en évidence quand il soupçonne la philosophie de s'être fourvoyée dès le commencement, en misant sur l'essence au détriment de la *physis*, cette dynamique perpétuelle, persistante, spontanée, qui ne se laisse pas objectiver par le regard théorique. C'est ce primat de l'essence qui est à l'origine de l'aliénation de l'humain : elle deviendra plus grande encore quand, avec la Modernité, le « berger de l'être » ne sera plus que l'otage du dispositif technique. Cet *arraisonnement* est précisément ce que Chris Younès dénonce dans sa contribution. Oui, l'architecture pense, mais à partir de la « révolution métrologique » de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, elle a progressivement oublié le corps humain qui donnait sens à la mesure. Aussi Chris Younès convoque-t-elle des philosophes comme Maldiney, Deleuze et Sloterdijk, ou des biologistes comme Uexküll, qui inspirent celles et ceux qui s'évertuent à « relancer un nouveau paradigme », où l'humain est réinscrit au milieu des vivants dans une logique d'interdépendance. Pour sortir de l'impasse, elle laisse entendre qu'il faut filtrer cette pensée de l'architecture au tamis de la vie et de nouvelles alliances corythmiques pour retrouver les bienfaits d'une écologie à dimension éthique et esthétique.

Déplaçant la question initialement posée, Stéphane Bonzani propose quant à lui de réfléchir à ce à quoi *fait penser* l'architecture, pour celles et ceux qui la pratiquent, et il insiste, *maintenant*. L'architecture est ici appréhendée comme pratique d'invention. Mais parce qu'elle est « un acte de pensée, qui engage un mode de pensée », toute invention *en* architecture implique du même geste une ré-invention, une redéfinition de ce qu'on entend par architecture. Ce qui relève du domaine de l'architecture, ou ce que l'on y assigne, prend ainsi des contours oscillants au gré de ces inventions, qu'elles soient grandioses ou ordinaires, exceptionnelles ou quotidiennes. En creux de ces mouvances perpétuelles, Stéphane Bonzani tente alors d'identifier des invariants. L'immobilité contrastante, la puissance commençante, l'ouverture de lieux de possibilités sont alors reconsidérées comme des qualités *archaïques* de l'architecture mises à jour par ces fluctuations contextuelles. Il s'agit en effet de considérer ici que ce sont les conditions du monde contemporain mais aussi les conditions mêmes de la pratique du projet qui font (re)penser à ce qui, aujourd'hui, en architecture persiste.

C'est à partir d'une tout autre perspective ou tradition philosophique qu'Hervé Gaff aborde notre question-phare pour tenter d'identifier, nous le citons, le « type de pensée que mobilise l'architecture ». Il convoque pour cela Nelson Goodman, et inscrit sa propre démarche dans la logique qui préside à ce que le philosophe et logicien américain désigne comme des « manières de faire des mondes », et

cela dans une entreprise philosophique audacieuse qu'il finira par intituler, avec le concours de Catherine Elgin, « Reconceptions en philosophie »<sup>14</sup>. Dans ce sillage, Hervé Gaff appréhende ainsi « l'objet d'architecture » dans le cadre d'une théorie des symboles, en espérant fonder un modèle qui prenne en compte à la fois la production et la réception, ou, en d'autres termes, la conception et l'évaluation de l'architecture. Dans ce modèle où la compréhension est logiquement centrale, il convient d'être attentif à « l'alternance de phases d'adoption, d'implantation et d'ajustement », ce qui implique que la chose ou « objet architectural » est toujours provisoire et la « correction » de cet énoncé, car il s'agit bien de communication, dépendante d'une situation donnée. Cette « reconception philosophique » qui concerne aussi l'architecture implique donc d'être attentif à ce qui établit la correction de tout énoncé : la cohérence, la pertinence, les possibilités d'usage, les effets et la commodité. En portant une attention particulière à l'évaluation de l'objet architectural et aux tests d'ajustement, Hervé Gaff défend on ne peut plus sérieusement l'idée que l'architecture pense à tout le moins à convaincre.

Et si le discours philosophique renouvelait ce que l'architecture peut prêter à penser ? C'est cette proposition qu'Eugénie Floret poursuit dans sa contribution, en se saisissant de l'air comme à la fois matière conceptuelle et substance architecturale. Que donne à penser l'air, ou plus exactement *L'Oubli de l'air* en architecture ? Eugénie Floret reprend l'ouvrage publié en 1982 par la philosophe Luce Irigaray – en réponse critique à cet « oubli de l'être » heideggérien que nous avons déjà évoqué – et prolonge sa déambulation réflexive vers et avec l'architecture. De « libre étendue », l'air fait milieu, se charge de considérations techniques et esthétiques en donnant forme à l'espace, et instaure en architecture une pensée climatique. Sur les pas et dans les mots d'Irigaray, il s'agit de tisser de nouvelles relations entre les disciplines, des relations à la fois poétiques et critiques. Plus encore, selon Eugénie Floret, ces rencontres spéculatives entre architecture et philosophie ouvrent « des écarts de pensée » ; des écarts pour penser autrement ce que fait, fait faire et fait sentir l'architecture.

*À quoi pense l'architecture ?* Comment donne-t-elle à penser les métamorphoses de notre actualité ? Comment les pratiques architecturales et la discursivité philosophique s'appellent-elles l'une l'autre pour envisager les soubresauts de notre société et, par là même, repenser leurs rapports à nouveaux frais ? C'est autour de ces questions que philosophes et architectes se sont rencontrés à Liège à l'occasion

14. Cf. Nelson Goodman, Catherine Elgin, *Reconceptions in Philosophy, and Other Arts and Sciences*, Hackett Publishing, 1988.

de cette journée d'étude, et ce sont les traces de leurs différentes propositions que nous restituons dans ce nouveau numéro du *Philotope*. Les différentes contributions rassemblées ici proposent – chacune et ensemble – de (re)mettre à l'ouvrage ce qui fait tenir ensemble l'architecture et la philosophie autant que ce qui les oppose, puisque, s'agissant d'une telle opposition, « rien n'exige qu'elle soit résolue ; au contraire, qu'elle soit jugée permanente et toujours neuve nous donne l'assurance que la sclérose des mots ne se referme pas sur nous comme une calotte de glace »<sup>15</sup>.

15. Italo Calvino, « Philosophie et littérature », article publié en 1967 dans le Supplément littéraire du *Times*, trad. franç. in *La machine littéraire*, Paris, Seuil, 1984, p.37.



# Immanence et extériorité. L'utopie du penser et l'architecture

Daniel Payot

## Une maison de verre

Dans la *Dialectique négative*, Theodor Adorno parlait de ce qu'il appelait un « potentiel utopique de la pensée »<sup>1</sup>. Il en résumait ainsi la teneur : « Une connaissance qui veut le contenu veut l'utopie. Celle-ci, la conscience de la possibilité, est attachée au concret comme à ce qui n'est pas défiguré. Il est le possible et n'est jamais l'immédiatement réel [...] »<sup>2</sup>.

Quand il s'efforçait d'explicitier ce qu'il en est de ce « possible », Adorno disait que penser, c'est vouloir aller « au-delà de ce qui est simplement présent, "donné" ». Mais à cette formulation relativement simple, il ajoutait quant au penser des caractéristiques beaucoup plus complexes, voire contradictoires. Il disait d'une part que « le penser fait violence à ce sur quoi il exerce ses synthèses », et ce faisant il mettait l'acte de penser, ou une certaine modalité de cet acte, du côté d'une efficacité à la fois synthétique et destructrice, destructrice parce que synthétique. Dans son activité synthétique, la pensée « brise », parce qu'elle réprime les singularités, les oblige à se plier aux concepts généraux, à entrer dans des catégories globales.

Mais d'autre part, il ajoutait que cette pensée qui brise quand elle impose ses synthèses a aussi le désir de « réparer les morceaux », de « réconcilier » : désir utopique de libérer, d'exhumer, de faire revenir « ce qui a été perdu », ce qui fut brisé – le « possible » entravé sous les synthèses.

On avait là tous les éléments d'une dimension dialectique dont Adorno faisait l'expérience même de la pensée. La formulation suivante la restituait précisément : « Une confiance même problématique en la possibilité pour la philosophie d'arriver à

1. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, traduction par le groupe de traducteurs du Collège International de Philosophie, Paris, Payot, 1992, p.106

2. *Ibid.*, p.51

surmonter par le concept le concept, ce qui élabore et ampute, et d'arriver par là à atteindre au non-conceptuel, est indispensable à la philosophie [...]. Sinon elle doit capituler et tout esprit avec elle. Aucune opération même la plus simple ne pourrait être pensée, aucune vérité n'existerait [...]. Mais ce que les concepts touchent de vérité par-delà leur extension abstraite ne peut avoir d'autre théâtre que ce qui est opprimé, méprisé, rejeté par les concepts. Ce serait l'utopie de la connaissance que de vouloir mettre à jour le non-conceptuel au moyen de concepts sans l'assimiler à eux. »<sup>3</sup>

Ces lignes résumaient l'ensemble des gestes qu'effectue la pensée conceptuelle selon Adorno : le concept « élabore » et pour ce faire « ampute » (il réprime le singulier pour le réduire à une catégorie générale) ; mais il s'efforce aussi de « surmonter » sa part répressive et d'« atteindre » ce qui se trouve au-delà de ce qu'il peut dominer et s'approprier ; alors il « met au jour », il libère, exhume, émancipe à nouveau ce qui était réprimé, opprimé, méprisé, rejeté par les concepts : le possible, la parole vaincue, la vérité emprisonnée.

Chez Adorno, cette détermination dialectique de la pensée inspirait, à la fin de sa vie, un éloge dépourvu d'ambiguïté de la métaphysique. Dans un cours contemporain de la rédaction de la *Dialectique négative*, il le formulait ainsi : « Bien qu'empêtrée, bien qu'enfermée dans la maison de verre de notre constitution et de notre langage, la philosophie a la propriété singulière d'être toujours à nouveau capable de penser au-delà d'elle-même, au-delà de cette limitation, de penser à travers les murs de cette maison de verre. Cette possibilité de penser au-delà d'elle-même, dans l'Ouvert (*ins Offene*), c'est très précisément la métaphysique. »<sup>4</sup>

### Traces et intrigues

Bien que les attendus philosophiques soient ici différents, il se pourrait que les transparences relatives de la maison de verre adornienne rejoignent des considérations qui, chez Emmanuel Levinas, proposent elles aussi une relation singulière entre intériorité immanente et ouverture à une extériorité.

Quand, dans son ouvrage intitulé *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Levinas opérait une distinction apparemment tranchée entre ce qu'il appelait le « Dit » et ce qu'il nommait le « Dire », il situait le premier du côté de l'institué, de la thématization, de l'explicite, du discours, avec sa syntaxe ordonnant visiblement des contenus perceptibles. Le second, le « Dire », lui, il le plaçait du côté de l'instituant, de ce qui

3. *Ibid.*, p.16

4. Theodor W. Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes*, traduction Christophe David, Paris, Payot, « Critique de la politique », 2006, p.112

motive, rend possible ou nécessaire le discours. Le « Dire » était pour lui de l'ordre du figural, du latent, de l'initial, le « Dit » de l'ordre de la figure, du manifeste, de l'effectué.

Plus simplement, bien qu'un peu trop, la distinction pourrait être ainsi illustrée : si des personnes qui se rencontrent dans la rue se parlent, ce n'est pas toujours parce qu'elles ont *quelque chose* de particulier à se dire, c'est d'abord et surtout parce que le parler, le « Dire » est une modalité de la relation, de la rencontre, indépendamment de tout objet, de tout contenu, de tout « Dit ». Le fait de parler prévaut pour elles sur le contenu de la parole, l'adresse précède le contenu du message. Elles se parlent parce qu'il y a pour elles un sens du « Dire » qui ne se réduit pas aux significations des discours, des « Dits ».

Ainsi, le dispositif d'abord apparemment duel – « Dire » d'un côté, « Dit » de l'autre – apparaissait rapidement comme constituant le schème de la relation. Mais pour préciser celle-ci, Levinas ajoutait deux propositions qui pouvaient sembler contradictoires.

Il disait d'abord que le « Dire » est nécessairement absorbé dans le « Dit ». L'adresse à l'autre se formule nécessairement dans, par un discours. Elle s'articule dans une langue, une syntaxe, une logique de signes. Il n'y a donc pas de « Dire » pur, absolu, absolument soustrait au discours, de même, disait Levinas, qu'il n'y a pas de socialité pure, indépendante de l'établissement d'une « société, avec des lois, des institutions et des relations sociales ».

Mais il disait aussi que l'absorption du « Dire » dans le « Dit » n'est pas elle non plus absolue, totale. Quelque chose du « Dire » résiste à son intégration, voire sa disparition, dans l'explicite du discours. L'intuition était par exemple formulée ainsi : « L'intrigue du Dire [...] se laisse surprendre dans la trace qu'en garde le Dit [...] Le Dit absorbant le Dire ne devient pas son maître [...] »<sup>5</sup>

Les deux notions d'intrigue et celle de trace suggéraient alors, au-delà de leur distinction, la possibilité d'une articulation du Dire et du Dit. Une intrigue, c'est une histoire, une trame narrative. Et c'est aussi une tresse, un entremêlement, une relation associant des partenaires différents mais dont les sorts sont liés. Il y a une « intrigue du dire », parce que le « Dire » et le « Dit » sont nécessairement entremêlés.

Mais aussi parce que leur association n'est pas unilatérale. Le « Dire » est absorbé dans le « Dit », mais il n'y est pas totalement soumis, il ne s'y réduit pas complètement, il ne disparaît pas complètement dans le « Dit ». Le « Dire » est compris

5. Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1978, p.62, note 34

dans le « Dit », mais de telle sorte que, plutôt que d'y être englouti, il y laisse des marques, des traces. Il y a des restes de « Dire » dans le « Dit » : des reliquats d'adresses, d'envois, d'appels, de rencontres, d'accueils.

Ces développements de *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* permettaient selon Levinas (ici cité par Abensour) de définir la pensée par trois verbes : penser, c'était « libérer le dire de son absorption dans le dit » ; c'était « réveiller dans le Dit le Dire qui s'y absorbe » ; et pour cela c'était « briser, déchirer le dit pour laisser entendre le dire, pris dans le dit »<sup>6</sup>.

La pensée était déchirure du « Dit », parce qu'elle était libération et réveil en lui du « Dire ».

### S'ouvrir à ce qui se dérobe

Aux verbes d'Adorno définissant la pensée – « élaborer », « amputer », « surmonter », « atteindre », « mettre au jour » – s'ajoutaient ainsi ceux de Levinas : « libérer », « réveiller », « déchirer », dans une articulation comparable de négativité et de positivité, d'entame et d'élargissement, de fracture et d'invention. Une page du livre de Jacques Derrida intitulé *Spectres de Marx*, paru en 1993, complétait la liste avec quatre entrées supplémentaires : « attendre », « inviter », « recevoir », « voir venir ». Derrida écrivait : « [...] si on pouvait compter sur ce qui vient, l'espérance ne serait que le calcul d'un programme. On aurait la prospective mais on n'attendrait plus rien ni personne. Le droit sans la justice. On n'inviterait plus, ni corps ni âme, on ne recevrait plus de visite, on ne penserait même plus à voir. À voir venir. »<sup>7</sup>

La prévision était ainsi opposée à l'attente, le calcul prospectif à l'accueil. La question de l'hospitalité était abordée à partir de ces oppositions. On comprenait alors le sens général du propos : il n'y a vraiment accueil que quand ce qui ou celui qui est accueilli déborde la représentation, le concept que l'accueillant peut s'en faire. Quand il est reçu au-delà de sa figure construite et maîtrisée, au-delà, pourrait-on traduire en paraphrasant Levinas, de sa réduction à un « Dit » connu, prévisible, calculable.

Derrida inscrivait cette proposition dans un développement portant sur ce qu'il appelait alors un « messianisme sans messianisme » : peut-être, pourrait-on commenter en prolongeant la paraphrase levinassienne, un messianisme comme « Dire », un « Dire » messianique qui ne se réduirait à aucun « Dit » religieux, politique ou moral. Dans le même *Spectres de Marx*, Derrida le présentait comme une « structure formelle de promesse », une « pensée de l'autre et de l'événement

6. Miguel Abensour, « L'utopie du livre », *L'homme est un animal utopique, Utopiques II*, Paris, Sens & Tonka, 2013, p.73-74

7. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p.267

à venir » qui « déborde » et « précède » tout contenu, toute détermination, tout "dit" messianique. Et il ajoutait : « ce qui reste aussi irréductible à toute déconstruction, ce qui demeure aussi indéconstructible que la possibilité même de la déconstruction, c'est peut-être une certaine expérience de la promesse émancipatoire ; c'est peut-être même la formalité d'un messianisme structurel, un messianisme sans religion, un messianisme, même, sans messianisme, une idée de la justice – que nous distinguons du droit et même des droits de l'homme – et une idée de la démocratie – que nous distinguons de son concept actuel et de ses prédicats déterminés aujourd'hui. »<sup>8</sup>

On aurait donc ceci, qui concerne tout autant l'expérience de la pensée que celle de la relation éthique : une adresse ou un envoi précédant toute construction et toute déconstruction, engageant le discours et ne s'y réduisant pas, un envoi de l'ordre de la « promesse émancipatoire », promesse ou attente inscrite comme trace dans le « Dit » pensant mais se déroband à toute tentative, constructive ou déconstructive, de la signifier, de la définir, de la déterminer positivement. Penser, alors ce serait, mû par cet envoi, attendre, accueillir, inviter, voir venir – autant de termes qui suggèrent l'inverse d'une décision, d'une intention, d'une détermination volontaire : on ne penserait, en ce sens, que quand on est hospitalier, quand on se dispose à recevoir l'autre, à accueillir ce qui vient « de l'autre rive ».

Et c'est peut-être là le trait commun aux trois références évoquées. Dans des lexiques différents, Adorno, Levinas et Derrida disaient finalement tous que penser, c'est se confronter à ce qui se dérobe (l'autre, le non-conceptuel, le "dire", la promesse), à ce qui déborde les cadres de la pensée elle-même, à ce qui n'est évocable, depuis l'intérieur du cadre (cadre qu'on appellera concept, Dit, institué, discours...), que par l'opération d'un « décadage », d'une ouverture ayant le sens à la fois d'une rupture (interruption, déchirure) et d'une libération, d'un réveil, d'un accueil.

Penser, ce ne serait pas seulement se rapporter à l'immanence bornée, à l'intérieur de la maison de verre, à l'existant, au donné, au déjà-là, au « Dit ». Et ce ne serait pas non plus prétendre s'appropriier le dehors, l'extériorité, l'altérité, l'Ouvert, le « Dire », en établir des représentations maîtrisées, définitives, déterminantes : des connaissances, des certitudes.

Penser, ce serait plutôt une sorte d'expérience : se tenir sur une ligne de crête entre immanence et transcendance, entre intériorité et extériorité, entre identité et altérité. La géographie de la pensée dessinerait une topographie instable : penser le non

8. *Ibid.*, p.102

conceptuel par le concept chez Adorno, déchirer le « Dit » pour retrouver les traces du « Dire » qui y sont gravées chez Levinas, attendre sans calcul chez Derrida.

Peut-on dire de l'architecture qu'elle pense, elle aussi, dans un même sens métaphoriquement topographique ? Pense-t-elle elle aussi (et peut-être elle d'abord) une ligne de crête, une ligne instable entre immanence et extériorité ?

## Diagrammes

Peut-être l'expérience d'une confrontation avec cette problématique relation entre immanence et extériorité est-elle l'enjeu de l'usage que fait Peter Eisenman du diagramme. C'est une hypothèse qui peut venir à la lecture du livre d'Alexis Meier intitulé *Peter Eisenman. Machine critique de l'architecture*<sup>9</sup>.

En un premier sens, un diagramme, c'est seulement un schéma.

Mais ce schéma a quelque chose de particulier : il inclut dans la représentation un mouvement, un devenir, une transformation. Ainsi, rappelle Alexis Meier, « les Anciens Grecs parlaient de diagramme [...] lorsqu'ils souhaitaient décrire la relation entre le déplacement du crabe et la "figure" qui se trace sur le sable »<sup>10</sup>.

À un troisième niveau d'analyse, et dans l'acception dont il s'agit avec Eisenman, le diagramme ne se contente pas de schématiser ou d'enregistrer : il génère. Il n'est pas seulement représentation, il est aussi outil de projection. Ainsi Meier écrit-il que Eisenman « instrumentalise le concept de diagramme en tant qu'outil capable de faire et de défaire de nouveaux "énoncés" architecturaux, à partir des strates antérieurement constituées »<sup>11</sup>, et il cite, d'Eisenman lui-même, un texte publié à Londres en 1999 qui parle de traces suggérant des relations potentielles mais que seul un « mécanisme diagrammatique » peut mobiliser pour « générer des figures architecturales alternatives. »

On atteint alors un quatrième niveau, décisif. On pourrait l'illustrer par les dessins du projet « Romeo et Juliette » de 1985, ainsi commentés par Meier : Eisenman « propose à partir d'un "jeu" décompositionnel d'échelles différentielles proches du procédé fractal appelé *Scaling*, d'offrir une lecture multiple du même objet et provoquer une dissémination du sens ». Antony Vidler, lui, parlait de formes qui sont « le produit d'une auto-génération apparemment inéluctable de trames, de surfaces et de répétitions, [...] l'effet d'une procédure tout aussi autonome appelée *Scaling* par l'auteur »<sup>12</sup>.

9. Alexis Meier, *Peter Eisenman. Machine critique de l'architecture*, Gollion (Suisse), Infolio, 2019

10. *Ibid.*, p.117

11. *Ibid.*, p.147

12. Antony Vidler, « Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects », MIT Press, 2004, p. 182-183; cité in Alexis Meier, op. cit., p.82

Les termes « jeu décompositionnel », « procédé », « dissémination de sens » et « auto-génération » désignent ce qui en l'occurrence semble le plus important aux yeux de Eisenman. Antony Vidler le résume ainsi : « Dans le processus complexe par lequel le sol du projet "Romeo et Juliette" est généré, il n'y a pas trace d'une origine naturelle ou esthétique donatrice de sens. »<sup>13</sup> Cette approche négative, qui insiste sur le congédiement de l'origine et de la donation, Eisenman lui-même la conforte ainsi, avant de ou pour proposer une relative conversion du négatif en positif : « Ici, le narratif n'est plus une téléologie d'une origine vers un but final de vérité, mais une série infinie de superpositions infinies »<sup>14</sup> ; « La valeur de l'objet architectural n'est pas le résultat final, mais l'itinéraire par lequel il a été généré »<sup>15</sup>.

Meier ramasse ce quatrième niveau de sens de la manière suivante : le diagramme devient une « machine abstraite indéterminée » censée conduire le projet comme « structure abstraite mutante, plutôt que comme un objet idéal à imiter »<sup>16</sup>. C'est un « [...] mode combinatoire graphique accidentel, censé produire une zone, une série interstitielle, où une forme non déterminée par un processus "volontaire" peut apparaître, comme par "sublimation" ou par "condensation". C'est également par le recours à une mécanique de l'absence, que l'on ne peut pas définir de façon objective, que la présence du motif est provoquée (de façon inédite) »<sup>17</sup>.

L'enjeu, écrit-il, est d'« échapper à toute entreprise de totalisation liée aux régimes d'énonciation »<sup>18</sup>, de faire du diagramme « un principe actif de résistance à la normativité et aux dérives totalisantes des systèmes »<sup>19</sup>, d'« inscrire la discontinuité au sein du flux temporel et de rompre avec la logique causale »<sup>20</sup>. Tout cela, non pas dans une visée négative, mais pour « consolider le jeu d'absence et de présence : non pas de signes au sens traditionnel, [...] mais de traces qui [...] permettent une actualisation événementielle et inattendue du sens. Avec les diagrammes, Eisenman manipule (combine et transforme) des motifs syntaxiques (grille, trame, contour, etc.), afin d'obtenir par différence un réseau "inédit" (*unexpected*) déterminant le système d'inscription du bâtiment »<sup>21</sup>, afin « d'actualiser des singularités »<sup>22</sup> et, « contrairement

13. Voir Alexis Meier, op. cit., p.82

14. Peter Eisenman, « Moving arrow, Eros and other errors: An Architecture of absence », in *Faces*, 1986, 2, p.5 ; cité in Alexis Meier, op. cit., p.82

15. Peter Eisenman, *House X*, New York, Rozzoli, 1982, p.36 ; cité in Alexis Meier, op. cit., p.84

16. Alexis Meier, op. cit., p.129

17. *Ibid.*, p.131

18. *Ibid.*, p.121

19. *Ibid.*, p.172

20. *Ibid.*, p.176

21. *Ibid.*, p.142

22. *Ibid.*, p.121

23. *Ibid.*

à la notion de structure, [intégrer] la possibilité même de l'altérité, libérant le désir et accompagnant la transgression jusqu'à la *différence* »<sup>23</sup>.

Dans une formulation différente et complémentaire, Alexis Meier définit le but de l'opération comme celui d'actualiser « la promesse d'un autre partage, d'une autre condition pour la circulation des forces dans un milieu et donc d'une forme d'altérité pour le *politique*. La condition du milieu politique le plus ouvert sur la liberté se définit à partir d'une indétermination inconditionnelle »<sup>24</sup> ; il s'agirait ainsi de mettre en œuvre « une sorte de mécanisme de résistance plus versé vers la "créolisation" que vers la standardisation »<sup>25</sup> : « "Déconstruire l'architecture" c'est donc refaire droit à une "altérité radicale". »<sup>26</sup>

On reconnaît là des motifs rencontrés plus haut chez Derrida et Levinas : « altérité radicale », « indétermination inconditionnelle », « promesse d'un autre partage ». D'une façon générale, le geste d'Eisenman procéderait d'une méfiance radicale à l'égard d'une présence comprise comme entité intangible, substantielle, déterminante, repliée sur elle-même d'une manière autarcique et exclusive de toute extériorité. Mettre en œuvre cette méfiance ferait du projet architectural un geste de pensée – mais aussi l'enjeu d'un « pari » risqué, constamment proche de l'échec et pourtant ici présenté comme l'accès à une tout autre expérience : « Eisenman fait le pari que les propriétés itératives de ce nouveau réseau, "texte" ou tissage spatial, les répétitions des pleins et des vides, seront telles que l'utilisateur expérimentera une nouvelle condition du présent, donnant à nouveau une temporalité "singulière" à l'œuvre (*presentness*), à chaque "coup". »<sup>27</sup>

Ce « pari » est celui de la présentation effective, dans le projet et dans l'usage, d'une textualité produite par des processus associant le schématique, l'intentionnel, le mécanique, l'involontaire, l'aléatoire, l'arbitraire. La « pensée architecturale » comme pensée diagrammatique postule une articulation créative entre un maximum de rationalité (le diagramme, à l'âge du numérique, est un puissant opérateur logique) et un maximum d'indétermination. Cela pourrait bien constituer une sorte de vertige générateur : au nom de quoi décide-t-on d'arrêter le processus génératif, d'éteindre la machine génératrice ? Pourquoi ne pas voir dans le processus engendré un mouvement infini ? Comment revient-on de cet engendrement « mécanique » du projet ? Le pari d'Eisenman, qui fait de l'architecture un acte de pensée, est que le projet témoigne effectivement de traces déposées en lui d'un mouvement non projectuel, d'une présence traversée de traces d'absence.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p.172

25. *Ibid.*, p.121

26. *Ibid.*, p.165

27. *Ibid.*, p.142

## Évasion

L'option « diagrammatique » était censée congédier les présupposés majeurs du modernisme. Il s'agissait de tourner une page, celle dans laquelle le projet architectural obéissait trop servilement au diktat d'une métaphysique de la présence désormais obsolète.

Cette intention, rétrospectivement, pouvait être évaluée de deux manières opposées. Elle pouvait sous-entendre que sous ce diktat, l'architecture ne pensait pas, plus ou pas encore ; ou elle pouvait faire de l'obsession d'une présence souveraine l'indice d'une expérience effective, bien que critiquée, de la pensée.

Qu'en était-il en fait, par exemple dans un texte aussi emblématique que « L'espace indicible » de Le Corbusier, paru en 1946 ?<sup>28</sup>

Le Corbusier y faisait d'abord le constat des destructions de la guerre et de la situation dramatique de millions d'Européens sans logement. Puis, sans transition ni précaution, il parlait de « perfection absolue à atteindre dans l'occupation de l'espace », de « plastique désintéressée », d'« harmonie ». Cela pouvait paraître déplacé, voire cynique, aux yeux d'un lecteur qui, à l'époque comme aujourd'hui encore, verrait là une incitation à interpréter ces termes et expression dans le sens d'un esthétisme en l'occurrence bien déplacé. Mais il s'agissait manifestement chez Le Corbusier de tout autre chose. L'indication était plutôt, sans ambiguïté dans la rédaction, l'idée que c'est précisément au moment où se profile une opération de reconstruction immense qu'il est nécessaire de se demander si l'on va construire au rabais, sous la pression de l'urgence, ou si au contraire une « juste et efficace occupation de l'espace » n'est pas seule « capable de mettre en place les choses de la vie », ce dernier terme à comprendre en un sens biologique, mais aussi social et « politique ».

C'est dans ce contexte que Le Corbusier désignait un singulier moment de basculement, un franchissement impressionnant de ligne de crête. Il faisait allusion à la thématique de la « quatrième dimension » qui, disait-il, occupait les artistes, de façon plus ou moins pertinente, depuis 1910, et il en disait ceci : « La quatrième dimension semble être le moment d'évasion illimitée provoquée par une consonance exceptionnelle juste des moyens plastiques mis en œuvre et par eux déclenchée. » Un peu plus loin, il parlait de « victoire de proportionnement en toutes choses », et un peu avant il avait esquissé une problématique de la « raisonance », de la « concordance orchestrant [...] l'espace », de l'irradiation : « Un phénomène de

28. Le Corbusier : « L'Espace indicible », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, numéro hors-série spécial « Art », avril 1946, p. 9-17

concordance se présente, exact comme une mathématique – véritable manifestation d'acoustique plastique ».

Tout cela était avancé dans un texte qui mettait beaucoup l'accent sur l'émotion, sur la sensibilité. Mais sa proposition principale concernait à l'évidence la pensée, indissociable en l'occurrence de l'affect : « N'atteint l'harmonie que ce qui est infiniment précis, juste, sonnante et consonante. »

L'intuition dont Le Corbusier faisait l'argument déterminant de son texte était celle-ci : quand on a mis en œuvre la rationalité la plus exigeante, la plus exacte et la plus juste, la plus « mathématique », quand on a répondu au mieux à une logique rigoureuse du « proportionnement », quand au fond on a construit le cadre le mieux circonscrit et le plus maîtrisé, alors – et alors seulement – peut soudain s'opérer un renversement, un décadage effectif, une ouverture infinie. Le Corbusier écrivait : « Alors une profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, accomplit le miracle de l'espace indicible. / J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible, couronnement de l'émotion plastique. »

En parlant de « miracle », Le Corbusier renvoyait bien à une part d'inexplicable, d'indescriptible. Il ne détaillait pas positivement cet « espace indicible », il ne commettait pas l'erreur de discourir sur l'indicible, que pourtant il alléguait explicitement. Rien de plus – rien n'oblige à surcharger les mots « miracle », « illimité » et « indicible » d'un poids de spiritualisme ou de mysticisme dont le texte n'a pas besoin pour être compris –, mais l'essentiel était bien posé, et cet essentiel, pour Le Corbusier, tenait dans l'idée d'une « évansion » : moment critique d'un basculement, fait de négativité (les « présences contingentes » sont « chassées ») et d'ouverture (à une dimension, à un espace autres, extérieurs).

En ce sens, le geste de Le Corbusier pourrait évoquer celui que nous discernions chez des philosophes qui travaillaient l'espace intermédiaire entre une immanence incontournable et une extériorité « utopique ». Eux aussi se gardaient bien de circonscrire l'altérité, le non-conceptuel, le « dire » ou l'adresse non déconstructible. Tout cela constituait bien pour eux la dimension décisive de la pensée, mais celle-ci, pour ne pas être déniée ou trahie, devait demeurer partiellement soustraite à la décision, à la détermination positive, à l'exhaustive intégration dans la logique du discours ou du concept.

En parlant en 1946 des arts et de l'architecture, Le Corbusier décrivait en fait un geste de pensée. Il associait deux composantes qui pourraient sembler contradictoires : d'un côté la rigueur rationnelle, comparable à un ordre conceptuel ou à un « Dit » rigoureusement fondé et établi ; et de l'autre ce que ce champion aujourd'hui si souvent dénoncé d'une Raison prétendument autocrate et exclusive appelait l'« indicible ». Le basculement « miraculeux » qui procédait simultanément de leur opposition et de leur solidarité n'était pas présenté comme un hasard ni comme un don du ciel : c'est seulement, disait Le Corbusier, quand le « Dit » architectural est construit de telle sorte qu'il reçoit et produit en retour des phénomènes de

concordance, de liaison, d'acoustique, que l'ouverture, l'évasion peuvent s'opérer. L'architecture, ici, pense quand elle traite l'espace selon des modalités comparables à celles selon lesquelles les philosophes traitent le discours, le concept, le matériau thématique : en le rendant le plus rigoureux possible, et en laissant simultanément résonner en lui les traces d'altérité, de dire, de messianisme, d'Ouvert qui ne manquent pas de se trouver en lui, bien qu'elles soient le plus souvent refoulées ou réprimées sous les aspects les plus apparemment « évidents » de l'immanence.

### Intervalles

Exhumer ces traces qui ne se trouvent pas ailleurs que dans l'immanence même, mais qui préservent l'immanence du renfermement en soi, de la tentation du tout et de l'exclusivisme, telle serait au fond la tâche et la responsabilité de l'architecte. L'architecture ne serait pas une manière d'ajouter à l'espace un surcroît de cohérence, de compacité, d'autosuffisance, ce serait au contraire une façon d'aérer l'espace, d'en interrompre la continuité homogène, de le creuser pour que de lui-même vienne une forme d'extériorité qui fait partie de lui, qu'il contient sans l'intégrer, à laquelle il doit d'être ce qu'il est, un peu comme chez Levinas le « Dit » rend parfois hommage à un « Dire » qui seul lui donne un sens d'adresse au-delà de tout contenu discursif.

Tadao Andô met en ce sens en valeur, dans ses projets comme dans les explications qu'il en donne, une thématique de l'intervalle, de l'interstice, de l'écart, thématique dans laquelle il n'est peut-être pas arbitraire de discerner des échos d'une telle problématique.

À propos de l'architecture de style *sukiya*, par exemple, Andô écrit qu'elle « crée [...] un intervalle séparant et reliant en même temps », un « type d'intervalle instauré entre chaque partie et chaque scène, les mettant en relief avec précision ». Et il ajoute aussitôt qu'un tel intervalle « symbolise » une « conscience esthétique » (en l'occurrence japonaise) caractérisée par « l'attente de ce qui est à venir. Les parties autonomes s'affranchissent grâce à cet intervalle, se superposent pour produire un nouvel événement au sein de la nature. »<sup>29</sup>

Ici encore, sous ce nom d'« intervalle », se dit tout l'enjeu d'un geste qui est simultanément de libération ou évasion (d'affranchissement) et d'ouverture ou de surgissement (une advenue nouvelle). L'architecture n'invoque pas une extériorité qui se situerait au-delà de l'immanence, dans une position de transcendance dominatrice, elle met

29. Tadao Andô, *Pensées sur l'architecture et le paysage*, édité par Yann Nussaume, Arléa, 2014, p.60

en œuvre, dans l'immanence et nulle part ailleurs, les effets d'une extériorité qui, tout en étant comprise en elle, est capable d'écarter l'immanence d'elle-même en elle-même, de dessiner en elle des écarts qui sont autant de respirations, de souffles, de circulations et de venues. La problématique de l'intervalle est ici, chez Tadao Andô, celle d'un air venu d'une « autre rive » (qu'il appelle volontiers « nature »), une autre rive qui cependant n'est pas condamnée à demeurer lointaine, qui peut se faire sentir au cœur de l'immanence. L'intervalle est une dialectique du proche et du lointain, la subtilité et la finesse de l'architecte consistent à tirer parti simultanément de leurs oppositions et de leurs solidarités.

Parlant de la maison Sumiyoshi, Andô remarque qu'elle est très petite et que pourtant il y a inclus en elle un espace « vide », un intervalle. Et quand il s'efforce de justifier le geste de cette inclusion, il invoque un « contact avec la nature » sans lequel « la maison serait complètement asphyxiée ». Plus loin, il fait de l'intervalle non seulement un espace dans lequel la nature, la lumière, le vent, la pluie peuvent pénétrer, mais aussi un espace dans lequel les êtres humains peuvent faire l'expérience d'une relation autre à eux-mêmes et à ce qu'ils ne sont pas, relation essentiellement temporelle, ouverture : « Abriter des espaces intérieurs toujours complexes en dépit d'une structure géométrique simple prend à contre-pied les attentes et les prévisions ordinaires, stimule la conscience humaine et modifie la perception. »<sup>30</sup>

Des considérations similaires sont développées à propos d'un projet d'envergure, celui des logements Rokkô (1981, 1985). Andô parle alors d'abolition de « la hiérarchie unilatérale entre l'architecture et l'extérieur » et d'une « signification indépendante » dont se pare le vide. Il relève l'« ambiguïté du vide reliant le public et le privé » et l'associe à l'ambiguïté qui « est celle d'un espace qui soutient les liens entre les hommes, à l'image de l'*engawa* – couloir extérieur à demi fermé séparant l'intérieur et l'extérieur dans les maisons japonaises traditionnelles –, des *keidai* – enceintes des temples ou des sanctuaires –, ou des *roji* – ruelles qui constituaient un espace commun aux rangées de maisons de ville traditionnelles ». Il regrette que dans « les processus de développement d'après-guerre, de tels espaces [aient] été coupés de la ville et de la vie quotidienne » et qu'« en même temps que leur valeur de "lieu", ils [aient] pour partie été engloutis par la vague du progrès économique de l'ère moderne ». « Dans le projet Rokkô, ajoute-t-il, ces "ruelles" et ces espaces ouverts étagés ont été conçus au cœur même de la structure, et constituent une proposition architecturale en réaction à la perte de ce potentiel de communication sociale. »<sup>31</sup>

30. *Ibid.*, p.145

31. *Ibid.*, p.174

On comprend ainsi qu'il ne soit pas excessif de dire de l'architecture selon Tadao Andô qu'elle pense. Elle pense parce qu'elle conçoit, conceptuellement et physiquement, entre autres sous le nom d'« intervalle », des connexions entre immanence et extériorité – précisément ce que « l'ère moderne », dans les alternances de destructions et de compacités arrogantes dont elle a trop souvent témoigné, aurait supprimé. Elle pense lorsque, à la simplicité et à la rigueur géométrique du « Dit », elle associe des traces en lui d'une altérité, d'un « Dire » autre qui prend souvent chez Andô le nom de « nature », une nature aussitôt mise en relation avec le social, la vie quotidienne, les relations humaines. L'architecture pense quand elle sait se tenir sur une ligne de crête : quand ni l'intérieur, ni l'extérieur n'y prévaut *absolument*, quand chacun cherche et trouve son propre sens dans une mise en relation qui s'effectue par des écartements, par des desserrements, par le ménagement d'aires interstitielles. L'architecture pense parce qu'elle dessine de tels intervalles, « séparant et reliant en même temps ».

\*\*

\*

Peut-être n'est-il pas complètement arbitraire de déduire des développements qui précèdent une sorte d'hypothèse à soumettre à la critique et à la mise à l'épreuve. Penser serait une expérience de l'intervalle ; de l'*entre*. Penser, ce serait postuler un espace scindé, entre établissement du même et ouverture à l'altérité ; ce serait instaurer une tension entre immanence et extériorité. Et ce serait postuler qu'il y a dans cette tension de la promesse.

Un « intervalle » serait un espace traversé, in-quiété par des effets de temporalité. De ce point de vue, l'architecture et la philosophie seraient aujourd'hui confrontées à un même enjeu : rouvrir la relation, le rapport à l'altérité dans un monde organisé, contrôlé, intégralement calculé, y compris dans la maîtrise du transcendantal, dans le pouvoir de décider des conditions de possibilité.

L'enjeu en l'occurrence, d'un côté comme de l'autre, serait peut-être simplement de rétablir les conditions de possibilité de l'habiter : au sens architectural du terme, celui de l'établissement humain, comme à celui qui évoque une façon instable de se tenir entre immanence et extériorité, dans une « maison de verre » à travers les murs de laquelle il faut qu'il soit cependant encore possible de désirer l'Ouvert.



# La mesure à l'épreuve existentielle de l'architecture

Chris Younès

L'humanité est déboussolée, elle a perdu le sol et le cap<sup>1</sup>. Comment réouvrir des possibles dans la manière d'habiter la Terre face aux menaces de l'anthropocène, des incertitudes et du trouble<sup>2</sup> ? Il nous faut trouver des moyens de mesurer autrement, comme l'a souligné le philosophe Jean-Luc Nancy dans un court texte de 1995 intitulé « Démesure humaine » : « D'une certaine façon, tous les appels à la "mesure" sont peine perdue dès lors qu'il n'y a pas de démesure elle-même déterminable par rapport à une mesure donnée, norme, étalon ou moyenne. Désormais, l'usage et/ou la règle qui donnent la mesure doivent clairement être eux-mêmes inventés. »<sup>3</sup> Démesure, incommensurabilité et mesures sont indissociables pour repenser les architectures de l'existence<sup>4</sup> au prisme des vulnérabilités<sup>5</sup>. À l'encontre d'une hybris prométhéenne qui s'accompagne désormais de désastres, que ce soit en termes de climat, de perte de biodiversité ou d'iniquité, comment bifurquer et porter attention aux entrelacements de l'expérientiel, du vivant et de synergies corythmiques régénératrices ?

## À l'épreuve de l'expérience

À partir de la révolution métrologique menée, dans un souci d'universalité et d'objectivité, à la révolution française à la fin du « siècle des Lumières », les mesures de l'étendue et de la durée ont été effectuées non plus en référence au corps humain mais à la Terre quantifiée<sup>6</sup>. Celle-ci faisant approximativement un tour sur elle-même

1. J. Derrida, *L'autre cap. Mémoires, réponses et responsabilités*, Paris, Éditions de Minuit, 2007

2. Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble [Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene]*, Duke University Press, 2016], trad. Vivien Garcia, Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020

3. Jean-Luc Nancy, « Démesure humaine », in *Epokhé* n°5, éd. Jérôme Millon, 1995

4. Chris Younès, *Architectures de l'existence. Éthique. Esthétique. Politique*, Hermann, 2018

5. Joan Tronto, *Un monde vulnérable. Pour une politique du care, [Moral boundaries : a political Argument for an Ethic for Care]*, 1993], trad. Hervé Maury, Paris, La Découverte, 2019

6. Cf. M. Mangematin, C. Younès, « Mesures de la ville et de l'architecture », in Th. Paquot, C. Younès (codir.), *Géométrie, mesure du monde*, Paris, La Découverte, 2005, p.193-204

en une journée, il a été convenu de diviser, suivant un système duodécimal, une journée en 24 heures, le globe terrestre en 24 méridiens correspondant à 24 fuseaux horaires, et de définir le mètre, dont un étalon garantit l'exactitude, selon le système décimal, comme la quarante millionième partie de l'équateur, la distance entre deux méridiens à l'équateur étant de 40 000 Km divisés par 24. « La terre sera la matrice de la nouvelle unité de mesure. Ce n'est plus le corps de l'homme mais, si l'on peut dire, celui de la terre qui s'offre désormais comme mesure des choses. »<sup>7</sup> Comparé aux anciennes mesures qu'il a remplacées, le mètre (de « metron » : mesure en grec) a l'avantage de permettre des subdivisions et des multiplications en modules plus petits et plus grands, du millimètre au kilomètre. Il correspond de ce fait à des échelles différentes et fonctionne à l'intérieur d'un système mieux adapté aux manipulations mathématiques abstraites que les anciennes unités de mesure qui, en relation étroite avec le corps humain, n'avaient pas, entre elles, de plus petit dénominateur commun, ni de rapport quantifiable en nombres entiers. Mais en se référant au mètre, l'aménagement est entraîné dans l'irrésistible mouvement d'abstraction, commun aux différentes branches de la pensée et des activités, puisque le processus de désincarnation de la médiation entre le monde et les hommes se renforce. Les mesures ne sont plus impliquées dans l'usage qui est fait d'elles, quand bien même, pour le maçon qui construit un mur de briques par exemple, la brique reste le module du mur en tant que bloc de terre cuite préhensible et poids justement mesuré pour que lui, maçon, puisse en soulever des centaines en une journée de travail. Il peut tenir une brique dans sa main, la porter à la hauteur nécessaire et la mettre en place. Son poids défini en grammes ne s'y réfère plus.

Par le système métrique, la mesure ne pouvant plus être appréciée corporellement comme elle l'était auparavant<sup>8</sup>, se profile une perte de contact avec les choses et les êtres animés. L'abstraction de la réalité par les outils géométriques, algébriques et numériques opère une réduction mentale de l'infinie complexité du milieu physique et existentiel. Ce phénomène qui permet d'agir jusqu'à fabriquer des avatars à distance, peut aussi conduire l'architecture vers un jeu formel d'espaces et tendre à en faire oublier des éléments essentiels, que ce soit le caractère propre au lieu,

7. Denis Guedj, *Le mètre du monde*, Paris, Seuil, 2001, p.57

8. Le *pouce*, douzième partie du pied, lui-même divisé en douze lignes ; la *palme*, mesure d'environ un travers, une paume de main ; l'*empan*, mesure de la longueur qui représentait l'intervalle compris entre l'extrémité du pouce et celle du petit doigt lorsque la main est ouverte le plus possible ; le *pied*, 0,324 m en France, 0,304 m en Angleterre ; la *brasse*, autrefois *brace*, les deux bras écartés, la longueur égalait 5 pieds, soit environ 1,60 m ; la *coudée*, distance entre le coude et l'extrémité du majeur ; l'*aune*, de "alna", avant-bras, mesure de 1,18 m puis de 1,20 m et supprimée en 1840 ; la *toise*, du latin "tensa", sous-tendu, qui valait 6 pieds, soit près de 2 m, était déjà plutôt une mesure abstraite qu'une mesure corporelle. "Cette référence immémoriale au corps de l'homme est commune à (presque) toutes les cultures. À ce titre, concernant la source des anciennes mesures, on peut parler d'universalité. Mais dans une autre acception que celle ayant cours à la fin du 18<sup>e</sup> siècle." *Ibid.*, p.257

aux situations et aux conditions d'habitabilité. La définition des espaces en « mètres carrés » incite même à projeter des formes carrées ou rectangulaires, la surface du sol prenant la forme de figures euclidiennes élémentaires qui ne renvoient qu'à leur a priori conceptuel. La vigilance s'impose car depuis que les mesures abstraites ont pris du service dans la fabrique architecturale et territoriale, elles peuvent se faire séduisantes jusqu'à devenir tyranniques et exclure ce qu'il en est du sens même d'exister et des échanges vitaux qui ont lieu. Le tournant de l'expérience<sup>9</sup> en appelle à d'autres explorations de ce qui se passe, se construit et se vit.

### **À l'épreuve du vivant**

Les milieux de vie sont la résultante des reliances qui les constituent et sans cesse se transforment. Les sciences écologiques ont mis en évidence à quel point les êtres vivants et leurs écosystèmes interagissent et sont interdépendants. Tout organisme, fortement caractérisé par un métabolisme propre, fait d'échanges entre le dedans et le dehors, est un ensemble autoorganisé dont les sensations, perceptions et conduites configurent un monde spatio-temporel à même de lier l'extérieur et l'intérieur ; phénomènes largement confirmés par les neurosciences, notamment quant aux dynamiques empathiques et aux liens entre mouvement et cognition<sup>10</sup>. Une référence pionnière mobilisée par des courants philosophiques très différents – tel Maldiney, Deleuze ou Sloterdijk – est celle du naturaliste et biologiste Uexküll, un des précurseurs de l'éthologie, qui a décrit comment l'animal ou l'humain<sup>11</sup> tout à la fois dépend des conditions du milieu et construit son territoire. Sloterdijk va jusqu'à en appeler à une nouvelle philosophie biosophique, en insistant sur le concept d'immunologie, dont la racine indo-européenne « mei » signifie changer, échanger. Le récit qu'il en fait est celui du vivant capable d'une auto-organisation interne, déterminée principalement en termes d'attaque et de défense par rapport à d'autres agents pouvant être pathogènes, et ce depuis la cellule jusqu'aux établissements humains eux-mêmes pris dans les cycles de l'univers.

### **À l'épreuve de synergies corythmiques régénératrices**

Dans la Grèce d'Euclide et de Platon, il fut possible de croire en une perfection idéale et statique du monde. Les corps géométriques réguliers, du fait de leur exactitude formelle, purent apparaître comme des modèles ou des matrices intemporelles des créations divines et artéfactuelles. Près de vingt-cinq siècles plus tard,

9. C. Younès, C. Bodart (codir.), *Au tournant de l'expérience. Interroger ce qui se construit, partager ce qui nous arrive*, Paris, Hermann, 2018

10. A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997

11. J. von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* [1934], trad. Ph. Muller, Paris, Pocket, 2004

la fascination pour des formes euclidiennes exactes continue d'être un réservoir de morphologies idéales, conduisant à des aménagements architecturaux étrangers au corps, à la main, au pied et à la peau, comme aux contingences de la vie. Avec son Modulor, Le Corbusier a tenté d'inventer un autre système standardisé de mesure qui serait fondé sur une moyenne des proportions humaines. Partant du canon de 1 mètre 83, il en a déduit un principe de rapport<sup>12</sup> visant à l'associer au monde terrestre. Mais d'autres dimensions sont à prospecter, notamment la prise en compte du temps qui constitue, comme l'a souligné Prigogine, un élément majeur de la culture contemporaine : « Sous l'influence des phénomènes irréversibles, les géométries de l'espace-temps homogène et isotrope cèdent la place devant un espace-temps différencié désormais fondamental : le fossé tend à se combler entre l'espace-temps vide de la physique et l'espace-temps actif de la vie ou de l'expérience intérieure. » Des cycles cosmiques, biologiques, géographiques, sociaux et individuels, rythment les vies suivant des alternances, celles des saisons, des jours et des nuits, des marées liées comme notre sang à la rotation de la lune autour de la terre, mais aussi suivant des métamorphoses et mutations. Ils marquent les mouvements extrêmes continus et discontinus à la fois, décelés par les taoïstes. Ces cycles et rythmes, nous les retrouvons en nous sous différentes formes et échelles, avec les pulsations cardiaques, l'inspir et l'expir, l'alternance de la veille et du sommeil, du travail et du repos. Comment alors mieux les corrélérer pour faire avec ce qui advient et coupler le stable et l'instable, le délimité et l'illimité, le vide et le plein, la continuité et la discontinuité ? Les milieux habités, orientés, polarisés, au creuset des cycles multiples de la matière élémentaire et organique, débordent des labels et indicateurs d'artificialisation et d'émissions de gaz à effet de serre, etc., qui tentent de prendre en compte des paramètres environnementaux. Récolter et traiter des données, évaluer les impacts, ceci s'avère crucial, à condition de se prémunir vis-à-vis d'abstractions séparatrices.

Les fragilités existentielles ouvrent à d'autres prises de conscience et imaginations cosmo-esthétiques et cosmopolitiques<sup>13</sup>, dans lesquelles la reconnaissance de l'indisponibilité du monde<sup>14</sup> et du chantier du prendre soin réactive l'attention à un nouveau seuil de métamorphoses.

12. Le nombril se situe à mi-hauteur du sol au sommet du bras levé, comme le pubis se situe lui-même à mi-distance du sol au sommet de la tête, ces deux hauteurs étant reliées l'une à l'autre par le fait que le nombril est situé selon le rapport remarquable de 1 à 0,618 (nommé depuis la renaissance "section d'or") dans la hauteur du sol au sommet de la tête, le pubis se situant également selon ce rapport dans la hauteur du sol au sommet du bras levé.

13. Renaud Barbaras, *L'appartenance. Vers une cosmologie phénoménologique*, Leuven, Peeters Publishers, 2019

14. Hartmut Rosa, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, 2018

## À quoi pense l'architecture *maintenant* ?

Stéphane Bonzani

Je propose de déplacer un peu la question posée par cette journée d'étude : à quoi fait penser l'architecture ? à quoi fait penser l'architecture à celles et ceux qui la pratiquent ? L'architecture désignant à la fois une activité et les produits de cette activité, pratiquer l'architecture peut signifier l'habiter ou l'inventer. Et je propose aussi d'ajouter « maintenant » à la question. Nous verrons pourquoi.

Je m'intéresse, depuis ma thèse de doctorat et aujourd'hui dans le cadre de la préparation d'une Habilitation à Diriger des Recherches, à l'invention architecturale, c'est-à-dire à l'acte consistant à concevoir, produire de l'architecture. C'est un acte de pensée, qui engage un mode de pensée, et ce mode de pensée n'est pas dissociable d'un certain champ, d'un domaine, et cette invention n'est pas non plus dissociable de la nature des « objets » qui sont produits par cet acte, de même que le mode d'invention d'un film n'est pas dissociable de cette image en mouvement qu'il s'agit de produire. La pensée engagée dans l'invention d'un film ne serait, selon cette hypothèse, pas exactement la même que celle engagée dans l'invention d'un édifice, ou d'un théorème, même si toutes ces activités ressortissent du registre plus général de l'invention, c'est-à-dire pour le dire simplement de l'activité consistant à faire venir au monde quelque chose qui n'y était pas.

C'est Deleuze qui, dans cette célèbre conférence à la FEMIS sur l'acte de création, disait que la création ou l'invention était *déjà engagée dans tel ou tel champ déterminé*, que l'on n'a pas une idée en général, mais que celle-ci est *toujours vouée*, tout comme celui qui a *l'idée est toujours voué à tel ou tel domaine*. Inventer en philosophie n'est pas la même chose qu'inventer en science, en peinture ou en cinéma, etc.

Je me demande dans mes recherches ce que veut dire inventer en architecture. Et le problème qui se pose d'emblée, dans ce type de recherche, c'est de déterminer ce que veut dire architecture...

En effet, ce qui est d'emblée paradoxal, c'est que, s'il s'agit bien d'une *invention*, dont on attend donc quelque chose de nouveau, comment cette invention serait-elle influencée par ce qu'elle se propose d'inventer, alors même que ce qu'elle se propose d'inventer n'est pas, par définition, déjà inventé ? Comment pourrions-nous dire

que l'acte de pensée devant déboucher sur un objet inédit est déjà engagé dans un champ prédéfini, limité, borné ?<sup>1</sup>

Afin de se sortir d'embaras, on peut remarquer que l'invention est une opération double. Cela, les penseurs qui ont réfléchi à la création ou à l'invention l'ont bien décrit. Bergson, Deleuze, Simondon par exemple, envisagent l'invention comme un tel mouvement double, un mouvement à deux faces.

L'invention en architecture n'échappe donc pas à cette règle : d'une part, elle produit quelque chose, une réalité concrète, un artefact qui s'insère dans le monde, et d'autre part, elle participe – souvent de façon inconsciente – à déformer le champ dans lequel ce quelque chose est produit, en l'occurrence l'architecture. Toute invention est donc simultanément tournée vers la production d'un nouvel objet (au sens large), et vers le ré-aménagement du champ qui constitue à la fois la matrice de cette invention et également le champ au sein duquel cet objet sera reçu.

Si l'on parlait comme Simondon, on dirait qu'il y a, lors de l'invention, une co-individuation, à la fois de l'individu (en l'occurrence l'objet en invention) et du milieu d'invention. Inventer en architecture, ce serait, pour simplifier, inventer ensemble quelque chose d'architectural, et inventer ce que l'on entend par architectural.

Autrement dit, si inventer en architecture consiste explicitement à produire une réalité nouvelle – un bâtiment, un parc, un pont, etc. – cet acte de pensée implique aussi une redéfinition de ce que l'on appelle couramment architecture, de sa *définition*.

Ce déplacement des limites du champ de l'architecture n'est évidemment pas simple puisqu'il touche en grande partie aux représentations collectives. Et il y a des inventions majeures au sens où elles modifient de fond en comble, déplacent massivement le champ. D'autres mineures, dont la modification qu'elles font subir à la définition de l'architecture est presque imperceptible.

Au passage, l'invention ne serait donc pas le fait des seuls génies, ni même des seuls humains, elle serait liée à la vie et l'invention en architecture serait une des modalités de cette activité inventive générale.

Une enquête sur les définitions de l'architecture produites par les praticiens est donc toujours passionnante car ce qu'on y lit, c'est une déformation du champ d'extension du concept d'architecture. Lorsqu'un praticien propose une nouvelle définition, c'est souvent qu'il en a besoin pour que son invention puisse s'y loger.

1. Cela, Derrida l'avait bien pointé : l'invention est dépendante d'un certain *statut* de ce qu'il s'agit d'inventer.

Certaines définitions sont ainsi très ouvertes, très extensives, d'autres au contraire ont tendance à resserrer le champ.

Au fond, il s'agit toujours de découper, de tailler, de sélectionner des régions et d'en rejeter d'autres. On limitera parfois l'architecture aux édifices et l'activité à leur conception, alors que d'autres fois on y insèrera aussi la ville, voire même le paysage. On y fera entrer, comme chez Vitruve, l'invention de machines de guerre et d'instruments de mesure, ou encore, comme chez nombre d'architectes modernes, la création d'objets du mobilier (chaises, tables, lampes, etc.) On inclura dans son domaine le processus de programmation, la concertation avec les habitants, ou encore les moyens pour se procurer les matériaux de construction. On dira que l'architecture recouvre aussi les effets d'entraînement, bien au-delà de la construction proprement dite, ou alors on concentrera le champ sur l'attention au bien-bâti.

Définir l'architecture, on le voit, c'est assigner à son domaine des formes très variées.

Ces redéfinitions de l'architecture ne partent cependant pas de rien. Tout ne peut pas entrer dans une définition de l'architecture, et l'on ne peut pas proposer n'importe quelle extension à son concept. Elles insistent sur des dimensions latentes que leur fournit l'expérience. Elles choisissent de mettre en lumière certaines facettes de l'architecture, et d'en rejeter d'autres. Elles *font importer* des composantes et dessinent ainsi des constellations singulières.

Si certaines composantes importent plus que d'autres, c'est que ces définitions ne s'inscrivent pas dans un nulle-part, mais au contraire se déploient dans un monde et résonnent avec certains problèmes propres à ce monde ici et maintenant.

Inventer concrètement en architecture, faire un objet architectural, du plus modeste au plus grandiose, c'est prendre part au monde, éprouver ses problèmes. Les définitions, aussi abstraites qu'elles puissent paraître, partent de cette épreuve concrète, et portent au niveau du concept cette expérience du monde. Ces définitions ne prennent leur sens qu'au regard de certaines situations problématiques, de situations questionnantes, qui émergent lors de cette pratique concrète.

\*\*\*

Il y a peut-être aujourd'hui trois problèmes qui émergent de cette expérience pratique qu'est l'invention *en* architecture.

1. C'est d'abord celui de la mobilité généralisée. Mobilité des matériaux, des informations, des images, et bien-sûr des personnes. Faire de l'architecture aujourd'hui, c'est agir plus que jamais dans une mouvance extrême.

Ceci fait ressortir, comme par contraste, l'immobilité de l'architecture, de ses objets. Dans un monde radicalement changeant, mouvant, l'architecture produit des *immeubles*, des choses qui restent en place. Cette qualité des objets architecturaux

est triviale, et d'une certaine façon, archaïque, mais *il aura fallu que tout bouge pour que cela importe*. Il aura fallu que même le climat change pour que la persistance, relative bien-sûr, de ces choses, se mette à importer.

Comme le rappelle Benoît Goetz, « L'architecture est l'art ou la technique d'édifier des immeubles, c'est à dire des choses immobiles. Sauf exception [...] l'architecture est l'art de l'immobilité. Que les édifices soient pensés comme devant rester en place, à la différence des œuvres de peinture par exemple, cela est une composante essentielle de l'architecture. Les édifices ne bougent pas, et c'est même ce qui les distingue de tout ce qui les environne et de tout ce qu'ils contiennent : mobiles et meubles. Tenir une place, se maintenir, voilà ce qui donne aux œuvres d'architecture leur prodigieuse "énergie d'immobilité" »<sup>2</sup>. Goetz parle d'édifice, et il restreint ici le champ de l'architecture à ces entités, mais l'on pourrait aussi bien le dire des ouvrages d'arts comme les ponts, les routes, on pourrait le dire aussi des places, des jardins, des parcs...

Cette « énergie d'immobilité », pour reprendre l'heureuse formule d'Étienne Gilson, qui tient d'abord au fait que ce que produit l'architecture est situé, occupe une place, une position géographique, cette énergie d'immobilité n'est pas, à notre époque, à l'image du monde : elle en est l'envers, elle constitue son point de résistance. Mais c'est étrangement depuis ce point que l'on mesure peut-être le mieux la variabilité des milieux, la contingence et la volatilité, voire la liquidité (Bauman) des forces sociales, physiques et climatiques.

2. C'est ensuite le problème du commencement. Comment commencer ? Comment initier ? Ou encore : comment prendre une initiative ? Faire de l'architecture aujourd'hui, c'est bien souvent éprouver l'impossibilité de commencer quelque chose : le poids des normes, les contraintes liées aux attentes du marché, la programmation qui préfigure la commande selon des besoins pré-supposés, mais aussi l'automatisation nouvelle des procédures de dessin censés faire gagner du temps, éviter les erreurs, toutes ces conditions du projet qui encadrent l'acte d'invention auront rarement été aussi défavorables à la possibilité de *bifurquer*, de prendre une autre voie, c'est-à-dire d'inventer.

Or paradoxalement, c'est au point extrême de cette confiscation d'un nouveau départ que l'initiative surgit. Comme Arendt l'avait bien vu, il ne faut pas attendre du monde qu'il offre les conditions favorables à un tel commencement. Ce dernier

2. Benoît Goetz, « Promenades et gestes : l'art de la ville, in Chris Younès (dir.), *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris, La Découverte, 2003

tient du miracle, écrit-elle<sup>3</sup>. Et c'est toujours *contre*, mais un contre qui « fait avec », que la nouveauté surgit.

Et c'est là que la « puissance commençante » de l'architecture, puissance qu'elle porte en elle, dans son nom même, prend un nouveau sens aujourd'hui. On connaît le lien qui unit l'architecture et le commencement : le préfixe *arkhe* renvoie directement à l'origine, et il y a toujours quelque acte d'architecture derrière les inaugurations. La recherche effrénée d'une origine de l'architecture, tout au long de l'histoire de cette activité bâtisseuse, en dit assez long sur ce lien.

Mais si l'on peut parler aujourd'hui d'un « tournant archaïque » de l'architecture, c'est-à-dire d'un nouvel appel de l'originaire, ce n'est cependant plus pour célébrer, en le répétant, le rituel de création du monde, ni non plus pour fonder des institutions durables, et pour asseoir ainsi un pouvoir, mais pour simplement rouvrir des voies, des brèches, des interstices, des poches.

3. Ces poches, et c'est le troisième aspect, sont des espaces du possible, des lieux de possibilités. Non pas tant des lieux possibles, c'est-à-dire des lieux qui ont été rendu possibles, mais plus : des lieux ouvrant des possibles ; possibilisants donc.

Faire de l'architecture, ce fut et c'est encore presque toujours rajouter un artefact à la somme des artefacts, augmenter encore un peu la quantité d'objets que nous avons produits et qui s'entassent pêle-mêle à la surface du globe. Devant l'extension inouïe de l'accumulation, nous faisons collectivement l'expérience d'une saturation qui frise l'éccœurement. Comment trouver encore du sens à cette activité édificatrice ? Cette question traverse le travail de beaucoup d'architectes aujourd'hui. Ils y répondent différemment, mais le retour des « lieux » comme enjeu premier de l'architecture, l'idée que l'architecture est, avant même la fabrication d'objets, l'activité consistant à instaurer des lieux, n'est sans doute pas étrangère à cette conscience de l'épuisement et de la saturation. Car un lieu, c'est avant tout une ouverture. Alors que les objets se referment sur les besoins, sur les fonctions, sur les attentes, sur les certitudes, les lieux s'ouvrent sur l'imprévisible et sur les possibilités non-encore advenues.

On ne comprendrait pas, autrement, l'immense intérêt manifesté par les architectes et plus encore par les étudiants des écoles d'architecture pour les friches et les délaissés. Si ces espaces attirent c'est qu'ils conjoignent l'expérience de la fin et l'expérience du possible, dans le même lieu. Ils témoignent d'un effondrement et

3. Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Folio, 1972, p.220

ouvrent sur l'imprévisibilité. Cette sensibilité des architectes pour ces tiers-lieux n'est pas anodine – on ne la retrouve pas dans les écoles d'ingénieurs qui, eux-aussi sont en charge de concevoir l'environnement. S'ils ont attiré, c'est en tant qu'ils incarnaient des marges, des marges de manœuvre dans une situation d'épuisement. Mais leur fréquentation a changé la conception même des lieux : tout lieux est devenu une friche en puissance.

Ici encore, l'instauration de lieu n'est pas nouvelle, et l'on pourrait le dire de pratiquement tout ce que l'histoire nous laisse. Mais il revient sans doute à notre époque de souligner ou de réactiver cette qualité qui fait des lieux les ouvriers de possibilités nouvelles, de formes de vie inattendues, et finalement de faire des lieux des matrices d'invention.

\*\*\*

On pourrait sans doute trouver bien d'autres composantes, répondant à d'autres problèmes. Il est par exemple assez évident que l'idée selon laquelle l'architecture est une activité consistant à créer des liens, comme le défend Frédéric Bonnet entre autres, est à comprendre sous l'horizon d'une situation caractérisée par une prolifération des séparations, des sectorisations de tous ordres.

Au fond, *À quoi pense l'architecture maintenant ?* pourrait s'énoncer ainsi : de quoi s'agit-il de prendre soin aujourd'hui ?

# Architecture, conception et évaluation : penser la complexité architecturale avec Nelson Goodman

Hervé Gaff

Lorsqu'il s'agit de s'interroger sur le type de pensée que mobilise l'architecture, deux types de considérations s'imposent. Les premières portent sur la manière dont les architectes pensent les objets d'architecture<sup>1</sup> qu'ils conçoivent, les secondes sur la manière dont nous réagissons à ces objets, notamment en leur attribuant une valeur. À première vue, ces deux types de considérations sont très éloignés, puisque les unes se situent en amont de la réalisation de ces objets alors que les autres se situent en aval. Néanmoins, si nous prenons en compte le fait qu'à chaque étape de la conception se pose la question de la valeur de ce qui est conçu, alors ces deux types de considérations convergent. En effet, les architectes doivent faire un nombre important de choix tout au long du processus de conception, des choix visant la qualité de l'objet architectural et des rapports qu'il entretient avec son contexte large, qu'il soit physique, culturel, économique ou encore environnemental. En rapprochant ainsi conception et évaluation, nous nous situons au cœur de la complexité architecturale. Nous faisons l'hypothèse que ce rapprochement pourrait à la fois éclairer ce qui se joue dans la conception du point de vue de l'évaluation, et en retour, affiner notre manière d'envisager la question de l'évaluation elle-même. Ce travail pourrait constituer une base pour l'élaboration d'un modèle théorique convergent associant production et réception de l'architecture, pour penser la complexité architecturale. Nous aborderons ces considérations liées à la conception et à l'évaluation des objets d'architecture à partir de deux propositions empruntées à Nelson Goodman, qui ont pour particularité de tenir une place centrale dans sa pensée malgré les

1. Nous utiliserons le terme *objet architectural* ou *objet d'architecture* pour désigner ce sur quoi porte le travail des architectes, qu'il s'agisse de bâtiments, d'aménagements urbains ou d'interventions paysagères. *Objet* ici est utilisé de manière neutre pour désigner l'objet de l'activité de conception, quel qu'il soit, et non pas pour signifier un objet autocentré, isolé de son contexte.

développements succincts dont ils ont fait l'objet. Il s'agit de la construction des mondes, dont les procédés sont énumérés et expliqués dans le premier chapitre de *Manières de faire des mondes*<sup>2</sup>, le second ouvrage consacré à sa théorie des symboles datant de 1978, et de la correction (*rightness*), que Goodman n'aborde en tant que telle qu'à la fin de sa vie dans le dernier et court chapitre intitulé « Une reconception de la philosophie » de *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences*<sup>3</sup>, ouvrage co-écrit avec Catherine Elgin en 1988. Il s'agira tout d'abord d'examiner ces deux propositions empruntées à Goodman en les appliquant à l'architecture, pour déterminer en quoi elles sont susceptibles de rendre compte de ce qui se joue durant le processus de conception, notamment quant à l'évaluation du projet en train de se faire.

### Construction du monde et construction des mondes

La première des propositions de Goodman porte sur ce qu'il nomme la *construction du monde*, qui se traduit par l'élaboration de constructions symboliques, telles que les œuvres d'art<sup>4</sup>. Dans ce cadre, la création est assimilable à une construction, opérée à partir de matériaux existants, visant la création de *mondes* ou de *versions de mondes*. Par *mondes*, ou *versions de mondes*, Goodman entend non seulement la création d'œuvres d'art, mais aussi l'élaboration de théories scientifiques, de théories philosophiques, de tout ce qui constitue des descriptions ou des représentations de ce qui nous entoure. Dans la pensée aux accents constructionnistes, pluralistes et supposés irréalistes de Goodman, il n'y a pas de monde tout fait extérieur à nous, dont la connaissance serait accessible à travers l'exercice de nos sens. Ce que nous connaissons du monde, nous le connaissons à travers les *mondes* ou *versions de mondes* que nous élaborons, c'est-à-dire à travers la pluralité des descriptions et représentations que nous élaborons à son sujet. Pour bien comprendre ceci, voici un échantillon des réponses adressées par Nelson Goodman à Israel Scheffler, son élève, ce dernier ayant toujours refusé d'accepter la pluralité des mondes.

« Y a-t-il plusieurs terres allant toutes dans des directions différentes au même moment et risquant la collision ? Bien sûr que non ; dans chaque monde il n'y a qu'une Terre. »<sup>5</sup>

2. N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992

3. N. Goodman, C.Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie : Dans d'autres arts et d'autres sciences*, Paris, PUF, 1994

4. Dans le cadre de la théorie des symboles de Goodman, le terme *symbole* désigne toute chose qui signifie, d'une manière ou d'une autre, qu'il s'agisse d'un geste, d'un son, d'un mot ou d'une image.

5. N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1984, p.31

« "Mais est-ce que la nature fait les étoiles ?" – "Certainement." – "Est-ce qu'elle fait d'elles des étoiles ?" – "Une fois encore, non." »<sup>6</sup>

Pour Goodman, il y a donc bien une réalité unique, un monde dans lequel nous vivons les uns et les autres. Mais ce dont est faite en dernier lieu cette réalité demeure inconnu, et nous faisons constamment appel aux descriptions et représentations fournies par les arts, la philosophie et les sciences pour étendre la compréhension que nous en avons. Il est donc primordial d'examiner de quoi sont faites ces versions de mondes, ce qu'elles disent du monde, et comment nous les construisons.

### **La correction**

Le second de ces deux éléments, la correction, est une reconception majeure proposée par Goodman en philosophie, qui vise à reconsidérer la place de la vérité et de la connaissance. Selon Goodman, la vérité est d'une portée extrêmement limitée, puisqu'elle ne concerne que nos énoncés, linguistiques ou scientifiques. En effet, nous pouvons dire qu'une proposition est vraie au regard de ce qu'elle décrit mais nous ne pouvons pas dire d'un poème, d'un morceau de musique ou d'un bâtiment qu'il est vrai ou faux. Si ce dernier existe très certainement en tant qu'élément construit, s'il est bien réel, il n'est à proprement parler ni vrai ni faux. Goodman recherche alors une notion qui serait plus étendue que la vérité, et qui pourrait s'appliquer aux choses auxquelles ne s'applique pas la vérité, aux œuvres d'art notamment. Si nous ne pouvons pas dire raisonnablement qu'une œuvre est vraie, nous pouvons en revanche dire qu'elle est correcte ou incorrecte au regard de certaines considérations esthétiques, artistiques ou encore morales. De même pour certains de nos énoncés linguistiques, pour lesquels la vérité n'est pas le seul facteur à prendre en considération. Si nous disons à un proche dont la vie est menacée par la maladie « ton état s'améliore », ou à un élève découragé par les échecs successifs « vous vous améliorez », ce que nous disons est certainement faux, bien que cela puisse être correct de dire cela dans ces situations particulières. Dans ce cadre, la vérité est considérée comme un ingrédient occasionnel de la correction. Pour donner toute son ampleur à cette reconception, il faut ajouter que Goodman associe à la notion de vérité celle de certitude, deux notions impliquées dans la connaissance. Au caractère statique de la connaissance, à la certitude empreinte de croyance sur laquelle elle repose, il préfère le caractère dynamique de la compréhension, plus proche de ce qui se joue dans nos tentatives pour appréhender ce qui nous entoure.

6. N. Goodman, "On Some Wordly Worries", in *Synthese*, Vol. 95, N°1, 1993, p.11

Alors que la connaissance est figée, immuable, acquise une fois pour toutes, la compréhension est un processus d'ajustement continu de nos descriptions et représentations avec ce qu'elles décrivent ou dépeignent. Ainsi, nous partons de pratiques implantées dans nos habitudes de penser ou de faire, pour en adopter de nouvelles parce que plus correctes pour décrire ce que nous cherchons à décrire, ou parce que plus correctes ou efficaces pour faire ce que nous cherchons à faire<sup>7</sup>. Et une fois adoptées, ces nouvelles manières de penser ou de faire vont s'implanter dans nos habitudes, à mesure que nous les répétons. Ce faisant, elles feront l'objet de tests d'ajustement successifs, jusqu'à ce que de nouvelles manières de penser ou de faire soient de nouveau adoptées. *Adoption, implantation et ajustement* sont ainsi au cœur du processus dynamique de compréhension, dans lequel la correction joue un rôle déterminant.

Les deux éléments que nous venons de présenter succinctement engagent des considérations épistémiques larges, a priori assez éloignées de l'architecture. Mais à y regarder de plus près, ils sont susceptibles d'éclairer les deux aspects de l'architecture qui nous intéressent ici, à savoir leur conception et leur évaluation. En effet, si nous considérons qu'en concevant un objet d'architecture nous construisons un *monde*, pris dans le sens d'un environnement physique abritant nos activités humaines, ou même une *version de monde*, prise dans le sens d'une manière de comprendre ce qui constitue le monde qui nous entoure, alors l'examen des procédés entrant en compte dans la construction des mondes paraît approprié. Et si nous cherchons à évaluer des bâtiments que nous habitons et qui constituent notre environnement physique, à dire en quoi ils sont corrects ou incorrects à certains égards, alors la correction de Goodman semble constituer un outil adéquat. Qui plus est, procédés de construction des mondes et correction sont étroitement liés, puisque en concevant nos bâtiments en architectes nous sommes continuellement en prise avec la question de la valeur de ces objets destinés à constituer notre environnement de vie. Nous allons maintenant détailler les différents procédés de construction des mondes intervenant dans la conception des objets d'architecture, que nous mettrons ensuite en relation avec les différents facteurs impliqués dans la correction. Ceci nous permettra, pour finir, d'aborder quelques aspects propres à l'appréhension de la complexité architecturale.

7. Nous étendons ici la portée de la correction, telle que délibérément limitée par Goodman au traitement du fonctionnement symbolique, à des non symboles et à des aspects non référentiels des symboles. Ceci, de manière à y intégrer des considérations pratiques liées à l'architecture (N. Goodman, *Reconceptions en philosophie...*, op. cit., p. 166).

## Les procédés de construction des mondes et l'architecture

Que faisons-nous exactement lorsque nous construisons nos mondes, qu'il s'agisse de mondes picturaux, musicaux, chorégraphiques, architecturaux, ou encore philosophiques ? Il semble a priori assez vain de vouloir identifier des procédés communs à ces différents types de constructions, puisque peindre un tableau, composer un morceau de musique, concevoir un bâtiment ou élaborer une théorie philosophique sont des activités très différentes. Néanmoins, n'y a-t-il pas quelque chose de commun, sous-jacent à toutes ces activités ? S'il existait quelque chose de commun, il se situerait à un niveau fondamental, en deçà des spécificités de chacun de ces médias. Il s'agirait de procédés de base que nous pourrions très certainement assimiler à des opérations cognitives fondamentales. Nous allons détailler ces procédés de construction des mondes tels que les a identifiés Goodman dans *Manières de faire des mondes*.

Premièrement, quelle que soit l'activité de création / conception / construction que nous menons, nous allons devoir choisir les éléments que nous utiliserons pour créer ce que nous souhaitons créer. Contrairement à l'idée reçue selon laquelle la création consiste à créer quelque chose d'inédit, de fondamentalement nouveau, ces éléments sont à disposition dans des mondes existants, à savoir dans des constructions existantes<sup>8</sup>. Ainsi, en concevant un bâtiment, nous allons choisir des éléments basiques mis en œuvre dans les bâtiments antérieurs. Il peut s'agir d'éléments constructifs possédant une forme et une matérialité propres, tels que des poteaux, des murs, des poutres, des tasseaux, des tuiles, des briques, etc., d'équipements destinés à accomplir certaines fonctions, tels que des interrupteurs, des volets roulants, des portes, des robinets, etc., d'entités architecturales basiques, telles que des pièces, des vides non occupés, etc., soit tous les éléments qui constitueront le futur bâtiment. Ce que nous faisons ici en architecture, c'est ce que Goodman nomme la *composition / décomposition*, qui consiste à choisir des éléments qui vont nous servir à élaborer une nouvelle construction symbolique. Tout élément peut être choisi tel quel, associé avec un autre pour former un nouvel élément plus complexe, ou décomposé en d'autres éléments, ou encore répété si nécessaire. La composition / décomposition concerne tout autant les entités que les genres, les motifs, tout ce qui au final constitue nos mondes, telles que nos œuvres ou nos théories.

Deuxièmement, une fois ces éléments choisis, nous allons leur attribuer une place plus ou moins importante dans l'entreprise de construction qui est la nôtre.

8. Comme l'affirme Goodman, « on démarre toujours avec des mondes à disposition ; faire c'est refaire » (N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, op. cit., p.15).

Certains vont être accentués et tenir une place majeure, alors que d'autres vont être atténués et tenir une place mineure. Ainsi, en concevant un bâtiment, nous allons pouvoir accentuer la présence d'une pièce en la mettant en évidence à l'intérieur du bâtiment, un lieu de sanctuaire par exemple, ou traiter de manière monumentale un escalier menant à un lieu de prestige, ou encore donner une forme particulière à certaines colonnes du fait de leur situation exceptionnelle. Et à l'inverse, nous allons pouvoir minorer la présence d'une pièce de service à laquelle on accède par une porte discrète, ou minorer la présence d'un équipement disgracieux ou d'éléments structurels visuellement indésirables en les intégrant aux parois ou aux éléments de mobilier. Ce procédé de construction des mondes est la *pondération*, procédant par accentuation ou atténuation ; il opère sur les éléments choisis durant la phase de composition / décomposition.

Troisièmement, nous allons devoir organiser ces éléments, déterminer les relations qu'ils entretiendront dans la version de monde que nous sommes en train de créer. Ainsi, en concevant un bâtiment, nous allons devoir disposer les éléments choisis les uns par rapport aux autres, en fixant les relations qu'ils entretiendront : relations topologiques, méréologiques, géométriques, dimensionnelles, voire même symboliques et fonctionnelles. Goodman nomme ce procédé *agencement [ordering]*. Du fait des connotations de ce terme en architecture, nous l'appellerons plutôt disposition, en référence à l'usage classique du terme et en raison de sa parenté avec la notion plus récente en architecture de *dispositif*. Il s'agit du procédé de construction des mondes le plus important en matière de création, notamment artistique, puisque nous partons d'éléments déjà existants que nous assemblons de manière différente pour créer des éléments non existants<sup>9</sup>.

Quatrièmement, une fois que nous avons choisi un premier ensemble d'éléments à disposer, nous allons apprécier cette disposition au regard de considérations internes ou externes à l'objet architectural en cours de conception, et la revoir en conséquence, en supprimant ou supplémentant certains éléments. Ainsi, en concevant un bâtiment, nous allons être amenés à supprimer des colonnes pour les remplacer par des murs, ou à ajouter un système de ventilation mécanique couplé à un puits canadien et remplacer en retour certains châssis ouvrants par des châssis fixes, ou encore à ajouter quelques poutres pour renforcer la tenue structurelle d'un plancher. Ainsi, la *suppression* et la *supplémentation* font partie des procédés intervenant au cours de la construction dynamique et interactive de nos objets architecturaux, en contribuant à améliorer cette construction en fonction de certains critères que nous nous sommes fixés.

9. À ce sujet, voir la place qu'accorde Ruth Lorand à la mise en ordre dans son ouvrage *Aesthetic Order : A Philosophy of Order, Beauty and Art* (Abingdon, Routledge, 2000).

Cinquièmement, et pour clore cette courte liste de procédés de construction des mondes proposée par Goodman, nous pouvons ajouter le fait d'intervenir sur les éléments existants en les déformant. Ainsi, en concevant un objet d'architecture, nous pouvons déformer la section d'un élément constructif, altérer les propriétés morphologiques d'un type architectural ou les propriétés d'un bâtiment existant pris pour modèle pour créer un élément nouveau, ou encore reprendre un thème célèbre en architecture pour en proposer des variations. Ce procédé de portée large est nommé *déformation*, il s'applique aux éléments choisis et à leur mode d'organisation propre.

Il convient ici de noter à la fois le caractère très économe de la proposition de Goodman et sa portée très large. Avec ces cinq procédés, il serait possible d'aborder la question de la création dans ses aspects les plus fondamentaux, quel que soit le domaine de création. Bien évidemment, en ne perdant pas de vue que créer en architecture n'est pas équivalent à créer en peinture, en musique ou encore en philosophie. En effet, si les procédés de construction des mondes sont communs à toutes ces pratiques, les sortes d'éléments mobilisés et de relations impliquées sont étroitement dépendantes de la nature du médium utilisé, des techniques employées et de la culture propre au domaine de création concerné. Si nous sommes conscients que ces procédés de construction ne sont pas propres au domaine de création dans lequel nous œuvrons mais concernent l'ensemble des domaines de création, alors il nous restera à connaître le médium, les techniques et la culture propre à un autre domaine pour être en mesure d'envisager un travail de création dans celui-ci. Ceci, bien évidemment, en consacrant le temps nécessaire à la maîtrise des différents aspects propres au domaine concerné. Pour finir, Goodman est comme à l'accoutumée très précautionneux dans ses affirmations : il ne s'agit pas des procédés ou manières de faire des mondes mais de procédés ou manières de faire des mondes. En effet, cette liste n'est pas exhaustive, il s'agit de procédés basiques, d'usage courant, qu'il appartient à chacun de nous de compléter. Nous venons de détailler les procédés de construction des mondes, il nous faut maintenant préciser ce que recouvre la correction.

### **Les facteurs de la correction et l'architecture**

Nous avons vu précédemment que la correction était de portée plus large que la vérité et qu'elle pouvait être utile pour dire quelque chose des œuvres d'art. Alors que la vérité concerne la connaissance, un état statique impliquant de la certitude, la correction concerne la compréhension, un processus dynamique impliquant une alternance de phases d'adoption, d'implantation et d'ajustement. Dans ce cadre, la compréhension d'une chose ou d'un phénomène est toujours provisoire, et la correction d'un énoncé, d'une action ou d'un objet, est toujours dépendante d'une situation donnée, une chose pouvant être correcte dans une situation et incorrecte dans une autre. La question est maintenant de savoir ce qui fait que cette chose

est correcte ou incorrecte, quels sont les facteurs entrant en compte dans l'examen de sa correction. Dans le cours chapitre cité plus haut, « Une reconception de la philosophie », Goodman mentionne cinq facteurs à prendre en compte lors de l'établissement de la correction d'une chose, à savoir la *cohérence*, la *pertinence*, les *possibilités d'usage*, les *effets* et la *commodité*. Si ces éléments sont mentionnés dans ce chapitre, ils ne sont pas développés en tant que tels, et encore moins dans leurs possibles applications à l'architecture. Nous proposons ici d'expliquer ce qu'ils recouvrent, en envisageant quelques applications possibles aux objets d'architecture.

Un premier facteur de la correction est la *cohérence*, elle concerne la structuration interne d'un objet. Un objet architectural serait cohérent lorsque les éléments et leur mise en ordre reposent sur un certain nombre de principes identifiés<sup>10</sup>. C'est l'absence de contradiction de ces principes qui garantirait la cohérence de l'objet, et in fine son unité. Ainsi, en observant un objet d'architecture, nous pourrions être en mesure de nous prononcer sur sa cohérence ou sur son absence de cohérence, non pas de manière globale, mais en considérant certains de ses aspects et en les examinant au jour de certains principes<sup>11</sup>. Par exemple, un objet architectural sera cohérent d'un point de vue structurel si ses éléments obéissent à un même principe. Si le système constructif choisi est un système poteau-poutre, alors un objet architectural composé uniquement de poteaux et de poutres jouant un rôle structurel sera cohérent au regard du principe régissant ce type de système<sup>12</sup> ; en revanche, un objet architectural comprenant des poteaux, des poutres et des murs jouant un rôle structurel, sera incohérent au regard de ce même principe. Un objet architectural pourra également être cohérent du point de vue de son apparence. Ainsi, si le principe régissant la finition d'un objet architectural consiste à laisser apparents des matériaux bruts, alors un tel objet qui ne comprendra que des surfaces brutes sera dit cohérent au regard de ce principe ; en revanche, un objet architectural qui comprendra des surfaces enduites peintes sera incohérent au regard de ce même principe. Les principes indiqués ici à titre d'exemples sont simples, ils pourront être combinés à d'autres principes et impliquer des formes de cohérence subtiles et complexes. Avant de poursuivre, il faut préciser ici que la cohérence ne permet pas à elle seule de décider de la correction. Elle n'est qu'un facteur parmi d'autres.

10. Ce que nous désignons ici par *principe* est un principe organisateur choisi par le concepteur concernant le choix des objets et la manière de les agencer ou les disposer. Il constitue une orientation de conception et procède soit d'une implantation éprouvée ou héritée, soit d'une adoption argumentée.

11. Considérant la diversité d'aspects que comprend un objet architectural, la possibilité d'une cohérence globale ne va pas de soi. Elle devra faire l'objet de développements spécifiques.

12. Le principe impliqué dans un tel système structurel pourrait être formulé ainsi : « être composé de poutres reprenant les charges horizontales et les transmettant aux fondations par l'intermédiaire de poteaux ».

Un second facteur de la correction est la *pertinence*. Elle a pour particularité de faire appel à des considérations extérieures, liées au contexte. Un objet architectural est ainsi pertinent non pas en lui-même, mais au regard d'éléments extérieurs qui permettront de décider de sa pertinence. Ainsi, en observant un objet d'architecture et son inscription dans son site, nous pourrons apprécier la nature des relations qu'il entretient avec le tissu urbain existant, la situation de ses accès au regard des voiries existantes, mais aussi la nature de son programme au regard des équipements déjà présents dans la ville ou encore la nature de son traitement formel au regard de sa destination<sup>13</sup>. La pertinence peut aussi impliquer des considérations extérieures plus larges, sociales, politiques, économiques ou encore environnementales. Un objet d'architecture ne sera jamais pertinent ou non pertinent en lui-même, de manière absolue, mais uniquement au regard des éléments extérieurs considérés.

Un troisième facteur de la correction concerne les *possibilités d'usage*. Un objet architectural peut être examiné du point de vue de la manière d'en faire usage au sens large, durant sa période de fonctionnement et au-delà. Nous pouvons ainsi considérer ses possibilités en termes d'habitation, d'occupation, d'appropriation, son adaptabilité en cas de changement de destination, ou encore la possibilité de réemployer et recycler ses composants une fois l'objet détruit. Chaque usage qu'il est possible de faire d'un objet d'architecture, comme chaque usage qu'il n'est pas possible de faire de cet objet, pourra être évalué positivement ou négativement.

Un quatrième facteur de la correction réside dans les *effets* qu'est susceptible de produire un objet architectural. Ces effets peuvent être multiples, relevant soit de cet objet seul soit de son association avec d'autres objets. Ainsi, un objet d'architecture peut être considéré du point de vue des frais qu'il occasionne en termes de fonctionnement, des rencontres qu'il va favoriser, de l'activité qu'il va générer au sein du quartier, de l'impression visuelle qu'il va produire chez le passant, des pratiques qu'il va engendrer chez les habitants, de ses conséquences touristiques et économiques à l'échelle du territoire, ou encore de la notoriété qu'il va octroyer à l'architecte qui l'a conçu. Tous ces effets pourront être évalués et entrer en considération dans l'évaluation de l'objet architectural.

Un cinquième et dernier facteur est la *commodité*. Elle peut concerner tout autant le choix des éléments, des formes ou des matériaux constituant un objet architectural, que les conditions de leur mise en œuvre et certains aspects liés à leur usage. La principale motivation du choix tient alors à une certaine facilité, prévalant sur d'autres considérations plus architecturales. Par exemple, le choix d'une forme peut reposer

13. L'élément extérieur pris en compte ici sera l'ensemble des représentations communément admises concernant l'apparence que doit avoir un bâtiment au regard de sa destination, par exemple une école, un hôpital ou un funéraire.

sur le fait que nous sommes habitués à utiliser ce type de formes plutôt qu'un autre, le choix d'un élément constructif sur le fait qu'il se substitue à un complexe d'éléments et simplifie la mise en œuvre de l'ouvrage, ou sur le fait que la mise en œuvre de cet élément ne nécessite pas de recourir à un engin de levage. D'une manière similaire, nous pouvons choisir un matériau parce qu'il est disponible rapidement et qu'il permet d'éviter un retard sur le planning de chantier. Nous pouvons aussi choisir de positionner les accès d'un bâtiment de sorte à ce qu'ils puissent être plus facilement identifiables, plus facilement accessibles et praticables par tous, même s'ils contraignent considérablement la distribution interne du bâtiment. Dans tous ces exemples, la valeur de l'élément considéré tient au moins pour partie à la commodité qu'il présente à certains égards, au détriment d'autres considérations.

Tous ces facteurs de la correction sont susceptibles d'être pris en compte dans l'évaluation d'un objet d'architecture. Quelle que soit la portée de chacun d'entre eux, leur poids dans l'évaluation, aucun ne peut suffire à lui seul pour décider de la valeur d'un objet. Ainsi, un objet architectural hyper-cohérent pourrait être non pertinent au regard de son insertion urbaine, rendre impossibles certains usages, engendrer des effets visuels ou sonores indésirables, ou encore être inconfortable. Il sera toujours correct à certains égards et incorrect à d'autres égards. Nous voyons ici clairement que la correction d'un objet architectural est multifactorielle, qu'elle nécessite un arbitrage en prenant en considération des éléments à la fois internes et externes à l'objet. Ajoutons encore que des recouvrements entre facteurs de la correction peuvent se produire, puisqu'un usage peut être vu comme un effet produit par un objet architectural, que le choix d'un élément peut être dit pertinent au regard du fait qu'il contribue à renforcer la cohérence de l'ensemble dans lequel il s'insère, ou encore qu'un élément choisi par commodité du fait de son implantation dans nos habitudes témoigne souvent d'une pertinence constatée à l'occasion d'expériences antérieures. Des précautions et nuances pourront être apportées lorsque nécessaire en fonction des cas rencontrés. Tout comme les procédés de construction des mondes, la liste de ces facteurs de la correction n'est pas exhaustive. Il serait certainement possible d'en ajouter ou de décliner certains d'entre eux.

### **Conception et évaluation**

En présentant les procédés de construction des mondes, nous nous sommes positionnés du côté de la conception des objets architecturaux, alors qu'en introduisant les facteurs de la correction nous nous sommes plutôt situés du côté de l'évaluation de ces objets. Cette distinction repose sur le fait que nous avons d'un côté un élément en train de se faire, mobilisant des opérations de construction, et de l'autre un élément déjà existant, que nous cherchons à évaluer. Cependant, lorsque nous concevons un objet architectural en mobilisant des procédés de construction des mondes, nous ne nous contentons pas de cumuler une série d'opérations dont la somme aboutira à l'objet final. À chaque étape, il nous faut évaluer la correction du

résultat obtenu au regard des orientations de conception que nous avons choisies. Ainsi, nous sommes amenés à nous interroger : en ajoutant ou en supprimant tel élément, ou encore en le déformant, cela améliore-t-il le fonctionnement du projet ? Et en modifiant les relations topologiques entre deux éléments, ou les reconsidérant totalement, cela permet-il d'améliorer le fonctionnement du projet ? Nous retrouvons ici le test d'ajustement décrit par Goodman dans le cadre de la correction, consistant à évaluer une opération appliquée à un élément, en vue d'améliorer le fonctionnement ou la compréhension de ce dernier. Durant ce test, des phases d'adoption alternent avec des phases d'implantation, conduisant à une modification progressive de l'élément jusqu'à son implantation définitive. Ainsi, dans un projet d'architecture en cours de conception, nous assistons à une succession de phases d'adoption et d'implantation qui progressivement, dans un processus d'ajustement lent, aboutissent à la constitution du projet final. Autrement dit, à chaque étape de la conception du projet, nous évaluons le résultat des opérations menées sur l'objet en cours de constitution (composition / décomposition, disposition, pondération, supplémentation / suppression, déformation), pour envisager les opérations suivantes et aboutir à l'objet final.

Nous associons ici conception et évaluation plutôt que de les dissocier, ce qui nous permet de faire converger deux types de réflexions habituellement séparées, et d'espérer en retour éclairer l'une et l'autre. Ainsi, à chaque opération de conception mobilisant des procédés de construction des mondes est associée une activité évaluative indispensable pour passer à l'étape suivante. Et inversement, si nous considérons que chaque évaluation donne lieu à la construction d'une argumentation destinée à un arbitrage, nous retrouvons les procédés de construction des mondes impliqués dans le processus de conception. Nous allons maintenant tenter d'identifier quelques aspects liés à la complexité des objets d'architecture, portant sur le choix des éléments / relations et sur le processus d'évaluation intervenant tout au long du déroulement du projet.

### **Complexité du processus de conception**

La conception d'un bâtiment commence par la prise en compte de données initiales, relatives à la commande et au contexte d'intervention. Elles sont délivrées sous forme de propositions langagières ou de représentations graphiques, qui vont être analysées et constituer en quelque sorte le cadre d'intervention. Le concepteur va alors formuler quelques principes issus de l'analyse des données programmatiques et contextuelles (« le bâtiment sera compact », « l'accès du bâtiment se fera au nord », « le bâtiment constituera un lieu de convivialité à l'échelle du quartier », « le bâtiment mettra en scène une transition progressive dans le passage de la zone urbanisée à la zone naturelle ») et énoncer quelques principes structurants au regard de sa constitution (« le bâtiment sera sur cour », « le bâtiment distinguera espaces servis / espaces servants », « le bâtiment distinguera structure et enveloppe », « le

bâtiment sera construit en bois »). Ces principes orienteront les premières opérations de conception, qui vont donner lieu au choix des premiers éléments du projet (forme générale, motif ou figures, trames d'implantation, éléments spatiaux structurants, limites, etc.) qui seront traduits sous forme graphique (diagrammes). Par la suite, chaque élément introduit dans le projet (élément structurel, pièce, forme, motif) sera évalué en fonction de sa compatibilité avec les propositions et principes énoncés et avec les éléments contextuels identifiés comme significatifs. Au fur et à mesure du développement du projet, de nouveaux éléments seront adoptés, successivement ou simultanément, et ajustés non pas *aux* éléments déjà implantés, mais *avec* ces éléments. Ceci signifie qu'à chaque étape du projet, les nouveaux éléments adoptés devront non seulement être ajustés aux éléments déjà implantés, mais les éléments déjà implantés devront eux aussi être ajustés aux éléments adoptés. Ainsi, chaque opération de conception impliquera l'ajustement d'autres éléments composant le projet et de leurs relations, pour engendrer un nouvel état de l'évolution du projet. Chacun de ces ajustements pourra concerner un ou plusieurs facteurs de la correction à la fois. Par exemple, l'implantation d'un mur en pierre banchée pourra contribuer à la cohérence du projet, en confortant le système structurel adopté, tout en étant pertinent du point de vue de la limite qu'il génère entre deux espaces, commode du point de vue de sa réalisation puisque réalisé avec les pierres présentes sur le site, en générant des effets sensoriels spécifiques (visuels, tactiles, acoustiques, etc.), en améliorant l'inertie thermique du bâtiment, et en rendant possibles certains usages (adossement d'éléments de mobilier, guide tactile pour personnes non voyantes, etc.). En fonction du résultat du test d'ajustement, l'élément ou les relations considérés pourront être soit abandonnés, soit adoptés et s'implanter au cours du développement du projet.

Il apparaît d'ores et déjà que chaque opération basique de conception portant sur les éléments ou relations entre éléments implique un degré de complexité élevé. En effet, chaque adoption d'éléments et de relations doit faire l'objet d'un test d'ajustement prenant en considération les principes choisis pour ce projet particulier, ce test pouvant impliquer plusieurs facteurs de la correction, chacun d'entre eux impliquant potentiellement une pluralité d'éléments et / ou relations internes ou externes à l'objet. Et en effectuant chaque test d'ajustement, nous mettons en lien ces éléments et / ou relations avec des considérations extérieures et effectuons des inférences spéculatives sur les effets et les usages que pourront générer les éléments réalisés.

### **Compléments**

Pour illustrer encore davantage la complexité effective du processus de conception, nous pouvons ajouter quelques considérations, les unes liées aux principes directeurs du projet et à leur éventuelle révision en cours de conception, et les autres aux facteurs de la correction impliqués dans les tests d'ajustement.

## Principes directeurs et révisions

Les principes directeurs énoncés au début de la conception sont censés constituer la ligne directrice orientant le choix des éléments et relations tout au long du processus de projet. Néanmoins, il n'est pas rare que ces principes soient reconsidérés ou abandonnés en cours de conception, soit parce que leurs applications s'avèrent incompatibles entre elles ou avec certaines données contextuelles, soit parce que certains principes apparaissent trop contraignants ou inopérants au regard des difficultés rencontrées, soit parce que d'autres principes plus adaptés sont découverts en chemin. À première vue, une telle remise en cause des principes orientant le projet peut apparaître comme une régression dans le déroulement du processus, la totalité ou une partie des éléments ou relations adoptés précédemment devant être reconsidérés au jour de ces nouveaux principes. C'est ce retour en arrière que décrivent les boucles itératives mises en évidence dans certains modèles de la conception. Considérer ces retours en arrière comme des régressions n'est pas tout à fait juste, car plutôt qu'un retour à un état antérieur et une régression, il s'agit d'une poursuite du processus de conception en revenant sur des éléments déjà explorés<sup>14</sup>. En effet, si certains éléments ou relations issus de l'évolution du projet pourront bel et bien être supprimés lors de cette réorientation, d'autres éléments développés antérieurement seront conservés et participeront des développements futurs. Même dans le cas où une reconsidération totale a lieu, la suite de l'évolution du projet sera conditionnée par les étapes ayant précédé ce nouvel état, en gardant en mémoire les pistes explorées.

## Cohérence : règles de mise en ordre et niveaux d'imbrication

Si la cohérence d'un objet tient à l'unité que forment ses éléments constitutants et les relations qu'ils entretiennent entre eux, les règles à prendre en compte pour atteindre cette unité varient. À un niveau basique, elles peuvent consister en la répétition d'éléments identiques appartenant à un même registre formel ou structurel, et/ou en l'organisation de ces éléments suivant un nombre de relations finies (topologiques, métréologiques, géométriques, dimensionnelles), pour générer une cohérence basée sur l'uniformité, la répétition, voire l'harmonie. À des niveaux plus élaborés, elles peuvent engager des dispositifs plus complexes, tel qu'un cadre intégrant les règles à appliquer et leurs possibles exceptions, l'application de procédés conduisant à la génération de formes d'une même famille ou de formes

14. La métaphore de la spirale a été utilisée notamment par John Zeisel pour rendre compte de ces processus de retours en arrière consistant à revisiter des éléments déjà traités (J. Zeisel, *Inquiry by Design*, London, Norton & Company, 2006, p.30).

aléatoires, ou encore un thème ou un motif à décliner dans le projet, l'exploration d'une analogie, etc. Ces règles ne sont pas déterminées une fois pour toutes, elles sont à la fois culturelles et temporellement inscrites, et sont au cœur de la création. Elles peuvent être spécifiques aux objets d'architecture ou applicables à toutes sortes d'objets, telles des manières de classer des éléments selon leur fonction, les classes d'âge qu'elles concernent ou des manières de les ordonner (linéairement, en quinconce, en recouvrement, suivant un rythme d'alternance particulier, etc.)<sup>15</sup>. À cette complexité tenant aux éléments et à leur mise en ordre s'ajoute une complexité liée à l'inclusion de ces éléments dans d'autres éléments et au fait qu'ils peuvent eux-mêmes inclure d'autres éléments. De ce fait, ils sont potentiellement liés à plusieurs règles de mise en ordre, les unes dépendantes des éléments de niveau plus haut dans lesquels ils sont inclus, les autres s'appliquant aux éléments des niveaux plus bas qu'ils incluent. Un projet d'architecture peut alors être vu comme une imbrication d'éléments, chaque niveau d'imbrication étant régi par des règles propres, pouvant ou non être dépendantes des règles situées au niveau inférieur ou supérieur. Ainsi, les règles s'appliquant à la mise en ordre d'éléments constituant un meuble pourront être ou non liées aux règles régissant la position dudit meuble dans un espace, lesquelles pouvant être ou non liées aux règles régissant la position de cet espace parmi les autres espaces constituant le bâtiment. Ceci rend compte du niveau variable de contrainte existant au sein d'un projet, entre éléments de même niveau et éléments de niveaux différents. En fonction du niveau de contrainte du projet, le fait d'effectuer une opération sur des éléments ou relations pourra avoir des répercussions d'ampleur variable sur d'autres éléments ou d'autres relations.

### **Pertinence et justification**

La pertinence d'un élément ou d'une disposition spatiale particulière au regard d'éléments ou considérations extérieurs peut être très diverse et variable en fonction des situations. Soit elle s'impose de manière évidente, en relevant du simple bon sens, telle la situation d'une entrée principale sur une voie tout aussi principale ou la forme exceptionnelle d'un poteau liée à sa situation tout aussi exceptionnelle dans le projet ; soit elle nécessite une justification élaborée pour rendre compte de relations plus subtiles, telle la répartition des éléments du programme dans le projet au regard de l'optimisation des relations fonctionnelles et des déplacements des usagers, ou la forme et le positionnement de baies pour donner à voir le paysage

<sup>15</sup>. Ruth Lorand distingue les règles de mise en ordre propres à une œuvre d'art (ordres esthétiques), des règles de mise en ordre empruntées à d'autres environnements (ordres discursifs) (R. Lorand, op. cit., p.51).

alentour de différentes manières, ou encore la référence à des formes architecturales locales réinterprétées dans le projet pour inscrire ce dernier dans l'histoire du lieu. La pertinence d'un objet architectural peut ainsi être abordée sous des angles multiples, et dans chaque cas, il faudra identifier ce sur quoi se base cette pertinence et à quelles considérations elle renvoie.

### **Diversité des effets produits et usages projetés**

Quant aux effets sensoriels que produira le futur bâtiment, ils ne peuvent être que projetés, supposés, en faisant appel à nos observations et expériences antérieures. Ils seront la résultante de la disposition complexe d'éléments divers, possédant des matérialités différentes, qui seront perçues dans des situations très différentes, impliquant des conditions atmosphériques particulières et des individus engagés dans des activités variées. Ainsi, si nous recherchons certains effets sensoriels que pourrait produire le futur bâtiment, il nous faudra identifier les éléments qui, du fait de leur disposition particulière, participeront à la production de ces effets. Par exemple, l'effet visuel produit par une paroi colorée devra être pensé en lien avec les autres parois environnantes, proches ou lointaines, en prenant en considération les sources d'éclairage naturelles et artificielles à proximité, et la position requise d'une personne dans l'espace pour qu'elle soit en mesure d'apprécier un tel effet. Ces effets sensoriels sont des effets de premier niveau, qui pourront donner lieu à des effets de second niveau, à savoir des effets comportementaux et sociaux. De même que pour les effets sensoriels de premier niveau, l'identification des effets de second niveau nécessitera de prendre en considération une diversité d'éléments susceptibles de jouer un rôle dans la production de ces effets, pour être en mesure de projeter le comportement des personnes dans le futur bâtiment. Par exemple, la capacité des personnes à se diriger spontanément vers l'accueil dans un bâtiment public dépendra de la configuration du hall, de la position de l'entrée, de la position de la banque d'accueil, de son traitement au regard du traitement des autres éléments présents dans la pièce, etc. Pour finir, d'autres effets de niveau supérieur et de portée plus large peuvent être encore considérés, tels que des effets éthiques, politiques ou encore économiques. Pour qu'ils puissent advenir effectivement, tous ces effets projetés nécessitent de la part des concepteurs une grande expérience basée sur un grand nombre d'observations antérieures.

### **Spécificité de la commodité**

Parmi les facteurs de la correction, la commodité semble avoir un statut particulier. Si elle intervient dans les arbitrages qui pourront prendre place durant la conception architecturale, comme le font les autres facteurs de la correction, elle semble beaucoup plus difficilement accessible lors de l'évaluation d'un objet réalisé. En effet, nous pouvons juger de la cohérence d'un objet architectural en examinant

ses constituants, nous pouvons évaluer ses effets produits en les observant, et nous pouvons juger de la pertinence d'un élément architectural réalisé au vu de certaines considérations contextuelles. Mais lorsque nous cherchons à identifier ce qui relèverait d'un choix par commodité, nous ne sommes plus en recherche d'éléments directement observables. Nous nous situons du côté des motivations qui ont conduit à ce choix, et ces motivations peuvent être diverses, sans lien apparent immédiat avec les éléments résultant de ce choix. Nous aurons bien en face de nous le résultat construit, mais nous n'aurons pas accès aux motivations elles-mêmes, à moins d'enquêter spécifiquement à ce sujet. Peut-on évaluer un objet d'architecture indépendamment des motivations qui ont présidé à sa conception ? Ou au contraire, doit-on nécessairement rechercher ces motivations pour évaluer correctement un objet d'architecture ? Ce qui est en cause à travers ces questions est ce que nous pouvons inférer à partir de la seule observation d'un objet et ce qui relève de la convocation d'éléments circonstanciels tenant au procès de production de l'objet. Elles ouvrent sur une autre facette de la complexité architecturale, celle liée à l'évaluation d'objets réalisés dans le temps long, soumis à des conditions de production multifactorielles et résultant de choix multiples.

\*\*

\*

Au jour des différents éléments que nous venons de développer, il apparaît que la conception d'un objet d'architecture peut être vue comme la concrétion des résultats d'une série de tests d'ajustement. Le choix des éléments et relations constituant l'objet (composition, disposition) ainsi que les opérations menées sur ces éléments (pondération, supplémentation / suppression, déformation) font l'objet d'un arbitrage incessant au regard de l'unité de l'objet produit (cohérence), de ses relations avec des éléments ou considérations extérieures (pertinence) et de ce que générera l'objet produit (effets, possibilité d'usages), en prenant en compte le degré de facilité de chacun de ces choix (commodité). En appliquant ainsi la correction au processus de conception, une notion plutôt indiquée pour aborder la question de l'évaluation d'objets d'architecture déjà réalisés, nous avons placé la valeur au cœur de la conception architecturale. Au terme de ces développements, il apparaît que cette valeur n'est ni intrinsèque aux objets eux-mêmes, puisque dépendante d'éléments extérieurs, ni univoque, puisque engageant une diversité de considérations. Afin de rendre compte de cette complexité de la valeur d'un objet architectural, son évaluation devra s'efforcer de rendre compte de la manière dont ses éléments ont été choisis et assemblés pour être en mesure de produire les effets multiples qu'ils produisent ou auxquels ils participent. Cette évaluation procédera alors d'un autre type de construction, non plus architecturale, mais argumentaire cette fois.

# L'Oubli de l'air<sup>1</sup>

## Promenade philosophique en architecture, sur les pas de Luce Irigaray

Eugénie Floret

*« Mais l'air est-il pensable ? Par quelles transformations devrait en passer le logos pour penser cet impensé ? Subsistera-t-il à cette opération ? Si la copule qui l'assure comme tel est interrogée dans ses propriétés matérielles, qu'advient-il de cette vérité que l'homme a toujours cru pouvoir tenir, y compris dans son dérochement à la perception immédiate ? Une vérité fluide est-elle pensable ? [...] Et n'est-ce pas, aujourd'hui, la tâche de la pensée que de se questionner sur cette réalité qui l'habite et qu'elle habite en tant que mortelle ? Se voulant immortelle. Reste l'air dont elle tire sa subsistance. »<sup>2</sup>*

L'air pourrait ainsi être une substance pensable, le support d'une transformation du logos pour penser un impensé. Dans la suite de travaux que la philosophe Luce Irigaray a dédiés à Nietzsche, Freud et Lacan, *L'Oubli de l'air*, dont est tirée cette première phrase, est le récit d'un cheminement aux côtés d'un penseur, le récit d'une critique adressée ici à Martin Heidegger. L'auteur s'y appuie, déplie, replie les mots, phrases, sens et contresens des pensées qu'elle fait siennes pour les déconstruire, re-construire, re-donner à lire. L'air y transparaît comme puissance évocatrice, comme médiation aux contours flous éveillant images, imagination, et donc pensée appropriable.

Lorsque l'architecte croise les mots de la philosophe, elle y décèle peut-être trop intuitivement une cartographie architecturale. À travers ses lignes, pour bâtir son propos, partager sa pensée, Luce Irigaray use d'images spatiales qui transparaissent de notions de géométrie, de technique, de matière, de construction, d'espace.

1. Luce Irigaray, *L'Oubli de l'air – chez Martin Heidegger*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. "Critique", 1982

2. *Ibid.*, p.18

Poursuivant cette intuition, cet article est l'occasion de prendre au mot Luce Irigaray, de déplacer le récit de cet oubli dans le champ de l'architecture et ainsi semer un doute. Si oubli de l'air il y a en architecture, si invisible et impalpable il y a, nous voilà en position de recherche permanente. Nous éloignant d'une pensée solide de l'architecture, *L'Oubli de l'air* nous permet des digressions, discussions, détournements, facilitant un écart de pensée, pour convoquer d'autres pensées, d'autres travaux, pour re-penser l'architecture.

Ce récit prendra la forme d'une pérégrination dans les pas de Luce Irigaray, autour de quelques-unes de ses citations, allant de l'immensité fluide immatérielle jusqu'à apercevoir ce qui serait une matière spatiale porteuse de sens en architecture.

Pour commencer, il s'agira d'établir un premier pas, celui de l'être dans l'immensité. C'est de cette manière que Luce Irigaray donne à voir l'existence, comme une immersion de l'être dans une étendue fluide infinie. De là viennent survie, appropriation, transformation, construction ? L'air en serait le premier matériau.

Ensuite, l'architecture se fait plus présente. Comme l'évoque Luce Irigaray, cette survie dans la vaste étendue s'incarne par un enclos, une enveloppe, une délimitation. S'agit-il là d'un premier pas vers une architecture ? Solide, elle serait une première contrainte imposée à l'air ?

Cette contrainte amène dans un troisième temps à considérer l'espace, concept qui parle d'air, de vide, notion invisible donc. Comment alors en parler ? Et quel serait l'intérêt d'un tel propos ? Cette partie fait résonner d'une façon particulière l'art d'édifier qu'est l'architecture, et l'engage dans une pensée climatique.

De l'espace, *L'Oubli de l'air* sera ensuite l'occasion d'une immersion progressive dans l'air. Deux temps, deux pensées, lui sont dédiés. Le premier est consacré à l'air comme lieu de rencontre du corps et de la physis, comme matière où se fabrique le confort. Le confort, premier mobile de l'architecture ? Un second temps est dédié à l'élément air, élément ou matière, élément ou milieu ?

La suite de ce texte est ainsi une promenade au cœur de l'espace, au cœur de *L'Oubli de l'air*, une dialectique spéculative réinterrogeant la matière air, sa place en architecture, l'occasion aussi de parcourir les mots de Luce Irigaray.

\*

\*\*

« *Quand il sort de cette demeure, il arrive dans un dehors sans limites, sans bords qui le retiennent, sans enveloppe externe-interne qui lui donne le tout, sans ambiance. Libre, dans l'air libre, il est – d'abord – dans la plus grande dérégulation. Et ce dehors entre en lui, sans limites.* »<sup>3</sup>

*L'Oubli de l'air* est un récit de l'être là, l'être au monde. En quoi ? En air, traversé et traversant, milieu total, étendue infinie. Par demeure, Luce Irigaray entend lieu de naissance, corps de la mère. L'être quitte un refuge, un lieu confiné, limité, confortable, le corps de la mère, pour une immersion dans l'immensité, sans limite, sans enveloppe. Serait-ce là le premier mobile de l'architecte ? De la nécessité de limiter un infini ? De s'y établir ? Et quel pourrait-être cet infini ? Comment le penser ?

Cette immersion dans l'immensité s'accompagne également de la découverte de l'autre. Vitruve dévoile l'origine des premiers groupements humains dans son livre II<sup>4</sup>. Leur apparition tient en la découverte du feu, préalable à l'architecture, il induit de nouveaux gestes, l'entreprise de travaux, de nouveaux usages. Par le feu, par l'être, apparaît la notion de collectif, la nécessité d'entretenir, de soigner ensemble cette fragile activité, cette « faveur naturelle »<sup>5</sup>. L'être est libre, dans l'air libre avec un puissant moyen de maîtrise de son environnement. De là, il ne cessera sa perpétuelle opération de transformation, liée à un trait caractéristique de l'établissement humain dans le Cosmos, « le pouvoir d'allumer et utiliser le feu le distinguant des autres vivants »<sup>6</sup>.

Cette image primitive, ce feu comme vecteur de lieu pour l'établissement humain a inspiré de nombreux penseurs, artistes, architectes. Une partie de l'œuvre de l'artiste Yves Klein s'y attache. Tentant d'interroger le versant immatériel de l'art, il est parti en quête d'un retour à *l'Eden*, s'est intéressé à une architecture de l'air à travers conférences, dessins mais également à travers un travail à échelle réelle en collaboration avec des architectes. Aux côtés de Claude Parent, il élabore un ensemble de dessins dressant le portrait d'une société utopique. L'un d'eux, *Cité climatisée, toit d'air, murs de feu, lit d'air*, illustre un groupe d'hommes s'installant dans un décor fait d'air, de feu, que l'artiste et l'architecte ont tenté d'illustrer. Sorte d'utopie ou d'oasis où l'air apparaît vecteur de société. Un autre dessin de la série illustre un décor similaire mais dépeint également ce qui se passe sous terre, la machinerie nécessaire à cette installation faite d'air et de feu. On passe d'une vision naturelle du confort ou du faire société à une vision machinique envahissante.

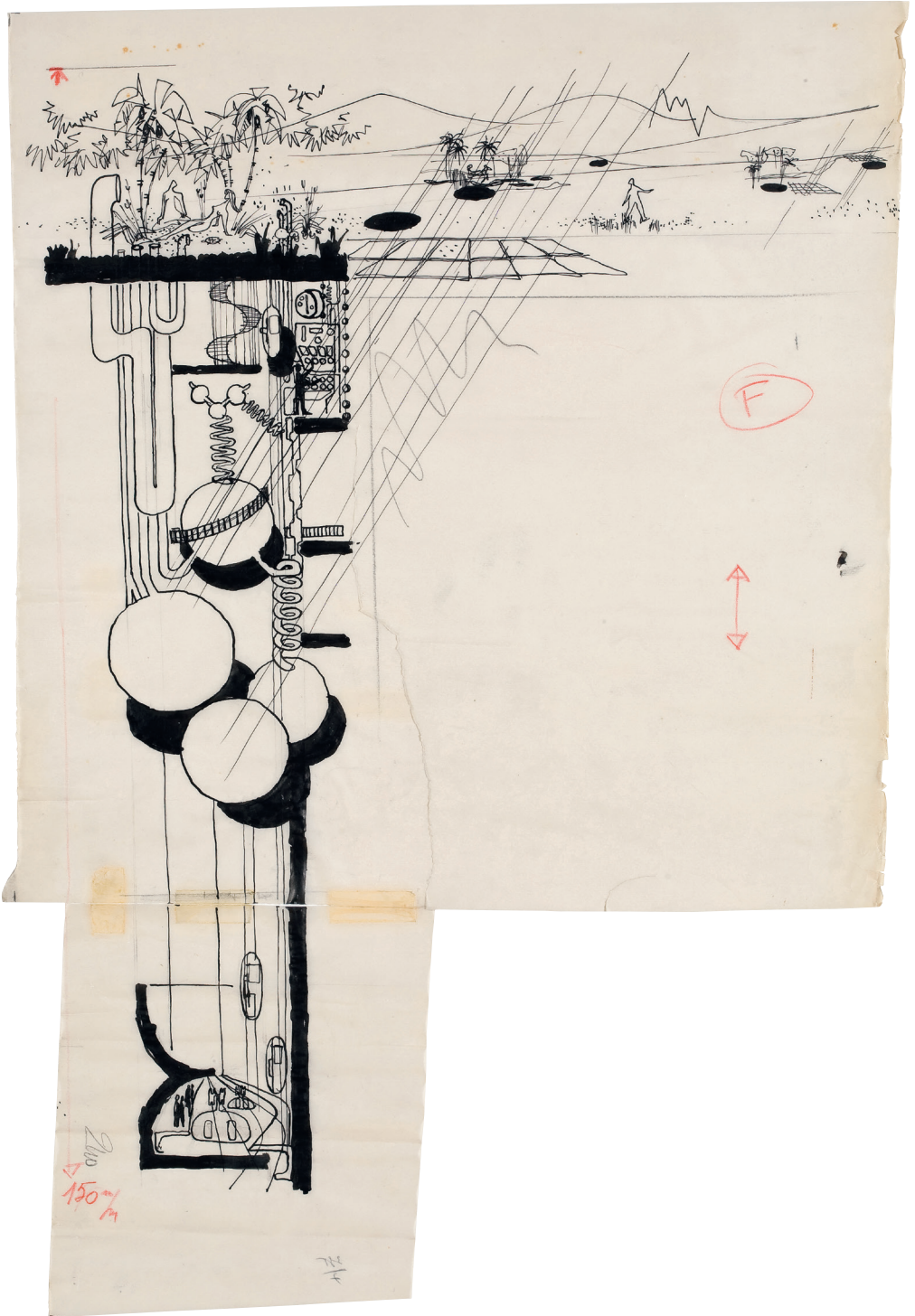
3. *Ibid.*, p.42

4. Vitruve, *De l'Architecture. Livre II*, Paris, Les Belles Lettres, 2003

5. Peter Sloterdijk, *Écumes : Sphères III*, Paris, Éditions Maren Sell, Paris2005, p.351

6. Luce Irigaray, *L'Oubli de l'air*, op.cit., p.20

Philotope  
« À quoi pense l'architecture ? »



Sous-sol d'une cité climatisée (1959) © Succession Yves Klein c/o ADAGP Paris / Claude Parent

La machine a également la part belle dans un livre manifeste de l'architecte Michele Boni, *L'architecture de la bulle d'air*<sup>7</sup>. À travers ce titre qui convoque une esthétique poétique faite de géométries courbes, de transparence et de légèreté, il présente un travail de recherches théoriques sur l'air, ainsi qu'une série d'expérimentations pratiques. Loin de l'imaginaire convoqué, l'architecture de la bulle d'air qu'il envisage prend la forme d'un réseau de machines déployées dans un espace, quadrillant un vide. « Le projet mettrait en œuvre une forme qui ne ressemblait à rien de connu. »<sup>8</sup>

Visant à travailler l'air qui devient paroi et toit, les travaux de l'architecte permettent de créer un climat conditionné sans consommer de matière. Un espace est créé, séparé du climat extérieur par des flux d'air. À travers cette clairière, ce vide qualifié, Michele Boni met au centre du processus le confort, l'ambiance, le volume habité, autrement dit la matière air, l'espace. Achevant la présentation de ses expériences, l'architecte pose les questions suivantes : « Quel est ce nouveau type d'espace pourvu d'un confort non standard ? Quel est son sens ? Quel est son rapport avec l'architecture ? »<sup>9</sup>

Et peut-on vraiment considérer que le caractère « habitable » ou que l'installation d'un confort suffisent à entrer dans le champ de l'architecture ? Ainsi, l'architecture peut-elle aller jusqu'à ce paroxysme d'abstraction qu'elle serait seule constituée d'air ? Ce détour ne permet-il pas justement de reconsidérer sa nécessaire matérialité ?

\*

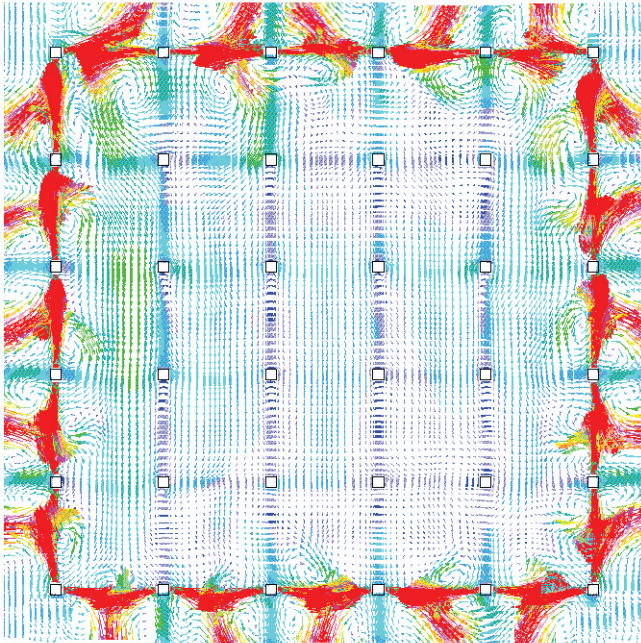
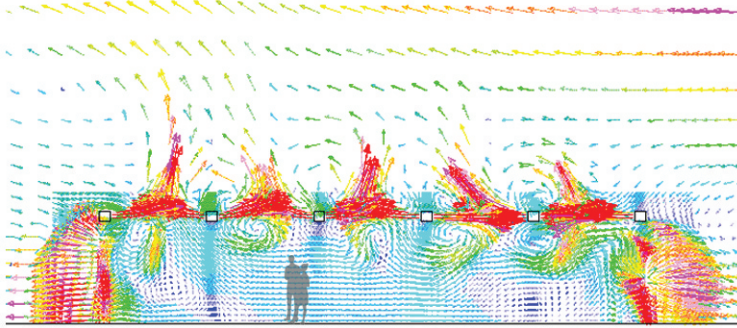
\*\*

7. Michele Boni, *L'architecture de la bulle d'air*, Dijon, Les presses du réel, 2019

8. *Ibid.*, p.31

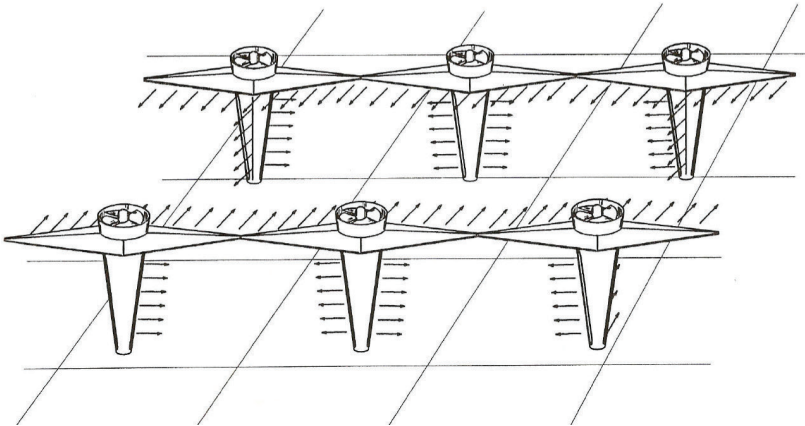
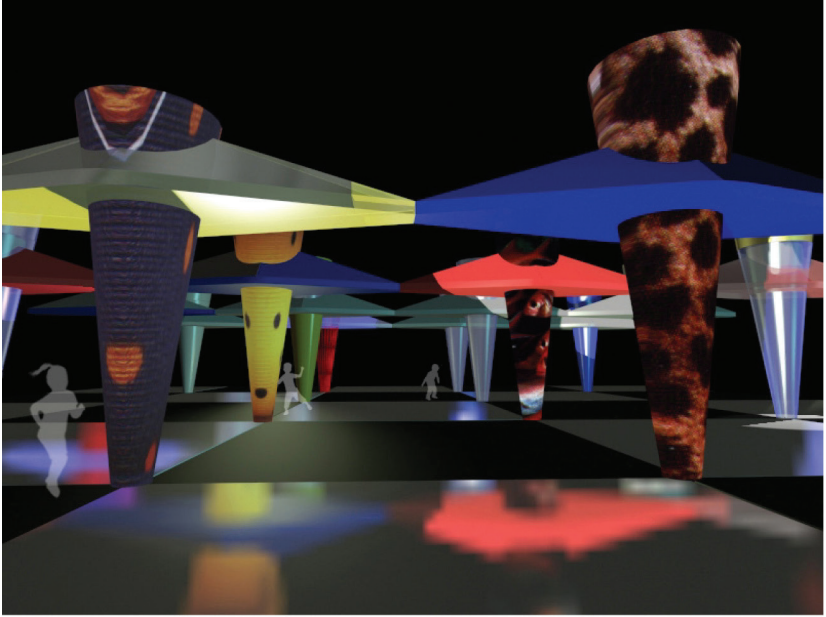
9. *Ibid.*, p.75

Philotope  
« À quoi pense l'architecture ? »



Extrait *Architecture de la bulle d'air* - p35 - © Michele Boni

Philotope  
« À quoi pense l'architecture ? »



Extrait *Architecture de la bulle d'air* - p44 © Michele Boni

*« Ultimement valorisé comme creux : possibilité de rassembler ?  
Quand le monde devient par trop construit et peuplé, l'esprit ou l'âme par trop  
préoccupés ou encombrés de connaissances, les discours par trop saturés,  
le recours aux espaces encore vides – non plantés d'arbres ? – s'impose.  
Vide quand même cerné : la clairière de l'ouvert, d'où sort du retrait et  
où entre dans le retrait le tout. »<sup>10</sup>*

Nous avons là quitté la libre étendue. Il est maintenant question d'un monde construit, trop construit ? À travers ces phrases, le vide est recherché, nécessaire. « Espaces vides, encore vides », c'est-à-dire non encore remplis ou construits, mais un vide qualifié, cerné, « quand même cerné ».

Poursuivant la réflexion ainsi amorcée par Luce Irigaray, le non construit est valorisé comme possibilité de se rassembler, comme espace disponible. Le lien est établi entre le lieu et l'usage, entre l'espace et l'usage. L'espace vide « s'impose » comme nécessité pour reposer corps et esprits, pour repenser les discours, pour entrer « dans le retrait ». Mais pour qu'il y ait ce vide, pour qu'il soit perceptible, descriptible, il semble nécessaire de le qualifier, de le borner.

Cette clôture physique est également symbolique, « un fond grâce auquel puisse ek-sister l'apparition des phénomènes »<sup>11</sup>. Elle donne à voir, signale un geste d'appropriation. Plus loin, Luce Irigaray parle d'ailleurs d'une incorporation et d'une projection, ce qui permet à la fois d'appartenir à, d'établir un ancrage, et dans le même temps d'exister au dehors en étant situé.

Mais penser que cette limite est un premier acte de construction pour l'établissement humain serait une erreur. Luce Irigaray raconte combien la libre étendue est une image trompeuse puisqu'à l'origine, pas de vide à la surface terrestre. Le premier acte est un défrichage, un acte de création de vide, vide dont les limites sont celles du plein, de la matière originelle de la forêt maintenant partiellement évidée. Les individus s'établissent dans le premier lieu en utilisant la matière non pour construire mais pour l'évider. Une image uniquement énoncée ici pour renverser notre lecture de l'acte d'édifier, avant de poursuivre par ce qui pourrait être le second acte de transformation de son milieu par l'être qu'évoque Peter Sloterdijk dans son ouvrage *Écumes*<sup>12</sup>. Il y est question de maîtrise des outils, mais avant même que ne survienne leur fabrication, ce sont les pierres dont il fait usage, les ramassant, les lançant et les utilisant pour mettre à distance. Ainsi, le premier des murs, fait

10. *L'oubli de l'air*, op.cit., p.14

11. *Ibid.*, p.23

12. Peter Sloterdijk, *Écumes*, op.cit.

de pierres maniables, ramassées, n'est pas édifié mais provient d'un lancé et ainsi est « la pression de l'environnement transféré des corps aux outils »<sup>13</sup>. Ce lancé apparaît comme l'un des premiers gestes de transformation de l'environnement. L'aménagement de la libre étendue s'accompagne ainsi d'un accomplissement humain dans l'utilisation de ressources, dans l'usage de ses mains pour transformer. Quant à cette limite, ce trait définissant un espace enclos, quels outils permettent de le penser ?

« Que l'habitation soit le trait fondamental de la condition de l'homme, reste impensé. [...] Il oublie le bâti de cette demeure. Il oublie qu'habiter est, pour lui, le *trait* fondamental de l'être. Comment lui rappeler ce trait qui s'efface dans l'habituel ? »<sup>14</sup>

Cette limite, ce trait s'effacerait dans l'habituel ? Mais s'il se fond dans l'habituel, n'est-ce pas déjà parce qu'il incarne les attendus de l'être ? De quelles qualités doit-il être pourvu pour pouvoir ainsi s'oublier dans l'habituel ? N'est-ce pas en cela que réside l'ouvrage de l'architecte ? Édifier ce qui s'oublie ? Peter Zumthor illustre la complexité et la richesse qui entourent le travail de l'architecte sur l'élaboration de cette limite. « La tension entre intérieur et extérieur. C'est incroyable. Qu'en architecture, nous prenions un morceau de globe pour construire une petite boîte. Et soudain il y a un intérieur et un extérieur. Être dedans, être dehors. Fantastique ! Ce qui veut dire – c'est fantastique aussi : seuils, passages, petite ouverture pour se faufiler, transition imperceptible entre un intérieur et un extérieur, une incroyable sensation du lieu, de la concentration, lorsque soudain cette enveloppe est autour de soi et nous rassemble et nous tient, seul ou en groupe. »<sup>15</sup> Là se dessine l'envergure de la palette d'outils de l'architecte. Connaissances techniques et sensibilité s'associent pour édifier cette limite, la nuancer, faire résonner vide et plein, créer possibilités de se cacher, de se montrer, positionner entrées de lumière, d'air, judicieusement proportionnées. L'enveloppe fait résonner l'être et son environnement, isole un « morceau de globe ».

Je laisse là la limite pour interroger ce qui se cache derrière ce « morceau de globe ». Ne serait-ce pas là l'espace architectural ? Ce qui pré-existe à l'action de l'architecte ? Ce qui résulte de son travail ? Les deux à la fois ?

\*

\*\*

13. *Ibid.*, p.325

14. *L'oubli de l'air*, op.cit., p.64

15. Peter Zumthor, *Atmosphères*, Basel, Birkhäuser, 2008, p.47

*« L'air n'est-il pas le tout de notre habiter en tant que mortels ?  
Y a-t-il un demeurer plus vaste, plus spacieux, et même plus généralement  
paisible que celui de l'air ? L'homme peut-il vivre ailleurs que dans l'air ?  
Ni dans la terre ni dans le feu ni dans l'eau, il n'y a un habiter possible pour lui.  
Aucun autre élément ne peut lui tenir lieu de lieu. »<sup>16</sup>*

À travers ces phrases, se lient air, espace, habiter, architecture. L'air qui serait un « demeurer spacieux ». Comment le perçoivent, l'explicitent, penseurs et concepteurs ? Et le pensent-ils ? En quoi pourrait être l'espace sinon en air ? Là est ainsi interrogée la substance spatiale.

L'Antiquité est pleine d'exemples témoignant d'une attention à l'espace. Elle prend de multiples formes. Cette phrase tirée de *L'Art d'Édifier* d'Alberti en est une illustration : « Voûte bien haut au-dessus de ta tête le toit de la salle à manger, et tu seras étonné de sentir combien elle est fraîche l'été et tiède l'hiver. »<sup>17</sup> C'est le rôle de climatiseur donné à l'espace de la Renaissance qui transparaît de cette phrase. Des constructions témoignent également de cette pensée climatique. C'est le cas de certaines villas ou palais de l'architecte Andrea Palladio. La *sala centrale* est protégée du soleil par les chambres et corridors, le tout avec de grandes hauteurs sous-plafond pour que l'air chaud puisse monter. Ainsi, les règles et proportions ne seraient pas uniquement dictées par un souci esthétique, de composition, mais par des calculs liés à une préoccupation climatique. Ainsi la symétrie d'un réseau de poteaux axés au centre de l'espace permettrait à l'air de circuler de part et d'autre du bâtiment, sans obstacle, la symétrie alignant pièces, portes, pour une circulation optimale de l'air.

Quelques siècles plus tard, l'architecte Augustin Rey produit d'intrigants plans faisant apparaître via de petites flèches les mouvements du vent. L'immeuble d'habitation qui y est représenté est conçu avec des logements traversants, dont les deux façades orientées est-ouest sont parallèles aux vents dominants, permettant leur circulation douce. Les flèches qui les représentent illustrent la ventilation naturelle, évacuant poussières et miasmes.

Ces dernières décennies ont maintenu une attention à l'espace. Sa dimension au sens de dimensionnement est devenue un élément primordial, gage de qualité d'usage, de qualité de vie. Certains architectes, dont font partie Lacaton & Vassal,

16. *L'oubli de l'air*, op.cit., p.15

17. Leon Batista Alberti, *L'Art d'édifier*, Paris, Seuil, Coll. "Sources du savoir", 2004, p.520

en ont fait leur principal outil, réduisant l'expression architecturale au plus simple, militant pour une économie de projet au profit de l'espace le plus généreux possible. L'air en tant qu'espace disponible acquiert une dimension politique, militante.

Pourtant, la densification aujourd'hui prônée par la promotion immobilière standardise les hauteurs sous-plafond, les réduisant au minimum « acceptable ». La valeur marchande, économique n'ayant pas encore été supplantée par la valeur écologique, la climatisation naturelle, par l'espace, n'a pas encore sa place ou en tout cas est loin d'être généralisée.

À moins peut-être de la réorienter pour engager une pensée des espaces partagés, communs ? Pendant des siècles, la vie de la société se déroulait dans des lieux où des conditions climatiques favorables pouvaient être créées. Ainsi en hiver, le climat de certains bâtiments publics en faisait des lieux privilégiés, jouant un rôle majeur dans la vie de la société, la source de chaleur partagée devenait source de convivialité, c'était le cas des tavernes par exemple. À l'inverse, l'été, certains lieux tempérés, telles les églises, devenaient des lieux de rassemblement, de convivialité, où partager un temps de repos au frais. Pas tous liés à des fonctions religieuses, de tels édifices ont depuis l'Antiquité été de hauts lieux publics permettant le partage d'un climat favorable.

À ce sujet, Peter Sloterdijk fait référence au « socialisme thermique »<sup>18</sup> pour nommer le rôle de ce qu'on appelle l'âtre dans nos sociétés. Chauffage central et air conditionné généralisés au logement ont fait perdre l'intérêt thermique des espaces publics qui n'ont plus l'exclusivité du confort. Sans vouloir en tirer de conclusion, mais pour ouvrir à d'autres débats, les problèmes environnementaux et le réchauffement climatique pourraient amener à reconsidérer l'usage des équipements techniques individuels, et peut-être inviter à requalifier le statut des lieux publics ? Pour mieux en saisir les enjeux, peut-être est-il nécessaire de comprendre les liens entretenus entre architecture et climat, entre corps et confort.

\*

\*\*

18. Peter Sloterdijk, *Globes : Sphères II*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011

*« Constitué en demeure dans laquelle l'homme s'achemine comme dans la sauvegarde de sa mort. [...] Un air qui maintient la distance, reculant toujours d'un pas l'expérience d'une confondante approche. Un air qui enveloppe, voile le tout, d'une transparence imperceptible, et qui garde chacun et chaque chose dans l'éloignement d'une appropriation. Air sans partage et sans mélange, où se marque et s'oublie le passage à un autre air que celui qui, respiré, fait déjà être. »<sup>19</sup>*

Se laissant absorber, l'air est à la fois ce matériau dans lequel pénètre l'homme, dans lequel il évolue, et à la fois ce qui le pénètre, qui prend corps avec lui. L'entrée en présence de l'air est multiple, jamais directe, l'air se faisant discret. La rencontre avec le corps humain a lieu par l'intermédiaire des sens, est multisensorielle. Pour en ressentir plus concrètement les effets, je tenterai une expérience, ou plutôt une immersion. Celle permise par un projet de Philippe Rahm pour l'exposition du Pavillon suisse lors de la Biennale d'Architecture de Venise en 2002. Le projet, appelé *l'Hormonorium*, consistait en un container étanche dans lequel l'air présentait une quantité très faible d'oxygène tandis que la lumière y était très intense. Le tout favorisait le développement d'une hormone, responsable de l'augmentation du taux de globules rouges dans le sang, et par là, provoquait une légère ivresse. Le rapport entre atmosphère et confort est établi, prouvé, ressenti par le visiteur.

Cette expérience interroge. Et si notre état, physique et psychique, « normal » était un état d'ivresse permanent liée à une consommation régulière d'air ? C'est lorsque cet air vient à être modifié que le manque se fait sentir, la dépendance est mise à jour. Cette expérience démontre que notre vie est celle d'une immersion dans l'air. Il colore, odore toute perception.

Marqués par un désir de renouer des liens sensibles avec la nature, certains travaux d'Yves Klein s'attachent à la notion de confort. « L'homme de l'avenir [...] se trouvera sans doute dans un état dynamique de rêve éveillé, dans une lucidité aiguë vis-à-vis de la nature tangible, matérielle et visible, qu'il contrôlera au niveau terrestre pour son confort physique. »<sup>20</sup> À travers cette phrase, est présent en puissance l'air transformé, maîtrisé, la recherche du confort qui anime l'établissement humain. De là un fragile équilibre, un basculement possible, d'une recherche de confort vers une négation de la condition naturelle. Cette évocation ne laisse rien présager du retour annoncé

19. *L'oubli de l'air*, op.cit., p.59

20. Yves Klein, « L'évolution de l'art vers l'immatériel ». Conférence de la Sorbonne, 3 Juin 1959. Succession Yves Klein, ADAGP, Paris

à l'« Eden ». Au contraire, une grande transformation ou artificialisation semble attendue. L'artiste évoque d'ailleurs être en perpétuelle recherche personnelle d'un « confort toujours plus vrai, plus juste et plus aéré dans l'existence matérielle et tangible que nous vivons »<sup>21</sup>.

Et si ce confort porté en étendard, aboutissant à une architecture appareillée, était responsable d'une distanciation vis-à-vis de la réalité de l'environnement, vis-à-vis de la réalité des corps ? C'est ce qu'en pense l'agence d'architecture Bruther. « Domptés, climatisés, aseptisés »<sup>22</sup>, nos environnements construits, au nom du confort, assourdissent nos sensations. « Tout est fait pour que nous ne nous sentions plus respirer, même plus transpirer. »<sup>23</sup>

Sertissant l'architecture d'une batterie d'appareils, la maîtrise du confort interroge. Face aux problématiques environnementales et énergétiques, cette perpétuelle production d'un climat mesuré engendre une vaste consommation d'énergie. Non sans regretter ce point, c'est la perte de sensations qu'interroge Bruther. La recherche du confort est aujourd'hui totalement normée, contrôlée, mécanisée. De là, la perte de contrôle, la perte du sens, l'oubli ? A-t-on perdu ce que Nietzsche appelait « la joie de respirer »<sup>24</sup> ? Gaston Bachelard rappelle ce que cache « l'air nietzschéen », l'air s'incarne dans une forme de tonicité qui en fait la qualité. À travers cette tonicité, ce sont les propriétés dynamiques de l'air qu'il met à l'honneur. La fraîcheur en est une, c'est elle qui fait « la joie de respirer ».

Climatisation, traitement de l'air, chauffage prennent-ils suffisamment à cœur le besoin de fraîcheur, la fraîcheur de l'air ? Prennent-ils suffisamment au sérieux l'air ? Luce Irigaray s'en amuse. Amenons un métaphysicien « dans un espace libre – une clairière ? – il ne peut savoir si l'air lui convient ou non »<sup>25</sup>. Il en aurait perdu la lecture. Trop d'ingénierie conduirait-elle à perdre le sens, la sensation ? L'hypothèse peut être émise. Luce Irigaray interroge cet oubli, l'oubli dans ce qui constituait la rencontre des hommes avec la *phusis* grecque. En reprendre le chemin est une tâche colossale, « elle est vertigineuse cependant pour qui a négligé un certain rapport à la matière »<sup>26</sup>. Mais quelle est cette matière, et est-il d'ailleurs pertinent de parler de matière ?

\*

\*\*

21. *Ibid.*

22. Bruther, « Confort ou conformisme ? », revue *Dixit* n°1 : Hyperconfort, Éditions Cosa Mentale, 2020, p.3

23. *Ibid.*

24. Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Poche, Coll. "Biblio essais", 1997, p.178

25. *L'oubli de l'air*, op.cit., p.14

26. *Ibid.* p.17



Photographe « Jean-Michel Landecy »  
Crédit : « Hormonarium, Pavillon suisse de la biennale de Venise 2002 /  
Philippe Rahm, Jean-Gilles Décosterd

« "En quoi" ce est pour qu'il reste invisible  
alors qu'il est la condition fondamentale du visible ? [...]   
En quoi ce est ? Diaphane, translucide, transparent. Transcendant ?  
Médiation, médium fluide mettant en rapport sans obstacle  
le tout avec lui-même. »<sup>27</sup>

Quelle est la nature du vide ? Quel est ce lieu, cet infini où tout advient ? Au sein de quel médium se meut l'être, se rencontrent les êtres ? En air. Quels en sont les traits ? « Diaphane, translucide, transparent », et même imperceptible et impalpable ? Et dans ce cas, comment le penser ?

« Aer, ether, pneuma, aura, flatus, spiritus, ventus, anima, asthma, halare... »<sup>28</sup>  
Autant de façons de le considérer qui témoignent tout à la fois de son omniprésence et de sa volatilité. Autant de mots que de manières de l'appréhender, que d'origines variées. Par son omniprésence et, en apparence, absence, l'air fascine. Cet oubli de l'air suggéré par Luce Irigaray ne serait-il pas en partie lié à l'impossible représentation de l'air ? Le sujet a en tout cas éveillé la curiosité de nombreux artistes et penseurs, donnant lieu à de nombreuses réflexions, tentatives de médiations. Pour pouvoir le penser, des images sont générées, lui donnant corps, provoquant son entrée en présence.

*Écumes*<sup>29</sup> en est une, métaphore employée par Peter Sloterdijk dans son ouvrage du même nom. « C'est sur cette liaison éphémère de gaz et de liquides que le concept courant d'écume prend modèle. Il laisse entendre que dans des conditions inexplicables jusqu'à nouvel ordre, la densité, le contenu, le massif est envahi par le creux. L'air s'entend à pénétrer dans des creux où nul ne l'attend – plus encore, il investit des lieux où il n'y en avait pas auparavant. À quoi devrait, dès lors, ressembler une première définition de l'écume ? De l'air en un endroit inattendu ? »

Ainsi l'écume serait « de l'air en un endroit inattendu ». Ou encore « presque rien, et pourtant : pas rien. Un quelque chose, et cependant : seulement un tissu formé d'espaces creux et de parois très subtiles. »<sup>30</sup> Il ressort de cette image un quelque chose de fragile. Outre ce trait physique, ces cellules sont également marquées par une dimension temporelle. Loin d'être inertes, elles sont le lieu d'incessantes transformations, éléments imperceptiblement agissants. Ainsi, leur fragilité énoncée en écho de'autres, celles de nombreux agents invisibles dont nos milieux foisonnent.

27. *Ibid.* p.12

28. Cyrille Simonnet, *Brève histoire de l'air*, Versailles, Éditions Quae, 2014, p.12

29. Peter Sloterdijk, *Écumes : Sphères III*, op.cit.

30. *Ibid.* p.24

C'est l'invisible, l'indéterminé, l'obscur, l'onirique et l'écumeux qui entrent en jeu. Peter Sloterdijk rappelle que longtemps, ils ont été tenus éloignés des préoccupations de notre société. Leur émergence dans le champ de la pensée tient peut-être en cela : « l'arrière-plan ne rompt le silence qu'au moment où les processus du premier plan mettent sa viabilité à trop rude épreuve »<sup>31</sup>.

Par les processus incessants de transformation auxquels notre société soumet la libre étendue, elle l'atteint, tend à en déstabiliser les agents, les rendant par là-même visibles et, avec eux, révélant l'inconscient, l'insignifiant, l'invisible, pour aller jusqu'à mettre en lumière le fait climatique. L'air n'y est pas étranger.

Bien qu'invisible, impalpable, Cyrille Simonnet raconte que l'air est considéré dès la philosophie grecque antique. Il est un des éléments premiers de la nature au même titre que : Eau, Terre et Feu. Il est associé à la famille des éléments. « Au fond, l'élément, dans sa forme substantielle première et à l'échelle du cosmos, est une sorte d'énergie volatile, pourvue de puissance plus que de substance, capable de transformation, inducteur de réactions. »<sup>32</sup>

Quant à le qualifier de matière, Cyrille Simonnet en propose une approche. L'élément serait par nature abstrait. Lorsqu'il est corrompu par une réalité physique autre, qui le transforme, le colore, l'odore, l'incarne, il en perd sa condition, se matérialise, se sensibilise, devient « chaud, sec, lumineux ; humide, froid, sombre »<sup>33</sup>. Devenir matière signifierait, pour l'air, s'incarner dans un état sensible ou perceptible par les sens, et par là, se corrompre. Considération qui mériterait d'être étayée, mais permet déjà de convoquer l'air dans ses différents états.

Ainsi, invisible au premier regard, l'air n'en est pas moins perceptible. Par sa capacité à se matérialiser, il touche les sens. Luce Irigaray complète par ce qui semble être une description de l'air : « quelque chose qui baigne l'œil et l'ouïe et tous les sens, tel un air qui ne se voit ni ne s'entend et est pourtant là. Médium fluide qui accompagne toute perception et lui confère sa tonalité. Telle une incarnation muette et partout agissante. »<sup>34</sup>

L'air est donc médiation, mettant en lien êtres, choses, substances, les transportant, les laissant apparaître.

Permettant la diffusion de lumière, l'air permet la révélation des objets qu'elle frappe. Par là, il donne leurs dimensions aux « choses ». « Et là où est maintenant le soleil, chaque "chose" advient comme distincte, séparée, à sa place, dans sa présence,

31. *Ibid.* p.57

32. Cyrille Simonnet, *Brève histoire de l'air*, op. cit., p.15

33. *Ibid.*

34. *L'oubli de l'air*, op. cit., p.131

dans un rapport aux autres où la proximité devient une juxtaposition. La lumière permet l'approximation des "choses" à distance. »<sup>35</sup>

Quelle est cette matière « partout agissante » dévoilée par Luce Irigaray ? Et si, poursuivant sa visée, nous faisons l'effort de considérer autrement l'air ? C'est l'invitation qu'adresse Jane Bennett dans les mots qui suivent : "We need not only to invent or reinvoke concepts like conatus, actant, assemblage, small agency, operator, disruption, and the like but also to devise new procedures, technologies, and regimes of perception that enable us to consult non-humans more closely."<sup>36</sup>

Toutes deux nous invitent à considérer l'air, lui et d'autres agents. Agissants, ils seraient peut-être plus que matières, influant sur l'environnement, au même titre que les agents humains. Partant de là, chaque geste architectural s'alourdit. Son impact sur le milieu ne touchant pas seulement le sol, la matière consommée pour sa construction ou encore l'énergie, mais conditionne une matière aérienne, la contient, sépare celle désormais enclose de celle restée libre.

\*

\*\*

Laissant là l'air révélé comme matière agissante, revenons-en à *L'Oubli de l'air*. Dans la critique qui lui est adressée, Martin Heidegger négligerait ce qui l'entoure, ce socle, cette terre, ce milieu au sein duquel prennent place nos existences. L'air prend les traits de ce milieu auquel Luce Irigaray donne voix. Cette franche critique qu'elle adresse à l'oubli chez le philosophe, est entourée d'une forme de mystère par les non-dits, les imprécises images. Un entrelacement de mots qui ne recherche pas l'exhaustivité d'un propos mais trace un sillage, laissant libre son appropriation, son détournement par d'autres pensées.

Manipulant l'air, nous en avons fait ici un médium. L'air spatialisé, modelé, incarne un lieu d'accueil où déplier un fil de pensée. Interrogeant l'invisible au prisme du visible, l'architecture au prisme de l'invisible. Peut-être pouvons-nous conclure en abordant ce que nous avons jusque-là laissé de côté, l'entremêlement de deux disciplines, architecture et philosophie, qui fut le prétexte d'une spéculation dont la conclusion n'est pas plus solide que son sujet.

35. Ibid. p.43

36. Jane Bennett, *Vibrant Matter, a political ecology of things*, Duhram, Duke University Press, 2010, p.108

Prenant la voix de Socrate, Paul Valéry pourrait aider à situer ce propos. Dans *Eupalinos ou l'Architecte*<sup>37</sup>, celui-ci aurait trouvé sur une plage un objet appelant l'ordre et l'harmonie, et invitant à l'imitation. Les possibilités s'ouvrent alors en deux catégories. Élever, étirer les qualités de l'objet pour en faire un lieu, pour y accueillir des individus, permettre l'habitation. Ou édifier, par la parole et le discours, « ce monument de réflexion » qu'est l'objet découvert. Il poursuit : « Socrate a préféré connaître ; mais il porte encore en lui cet architecte qu'il décida de ne pas être, et qui habite et inspire l'ordre de ses pensées. »

Cet article a été l'occasion de faire le chemin inverse. De la pratique de l'architecture à l'élaboration d'une pensée architecturale sur « ce monument de réflexion » qu'est *L'Oubli de l'air*. Proposant une digression, l'établissement d'un pont entre l'ouvrage de Luce Irigaray, entre sa pensée philosophique de l'air, de l'oubli de l'air, et l'architecture. Ce pont, volontairement orienté, pour tester un filtre de lecture, et par ce biais donner à re-penser l'architecture. Ici, le récit philosophique trace donc un sillage, conduisant l'architecte à prêter attention à l'invisible, à faire un pas de côté pour étendre son spectre de pensée, pour nourrir le champ projectuel de l'architecture.

Avec tous nos remerciements à Michele Boni, Philippe Rahm et la Fondation Klein, pour leur aimable autorisation à reproduire à titre exceptionnel et gracieux les illustrations figurant dans cet article.

37. Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, Paris, Gallimard, Coll. "Poésie", 1945, p.19-20





ŒUVRE

Antoine Bégel est architecte, docteur en architecture, chercheur au laboratoire GERPHAU, membre d'archipel et enseignant en école d'architecture.

Il explore notamment les relations possibles entre les outils de l'architecture (dessin, récit, maquette) et la recherche en particulier sous le prisme de l'hypothèse existentielle. Ces tentatives se nourrissent et resurgissent également dans sa pratique au sein de l'atelier d'architecture et d'urbanisme *commune*.

<http://commune.archi/>

## À la frontière du monde

Antoine Bégel

Chaque jour, et depuis toujours, nous faisons l'expérience *poétique* du monde. La relation que nous tissons avec ce qui nous entoure s'accumule au fil de notre existence et nous permet de déployer *un chez-soi*. Ces expériences sont souvent discrètes, tacites et n'ont pas de lien direct avec l'idée que l'on se fait du confort, du merveilleux ou du remarquable. Les êtres humains ont hérité et constitué un milieu contenant une multitude de départs de cette *existence poétique*. Celle-ci n'a nul besoin d'explicitation, de révélation ; elle existe et nous relie au monde sans qu'il soit nécessaire de la nommer. Elle assure une certaine manière de se tenir au monde afin qu'on le ménage en vue de notre habitation.

Plus que de déborder de leur usage premier, nos établissements suscitent par leurs constructions et leurs agencements un nouvel usage, ce que Yona Friedman nomme « la recherche de bien-être »<sup>1</sup>. Celle-ci s'impose à nos édifications, elle en est le sens et l'essence. C'est ce qui permet à Henri Maldiney d'affirmer que « ce qui manque dans une architecture impropre, désertée de sa raison d'être, c'est ce qui est révélateur de l'existence dans la surprise, c'est l'étonnement d'être, qui coïncide toujours avec un évènement transformateur »<sup>2</sup>. Ce dépassement a été nommé et apprécié différemment au cours du temps, faisant appel à des manières de désigner nos rapports heureux au monde, aussi variés que lointains. Pensons notamment du côté de l'architecture au *Capolavori* de Livio Vacchini<sup>3</sup> ou au *Genius Loci* de Christian Norberg-Schulz<sup>4</sup>, du côté de la philosophie aux écrits de Henri Maldiney, Chris Younès, Benoît Goetz. Cet usage du monde<sup>5</sup> tout comme de l'architecture traite de deux notions fondamentales : *habiter et exister*. Deux gestes qui d'une

1. Yona Friedman, *Comment habiter la terre* [1976], Paris-Tel Aviv, L'éclat, 2016.

2. Henri Maldiney, « Rencontre avec Maldiney : Éthique de l'architecture », in Chris Younès et Thierry Paquot (dir.), *Éthique, architecture, urbain*, Paris, La Découverte, 2000, p19.

3. Livio Vacchini, *Capolavori - Chef d'œuvre*, Saint-André de Roquepertuis, Linteau, 2006.

4. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Mardaga, 1981.

5. Voir à ce titre l'introduction de Benoît Goetz, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Lagrasse, Verdier, 2011.

certaine manière n'en sont qu'un, puisque l'un est synonyme de l'autre<sup>6</sup>, même s'ils font appel à des champs sémantiques et théoriques parfois très éloignés.

Prendre au sérieux l'hypothèse existentielle engage et déplace aujourd'hui l'architecture. Cela demande de considérer que l'architecture est en charge de nos existences, du moins en partie. Pour Henri Maldiney, cela est très clair, il s'agit pour lui d'une chance, d'un risque, d'une responsabilité. Celle pour les architectes de proposer des lieux d'existences<sup>7</sup>. Il s'agit donc pour nous d'en trouver les prises et les ouvertures ; les bords et les limites.

Pourtant, un grand nombre de voix s'élève pour clamer la disparition de cette relation, l'impossibilité d'habitation et la destruction de notre milieu de vie, naturel et culturel. Il semble alors essentiel aujourd'hui de requestionner cette dimension existentielle au regard de sa disparition ou de sa mise en difficulté. La multiplicité des crises qui nous traversent, leur répétition tout comme l'imposition des modèles rationnels et productivistes dans un contexte d'urgence, favorisent l'aliénation des êtres humains<sup>8</sup>. Loin d'être étrangers à ce phénomène, les établissements humains, en s'appuyant uniquement sur des aspects quantitatifs et standardisés, participent également de cette destruction de l'habitabilité du monde.

À l'ère de l'anthropocène, cette aliénation va de pair avec la destruction de nos milieux de vies. Depuis plus d'un siècle, et surtout cette dernière cinquantaine d'années, nos manières de nous installer sont presque toutes des échecs profonds et multiples : *échec écologique, échec social, échec politique, échec esthétique et éthique*<sup>9</sup>. Se réinterroger sur ce qui fait la richesse de nos existences est l'occasion d'un changement de paradigme afin de réinventer nos liens aux lieux et au monde. Nous avons ici et maintenant la possibilité de faire autrement, de déplacer l'idée que l'on se fait du confort, de l'essentiel, du juste, du légitime ; c'est-à-dire inviter d'autres critères d'évaluation et de partage. En architecture cela peut commencer par partager nos instants d'existence afin qu'ils teintent nos projets, nos critiques, nos écrits et nos dessins.

Les pages suivantes proposent en ce sens le récit graphique d'un instant d'ouverture au monde, disons d'habitation, qui a eu lieu au Teshima Art Museum<sup>10</sup>. Dans le

6. Pour Henri Maldiney, « exister c'est habiter ».

7. Henri Maldiney, in *Éthique, architecture, urbain*, op.cit., p19.

8. Chris Younès, *Architectures de l'existence. Éthique Esthétique Politique*, Paris, Herman, 2018, p.57.

9. *Ibid.*

10. Ces dessins font partie d'une série de tentatives réalisées dans le cadre d'une thèse de doctorat en architecture soutenue le 11 avril 2022 : Antoine Bégel, *Surprise et rencontre. L'hypothèse existentielle en architecture*, sous la direction de Xavier Bonnaud, Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis / ED 31 « Pratiques et théories du sens » / ENSA Paris-la-Villette / Laboratoire GERPHAU (EA 7486) ; le jury était composé de Céline Bonicco-Donato, Grégoire Chelkoff, Stéphanie David, Simon Teyssou, Chris Younès.

but d'affirmer et nommer cet usage de nos lieux, nous proposons de partager ce moment. Il s'agit d'un édifice d'une seule pièce abritant une œuvre unique. Conçu par l'architecte Ruy Nishizawa<sup>11</sup>, il est constitué d'une seule grande voûte, évoquant les collines voisines, percée en deux endroits. Pour sa construction, un large tas de sable formant le futur volume intérieur a été réalisé. Le béton a été coulé sur celui-ci puis le sable a été retiré, laissant place à l'espace courbe de 60 mètres par 40 et d'une hauteur maximale de 4 mètres 50. Dedans, l'œuvre de Rei Naito, Matrix, est constituée de gouttes d'eau qui sortent du sol et se rejoignent au gré de la pente de celui-ci jusqu'à composer de vastes flaques d'eau. Cet édifice situé sur l'île de Teshima et ouvert en 2010 fait partie d'un chapelet de lieux d'art contemporain répartis sur deux îles toutes proches. Ceux-ci sont portés depuis les années 1980 par the Benesse Art Site Naoshima, regroupement de la Benesse Holding et de la fondation Fukutake, afin de promouvoir « la création de lieux signifiants qui mettent en résonance l'art contemporain et l'architecture contemporaine avec la nature préexistante ainsi que la richesse historique et culturelle de la mer intérieure de Seto »<sup>12</sup>. Les deux îles de Theshima et Naoshima accueillent ainsi une multitude d'œuvres artistiques et architecturales conçues par des grands noms de la scène actuelle. La commande de Soichiro Fikake était un lieu où « l'art, l'architecture et la nature ne feraient qu'un ».

Il faut préciser qu'ici nous relatons une expérience qui n'a rien de spontané. Ce lieu a été choisi, la visite a commencé par le voyage jusqu'au site, sa découverte attendue dans le paysage, suivie du passage en caisse pour acheter le ticket et de la queue avant de pénétrer dans le lieu. Il ne s'agit donc pas d'une surprise inopinée mais plutôt presque d'une caricature dont certain-e pourrait dire qu'il s'agit d'une machine à émouvoir, d'une sorte de parc d'attraction de l'art. Pourtant ce récit imparfait, tout comme l'expérience qu'il décrit, nous permet de réfléchir à la poétique spécifique du lieu, de prêter attention à une diversité d'éléments qui participent de cet instant. Si cette balade propose une autre expérience que celle vécue sur place, elle parle de la façon dont les lieux nous touchent. En tentant de dire ce que les traits ne peuvent dessiner et de représenter ce que les mots ne peuvent écrire, cette tentative permet par la suite d'envisager *l'habiter* dans ses diversités d'apparitions et de nuances. Nous pourrions collectivement le faire dans nos expériences quotidiennes des établissements humains ; *l'habiter ou l'exister* pourrait alors s'entrevoir comme compagnon de chaque instant, dans des teintes beaucoup plus fines et moins extravagantes. Ainsi, il nous serait possible de regarder chaque élément construit

11. Ryūe Nishizawa, né en 1966, a rejoint l'agence de Kazuyo Sejima en 1990 ; ensemble ils fondent l'agence Sanaa en 1995. Ils ont obtenu le Pritzker Price en 2010.

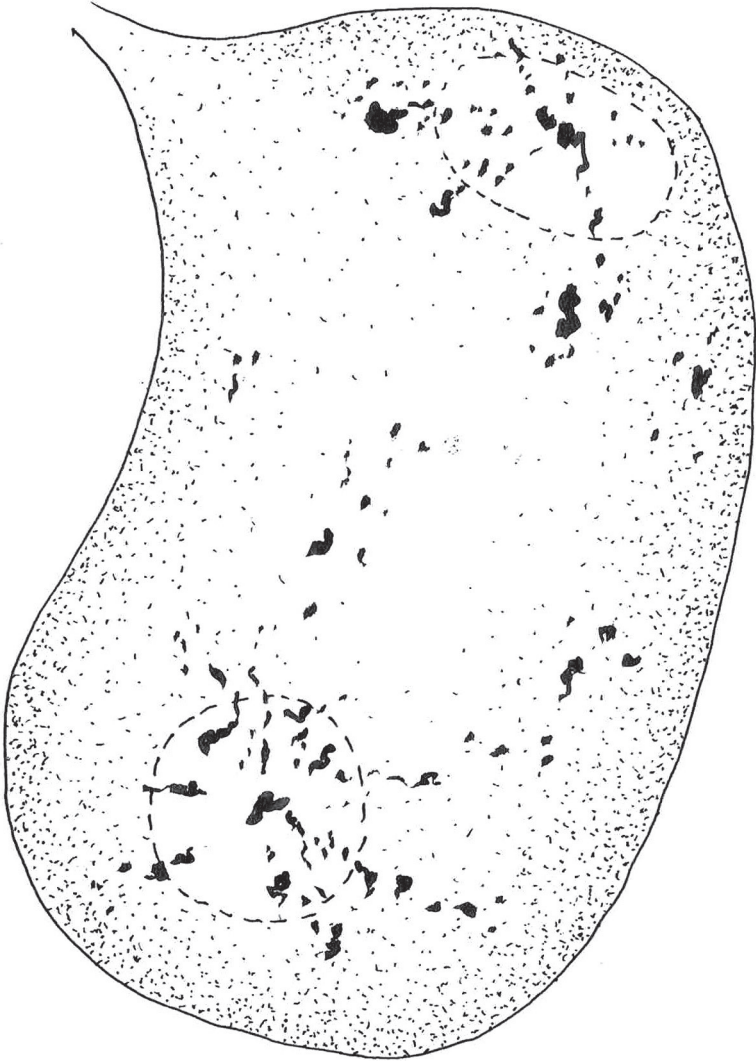
12. <https://www.benesse-artsite.jp/>

comme notre contemporain en dépit de son époque, de son prestige ou de son mode de production. Lorsqu'au détour d'un village, observant la position d'une pierre installée afin de former un banc à côté de l'entrée, nous pourrions alors faire dialoguer son positionnement par rapport à la vue, à la protection de la pluie, au vent dominant, à la réflexion de la chaleur, à l'odeur du rosier avoisinant... avec l'attention portée aux corps et aux sens dans l'architecture d'Alvar Aalto par exemple.

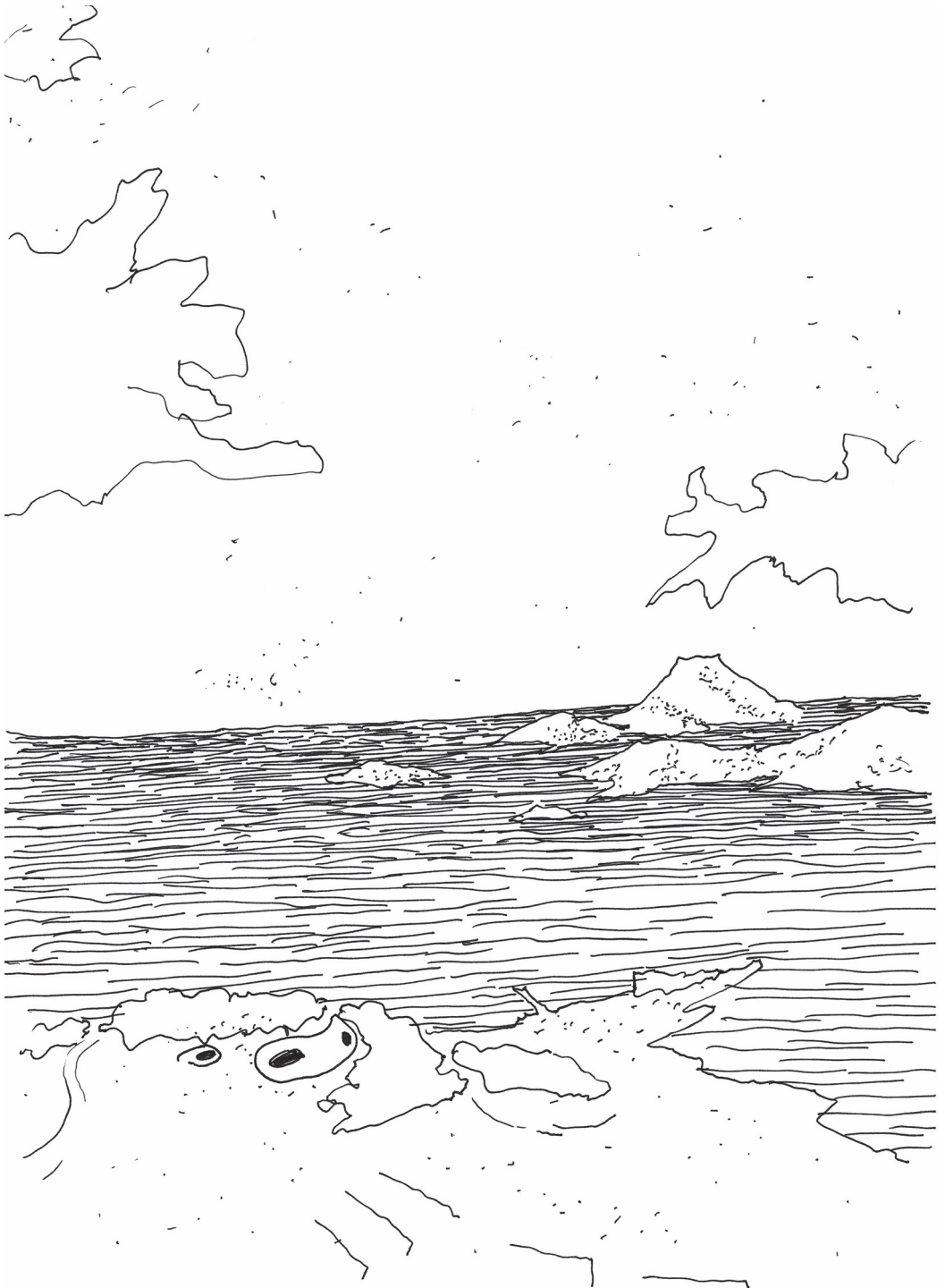
Cette rencontre entre architecture et philosophie nous amène à penser que l'architecture existe lorsqu'elle contient la possibilité d'un « il y a ». Faire acte d'architecture n'a dès lors rien à voir avec un diplôme, une époque ou même une espèce ; faire acte d'architecture est un geste, une manière d'être au monde dont l'attachement à partager et l'attention portée à nos expériences font partie. Nous pouvons alors porter un regard en architecture à partir de l'intelligence, du soin et des liens qu'une installation humaine tisse avec les milieux qui l'entourent plus qu'à classer et séparer des édifices par leurs années d'édification, leurs styles, leurs modes de construction, leurs conditions d'élévations, leurs statuts (savants ou vernaculaires) ou leurs géographies. L'architecture pourra donc être critiquée face à sa capacité d'entrelacement et d'hospitalité. L'architecture est mise en charge par la philosophie de ménager les possibles favorables à une possibilité d'habiter ou d'exister. Elle ne vaut plus pour elle-même en tant que discipline close, mais a le devoir de proposer des moments signifiants, de favoriser une rencontre. Ainsi elle est invitée à s'élargir pour accueillir et enrichir les milieux habités ; à être porteuse d'une attention aux êtres.

Réciproquement, la philosophie ou plus précisément la pensée de *l'existence*, permet d'envisager une échelle des ouvertures possibles et de leurs apparitions. Si les écrits d'Henri Maldiney révèlent souvent les instants d'existences dans les monuments de l'architecture, l'expérience quotidienne des lieux nous invite à penser les possibilités et les contours d'habitations plus banales et moins exceptionnelles, à établir les nuances et gradations. Une infinité de départs possibles d'habitation nous accompagne à chaque instant.

Nous pouvons dire alors qu'ici la rencontre donne lieu à un couple injonctif, pour l'architecture la *responsabilité de l'existence*, pour la philosophie la *quotidienneté de l'existence*.



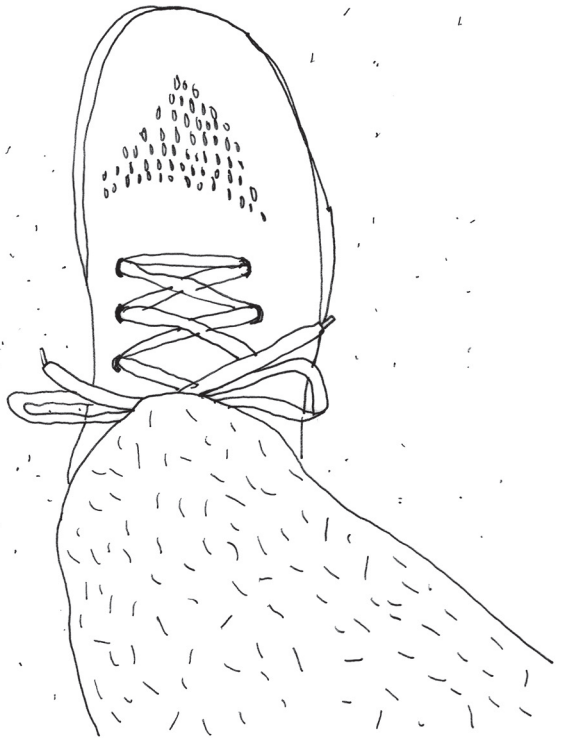
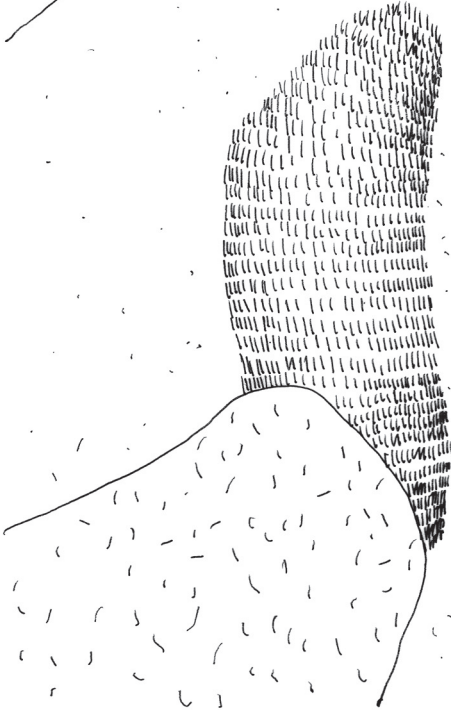
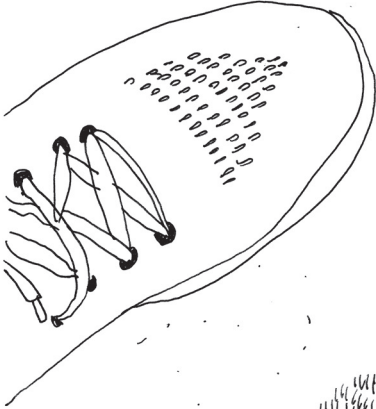
Ayant passé le col,  
la mer nous apparaît parsemée de ses îlots formés de collines.  
La frontière entre la terre et l'eau demeure floue,  
les îles deviennent des collines et les collines des îles.  
Soudain deux dômes blancs se détachent du reste du paysage.



À travers les arbres une arche émerge.  
Pareil à un seuil elle suscite le regard.  
Sous le parfum du sous bois,  
disparaît peu à peu le son de la forêt à mesure que la lumière s'intensifie.



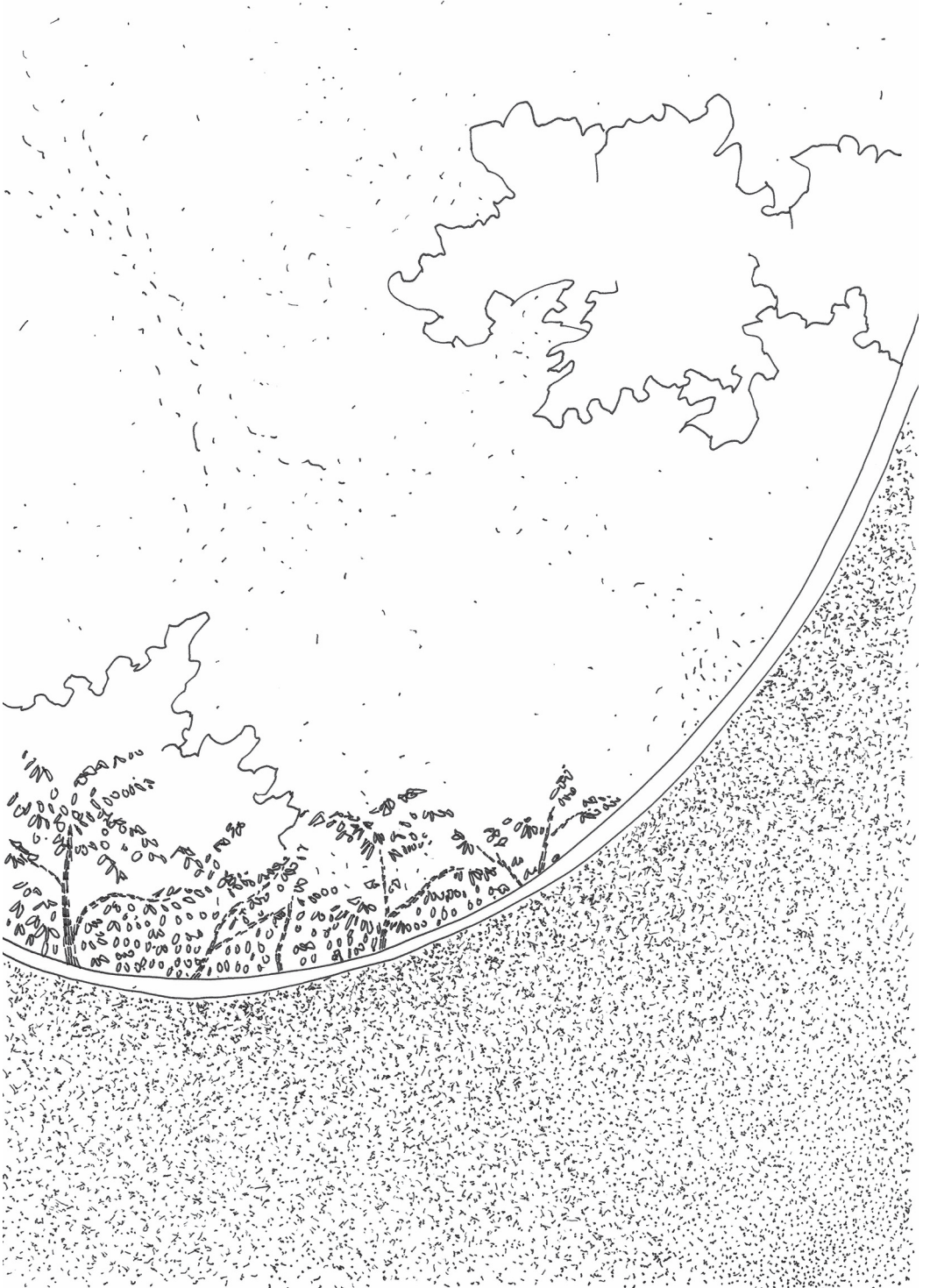
Assis pour enlever ses chaussures,  
le froid perce la chaussette et envahit doucement le corps.  
En un instant,  
le sol devient présent,  
en un instant,  
je sens la présence de la Terre.



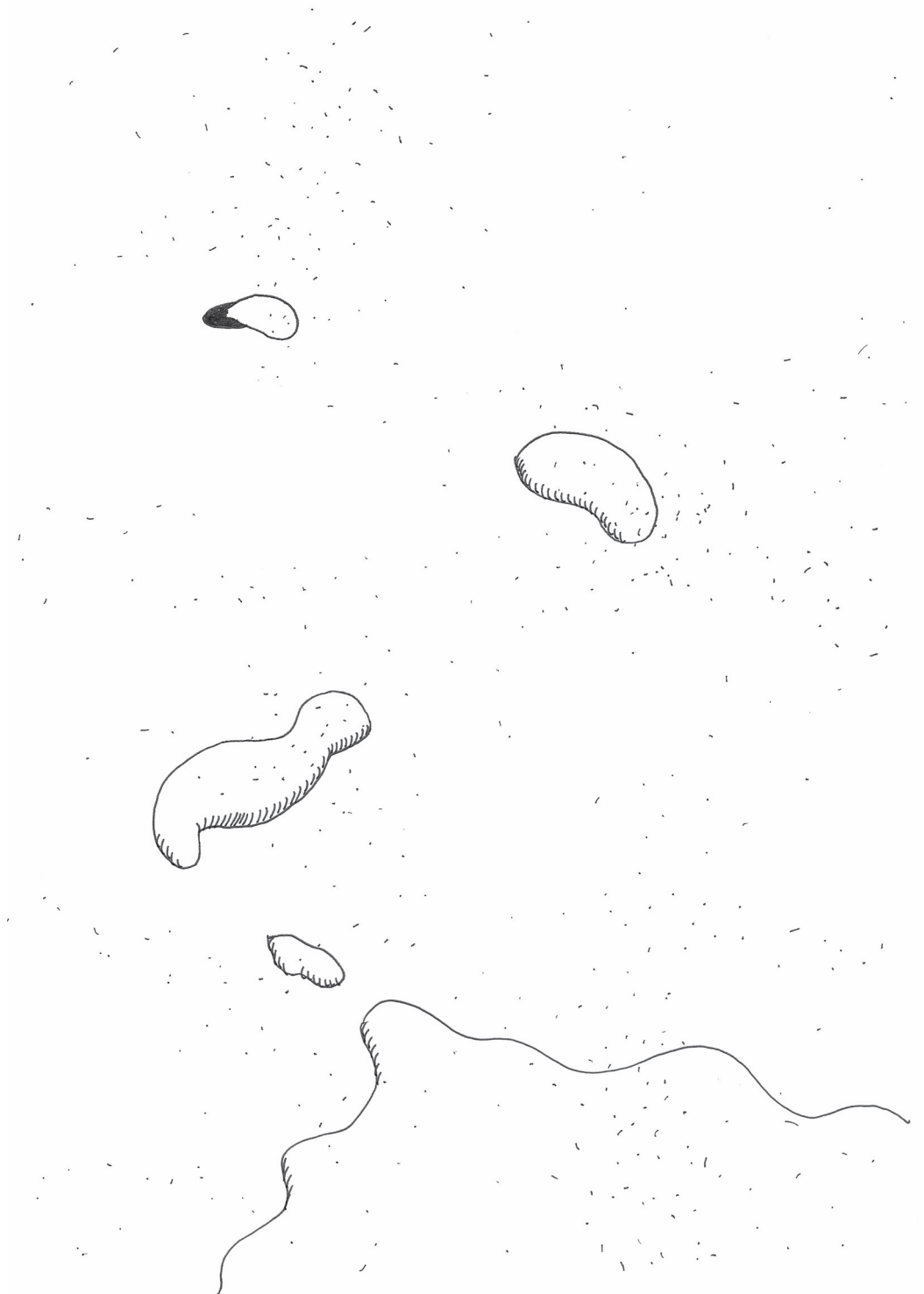
Se rapprochant,  
la curiosité éloigne nos pensées et nos souvenirs.  
Nous parviennent un silence sec et  
une masse humide.  
Doucement la pénombre nous enveloppe.



Nous entrons ailleurs,  
un seuil a été franchi.  
Tout est différent et en même temps identique.  
Sans aucune limite,  
nous retrouvons la forêt, le ciel, les autres...  
Ensemble nous participons d'une même atmosphère,  
rien ne paraît éloigné,  
rien ne paraît étranger.

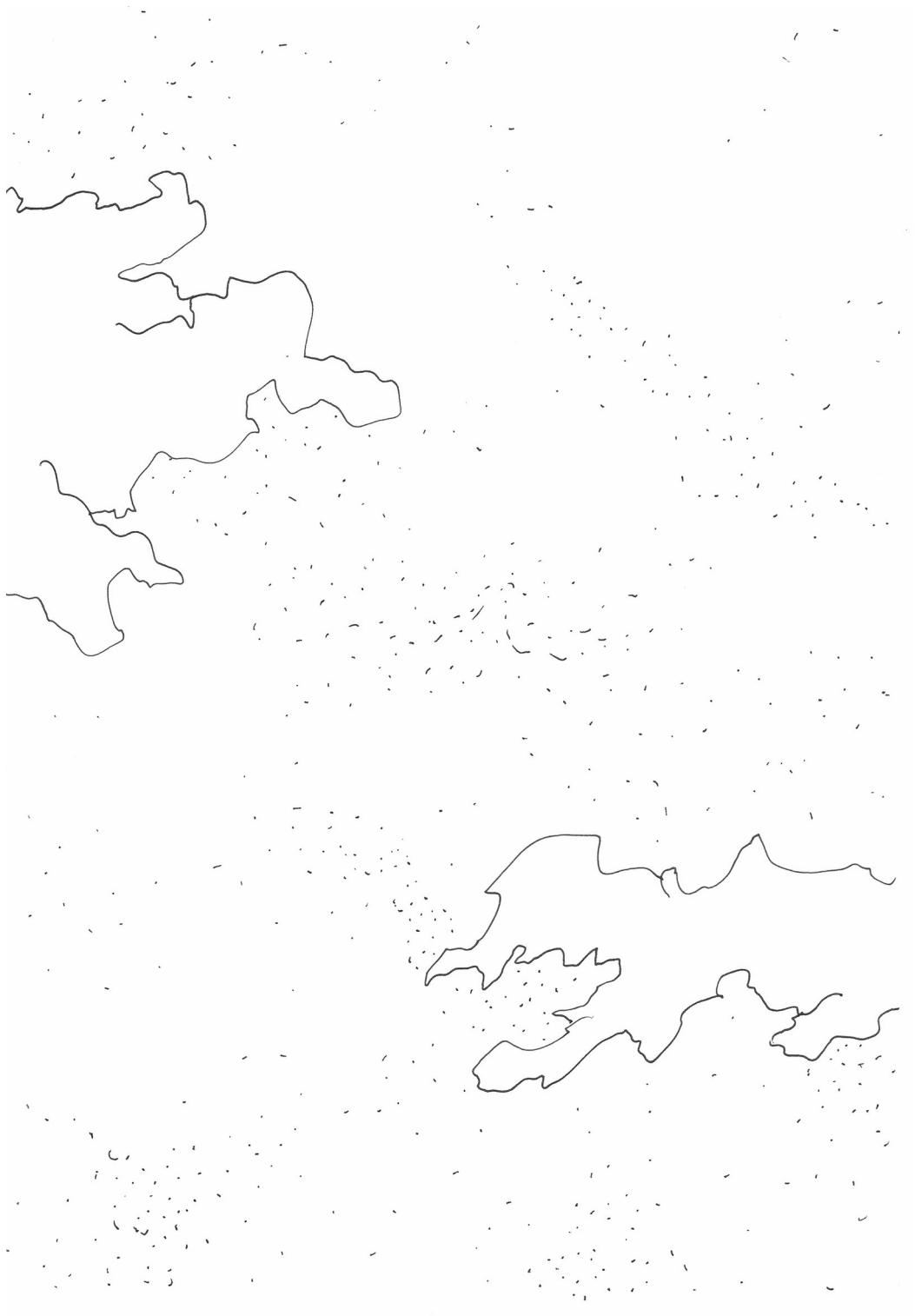


Le temps semble suspendu.  
Nos sens marquent une pause.  
Puis nos yeux parcourant l'espace,  
Nous nous arrêtons sur l'entrechoquement des gouttes d'eau.  
Rivé sur ce ballet un siècle pourrait passer



... le vent semble hurler, le ciel nous toucher...

En cet instant,  
il n'y a plus nous et le monde.  
Le passé et le présent ont disparu.  
Tous les êtres en présence semblent unis.  
Le corps s'évapore, les distances disparaissent.  
Projeté dans ce mouvement,  
mon corps me semble être différent et pareil à la fois.  
J'ai l'impression d'être présent pour la première fois.









***LES VILLES ET LA NATURE***

*Hugo Conventz*

Présenté par Thierry Paquot

HÉRITAGE

Voilà un sujet d'actualité : donner à la nature toute sa place dans la ville ! Contrer quelque peu l'artificialité du bâti et de la voirie avec des plantations, cela est bon non seulement pour l'esthétique urbaine mais aussi pour la santé des habitants. Avec le dérèglement climatique, ses îlots de chaleur et autres pics caniculaires, l'on préconise la végétalisation aussi bien des espaces publics que des façades et même des toits... La pollution atmosphérique par les émissions de gaz à effet de serre qui contrarie la qualité de l'air réclame des arbres pour filtrer le carbone et des parcs et jardins pour permettre à n'importe quel citoyen de s'aérer. Ce sujet d'actualité est ici abordé en 1913, dans le cadre du Premier Congrès international et exposition comparée des Villes à Gand.

Faudrait-il en déduire que notre actualité est vieille ? Ou bien qu'elle s'enracine dans une épaisseur historique de plus d'un siècle, laissant entendre que rien n'a été fait alors et que la situation n'a cessé de s'aggraver avec l'automobilisation des territoires et leur urbanisation galopante et étalée ? Il est certain que notre époque connaît des problèmes qui sont historiquement récurrents : ne parle-t-on pas de « crise du logement », de « saccage de la nature », d'« embouteillages » et de « dégradation de l'environnement », d'« extinction programmée de telle ou telle espèce animale ou végétale », d'« arrachages des haies » au nom de l'agriculture intensive ? d'« imperméabilisation » des sols pour les viabiliser et les lotir afin d'en tirer profit ? La société ferait-elle du surplace ? À dire vrai, c'est le productivisme qui génère ces dégâts et dysfonctionnements par sa recherche inextinguible de la rentabilité. Au point du reste où la globalisation du capitalisme financiarisé précarise les territoires après avoir précarisé les emplois. Dorénavant, les territoires sont interchangeable, autant dire équivalents, c'est-à-dire « sans qualité ». Le capitalisme financiarisé n'hésite pas à délocaliser telle unité de production, tel super-entrepôt logistique de distribution, telle aire touristique selon de nouvelles opportunités économiques. Les fonds de pension n'ont aucune « conscience du lieu » pour reprendre une expression d'Alberto Magnaghi, elles cultivent seulement une conscience de la productivité de leurs placements...

Que nous dit Hugo Conwentz (1855-1922), ce botaniste, conservateur des Monuments Naturels en Prusse ? Que la nature « naturelle », en quelque sorte, se trouve de plus en plus dévastée, vandalisée par les actions des hommes, comme l'industrialisation, l'extension du chemin de fer, la diffusion du tourisme, l'accroissement de vastes aires urbaines. Qu'il est temps de réagir. Comment ? En instruisant les habitants de la richesse culturelle des lieux dans lesquels ils vivent, en les invitant à mieux connaître cette nature pour mieux la protéger des prédateurs, en élevant certains sites ou certaines forêts au rang de « Monuments Naturels », reprenant la formule à Alexander von Humboldt qui la propose en 1814 (Naturdenkmal). Aussi évoque-t-il des « classes promenades », des « jardins scolaires », des « forêts urbaines », l'encadrement du tourisme et la suppression des « panneaux-réclame » qui enlaidissent le paysage, etc. Il dénonce l'exploitation éhontée des forêts qui ne sont remplacées que par des essences, souvent étrangères à l'endroit, et plus immédiatement rentables, les déséquilibres floristiques et faunistiques générés par le tracé de route, la captation des eaux des étangs, lacs et rivières, la lutte

*inextirpable des agriculteurs contre certains animaux, considérés comme « nuisibles »... Son texte vise à sensibiliser ses collègues sur l'importance à prendre soin de la nature, y compris dans les villes, à en vanter les mérites, en exalter les beautés, en souligner les vertus émancipatrices. On peut regretter un vocabulaire un peu désuet et un point de vue daté, surtout concernant les petites filles... Mais ce que ne dit pas ce texte, et qu'on trouve dans un ouvrage publié en 1904, régulièrement réimprimé, c'est la politique de conservation de la nature, comme patrimoine national. Cette dimension patriotique n'est pas étrangère à l'époque et François Walter, dans son ouvrage majeur<sup>1</sup>, explique qu'elle est partagée par la plupart des associations, ligues et fondations de la protection de la nature en Europe. Il précise que si « la protection doit s'opérer sur trois fronts : d'abord inventorier et cartographier les monuments naturels, ensuite prendre les mesures pour les mettre à l'abri sur le terrain, enfin les faire connaître », il n'obère pas la récupération nationaliste de sa proposition. Du reste, déjà vers 1880, Ernst Rudorff lance la notion de Heimatschutz, et dénonce le tourisme, l'électricité et le socialisme... La Ligue qu'il fonde en 1904 a pour objectif la protection esthétique de la patrie. Ce qui sera repris et développé par le régime nazi, mettant en avant l'intention d'Adolf Hitler de réaliser une « Allemagne de la beauté », celle-ci repose sur ses forêts, ses rochers, ses rivières, etc. Ainsi, par exemple, il convient de rompre avec le tracé rectiligne des voies et privilégier une harmonie entre les courbes de niveaux, la végétation locale, l'esthétique propre au lieu et l'âme du peuple...*

*L'héritage de Hugo Conwentz est altéré par cette récupération nationale-socialiste à la gloire du Führer, et bien sûr de la race aryenne, qui d'autres que les juifs planteraient partout des « panneaux-réclames » ? De manière moins systématique, les Sociétés pour la protection de la nature et des paysages qui se multiplient alors en Europe (France, Italie, Belgique, Suisse, Pays-Bas, Finlande, Suède, Norvège, etc.) ont ce caractère « nationaliste », les qualités d'un paysage reflètent celle du peuple qui l'a façonné et l'entretient... En 1913, c'est la ville de Gand qui accueille l'Exposition universelle, s'y joint alors le Premier Congrès International des Villes, accompagné d'une exposition concoctée par Patrick Geddes et son fils, Alasdair, dont une première version a été montrée à Londres ainsi qu'à Édinbourg et Dublin en 1910 et à Belfast en 1911<sup>2</sup>. C'est dans ce contexte que plusieurs orateurs choisis font part de leurs suggestions pour rendre plus hospitalières et plus agréables les villes, pour tous. Plusieurs d'entre eux s'attardent sur la place de la nature, dont Hugo Conwentz.*

*Bonne lecture !*

Thierry Paquot

1. Cf. *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècle)*, par François Walter, Paris, éditions de l'EHESS, 2004.

2. Cf. *Patrick Geddes. Social Evolutionist and City Planner*, par Helen Meller, Londres, Routledge, 1990 et le chapitre 3, "L'Oncle d'Écosse" de *L'Amérique verte. Portraits d'amoureux de la nature*, par Thierry Paquot, Saint-Mandé, éditions Terre urbaine, 2020.



# Les Villes et la Nature

## Avec 8 figures

Hugo Conwentz,  
Conservateur des Monuments Naturels en Prusse

À mesure que nos villes grandissent, que le commerce et l'industrie s'étendent et que la culture agricole et forestière gagne en intensité, la nature spontanée se perd de plus en plus. Il en résulte la tâche des communes de planter d'abord dans leur banlieue, pour compenser, des gazons, des allées d'arbres et des parcs. Il y a des villes (par exemple Berlin, Düsseldorf, Londres), où ces espaces verts sont heureusement déjà assez grands. Celles qui prennent spécialement à cœur la parure verte de la nature ont installé des systèmes particuliers pour arroser et aérer les racines des arbres.

Pendant les plantations artificielles seules ne peuvent pas suffire à la longue. Ruskin dit : « Quand on aura appris l'art de vivre, on trouvera que les choses aimables aussi sont nécessaires, la fleur sauvage au bord du sentier autant que le blé cultivé et les oiseaux sauvages, les bêtes de la forêt autant que les animaux domestiques soignés... » Ainsi donc il est nécessaire de sauver et de réserver hors de la ville, dans les environs plus ou moins proches, encore quelques parties du paysage naturel, où les citadins peuvent trouver leur récréation loin du fracas de la grande ville.

Maintes villes se sont assurées depuis longtemps, de la propriété d'une forêt souvent très grande : par exemple Eberswalde, de 1 491 hectares ; Elbing, de 1 680 ; Deutsch Krone, de 2 418 ; Lübeck, de 3 090 ; Thorn, de 4 667 ; Francfort sur l'Oder de 5 992 ; Bunzlau, de 9 475 ; Görlitz de 33, 133 hectares. Parfois, on a spécialement décidé que la forêt communale doit être conservée dans son état naturel sans être déshonorée par des coupes à blanc estoc ou par des plantations. Autrefois, il arrivait quelquefois qu'on faisait de grandes coupes dans les forêts communales, soit pour avoir du terrain à bâtir, soit pour gagner de l'argent. Dans ce but, a été faite, il y a environ quarante ans, une grande coupe dans la forêt communale de Heidelberg, en dessus du château (figure 1). Quoi qu'on ait bientôt commencé à reboiser l'espace nu, le vide n'est pas encore rempli : quand on se trouve sur le pont du Neckar ou que l'on suit la promenade des philosophes, le regard tombe

toujours sur ce trou dans la nature, qui se voit aussi sur toutes les photographies et sur les cartes postales illustrées. L'admirable panorama de Heidelberg est sans doute déshonoré par cette coupe et il est heureux que cette ville ait pris la résolution de n'en plus laisser faire ni pour le moment ni pour l'avenir. Les villes, en général, devraient avoir soin que dans leurs forêts près des promenades et des points de vue recherchés, on éclaircisse seulement le bois pour conserver la beauté de la forêt autant que possible. De même il est à souhaiter que les villes créent des réserves petites ou grandes, à la jouissance des habitants, pour les études et l'enseignement. Danzig a soustrait à toute utilisation un terrain marécageux remarquable avec un petit lac, et Francfort-sur-le-Main a réservé une partie de la forêt de 28 hectares, principalement pour les études des professeurs et élèves.

De plus, les villes ont généralement la tâche de sauver et de défendre aussi pour l'avenir contre toute exploitation, les monuments naturels qui leur appartiennent et qui donnent souvent au paysage sa caractéristique. Ainsi les conseils municipaux et communaux de quelques villes prirent la résolution de conserver des blocs erratiques en leur possession (fig.2). Wernigerode protège les rochers de granit à l'est du Harz, qui appartiennent à la ville. Dörenburg défend le Tyrstein, rocher abrupt de grès sénonien. Aussig-sur-l'Elbe fit cesser l'exploitation de la carrière au pied du Workotsch, qui est un haut rocher basaltique, dont les colonnes sont disposées radicalement (fig. 3), et ainsi de suite. Hameln, Münstereifel et d'autres villes ont pris sous leur protection les houx dans leurs forêts ; La Haye a défendu de cueillir les anémones dans ses bois ; Wunsiedel dans le Fichtelgebirge, protège un rocher sur lequel se retrouve la Schistostega, plante rare, et Nuremberg sauvegarde une sous-espèce rare du nymphéa dans un marais communal. Il faut rendre grâce aux communes qui ne protègent pas seulement les monuments remarquables qu'elles possèdent, mais qui achètent d'autres monuments naturels pour les sauvegarder. Frauenstein, dans l'Erzgebirge, acquit les rochers de quartz dans le bassin du Gneis, avec le soi-disant « pot à beurre ». Loevenberg, en Silésie, acheta la « chambrette virginale », groupe remarquable de pierres de taille. Karlsruhe, en Bade, acheta les chênes de Beiertheim, qu'on voulait abattre, pour les conserver aux peintres. Un faubourg de Glasgow acquit un sol forestier de la formation houillère, qu'on avait découvert, pour le protéger comme monument naturel. Surtout les villes qui ne possèdent pas encore de forêt devraient tâcher d'en obtenir une ; car les forêts communales, plutôt que les parcs et les gazons au centre d'une ville sont les poumons proprement dits de la commune, qui sauraient économiser bien des hôpitaux. Les habitants d'Elberfeld gagnèrent, par une collecte, 20 000 marcs pour l'achat d'une forêt. La ville de Barmen accorda près de 400 000 marcs pour l'acquisition d'un terrain de forêt et de prairie de 55 hectares ; Kottbus acheta à l'occasion des noces d'argent du Couple impérial, en 1906, une forêt de pins de 71 hectares ; les Altenbourgeois créèrent à l'occasion de la cinquantaine du règne de feu leur Régent, en 1903, la forêt du Duc Ernest ; Dresde acheta, en 1898, à

l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du règne du Roi Albert, 117 hectares de bois près Dresde, pour le conserver. Munich acquit, avec l'aide de la Société de l'Isar, moyennant 50 000 marcs, un petit bois sur les bords de l'Isar, qui fut menacé par la construction projetée d'une usine (fig. 4). Vienne accorda 40 millions de marcs pour s'assurer d'une ceinture de forêts et de prairies de 4 400 hectares.

L'administration des forêts en Prusse fait de grandes avances aux villes en leur donnant des forêts fiscales à prix réduit, à la condition que la forêt reste inaltérée et que l'on ne la transforme pas en terrain à bâtir. Sous ces conditions ont acheté de l'État : Kiel, 48 hectares de forêt ; Hanovre, 103 hectares ; Charlottenburg, 104 hectares ; Düsseldorf, 295 hectares ; Berlin, pour commencer, 537 hectares, dont 125 seront conservés comme parc du peuple.

Les grandes villes reconnaissent de plus en plus la nécessité de conserver pour leurs habitants l'aspect originel du paysage et les raretés de la nature non seulement dans leur proche voisinage, mais aussi dans les environs un peu éloignés. Brême et Hambourg subventionnèrent ainsi les efforts pour créer un parc national dans les bruyères de Lunebourg. À Dresde on s'efforce sous la direction du maire, à faire une quête d'argent pour pouvoir acheter les carrières dans la Suisse saxonne, qui enlaidissent le paysage remarquable d'une manière choquante. Pour sauver une autre contrée non moins remarquable dans la province rhénane, un mouvement magnifique s'était mis en œuvre, il y a déjà quelques années. Au pied de Petersberg, on avait ouvert une carrière qui menaçait d'enlaidir l'aspect charmant du Siebengebirge. En 1886, on fonda à Bonn, une société de sauvegarde, sous la présidence du maire. Celui-ci réussit à amener l'État, les communes et toute la population rhénane à acheter la contrée menacée pour la sauver. Les villes de Cologne et de Bonn accordèrent 100 000 et 50 000 marcs et la province rhénane 200 000 marcs. La société obtint par l'État, la concession de plusieurs loteries et le droit d'expropriation. Par tous ces efforts, on a réussi à protéger contre l'enlaidissement l'un des plus beaux paysages du Rhin, la couronne des sept montagnes, et à créer peu à peu une réserve de plus de 7 kilomètres à la joie des habitants de Bonn, de Cologne et de toute la province, et des étrangers qui aiment à venir là en excursion. Au Parlement, le ministre disait fièrement : « Il ne peut pas y avoir de doute qu'au temps où nous vivons, où en somme le réalisme prend de tous les côtés des dimensions inquiétantes, il est de bon droit, même il faudra le reconnaître au plus haut degré, qu'on prenne des mesures avant qu'il ne soit trop tard, pour conserver les beautés idéales de la nature, dont le Rhin et ses affluents sont tellement riches. »

Londres commença, en 1877, à acheter des parties remarquables de paysage même assez éloignées, ce qui ne pouvait se faire qu'au moyen de plusieurs millions. Cette capitale acquit, par exemple, la plus belle forêt de hêtres de l'Angleterre, Burnham Beeches, éloignée de la Cité de plus de 30 kilomètres (fig. 5). Ensuite, elle acheta Epping Forest au nord-ouest, terrain de moraine de 2 244 hectares avec une forêt magnifique d'arbres mixtes, destinés surtout à la population ouvrière. Les bords de

la Tamise, près de Londres, sont aussi conservés dans leur aspect originel. Les faubourgs suivaient l'exemple de la capitale en créant des réserves plus modestes.

En général il vaudra toujours mieux et il sera moins cher de faire ces achats de bonne heure, avant que le terrain ne soit parcellé et qu'on ne le puisse avoir qu'en petits morceaux et à prix élevé. Ce que prouve l'exemple de New-York, qui acheta, il y a près de soixante ans, 50 hectares de son parc central, pour la somme de 21 millions et qui, cinquante années plus tard, devait payer 4 hectares 22 millions.

S'il n'existe point de forêt aux environs, qu'elles puissent acheter, les villes devraient, faute de mieux, créer des parcs et des plantations de bois, comme elles ont déjà souvent fait. Cologne sur le Rhin a déjà dépensé plus de 2 millions de marcs et demi, pour planter une forêt communale de 102 hectares d'étendue, et la ville accorda récemment encore 1 million pour créer une forêt sur la rive droite du Rhin. Parfois, c'est par la générosité des habitants riches que les villes peuvent se procurer de telles promenades : la ville de Gleiwitz, par exemple, reçut d'un tel bienfaiteur 100 000 marcs pour planter un parc populaire. Il est heureux que nouvellement quelques villes placent leurs cimetières dans un bois, conservant ainsi en même temps un beau coin de la nature. On pourrait partout rendre utiles les cimetières à la protection de la nature, en les changeant, aussi en ville, en bois pour les oiseaux.

En général, c'est la mission des villes de favoriser la protection des oiseaux, surtout parce que ces petits chanteurs disparaissent vite presque partout aux environs des villes et des stations balnéaires. Quand les oiseaux trouvent encore des endroits naturels pour faire leurs nids, on devrait protéger ces endroits autant que possible, et où il y en a plus, il faudrait en créer des artificiels. Souvent, en résolvant quelque question, les villes doivent acquérir du terrain en dehors de leur territoire, pour y installer des sanatoriums, des hôpitaux, des champs d'épandage, etc. Il serait facile alors de réserver de prime abord quelques champs pour y créer des sanctuaires d'oiseaux. Pour cela, il faudrait que les jardiniers de la ville ou autres personnages puissent suivre un cours spécial à une station pour la protection des oiseaux, pour apprendre dans la pratique tout ce qui est nécessaire pour planter un tel bois. Quelques villes se sont déjà distinguées par leurs efforts pour protéger les oiseaux. Hirschberg, en Silésie, consacra un bois sur le Kalvarienberg, Lübeck désigna l'île de Priwall et Hambourg l'île de Trischen, comme sanctuaire des oiseaux.

Les villes peuvent encore favoriser l'amour de la nature et le soin des monuments naturels par leurs écoles de tout genre<sup>1</sup>. Il faudrait élever les élèves dans l'idée qu'il

1. Conwentz H. *Die Heimatkunde in der Schule*. 2. vermehrte Auflage. Berlin 1906.

ne suffit pas de tenir ordre à la maison, au jardin ou sur les gazons et les squares de la ville, mais qu'il faut aussi soigner la nature libre. On devrait les habituer à ne pas laisser traîner dehors les restes du repas, par exemple papiers, boîtes, morceaux de verre, coquilles d'œufs, etc. (fig. 6), mais à rapporter tout cela à la maison. Tant que ces mauvaises habitudes n'auront pas cessé, les administrations municipales devraient au moins faire ramasser les papiers près des sentiers les plus fréquentés. Les sociétés pour l'embellissement du pays pourraient aussi s'occuper de la chose, et toute la population leur en saurait bon gré.

Ensuite, il faudrait défendre aux enfants et aux grandes personnes de cueillir des plantes en masse ou bien de les déraciner, comme il est aussi une mauvaise habitude d'arracher d'entières branches d'arbre fleuri, etc.

*Cueillez les fleurs, mais n'en prenez pas toutes,  
Elles sont le grand ornement de la route.  
Laissez encore quelques-unes aux autres  
Qui en sentent une joie pareille à la vôtre.  
Il viendra peut-être quelqu'un qui y passe,  
Le cœur triste, la marche fatiguée et lasse,  
Qui vite oubliera sa fatigue et ses pleurs  
En trouvant sous ses pieds encore une petite fleur.*

(D'après J. Trojan)

On recommande souvent par affiche à la bienveillance du public les édifices publics et les promenades, mais il est beaucoup plus important de recommander la forêt des bruyères avec leurs monuments naturels, à la protection du public. Car les créations du constructeur et du jardinier peuvent presque toujours être restaurées ; tandis que la nature originelle une fois détruite est perdue à jamais. De plus, il faudrait toujours de nouveau attirer en classe l'attention des enfants sur la protection des plantes, des oiseaux et des autres animaux rares. Il ne faut pas mener les élèves en excursion aux habitats rares, il ne faut pas non plus animer à entretenir des herbiers ou des collections d'insectes et d'œufs.

Par contre, les villes devraient veiller à ce que les enfants des écoles *soignent les fleurs*, comme il se fait déjà parfois : par exemple, Breslau paye par an 2 500 marcs pour les pots de fleurs soignées par les écolières. Les villes devraient mettre à la disposition des écoles un terrain propre au jardinage, soit en dehors de la ville, soit dedans, où les élèves ont leurs parterres qu'ils cultivent sous la direction d'un personnage compétent. Cet enseignement pratique éveillera l'amour et la connaissance de la nature et le sens du travail utile. En Allemagne, ce sont les villes de Breslau, de Wiesbaden et autres, qui ont procédé dans ce sens. Il est en plus à désirer que chaque école cultive un *jardin scolaire*. Il ne s'y agit pas d'un grand jardin botanique, mais d'un petit terrain où l'on trouve surtout les arbres et les autres

plantes caractéristiques du pays, avec leurs noms, pour que nos fils arrivent enfin à connaître les arbres et les buissons ordinaires<sup>2</sup>. En Suède et en d'autres pays, où l'on travaille plus dans ce sens, il y a des écoles à la campagne qui n'ont pas seulement quelques arbres, mais qui possèdent de petites pépinières. À Breslau, il y a déjà près de vingt écoles communales, à Dresde même, cinquante qui ont de petits jardins. En outre, chaque grande ville a besoin d'un grand jardin botanique central, où l'on puisse prendre les plantes pour l'enseignement en classe et où l'on puisse faire des observations biologiques et autres. D'une manière analogue, on pourrait favoriser l'amour des animaux si on avait soin de procurer aux écoles communales du matériel *vivant*, servant à l'enseignement intuitif. La ville de Munich a installé dans un grand nombre de ses écoles communales, des pièces spéciales, où l'on n'a pas seulement des escargots, des coquillages, des amphibiens, des reptiles et des poissons vivants, mais où vivent aussi des oiseaux et des mammifères.

Ensuite, il faudrait que les écoles communales arrangent plus souvent des promenades et des *excursions instructives*, comme il serait à désirer que l'enseignement de géographie, d'histoire, naturelle et de dessin se fasse autant que possible en plein air. Quelques villes subventionnent de telles organisations. Karlsruhe dépensa pendant l'année dernière environ 1 760 marcs pour les excursions scolaires, que l'on faisait dans les contrées remarquables par leur beauté ou par leur histoire. Munich a placé dans son budget une somme de 10 000 marcs pour favoriser de telles excursions scolaires. Dans le cas où les villes arrangent des cours spéciaux de perfectionnement pour les instituteurs et les professeurs de leurs écoles, il faudrait considérer, dans le programme de ces cours et aux excursions, l'idée de la protection de la nature.

Les villes, en général, estiment leur *nobile officium*, de subventionner les *sociétés* d'utilité générale, scientifique ou autre. Il est à recommander d'en laisser profiter surtout les sociétés qui encouragent l'amour de la nature et qui incitent à faire des courses, car elles aident plus ou moins à découvrir et à conserver les monuments et les beautés de la nature. Les villes ne devraient jamais oublier que leur intérêt n'existe pas seulement dans l'idée, mais que c'est dans leur intérêt matériel de conserver leur milieu naturel pour rendre leur séjour agréable au gens du pays et aux touristes.

Aujourd'hui, on trouve des organisations spéciales pour la protection de la nature dans presque tous les pays civilisés. À Berlin il y a l'*Institut Royal pour la Protection*

2. On devrait cultiver près des écoles de jeunes filles, un potager avec légumes et fleurs, pour que les futures ménagères les voient en nature et apprennent leurs noms.

*des Monuments naturels*, dirigé par l'auteur de cet essai<sup>3</sup>. Une conférence a lieu chaque année sur les questions aiguës du soin de monuments de la nature à laquelle prennent part les délégués de toutes les contrées de l'Allemagne et de quelques pays étrangers. En Belgique, existe depuis vingt ans la Société Nationale pour la Protection des Sites et des Monuments, qui a pris pour tâche d'empêcher la destruction des sites.

En outre on forma, il y a deux ans, d'après l'idée de M. J. Massart, professeur de botanique à l'Université de Bruxelles, un Comité pour la Protection de la Nature, qui est très actif. En Hollande, en France, en Angleterre, en Danemark, en Suède, en Suisse et aux États-Unis de l'Amérique, etc., il y a des organisations semblables. Les villes pourraient bien subventionner spécialement ces comités et ces sociétés pour la conservation de la nature.

Les communes, exerçant sur leurs terrains la police rurale, forestière et de chasse, peuvent avantageusement protéger la nature et les sites. Il est arrivé qu'on a arrêté par mesure de police des excursionnistes ayant arraché en masse des branches fleuries et qu'on leur a fait payer des amendes. Ensuite, Munich et d'autres villes ont défendu l'herborisation dans leurs territoires, pour éviter de mettre en danger les plantes rares. Il y a, à Vienne, Munich, Nuremberg, Regensburg, etc., des arrêtés qui défendent de vendre aux marchés des plantes sauvages avec racines.

Les villes ont aussi la tâche de veiller à ce qu'on ne donne pas trop souvent la *concession* de construire des belvédères, des monuments et des hôtels dans leurs forêts et sur leurs montagnes, et même qu'on la refuse complètement dans quelques endroits. Entouré en ville d'œuvres d'art, l'homme a le désir de ne pas en trouver sur le haut des montagnes, pour pouvoir s'adonner librement à la contemplation de la nature. Il faudrait ajouter aux règlements sur les constructions une prescription d'après laquelle toutes les constructions nouvelles ou les modifications d'un bâtiment devraient être telles que ni l'aspect de la rue, ni le paysage alentour n'en souffrent. En Suisse, il y a un arrêté interdisant que les murs le long des routes surpassent une certaine hauteur pour que la vue des montagnes soit libre à tout le monde. Il serait à souhaiter qu'on conserve intactes dans nos villes, stations climatiques ou balnéaires, les vues remarquables sur la montagne, sur un lac ou sur la mer et qu'on ne permette pas de les masquer par quelques bâtiments.

3. Les publications périodiques en sont :

*Beitrage sur Naturdenkmalpflege*. Vol. 1-3. Berlin 1910-1912. Avec 6 tables et 198 figures. Contenant les rapports sur l'administration de l'Institut, les rapports sur les conférences annuelles, des communications sur la protection des monuments naturels dans les autres pays, des monographies sur les réserves, etc.

*Naturdenkmäler, Vorträge und Aufsätze*. Nr 1-4. Berlin 1913. Ces essais traitent les diverses tâches de protection de la nature de façon populaire, pour répandre l'idée du monument naturel dans tous les cercles. Ils conviennent spécialement aux bibliothèques communales, populaires et scolaires.

Les *panneaux-réclame* sont le plus grand danger d'un paysage. Il va sans dire que le grand commerce moderne ne peut pas se passer complètement de la réclame, mais il faudrait en supprimer autant que possible les excès (fig. 7,8). En France on a procédé le plus sévèrement en frappant d'une haute taxe les affiches dont il s'agit. En Allemagne on s'efforce à limiter la réclame par la loi et par des décrets ; cependant on n'est pas encore arrivé à de grands résultats. Il faut remercier quelques grandes maisons de commerce qui, par principe, s'abstiennent de la réclame dans la nature, parce qu'elles la trouvent très laide. Tous les amis de la nature ont le désir légitime que la réclame disparaisse partout de la nature libre. Dans la banlieue des villes il faudrait donner à la réclame un cadre esthétique pour qu'elle s'adapte autant que possible à l'aspect de la ville.

En somme, il faut remarquer que beaucoup de villes ont déjà reconnu leur tâche de favoriser de toutes leurs forces le mouvement de conserver la nature et ses monuments. Comme au congrès présent, il y en a eu d'autres où l'on faisait des conférences semblables à celle-ci. À l'avenir, on devrait traiter et discuter à tous les congrès des villes et aux assemblées des maires, la question de la protection de la nature et des sites.



*Figure 1 : Le panorama de Heidelberg déshonoré par une grande coupe à blanc estoc dans la forêt communale*



*Figure 2 : Bloc erratique dans la forêt communale de Neustadt (Prusse occidentale), sauvé pour toujours*



*Figure 3 : Rocher basaltique aux colonnes radiales appartenant à la ville d'Aussig (Bohême)  
(Par arrêté municipal l'exploitation de la carrière fut suspendue et le rocher est protégé comme monument naturel)*



*Figure 4 : Sur les bords de l'Isar, près Munich, paysage acheté par la ville avec l'aide de la société de l'Isar*



*Figure 5 : Burnham Beeches, en Angleterre, achetés par la corporation de Londres pour être protégés*



*Figure 6 : La beauté de la forêt d'une grande ville gâtée par des papiers, etc.*



Figure 7 : Paysage près d'une grande ville, dont la beauté est détruite par des panneaux-réclame



Figure 8 : Paysage enlaidi par des panneaux-réclame





***DERRIDA'S HAUNT***

*Mark Wigley*

Présenté par Céline Bodart

TRADUCTION

*Pour interroger ce que la philosophie de la déconstruction a pu donner à penser en architecture, les traces sont aussi multiples que variées. Dès le début des années 1980, les reprises de la philosophie derridienne en architecture se sont en effet jouées à grands coups de conférences et publications, de colloques, expositions et autres formes de collaborations<sup>1</sup>. Pourtant, quand Mark Wigley publie Derrida's Haunt en 1993<sup>2</sup>, le théoricien introduit son travail comme une nécessaire et première traduction de la déconstruction en architecture. Selon lui, l'évidence avec laquelle cette ré-appropriation de la déconstruction a eu lieu est tout simplement suspecte. Comment l'architecture, dont « le discours est soi-disant le plus matériel » et en conséquence le plus éloigné de la philosophie de Derrida, s'est-elle laissée entraîner, sans hésiter ni même résister, dans une sorte de mise en application de la déconstruction ? Sa suspicion fait place à une affirmation : au tournant des années 1990, ce qui se passe dans les discours de l'architecture au nom de la déconstruction n'est qu'une « translittération », « juste une application littérale », « un transfert métaphorique », « l'application architecturale simple et directe d'une théorie extérieure à l'architecture ». Le théoricien est ferme : quoi qu'on puisse en dire, il n'y a pas eu de traduction – et il ajoute : « du moins, par encore »<sup>3</sup>. Poser comme nécessaire de pouvoir traduire la déconstruction en architecture, c'est avant tout pour Wigley une façon de faire ralentir les interprétations trop rapides ; faire hésiter les discours qui se sont jetés sur la déconstruction sans vraiment prendre le temps de la (re)penser. Une telle traduction n'a pas encore eu lieu en architecture, il en est convaincu. Et pour preuve, il affirme qu'une telle rencontre traductive entre ces deux discours n'aurait pu les laisser indemne, ni l'un ni l'autre, puisque l'architecture est « partie intégrante de la production même du discours de la déconstruction, et cela depuis ses débuts ». L'architecture opère*

1. Pour ne citer que quelques-uns de ces événements intellectuels et médiatiques : parallèlement à son projet *Chora L Works* avec Eisenman (1985-88), Derrida a été invité à donner des conférences lors de différents événements scientifiques dans le domaine de l'architecture, d'abord en Europe (Paris, 1985 ; Trento, 1986) puis en Amérique (New York, 1987, 1991 ; Irvine, 1989) ; il a également participé aux conférences ANY de Los Angeles (1991) et de Yufuin (1992). Au Royaume-Uni, Papadakis a organisé un symposium intitulé "Deconstruction at the Tate Gallery" en mars 1988 (voir Papadakis, Cooke et Benjamin (eds) (1989), *Deconstruction, Omnibus Volume*, London, Academy Editions) ; et la revue AD a consacré trois numéros spéciaux à la déconstruction : 2, no. 3-4 (1988) ; 3, no. 1-2 (1989) ; et AD Profiles 87 (1990). L'exposition *Deconstructivism Architecture* (Johnson et Wigley, Metropolitan Museum of Art, New York, juin 1988) doit également être mentionnée, bien que le nom de Derrida n'apparaisse nulle part comme référence.

2. Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction : Derrida's Haunt*, The MIT Press, 1993. Dans cet ouvrage, Wigley reprend les recherches menées pour sa thèse de doctorat, intitulée « Jacques Derrida and Architecture : The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse », soutenue en 1986 à l'Université de Auckland (Nouvelle-Zélande), sous la direction de Mike Austin. Ce texte a également été en partie publié sous forme d'articles dans différents journaux spécialisés. Voir Mark Wigley, « Postmortem Architecture : The Taste of Derrida ». In *Perspecta*, vol.23, 1987, p.156-172 ; Mark Wigley, « The Translation of Architecture : The Production of Babel ». In *Assemblage* 8, 1989, p.7-22 ; et Mark Wigley, « The domestication of the house : deconstruction after architecture », in Peter Brunette, David Wills (eds.), *Deconstruction and the visual arts : art, media, architecture*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994, p.203-227.

3. Mark Wigley, *Derrida's Haunt*, op.cit., p.1 et 2

à l'intérieur du discours de la déconstruction comme condition d'énonciation, et une telle opération y laisse inévitablement des traces. Des traces qu'il faut traquer, dans l'ensemble des discours de Derrida. C'est « la tâche de traducteur »<sup>4</sup> que se donne Wigley dans Derrida's Haunt.

Pour présenter plus précisément les enjeux et spécificités de cette tâche que se donne Wigley, il s'agit ici de la décomposer en quatre questions : que veut dire traquer ? Quelles traces ? Quelle architecture ? Et dans quels textes ?

Comment traquer ? Traquer, c'est lire et relire, patiemment et finement ; c'est lire en suivant non pas « les lignes les plus évidentes des discours » mais y poursuivre ce qui se décèle comme « des trajectoires indistinctes, souvent sinueuses et tortueuses ». Il faut non pas tenter de les aborder de l'extérieur mais chercher à les saisir en entrant pleinement dans et entre les lignes de l'économie textuelle du discours, là où les entrecroisements de concepts tracent des « géométries tordues et complexes » ; se laisser mener là où le concept même d'architecture, souvent dissimulé sous de multiples figures et autres métaphores, non pas soudainement apparaît à la surface du discours, mais tacitement participe au tissage même de sa surface. Il faut poursuivre dans la pensée du philosophe les traces d'une architecture, même si celle-ci ne s'y exprime pas en termes architecturaux, du moins jamais explicitement, jamais directement. C'est cette indirectitude de l'architecture inscrite et parsemée dans les écrits de Derrida qui intéresse Wigley puisque, comme il l'affirme, c'est précisément parce que son inscription y est indirecte qu'elle peut atteindre sa plus grande force.

Quelles traces ? Les traces de l'architecture forment un véritable « sous-texte », dit Wigley. Nécessairement discontinu et éparpillé dans tous les textes de Derrida, ce sous-texte est comme tissé entre eux, formant une toile aux fils aussi discrets que ténus. Attention toutefois que cette figure de l'architecture, présente dans les discours de la déconstruction, n'est pas le propre du discours derridien : c'est l'ensemble de la philosophie elle-même, en tant que discours et institution, qui se pense en termes architecturaux, en termes de construction. Mais si la puissance métaphorique de l'architecture permet à la philosophie de se définir elle-même, la métaphore architecturale apparaît pour la philosophie comme « une sorte d'échafaudage à faire disparaître une fois le projet achevé »<sup>5</sup>. Autrement dit, l'architecture occupe une place centrale dans l'énonciation du discours philosophique, bien que celui-ci s'attache à l'y maintenir comme irréductiblement « étrangère », un « énoncé prohibé » enfoui à l'intérieur même du discours qu'il rend possible. Ce pré-conditionnement du discours philosophique par l'architecture, Wigley le resitue certes dans l'histoire de la

4. En écho à l'essai de Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » (1923), avec lequel Wigley ouvre son argumentation dans le premier chapitre de *Derrida's Haunt*, « The Translation of Architecture » (p.1-33).

5. *Ibid.*, p.16

*philosophie elle-même, mais le véritable territoire de sa traque est bien le discours de la déconstruction. Les traces qu'il traque tendent à démontrer le caractère inextricable de ces deux formes de discours, mais aussi le risque que chacun de ces discours encourt en rendant exprimable ce qui les tient l'un à l'autre.*

*Quelle architecture ? Dans sa traque, Wigley met en avant que la figure de l'architecture est toujours « une figure simplifiée », une sorte de « caricature » ; une figure de la simple addition, où « chaque élément supporte et est supporté par un autre », une structure essentiellement verticale et hiérarchique. Plus que sa simplicité, c'est sa familiarité qu'interroge Wigley : elle apparaît dans le discours philosophique comme « une vérité si familière », exempte de toute remise en question, au point où cette image de l'architecture ne peut même plus y être saisie en tant qu'image. Dès lors, pour Wigley, architecte qui lit de la philosophie, il faut ré-interroger cette image de l'architecture, non pas pour prétendre pouvoir y ré-instaurer une image plus complexe de l'architecture, mais pour obliger la philosophie à voir cette image réductrice « à travers les yeux de l'architecte ». Il faut problématiser cette image traditionnelle de l'architecture, pour y déloger sa familiarité, l'inquiéter, la solliciter, « au sens où solliciter signifie, en vieux latin, ébranler comme tout, faire trembler en totalité »<sup>6</sup>. Solliciter une certaine image de l'architecture dans le discours philosophique, c'est donc chercher à y voir ce à quoi elle tient, autant que ce qu'elle fait tenir. C'est se rendre attentif à ces différents modes d'articulation au sein du discours qui la constitue autant qu'elle le constitue.*

*Dans quels textes ? Le corpus de textes constitué par Wigley se définit avant tout par un geste d'exclusion, dans la mesure où l'auteur exclut des écrits de Derrida tous ceux où celui-ci oriente directement son discours sur l'architecture<sup>7</sup>. Il s'agit d'investir en profondeur ces textes où le philosophe ne s'adresse jamais explicitement à l'architecture, mais bien en vue de mieux y appréhender les architectures qu'ils produisent ou auxquelles ils résistent ; de suivre les traces, « souvent imprécises mais toujours décisives », d'une ambivalence soutenue autour de l'architecture dans le discours de la déconstruction. Mais même avec un tel geste d'exclusion, la collection de textes qui composent l'œuvre derridienne reste tout aussi vaste que disparate. Alors comment l'aborder ? Dans quel sens lire Derrida ? Ce que propose l'auteur de Derrida's Haut, c'est de procéder par tissage. Le théoricien*

6. Jacques Derrida, « La différance », in *Marges de la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1972, 1-29, p.22

7. L'auteur explique ce geste méthodologique par sa volonté de rester au plus près de l'argumentation soutenue pour sa thèse en 1986, soit avant que Derrida lui-même ne soit invité par des architectes à écrire sur l'architecture. Cette « mise en quarantaine » forcée concerne les textes que Derrida écrit à la suite de sa rencontre avec certains architectes (« Point de folie – maintenant l'architecture », 1986 ; « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres », 1987 ; « Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos », 1987), les différentes interventions et interactions du philosophe avec la scène culturelle et institutionnelle de l'architecture (conférences, entretiens, publications et autres), ainsi que tout ce que d'autres (architectes, théoricien·ne·s, critiques) ont pu dire ou écrire au sujet de cette rencontre.

tisse sa démonstration en tirant les fils du discours de la déconstruction pour y multiplier les motifs architecturaux. Il identifie et sélectionne des lignes conceptuelles avec lesquelles broder son intuition. Il brode et, pour ajuster son motif, n'hésite pas à élaguer certaines lignes et à en prolonger d'autres, au risque d'en tordre toujours plusieurs au passage. Ces lignes, Wigley les raccroche toutes à une seule et même question : la question de l'architecture. Ou plus exactement, il présente ces lignes comme les multiples figures architecturales qui rendent possible le discours de la déconstruction, « s'y exprimant sous les traits de l'édifice, de l'espace, de la maison, de l'oïkos, de l'espacement, de l'intériorité, de la structure, de l'ornement, de l'inquiétante étrangeté, du parasite, du lieu, ou d'autres encore »<sup>8</sup>. Chacune de ces notions désigne la question de l'architecture dans les discours de la déconstruction ; elles ne la touchent pas directement et explicitement, mais pointent une présence architecturale qui a des effets sur l'architecture même du discours.

Cette description décomposée de l'ambition que se donne l'auteur de Derrida's Haunt ne peut être complète si ne s'y joint pas une attention pour son autre ambition ; celle qui se lit entre les lignes de sa démonstration et qui s'affirme à la fin comme l'adresse même de son ambition, voire l'ambition de son ambition. Car si toute son argumentation tend à démontrer le caractère inévitable de la rencontre de ces deux formes de discours que sont l'architecture et la déconstruction, Wigley confie dans son dernier chapitre, en titre d' « in-conclusion », que tout son travail ne peut être opérant pour ces discours que s'il s'adresse à leurs institutions socio-politiques. Comment cette rencontre avec la déconstruction peut et doit s'adresser à l'institution de l'architecture ? Selon Wigley, il ne peut jamais être question d'appliquer le discours de la déconstruction à une architecture comprise comme « espace matériel » : ce que peut la déconstruction pour l'architecture, c'est l'amener à re-penser « l'espace du discours lui-même », à ré-interroger les mécanismes discursifs qui fondent et protègent son institution, et à se ressaisir des enjeux portés par la multiplicité des pratiques institutionnelles qui définissent et légitiment ce qui peut être officiellement reconnu comme architecture et ce qui doit en être exclu. L'ambition qu'adresse Derrida's Haunt est donc bien d'appeler d'autres chercheur·e·s à poursuivre le travail qui y est amorcé théoriquement en s'engageant avec les divers dispositifs, mécanismes et techniques par lesquels l'architecture est maintenant maintenue comme discipline. Avec un tel programme, l'auteur interpelle donc ce qui avait été initialement mis « en quarantaine » par et pour sa démonstration (à savoir tout le discours public et médiatique autour de la déconstruction en architecture), portant l'ambition que son travail puisse à présent y établir de nouvelles trajectoires discursives, des trajectoires capables de répondre de l'engagement socio-politique qu'implique inévitablement l'œuvre de la déconstruction en architecture. Derrida's Haunt s'in-conclut en ouvrant la rencontre de la déconstruction et l'architecture vers la ré-écriture d'autres effets possibles.

*Choisir de publier ici une traduction inédite en français de ce dernier chapitre de Derrida's Haunt, c'est poursuivre cette ouverture, depuis d'autres cultures de recherches et réflexions en architecture, avec d'autres générations de pensées et de pratiques. C'est se ressaisir de l' « in-conclusion » de cette histoire partagée entre philosophie et architecture pour toujours y ré-engager ce que leur rencontre peut encore donner à penser.  
Merci à Mark Wigley d'avoir autorisé la publication de cette traduction dans ce numéro du Philotopé.*

*Céline Bodart*

## In-conclusion

Mark Wigley,

*The Architecture of Deconstruction : Derrida's Haunt.*

The MIT Press, 1993. « Chapter 8 : In-Conclusion », p.205-220.

Au lieu d'une conclusion (la déconstruction étant, bien évidemment, tout sauf conclusive), il convient plutôt ici de reconnaître la brutalité imposée à notre relecture des textes de Derrida et d'en mesurer les effets. La question de l'architecture (qu'elle y soit désignée sous celle de l'édifice, de l'espace, de la maison, de l'*oikos*, de l'espacement, de l'intériorité, de la structure, de l'ornement, de l'inquiétante étrangeté, du parasite, du lieu, ou d'autres encore) a été de manière obsessionnelle et violente extraite des écrits de Derrida, abruptement isolée et ré-assemblée de façon à forcer le sens d'une seule – bien que tortueuse – ligne argumentaire tracée à travers l'ensemble de son œuvre. La trajectoire officielle de chacun de ces textes a été largement ignorée, et les effets propres à cette question indirecte de l'architecture n'ont pas pu être suivis jusque dans les derniers recoins où elle ne se déclare pas en tant que telle. Et, comme si ça ne suffisait pas, les textes qui pourtant auraient pu sembler les plus pertinents dans ce cadre-ci – à savoir les écrits plus récents de Derrida sur l'architecture – ont été d'entrée de jeu écartés, de même que l'ensemble des productions théoriques que le débat récent a fait naître fut tenu entre parenthèses. S'ajoute également la redoutable violence impliquée dans le simple fait d'y nommer l'architecture comme une question ; cette interrogation sans relâche des textes de Derrida a été menée avec une brutalité systématique, leur posant à maintes reprises la question de l'« architecture », les forçant à répondre – si ce n'est à se confesser – et les incriminant implicitement de leur silence. Comme Derrida l'a lui-même souvent répété, la plus simple des questions est violente<sup>1</sup>, et cela même si la question est, comme elle l'a toujours été ici, concernée par la violence, la violence de l'architecture et l'architecture de la violence.

1. « Je vais essayer de préciser le problème de la violence et de penser ce qu'est la violence. Et déjà, si je dis ce qu'est la violence, il me faut transformer la question puisque "l'être" est un concept qui implique en lui-même une certaine violence. Même la question "Qu'est-ce que... ?" n'est pas totalement dépourvue de violence. Je voudrais donc penser au-delà – nous revenons ici à la déconstruction – pour penser au-delà d'une tradition dans laquelle même la question la

## Au-delà du seuil

La brutalité d'une lecture si restrictive ne peut être aisément légitimée par l'idée d'une violente fidélité sur laquelle Derrida insiste tant. Il a été défendu ici, et depuis le début, qu'une lecture architecturale du discours de la déconstruction ne peut être qu'abusive. La violence exercée par cette lecture était donc en grande partie nécessaire – nécessaire précisément pour y faire émerger la question de l'architecture, une question dont dépend le silencieux enfouissement de l'idée même de tradition. Mais jusqu'à un certain point, cette violence est aussi à considérer comme la conséquence d'une incomplétude de la lecture ; une lecture qui peut même, si poursuivie avec plus de rigueur, s'avérer être, à d'autres égards, insuffisamment violente.

La localisation précise d'un tel point reste non seulement toujours obscure et incertaine, mais surtout celui-ci ne peut jamais être déplacé. Il ne suffit pas de faire appel aux textes de Derrida pour arbitrer ce qui distingue une bonne d'une mauvaise violence. Au contraire même puisqu'ils soutiennent à plusieurs endroits que rien ne peut être légalisé ou autorisé sans impliquer une forme illégale de violence. Ils n'atteignent d'ailleurs leur puissance qu'à travers la remise en question de ces mécanismes d'autorités, y incluant spécialement les mécanismes qui leurs sont propres. Invoquer certains aspects des textes de Derrida dans le but d'autoriser

plus neutre, la plus innocente et la plus ontologique véhicule une certaine violence ». Jacques DERRIDA, traduit de « A discussion with Jacques Derrida » *Writing Instructor*, vol.9, n° 1/2, 1989, p.7-18, p.12.

« La déconstruction est d'abord et avant tout une manière de ne pas se laisser imposer un programme de réponses sous forme de questions. C'est une manière d'interroger la question elle-même ; la question et les mises en question : et même, l'autorité du questionnement. » Jacques DERRIDA, traduit de « The Derridean View : An Inter-view with Jacques Derrida », Entretien avec James Creech, Peggy Kamuf, Jane Todd. *Critical Exchange*, n°17, Winter 1985, p.1-33, p.5.

Le « style » de la déconstruction n'est « pas propositionnel, mais je ne dirais pas qu'il est totalement interrogatif. Bien sûr, il est plus interrogatif que propositionnel, d'accord, mais la forme des questions, la syntaxe interrogative, ne va pas de soi, n'est pas prise pour la première et la dernière forme de pensée. Il faut donc s'interroger sur la forme du questionnement, dans un sens qui n'est pas positif : je distinguerais le positif, ou les positions, et les affirmations. Je pense que la déconstruction est plutôt une affirmation qu'un questionnement ; cette affirmation passe par un questionnement radical, mais en fin de compte ce n'est pas un questionnement ». Traduit de « Jacques Derrida on the University », un entretien avec Imre SALUSINSKY, *Southern Review* n°19, 1986, p.3-12, p.9. Ce questionnement sur l'autorité de la question commence comme un questionnement continu du « privilège du questionnement dans la pensée de Heidegger ». Voir Jacques DERRIDA, « On Reading Heidegger : An outline of remarks to the Essex Colloquium », *Research in Phenomenology*, vol.17, 1987, p.171-188, et Jacques DERRIDA, *De l'Esprit : Heidegger et la Question*, trans. Geoffrey BENNINGTON, Rachel BOWLEY, Chicago, University of Chicago Press, 1989. Sur la manière dont l'espace de la philosophie est établi comme une « clôture » ou une « demeure fondée », dans la mesure où la philosophie est une « communauté de la question » mais qui est radicalement compliquée par l'ambiguïté du statut de la question, voir plus particulièrement « Violence et Métaphysique : un essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas », p.79-80.

certaines interprétations du reste de ces textes, c'est par conséquent déjà exercer envers eux une violence considérable, mais c'est aussi commencer à résister à la plus indirecte, et donc ultimement la plus éloquente, de leur force. Une lecture architecturale de l'œuvre de Derrida ne peut pas être simplement soumise à un code de lecture générique et supérieur qui pourrait distinguer les lectures violentes des lectures fidèles.

Plus encore, il ne peut exister de tels codes qui ne soient pas déjà dépendants d'une certaine construction de l'architecture. Ce qui est en jeu dans l'architecture, c'est le statut de la lecture elle-même. Comme cela a été régulièrement soutenu dans *Derrida's Haunt* : l'architecture n'est pas un objet tenu en suspens d'une lecture à venir, ni même un thème qui y serait inscrit « en attente » d'être traité. Mais plutôt, c'est une certaine image de l'architecture (l'image d'une construction en tant qu'objet matériel qui simplement s'élève et enferme) qui agit à la base d'une construction traditionnelle du sujet comme lecteur.

L'idée générique selon laquelle l'architecture se tient devant un sujet qui peut choisir de la lire voile le rôle de l'architecture dans la construction de ce sujet, ce qui renvoie également au rôle de l'architecture dans le voilement de son propre rôle constitutionnel, au retrait continu de ses énigmes en faveur d'une démarcation univoque de l'espace dont un sujet lecteur est considéré comme détaché. Explorer ces énigmes refoulées, c'est nécessairement troubler le concept traditionnel de lecture, lui-même lié à celui d'architecture. Le déplacement qu'opère Derrida sur le concept de lecture – un geste provocateur pour le discours architectural dans la mesure où il présuppose un déplacement de l'architecture et, de ce fait, commence à en mettre à jour certaines des énigmes – doit lui-même être déplacé pour les explorer davantage. Les surfaces des essais de Derrida, de même que celles de l'architecture, doivent être défigurées, éraflées plutôt que simplement effleurées, afin d'appréhender ce que ces essais refoulent à l'intérieur (et non pas derrière ou en-dessous) de leurs surfaces.

Cela étant dit, il convient d'accorder une attention particulière à la manière dont le caractère partiel de cette lecture des essais de Derrida et son excès de violence ont contribué à sa construction de l'architecture. Une telle attention transformerait, ou du moins multiplierait, les trajectoires du texte. C'est dans l'intérêt d'une compréhension ou d'une mobilisation plus nuancée de l'architecture (plutôt qu'une simple, et hautement problématique, notion de fidélité envers les textes de Derrida) que le caractère restrictif donné à cette relecture doit être interrogé et délogé.

En même temps, je soutiendrai – et peut-être est-ce même la seule requête à poser ici – que ce qui a été si brutalement extrait de l'œuvre de Derrida n'est pas un simple sous-texte inscrit parmi tant d'autres.

Si ce qui a été extrait se place toujours parmi les chaînes de raisonnement propres à la philosophie derridienne, le rôle qu'il tient n'y est pas semblable. En effet, il configure cette chaîne et il a précisément à voir avec ce que signifie d'y être placé.

Il s'agit de l'espacement entre les liens qui constituent cette chaîne ; de la trajectoire conceptuelle donnée par la production continue de tels vides ; du rôle stratégique confié aux formes spatiales, telles que celle de la chaîne ; et ainsi de suite. La dissémination derridienne de lignes de raisonnement, s'entremêlant tout en restant pourtant très différentes, est elle-même, d'abord et avant tout, un espacement.

Les dangers sont bien évidemment nombreux dans une telle monumentalisation de l'espacement. Non seulement un tel geste transforme l'espacement en une sorte de construction solide, mais il y efface aussi toute l'étrangeté entretenue par ses mouvements ; il les arrête et les domestique en les rassemblant et les plaçant au centre mythique de l'espace d'un « discours » rendu tout aussi mythique (la déconstruction), produit par un auteur lui-même également mythique (Derrida). Comme nous l'avons vu, la violence est l'agent de toute construction. Une part de la violence avec laquelle la question de l'architecture a été ici isolée doit être comprise comme une forme de résistance aux rythmes subversifs du discours de la déconstruction. Elle reconstitue l'identité de l'architecture face à ces dimensions du discours qui ont tacitement commencé à remettre cette identité en question et qui, par conséquent, doivent, elles aussi, immédiatement être remises en question. Mais il est également possible d'identifier les autres dimensions du discours de la déconstruction qui consolident déjà tacitement une certaine image traditionnelle de l'architecture en y imposant la question de l'architecture, en insistant sur la centralité de l'architecture par des moyens auxquels ce discours voudrait précisément résister, ou plutôt auxquels il résiste dans le but de se constituer lui-même.

Dans une telle confrontation, autant le discours de la déconstruction que l'idée même de ce qu'est l'architecture sont déplacés. La question de l'architecture sous sa forme la plus élémentaire (celle dont l'état élémentaire est précisément déterminé par une tradition millénaire qui a construit une certaine image de l'architecture, une image de l'architecture comme le plus primaire des objets, une forme spatiale basique définie par sa matérialité brute, l'expression minimale de l'ordre) vole en éclat face au discours de la déconstruction et, en retour, ce discours se retrouve lui-même déplacé. Mais, à la différence de l'architecture, son déplacement ne répond pas à une volée en éclat, puisqu'il est lui-même souvent représenté comme une forme d'éclatement qui fracture l'image traditionnelle de l'architecture. Au contraire, il est déplacé par l'identification d'une architecture sûre et stable que ses mouvements d'éclatement viennent en réalité consolider. L'éclat (*splinter*) n'est, au final, pas juste le résultat d'une fracture. Il est aussi un moyen d'effacement de la fracture. Comme une éclisse (*a splint*)<sup>2</sup>, il est ce qui tient ensemble un corps fracturé, il est ce qui

2. Ndt : l'auteur joue sur la polysémie du terme en anglais : *a splinter* signifiant « l'éclat » ; *a splint* renvoyant plutôt à « une attelle », « une éclisse ».

l'étaie, ce qui y maintient une certaine architecture. Dès le départ, la question de la déconstruction et l'architecture force la confrontation entre une architecture éclatée et une architecture des éclats.

Ce texte, bien qu'il commence à peine à mettre en scène une telle confrontation, à l'échauder, l'imaginer, voire l'imager, est inévitablement aussi divisé que le discours qui le fait naître, ou qui « semble » le faire naître dans la mesure où la scène de cette confrontation se joue en interne. Entre ce texte et le discours de la déconstruction qu'il cadre comme un objet à lire, il y a une division apparente, mais une division interne à chacun d'eux.

Ce n'est pas seulement une division inévitable, c'est surtout ici un motif véritablement central. C'est bel et bien à travers ces divisions internes fondamentalement multiples, et à travers les pratiques institutionnelles qui les masquent, que l'architecture est produite et, en même temps, qu'elle endosse l'importance de son rôle dans la production du discours occidental dominant, s'y imposant comme la figure de ce qui n'est en soi pas divisé puisque reconnu comme la figure même de la division, ce qui revient à dire que l'architecture est représentée comme ce qui n'a en soi pas d'architecture. Toute la puissance de la tradition dépend de ces mécanismes voilant dans quelle mesure l'architecture n'est, au final, que l'effet d'un conflit interne aussi diffus et répandu que continu et jamais résolu ; un conflit qui secrètement emmêle toutes les lignes que l'architecture est supposée tracer sans accroc. L'architecture n'est alors rien d'autre que l'effet fondamental de la suppression de cette contradiction interne. Elle n'est pas juste un mécanisme qui réprime certaines choses, mais elle est la marque même de cette répression.

La lecture de cette relation entre architecture et déconstruction (un « entre » qui est en fait interne à chacun de ces discours, mais qui tant de fois les lie si étroitement et solidement l'un à l'autre qu'aucun ne peut être au final considéré sans l'autre) ne peut de toute évidence pas finir ici, ni même commencer. Elle doit rester aussi agitée que les mouvements qu'elle articule. Secouer la question de l'architecture pour l'extraire des écrits de Derrida, c'est là le geste proposé par cette lecture, l'un des nombreux gestes nécessaires bien qu'encore largement insuffisant. En fin de compte, cette proposition est, tout au plus, une introduction à la pensée derridienne, une lecture restreinte de ses textes qui tente de dégager une forme d'effet de levier dans cet échange continu entre le discours de la déconstruction et celui de l'architecture ; de dégager un mode d'engagement avec les différentes formes d'argument qui y sont déployées, y compris celles de Derrida.

En tant que lecture et interprétation de la pensée de Derrida, ce texte s'est ouvertement donné comme point d'entrée la question de l'espace de l'architecture, mais il a longtemps tourné autour et au travers de son seuil, sans jamais tout simplement le franchir. Il est comme une longue hésitation tenue devant le seuil, ou plutôt comme un tâtonnement, une multiplication de gestes qui tentent de penser la nature du seuil, se demandent ce que serait le seuil de l'architecture. Serait-il lui-même

architectural ? Si un seuil est toujours, par définition, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur d'un espace, le seuil de l'architecture devrait être à la fois architectural et non-architectural. Mais cela présuppose encore que le seuil de l'architecture se reconnaisse en une architecture traditionnelle du seuil. Parce que l'espace de l'architecture ne peut être qu'architectural, son seuil doit être autre ou, pour le dire autrement, l'espace lui-même doit être autre puisqu'il n'a pas de seuil. En même temps, l'espace de l'architecture est justement ce qui soutient l'idée du seuil. Chacune des multiples pratiques institutionnelles qui constituent l'espace contribue à cette conception du seuil, à la conception d'un mécanisme qui permet qu'une ligne puisse être franchie, un mécanisme qui temporairement brise, supprime ou neutralise une ligne autrement sécurisée. En venant en tous points compliquer cette ligne en apparence claire, le discours de la déconstruction déplace nécessairement notre conception du seuil qui traditionnellement négocie le passage à travers de telles lignes. Loin de chercher à abandonner l'idée du seuil, le discours tend plutôt à en généraliser la condition. Il n'y a encore et toujours que des seuils. Si les lignes qui semblent définir l'espace ne sont que l'effet de la suppression institutionnalisée de leurs complications fondamentales, le seuil est le mécanisme de cette suppression, ce qui revient à dire que le sens de la ligne est en fait produit par le seuil qui apparaît pour que cette ligne puisse être traversée.

Si le discours de la déconstruction commence par la problématisation de l'architecture du seuil, franchir tout simplement le seuil apparent de l'architecture dans les écrits de Derrida serait déjà une façon de supprimer le rôle compliqué que tient l'architecture dans son œuvre. L'ouverture la plus évidente vers la question de l'architecture est en fait, et en raison de son évidence même, une sorte de fermeture (en rappelant que ce qui est en jeu ici ce sont précisément les mécanismes discursifs enterrés qui rendent saisissables ces idées toujours architecturales de fermeture et d'ouverture). Il s'agit plutôt d'aller fouiller les autres textes, d'interroger leurs surfaces et d'y chercher les traces d'autres formes d'ouverture, des ouvertures qui ne s'offrent pas simplement comme des sortes d'accès à l'architecture, mais qui marquent à quel point les textes de Derrida sont de toutes parts perforés par l'architecture et à quel point leur force même dépend de ces perforations. Bien sûr, les textes récents de Derrida « sur » l'architecture, qui ont été ici de force gardés à distance afin de pouvoir penser l'économie architecturale tenue en secret dans son œuvre, doivent être lus, mais lus de façon à maintenir une certaine résistance envers leur économie déclarée, une économie qui est, pour le discours architectural du moins, bien trop familière et qui menace d'écraser cette pensée en reconstituant les institutions conçues pour la masquer (l'auteur-architecte, le philosophe-théoricien, le projet, le programme, le site, le plan, le fétichisme de la matérialité, l'architecture comme grand art, et autres). Quand ces textes sortiront de la quarantaine qui leur est ici imposée, le problème sera de savoir dans quelle mesure les opérations du discours de la déconstruction sont perturbées ou renforcées par le fait d'y avoir ouvertement nommé l'architecture

comme une question, d'y avoir transformé le statut de l'architecture, auparavant un donné et dorénavant une question. L'impact potentiel d'une telle transformation sur les discours traditionnels ne peut être sous-estimé.

Comme avec tout discours, la relation établie entre les rôles tacites de l'architecture dans l'œuvre de Derrida et ce qui peut y être dit sur l'architecture sera toujours complexe, énigmatique et structurelle. Ces relations doivent être étudiées en détails, en démêlant avec soin chacun de ses textes sur l'architecture. Ces mêmes énigmes structurelles peuvent aussi être tracées dans le travail d'autres penseurs de la déconstruction qui ont commencé à s'adresser à l'architecture, mais également dans celui de ces architectes qui à présent se penchent sur la déconstruction. Ce discours en évolution demande à être patiemment repensé, et c'est en le repensant qu'il pourra alors s'étendre à d'autres discours où ni l'architecture ni la déconstruction ne semblent faire surface. La lecture des préconditions du discours ici apportée pourrait alors peut-être tenter d'établir une trajectoire avec laquelle puissent s'ouvrir de telles analyses.

### **L'institution de l'espace**

En même temps, une telle interprétation architecturale du discours de la déconstruction ne peut ouvrir ce discours qu'à la condition qu'ait lieu en parallèle, mais tout en s'y liant intrinsèquement, une lecture déconstructive de l'institution socio-politique de l' « architecture ». Toutes les complications qui ont été suivies ici se retrouvent dédoublées quand il est question du discours architectural. Si les institutions sont toujours des espaces et si l'espace est toujours institutionnel, alors qu'en est-il du discours architectural ? Qu'en est-il de cette soi-disant institution de l'espace, c'est-à-dire cette formation institutionnelle « responsable » d'un espace spécifique sollicité comme paradigme de l'espace par tant d'autres discours ? Qu'en est-il de l'espace de l'espace ? Si les institutions sont par définition architecturales, l'institution de l'architecture, de même que sa lecture par la déconstruction, doit être quelque chose d'autre. La refonte de cette institution impliquerait quelque chose de plus que juste une réponse rigoureuse adressée à la spécificité du discours architectural ; elle devrait en appeler à plus qu'une simple réponse parmi tant d'autres. Au minimum, une telle refonte engagerait une reconfiguration de l'ensemble des opérations du discours de la déconstruction par le déplacement systématique des modes de pensée propres à l'institution qui les organise.

De toute évidence, l'institution de l'architecture renvoie à bien plus que les bâtiments et les seules pratiques par lesquelles ceux-ci sont produits. L'architecture, ce n'est pas juste un genre particulier d'objet qui est produit par une série de pratiques matérielles, ce n'est pas juste un objet qui peut être représenté avant, pendant et après sa construction, et qui en lui-même, par sa présence physique, excède toujours chacune de ces représentations. Le bâtiment « en-soi » n'est rien de plus qu'un mécanisme spécifique de représentation. En réalité, tout bâtiment relève

de séries d'agencements possibles entre divers mécanismes de représentation existants : les écoles d'architecture, les codes d'éthique professionnelle, les pratiques critiques, les méthodologies historiographiques, les protocoles académiques, les techniques pédagogiques, les structures des programmes scolaires, le rôle déterminant de la signature de l'auteur et des crédits sur projets, la protection légale du titre d' « architecte », la détermination des normes de sécurité pour les études de structures, les techniques de dessin standardisées et autres conventions, les codes de la construction, les codes esthétiques, les codes de zonage, les codes d'habillement, les critères d'admission dans les écoles, les classements facultaires, la structure des frais d'inscription, les pratiques de recrutement et de licenciement, les conventions rhétoriques, les structures propres aux examens, les techniques propres au modélisme, les divers formes de protocoles et conventions, les contrats légaux, les droits d'auteur, les dispositifs de conférence avec diaporama, le contrôle et la dissémination des idées à travers les conférences et les publications, le culte du maître et ses rituels, les lieux communs théoriques et graphiques, les protocoles de relecture, les formats d'entretien et de présentation, les techniques photographiques, l'institution du jury d'architecture, l'imposition du portfolio et la circulation des rituels, les formats de compétition, le contrôle officiel et officieux des adhésions à certains clubs, les multiples stratégies publicitaires, le cadrage standardisé des images, les techniques spécifiques de la publication, le contrôle éditorial, les modes de financement, la conception des ouvrages monographiques d'architecture, la biographie et bien d'autres encore, pour ne nommer que les plus évidents. Tous sont des systèmes mécanisés de reproduction dont la répétition devenue rituelle, si ce n'est fétichiste, affirme constamment la présence de l'architecture, plus qu'elle ne s'attache à l'analyser. En effet, l'intensité même de leur répétition marque un doute tenace, mais un doute automatiquement supprimé par la force de cette présence. Ils sont les mécanismes réels de l'architecture. Le bâtiment est littéralement construit par ces mécanismes de représentation. La solidité même de ce bâtiment, l'idée selon laquelle il est une implacable matérialité qui précède la représentation, n'est rien d'autre que le produit de leurs interactions aussi complexes que bien rodées. Car, si le bâtiment est bel et bien construit par de tels systèmes de représentation, ceux-ci le construisent précisément comme ce quelque chose qui pourtant toujours les précède.

Chacune de ces techniques disciplinaires appelle à être soigneusement et rigoureusement analysée : ouvrir l'enquête sur chacune de leurs spécificités et investir les modes d'interrelations qu'elles entretiennent avec d'autres mécanismes (qu'il s'agisse de relations interdisciplinaires ou d'autres types de relations qui établissent des liens particuliers avec divers sphères de la vie culturelle quotidienne) afin de déterminer l'importance du rôle que chacune joue dans la construction de l'architecture. Toutes doivent être lues de manière déconstructive en vue de comprendre ce que ces opérations tentent de prohiber et d'apprendre des procédés par lesquels cet autre

prohibé revient secrètement pour instrumenter le discours qu'il cherche à exclure. Mais aussi, elles doivent être relues de façon à produire une approche plus nuancée, si ce n'est décalée, de cette étrange architecture du couple prohibition/retour-du-prohibé, qui a été énoncée en long et en large par le discours de la déconstruction. Dans une sorte de lutte interne, la déconstruction de l'architecture doit reconfigurer l'architecture de la déconstruction, et ainsi de suite.

Cette lutte soulèverait immédiatement une série de questions qui doivent être adressées aux institutions de l'architecture, des questions posées sur le rôle tenu par ces institutions dans l'organisation de diverses transactions culturelles, telles que la distinction entre culture du haut et culture du bas, la construction du genre et de la différenciation sexuelle, les microstructures du contrôle disciplinaire, la forme fuyante de l'économie globale, l'espace tordu propre à la théorie psycho-analytique, les espaces entremêlés des technologies émergentes de communication, la performance continue de l'identité, l'imagerie digitale, les déclarations de guerre, la re-constitution de l'espace public, la géométrie perverse des flux d'énergies, et autres. L'urgence de telles questions se fait de plus en plus pressante. Même si certaines d'entre elles peuvent sembler être des questions nouvelles, ou des questions émergeant de phénomènes apparemment nouveaux, elles sont en réalité toutes des questions traditionnelles qui demandent à être re-posées de différentes manières. En fait, elles sont urgentes uniquement parce qu'elles sont traditionnelles. Et ce sont précisément ces questions traditionnelles qui doivent encore et toujours être répétées, mais répétées d'une façon qui puisse prendre en considération le rôle institutionnel de cette répétition. Au final, la question est toujours de savoir de quelles façons l'architecture se répète elle-même ? Qu'est-ce qui est répété ? Quelle est cette répétition que nous appelons architecture ? Et qu'est-ce qu'elle permet à la fois de mobiliser et de cacher ?

Il faut ouvrir l'enquête et plusieurs pistes doivent être suivies avec obsession, poursuivant patiemment toutes les lignes de faille qui sont déjà, même à peine, inscrites à la surface du discours architectural dans une sorte de toile dense, un motif complexe de cicatrices qui marquent ce qui a été enfoui dans cette même surface, qui font exister ce que le discours est incapable d'exprimer mais qui pourtant le rend possible. De telles enquêtes cherchent dans la tradition ce qui dérape ; elles interrogent toutes ses stratégies courantes et registres d'habitude, mais pas dans le seul but de les bouleverser. Au contraire, elles viennent plutôt les intensifier ; sans relâche, elles respectent leur spécifique rigueur afin d'y déceler plus précisément ce que leurs dérapages organisent. Il n'est possible d'explorer les différentes manières dont l'architecture toujours opère autrement qu'en forçant le discours destiné à les dissimuler à faire face à ses propres opérations. Chacune de ces opérations doit être poussée jusque dans ses propres retranchements. Sous ce type de pression soutenue, tous les sujets traditionnels du discours de l'architecture (les architectes, les bâtiments, les mouvements, les détails, les typologies, les ornements,

les analyses structurelles, les histoires de l'architecture et leur propre histoire, les formations régionales, les analyses de la perception de l'espace, et autres) pourront être à la fois renforcés, enrichis et déplacés. Ce n'est qu'en respectant le discours, en l'affirmant, même (sinon surtout) dans ses étonnants moments d'appauvrissement, en traitant chacune de ses habitudes en apparence fortuites (voire triviales) comme une construction systématique capable de maintenir certaines hypothèses encore inexprimées bien qu'ayant déjà des conséquences politiques spécifiques, qu'on peut l'ouvrir à d'autres possibles.

Cette mise en question de l'architecture, aussi hétérogène et non-coordonnée soit-elle, s'est en quelque sorte déjà engagée dans le travail d'un petit nombre d'écrivains et de concepteurs, parfois au nom de la déconstruction mais souvent sans lui, voire même contre lui. Seule une petite partie du discours public portant sur « la déconstruction et l'architecture » participe à ce travail de remise en question et la plupart de ce discours y résiste finalement. En effet, dans une telle déconstruction de l'institution de l'architecture, le mot « déconstruction » devient lui-même nettement superflu.

De plus, ce travail de remise en question n'ouvre pas uniquement l'architecture vers de « nouveaux » possibles. Il tente plutôt d'identifier les multiples ouvertures qui déjà structurent l'architecture ; des ouvertures dissimulées dont dépendent tant de transactions culturelles, telles que d'ailleurs, et particulièrement, le sens même de la « nouveauté » (puisque la question du temps ne peut plus être distinguée de celle de l'espace).

Si rien ne peut être nouveau sans se rapporter à une idée d'ancien liée à l'architecture, la proposition apparemment simple d'une « nouvelle architecture » est, pour le moins, extraordinairement compliquée. Ce qui ne fait que répéter que, pour déconstruire la tradition de l'architecture, il faut avant tout essayer de comprendre son rôle dans la constitution du sens même de la tradition ; il faut chercher à voir de quelle manière elle construit le sens du familier et dans quelle mesure ce sens dépend de sa transgression courante, bien que couramment masquée.

Dire que cette répétition obsessionnelle de vieilles questions n'autorise ni ne projette rien de « nouveau », ce n'est pas dire que tout reste inchangé, ou que les structures dominantes restent dominantes, etc. C'est plutôt dire qu'il faut déplacer le sens de ce qui constitue une transformation en suggérant que toute conception avant-gardiste d'une nouvelle pratique (qu'il s'agisse d'un genre d'écrit ou de bâti) vient immédiatement et nécessairement reconsolider l'institution traditionnelle de l'architecture qu'elle prétend pourtant déplacer ou critiquer. Cela vient dissimuler dans quelle mesure la tradition se constitue elle-même en tant que telle en réprimant tout ce qui tente de la déplacer de l'intérieur et tout ce qui, de ce fait, maintient cette répression, édifiant la tradition comme stable par les gestes mêmes qui cherchent à la déstabiliser. Le discours de la déconstruction est différent mais pas pour autant complètement nouveau. Sa différence est en fait interne aux traditions qu'elle semble déplacer

## Exhumer l'architecture

L'impact de telles lectures portant sur la multiplicité des pratiques institutionnelles qui constituent le discours de l'architecture excéderait nécessairement ce discours, dans la mesure où ces pratiques contrent ces genres d'enquête par un certain récit de l'architecture, et cela de manière à ce que ce récit puisse circuler entre un large éventail de discours culturels qui ne semblent pas être architecturaux, voire même secrètement les orchestrer. Ce que le discours architectural s'efforce de protéger ne devient jamais simplement visible en son sein. Ce qui est protégé est ce qui y est caché. Puisque seul ce qui est reconnu comme appartenant au discours est officiellement désigné comme « architecture », la préoccupation première du discours architectural, ce qu'il est censé protéger, ce qui doit être enterré par lui, ne peut être simplement architectural. De même, les mécanismes institutionnels, qui déterminent ce qui est architectural et qui enterrent ce qui est ne l'est pas, ne peuvent eux-mêmes pas être architecturaux, ce qui revient à dire que ni l'espace de l'architecture, ni ce qui s'y cache, ne peuvent être architecturaux. Interroger de force les institutions de l'architecture pour libérer ce qu'elles cachent, cela revient, par définition, à y situer des choses qui semblent appartenir à un en-dehors de la discipline.

En même temps, une an-architecture enterrée dans le discours, enterrée dans le récit officiel de l'architecture de façon à ce que celle-ci puisse circuler librement en dehors du discours, ne peut jamais être séparée de ce discours qui l'a enterrée. Bien que l'espace de l'architecture ne puisse jamais être architectural, les diverses pratiques institutionnelles qui le maintiennent entretiennent une curieuse et stratégique relation avec cette an-architecture qu'elles enterrent de manière à ce qu'elle puisse hanter tant d'autres discours. C'est le récit officiel de l'architecture qui lui permet de hanter. Ce récit circule de manière visible en dehors du discours architectural et peut être facilement localisé dans plusieurs de ces autres discours. Dans chacune de ces localisations, il porte avec lui un sens exprimable de l'architecture. Le mécanisme par lequel ce sens est dissimulé à l'intérieur du discours architectural est alors reproduit en dehors de celui-ci.

Ce n'est pas que ce mécanisme est construit à l'intérieur du discours architectural et ensuite disséminé pour circuler en dehors. Le discours architectural en tant que tel est en fait un phénomène extrêmement récent, au regard de la tradition millénaire à partir de laquelle une certaine image de l'architecture a organisé la pensée, une tradition qui remonte au moins jusqu'à Platon et qui, depuis, est partout opérante dans la vie contemporaine – si ce n'est *comme* la vie contemporaine elle-même. La discipline de l'architecture pose alors une menace sans précédent sur cette ancienne tradition quand elle entreprend de remettre ouvertement en question les conditions de l'architecture, ce qui pourrait dévoiler et ainsi compromettre l'ensemble de ses opérations. L'économie des discours toute entière dépend du maintien de ces mécanismes qui répriment la dimension fuyante de l'architecture en la dissimulant derrière l'image bienveillante d'un espace discipliné. Le discours architectural ne

fut que récemment autorisé à se constituer en tant que tel. Il ne s'est fait discours qu'à la condition d'apporter, pour ainsi dire, une certaine garantie ; une promesse soigneusement formulée assurant que la sauvagerie de l'espace peut être domestiquée et, une fois apprivoisée, protégée comme une sorte d'espèce primitive en voie de disparition qu'on place dans une réserve hautement régulée et totalement inaccessible. L'apport de cette garantie est et reste son rôle ; un rôle culturel, à la fois central et premier. L'institution de l'architecture n'est pas concernée par la construction de bâtiments, mais bien par le maintien de l'idée même de construction, le maintien d'une construction ancienne et fuyante qui dépend entièrement de sortes de contrats tacites qui protègent des structures politiques en apparence sans lien avec elle. La discipline de l'architecture est plus qu'une discipline qui discipline l'espace. Avant cela, elle est déjà ce qui discipline une certaine pensée « sur » l'espace, ou, plus précisément, elle est un ensemble de pratiques institutionnelles qui maintiennent l'idée que la pensée ne peut être que « sur » l'espace puisqu'elle est toujours détachée des espaces qu'elle traite. Séparant la pensée de l'architecture au moment même où il semble orienter la pensée vers l'architecture, le discours supprime l'an-architecture qui rend la pensée possible et, ce faisant, se rend aveugle aux énigmes des espaces auxquels il s'adresse.

Essayer de parler de cette notion hautement gardée d'an-architecture qui permet aux discours de parler, ce n'est évidemment pas juste parler des bâtiments, et encore moins des maisons, tels qu'ils sont communément reconnus et compris. Mais ce n'est pas non plus pour autant les laisser de côté. Au contraire même, c'est dire que les bâtiments ne peuvent jamais être mis de côté, que cette notion apparemment familière du bâtiment est en fait une notion extrêmement compliquée, qu'elle est le produit d'une imposante tradition - voire d'un système de traditions qui se chevauchent - qui a été constamment et violemment renforcée au nom de lois soi-disant fondées sur cette même notion. Cette ancienne tradition projette le bâtiment en dehors d'elle-même, isolant les bâtiments du discours, construisant le bâtiment comme ce qui précède le discours, en relation avec un ordre préhistorique, un ordre transculturel. Soulever la question de la déconstruction et l'architecture, ce n'est donc pas juste s'adresser à l'espace, à l'édifice, à la maison et autres, mais c'est penser la domestication de l'espace lui-même, penser l'habiter de la maison mais aussi les formes d'habiter qui rendent la maison possible ; c'est penser la domestication de l'habiter, la domestication des mécanismes de domestication ; c'est penser l'architecture fuyante de l'architecture elle-même.

Si les maisons sont toutes, depuis toujours, hantées, alors par quoi exactement l'institution de l'architecture, la maison où soi-disant habite la question de la maison, est-elle hantée ? En fin de compte, la question ne s'adresse pas aux maisons hantées, mais à l'idée que nous soyons toujours hanté·e·s par les maisons – c'est-à-dire hanté·e·s par les mécanismes institutionnels qui construisent l'espace. L'inquiétante étrangeté (*uncanniness*) de l'espace ne tient pas seulement à l'idée

selon laquelle tout espace est toujours occupé par ce qu'il soi-disant exclut, c'est également l'idée que l'espace lui-même ne peut pas être exclu. Le discours est hanté par l'architecture, hanté par son étrangeté à partir du moment même où cette étrangeté est mise entre parenthèses par ces gestes ritualisés que déploient la plupart des discours pour sans cesse y exclure le sens littéral d'un bâtiment et ensuite immédiatement le récupérer sous forme de métaphore.

La métaphore apparaît alors dans le discours comme un étranger prétendument moins mystérieux, l'invité le plus familier et fiable de tous, la pierre angulaire dont la présence est à la fois rassurante et stabilisante. Le discours traditionnel fracture l'architecture par cette division entre le littéral et le métaphorique, présentant le bâtiment littéral comme menaçant et le bâtiment métaphorique comme rassurant. Ce discours maintient son espace parce qu'il maintient cette ligne distinctive. Mais dans la mesure où cette distinction entre littéral et métaphorique se fonde sur l'image même de l'architecture qu'elle tend à exclure, alors cette ligne devient radicalement complexe et les menaçantes conditions de l'architecture ne peuvent plus être tout simplement exclues. Elles reviennent hanter l'espace que les pratiques institutionnelles ne peuvent plus défendre en tenant cette ligne. Et ce qui en retourne, c'est précisément l'idée que l'architecture elle-même ne peut tenir cette ligne, qu'un bâtiment n'est pas juste la figure sûre et fiable d'une division de l'espace, mais qu'il est plutôt le produit d'une répression institutionnellement renforcée de sa complexité.

Soumettre l'architecture à une lecture de la déconstruction, ce n'est par conséquent pas être intéressé à seulement montrer que l'architecture a ses propres parasites, mais c'est aussi démontrer qu'elle est elle-même un parasite, mais une forme tout à fait particulière de parasite. Si, comme Derrida l'affirme, le parasite est cet hôte indiscipliné et malvenu qui, en venant perturber l'espace, lui fournit ses propres lois, la figure de l'architecture est l'hôte toujours-trop-bienvenu, le visiteur bien élevé par qui l'assurance même de l'espace serait d'une manière ou d'une autre troublée si les termes de sa venue étaient étudiés en détails. C'est l'étranger qui « représente » la constitution de l'espace plutôt que sa transgression, mais qui porte toujours en lui les rythmes de l'espacement, les mouvements subversifs qui constituent et à la fois transgressent l'idée même de l'espace.

La question qui a été ici avec tant d'insistance posée doit finalement devenir celle de l'espacement de l'architecture lui-même. D'un côté, c'est l'espacement qui rend possible l'architecture même quand, sinon seulement quand il transgresse son ordre apparent. D'un autre côté, c'est l'espacement des autres discours par l'architecture, la transgression de diverses institutions par une certaine pensée architecturale de l'espace qui rend leurs propres espaces possibles ; c'est la manière par laquelle l'architecture hante ces discours ; c'est la limite au-delà de laquelle ils ne peuvent pas se penser eux-mêmes comme discours sans être hantés par une logique particulière de l'espace soutenue par une série d'images architecturales. Et si le discours architectural apporte une garantie aux lois spatiales que d'autres

institutions font respecter, cette idée bien trop familière d'une loi respectée de l'espace, d'un espace respecté comme loi, loge en lui-même une architecture indicible, un espacement interdit mais irrésistible. L'image de la maison qui nécessairement hante les institutions puisqu'elles sont des institutions, cette image qui est toujours l'image qu'elles se font d'elles-mêmes, l'image même de l'institution, est elle-même hantée. Alors que le discours architectural qui protège cette image est l'espace institutionnel désigné de l'espace lui-même, il n'est précisément pas l'espace désigné de l'espacement. Au contraire, ce qu'il protège c'est l'effacement de l'espacement par l'espace. Aucun espace, par définition, n'a d'espace pour l'espacement. C'est là pourtant que se situe la réalisation majeure de l'œuvre extraordinaire de Derrida, mais dont on ne saurait surestimer les conséquences ; c'est d'avoir montré qu'il n'y a pas d'espace sans espacement, que l'architecture est toujours hantée.

En même temps, il faut se rappeler que cette complication affecte aussi et nécessairement l'espace du discours de la déconstruction, et l'œuvre de Derrida en particulier. Ces textes qui semblent poursuivre si rigoureusement la question de l'espacement, qu'ils s'adressent ou pas à l'architecture, sont invariablement hantés par une construction stable de l'espace qui ponctue leurs raisonnements sans être jamais remis en question par ceux-ci. L'architecture reste le talon d'Achille du discours de la déconstruction. La force de ce discours dépend du voilement de cette faiblesse systémique de l'architecture, une faiblesse traditionnelle qui structure le discours en tant que tel et qui doit être interrogée, surtout lorsque la question de la déconstruction et de l'architecture est explicitement posée. Non seulement une telle interrogation n'a pu ici qu'à peine être commencée, que déjà ce texte lui-même doit immédiatement s'y soumettre.





**DÉPLACEMENTS.**

*Quand Derrida ré-adresse la déconstruction  
à ses hôtes architectes.*

recherche  
doctorale



## Déplacements. Quand Derrida ré-adresse la déconstruction à ses hôtes architectes.

Céline Bodart

2 août 1991

Je vous envoie sous ce pli la transcription de ma contribution improvisée, ainsi que le facsimilé de mes notes en français. En remerciant chaleureusement Jeff pour la peine qu'il s'est donnée, je souhaite que le caveat lector soit souligné et qu'on prenne bien soin de toutes les modifications proposées. J'espère qu'elles seront lisibles. Avant de vous envoyer ceci, j'aurai téléphoné pour savoir à quelle adresse il vaut mieux le faire.

S'agissant d'adresse et puisqu'on me demande de dire un mot du colloque de Los Angeles, je suis trop fatigué et débordé pour dire autre chose que ceci : il faudra à l'avenir tenter de mieux déterminer l'adresse et le destinataire et la destination de telles rencontres. On ne peut les déterminer absolument, mais il faut, « Américains, comme dit Sade, encore un effort ! » Malgré tout l'intérêt que j'ai pris à ces journées de Los Angeles, il m'a semblé que l'architecture du colloque était moderne, donc anachronique. Il faut revenir, me semble-t-il, à quelque chose de plus archaïque et de plus inédit à la fois : pas de public, en tous cas, pas de scénario classique de conférences, avec podium depuis lequel les « orateurs » doivent s'adresser à une énorme audience. Je souhaite pour ma part que les discussions soient plus lentes, plus discrètes, sinon secrètes, entre des participants qui ont pris et qui ont décidé de prendre leur temps. Plus d'improvisation et plus de préparation en un mot. Inventer l'architecture de l'an 2000, c'est d'abord penser à des nouvelles formes de colloque, de discours, d'échange, de « public », je dirai même de publication au sujet de l'architecture. Peut-être faudrait-il aussi rompre avec l'homogène homogénéité de la logique dans laquelle vous allez naturellement traduire cette lettre. Vous savez qu'entre l'architecture et les langues, les tours et les détours ne manquent pas. Comme toujours, je plaide pour plus d'une langue...

Amitiés à Peter et à vous, à bientôt, votre  
Jacques [signature]

P.S. : S'il en est encore temps, j'aimerais bien lire des épreuves ou les montrer à des amis par lesquels je me suis fait aider pour mettre au point cette transcription.

En mai 1991 à Los Angeles, le philosophe français Jacques Derrida est invité au colloque *Anyone* pour donner une conférence et participer à plusieurs tables rondes. *Anyone* est le premier événement, le colloque inaugural du cycle ANY ; un programme de rencontres architecturales initié par *Any Corporation*<sup>1</sup> composé d'une série de dix colloques, étalés sur la dernière décennie menant au nouveau millénaire (1991-2000). Chaque année, en des lieux à chaque fois différents et dispersés aux quatre coins du monde, un groupe constitué de théoricien·ne·s et de praticien·ne·s, issu·e·s de disciplines et de cultures variées, se rassemblait pour discuter ensemble de la « condition de l'architecture en cette fin de millénaire », mais aussi pour interroger les liens qu'elle entretient et qu'elle invente avec d'autres disciplines, d'autres discours, d'autres pratiques. Pour chaque conférence, une thématique nouvelle était proposée, mais toujours déclinée autour du terme « *any* »<sup>2</sup>, choisi pour être à la fois un terme *indécidable* et l'acronyme de « Architecture New York ». Derrida est donc invité pour prendre la parole à l'occasion de la première édition de ce grand événement où se retrouve tout le gratin de la scène architecturale du début des années 90. Quelques semaines plus tard, les organisateur·rice·s sollicitent l'ensemble des intervenant·e·s pour qu'ils/elles leur témoignent leurs impressions sur le colloque. Derrida leur adresse cette lettre en août 1991<sup>3</sup>. Il leur transmet quelques indications à propos de la retranscription de sa conférence dans le cadre de la publication des actes du colloque et il en profite pour glisser dans sa lettre, puisqu'on lui demande ses impressions, ses doutes sur ce qui a eu lieu et surtout ses attentes sur ce à quoi ces rencontres pourraient donner lieu « à l'avenir ». Il les invite, celles et ceux qui portent ce projet de remises en question des pratiques architectures à l'aube du nouveau millénaire, à travailler autant le fond que la forme de leur projet ; d'abord la forme même du colloque, mais aussi celle du discours, de l'échange, de la présence du public. Penser l'architecture à venir, c'est aussi re-penser les cadres construits pour discuter, échanger, débattre de ce qu'il y a à penser.

1. Dirigée par Cynthia Davidson, *Any Corporation* est une organisation à but non lucratif, principalement active dans l'édition. Chacune des conférences donna lieu à une publication spécifique (*ANY Magazine*, de 1993 à 2000), reprenant les interventions des différents intervenants, ainsi que la retranscription d'une partie de leurs échanges. Actuellement, *Any Corporation* poursuit ses activités avec l'édition du magazine *Log* (depuis 2003) et la coédition de *Architectural Writing Series* (depuis 1995), avec MIT Press.

2. *Anyone*, mai 1991 – Los Angeles, États-Unis ; *Anywhere*, juin 1992 – Yufuin, Japon ; *Anyway*, juin 1993 – Barcelone, Espagne ; *Anyplace*, juin 1994 – *Canadian Centre for Architecture*, Montréal, Québec, Canada ; *Anywise*, juin 1995 – Séoul, Corée ; *Anybody*, juin 1996 – *Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Argentine ; *Anyhow*, juin 1997 – *Netherlands Architecture Institute*, Rotterdam, Pays-Bas ; *Anytime*, juin 1998 – Ankara, Turquie ; *Anytime*, juin 1999 – Paris, France ; *Anything*, juin 2000 – New York, États-Unis.

3. Parue en français et dans une traduction anglaise dans la rubrique « Anyletter » de la revue *Anyone*, op.cit., p.250. Repris également dans Ginette Michaud, Joana Maso (dir.), *Jacques Derrida. Les arts de l'espace : écrits et interventions sur l'architecture*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2015, p.377.

### Du philosophe qui « a été jeté » en architecture...

Dans cette lettre, autant que dans les retranscriptions de ses interventions au moment de l'événement, les propos du philosophe rendent compte de tout l'engagement actif qu'il portait dans ce projet de réflexion collective en architecture. Cela fait en effet plusieurs années qu'il « a été jeté » en architecture, comme il aime souvent le formuler. C'était dans le courant de l'année 1985. L'architecte Bernard Tschumi vient de remporter le concours pour le projet du Parc de La Villette et, dans le cadre de la conception multidisciplinaire d'un parcours de jardins thématiques<sup>4</sup>, l'architecte passe un coup de fil au philosophe français. Il lui explique que plusieurs architectes portent un grand intérêt à ses travaux et lui propose de collaborer à la conception d'un jardin avec l'un d'entre eux, l'architecte américain Peter Eisenman. Le philosophe ne connaît alors absolument pas le second, et le premier seulement de réputation ; ses travaux ne sont concernés par aucune question directement architecturale ou urbaine ; et pourtant, tenté et/ou flatté par l'invitation, il finit par l'accepter. Voilà comment, quelques semaines après ce fameux appel, Derrida a rendez-vous à New York avec Peter Eisenman et son équipe<sup>5</sup> pour commencer à travailler ensemble sur la conception d'un jardin public.

À partir de ce jour, le philosophe est de nombreuses fois invité sur les lieux de l'architecture. Des conférences, des tables rondes, des colloques, des publications diverses, dans lesquels il intervient pour y parler évidemment de son concept de déconstruction, rappelant qu'il s'agit non pas d'un style ni d'une méthode, mais au mieux d'un geste de déplacement des oppositions traditionnelles. C'est une secousse des systèmes dominants, un ébranlement des hiérarchies présupposées, une mise à nu des structures traditionnelles et oppositionnelles qui ont construit l'ensemble de la philosophie et de la métaphysique occidentale. C'est un geste qui peut s'appliquer à toutes choses ; la déconstruction concerne les institutions, qu'elles soient discursives ou non-discursives<sup>6</sup>. Mais sur les lieux de l'architecture, Derrida est aussi sollicité pour y raconter l'histoire de sa collaboration avec Peter Eisenman, de leur interprétation de la *chora* platonicienne dans l'écriture du projet *Choral Work*,

4. Dans le projet de Tschumi, cette promenade de jardins thématiques est placée de part et d'autre du canal de La Villette. L'idée initiale de Tschumi est de réaliser une suite séquentielle de jardins cadrés, dont la conception de chacun serait confiée à une équipe multidisciplinaire inédite ; des architectes et des paysagistes sont invité.e.s à travailler avec des artistes, des écrivains ou même des philosophes.

5. Ce 17 septembre 1985, en plus de Jacques Derrida et Peter Eisenman, étaient aussi présents lors de cette première réunion dans les bureaux de l'agence d'architecture d'Eisenman : Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser et Renato Rizzi. La retranscription de cette première séance de travail, ainsi que des sept suivantes, ont été éditées et publiées dans Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser (eds), *Chora L Works : Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York, The Monacelli Press, 1997.

6. Voir, entre autres, Jacques Derrida, « Lettre à un ami japonais », in *Psyché – Inventions de l'autre, tome II*. Paris : Galilée, (1987) 2003, p.9-14.

et surtout des troubles et difficultés rencontrées dans leur travail partagé<sup>7</sup>. Et puis aussi, très souvent dans ses interventions en architecture, le philosophe revient sur l'histoire de son « être-jeté » dans l'architecture<sup>8</sup>. Non pas un être-jeté dans *l'espace architectural* (un espace dans lequel nous serions toutes et tous toujours et déjà jeté·e·s), mais être-jeté dans *l'espace de l'architecture* (un espace institutionnel et disciplinaire ; l'espace des architectes). Pour Derrida, cette distinction importe parce qu'elle est affaire de compétences. L'espace de l'architecture désigne une sphère de compétences spécifiques et professionnelles, propres aux architectes ; des compétences qui, d'un seul et même geste, définissent et sont définies par les codes, règles, lois d'un espace qui devient celui de l'architecture. L'espace de l'architecture est un espace construit, qui a établi ses propres normes, écrit sa propre histoire. En ce sens, être un philosophe jeté dans l'espace de l'architecture, c'est y être un non-architecte, un étranger reconnu pour son incompetence. Face aux architectes, si Derrida s'est longtemps excusé, voire retranché derrière cette forme d'incompétence, il l'a aussi peu à peu ré-affirmé comme nécessaire à la possibilité de leur entreprise interdisciplinaire. Selon lui, c'est précisément parce qu'il est incompetent qu'il est en mesure d'interroger leur compétence, de questionner l'autorité qui établit leur compétence, d'engager une réflexion renouvelée sur le caractère légitime des normes qui délimitent sa spécificité. L'incompétence œuvre au sein de l'espace de l'architecture et ouvre, de l'intérieur, son institution. Et inversement, l'architecture fournit à l'incompétence qui l'habite « une certaine possibilité

7. Faisant ici référence à « la "séquence" d'Irvine », un jeu de correspondances publiques entretenu entre Derrida et Eisenman : une première lettre de Derrida à l'architecte, datée du 12 octobre 1989, et intitulée « Barbaries et papiers de verre ou la petite monnaie de l'actuel ». Lettre à un architecte américain (fragment) » (parue d'abord en anglais, sous le titre « A letter to Peter Eisenman », *Assemblage. A Critical Journal of Architecture and Design* (Cambridge, MA : MIT Press), tr. anglaise Hilary P. Hanel, n°12, août 1990, p.6-13. Reprise en français dans Rue Descartes (Paris, PUF), n°10, « Modernités esthétiques », juin 1994, p.33-45) ; et une seconde, la réponse de Eisenman au philosophe, datée du mois d'août 1990, « Cartes post/elles. Réponse à Jacques Derrida » (parue dans *Assemblage*, n°12, août 1990, p.14-17, dans une section intitulée « An exchange between Jacques Derrida and Peter Eisenman »). Si cet échange épistolaire est resté célèbre, c'est bien parce que les deux protagonistes y donnent l'impression de s'attaquer réciproquement et publiquement. Plusieurs années plus tard, Derrida affirme qu'il a « joué de cette mise en scène avec Eisenman de façon ironique et malicieuse » (propos attribués à Derrida dans « Déconstruction – Architecture. Table ronde de Madrid », in *Jacques Derrida, Les arts de l'espace*, op.cit., p.348).

8. Si le philosophe reprend souvent cette histoire de l'être-jeté, nous faisons ici plus spécifiquement référence aux propos tenus lors d'une rencontre qui a lieu le 27 septembre 1991. Derrida était invité par Tschumi, alors doyen de la *Graduate School of Architecture, Planning and Preservation* de l'Université Columbia, pour y participer à un débat public avec Mark Wigley. La première transcription de ce débat paraît en anglais dans *Columbia Documents of Architecture and Theory* (D) (New York, Columbia University), vol.1, 1992, p.7-27. Pour sa traduction et publication en français : « Invitation à la discussion. Entretien avec Mark Wigley », tr. fr. Cosmin Popovici-Toma, in *Jacques Derrida. Les arts de l'espace : écrits et interventions sur l'architecture*, op.cit., p.232-256.

de traverser les frontières » ; elle accueille les conditions de son ouverture, elle offre son hospitalité à l'extra-disciplinarité, aux rencontres qui renouvellent ses relations avec d'autres champs de compétences<sup>9</sup>.

### **... au discours qui l'en a rejeté ?**

Sur près de dix ans, le discours du philosophe invité en architecture a fortement évolué. Au fil des rencontres et discussions avec des architectes, son propre positionnement s'est affirmé, transformant l'insécurité préalable de son incompétence pour/sur l'architecture en condition nécessaire de leur rencontre. Mais surtout, ce qui s'est sensiblement déplacé, c'est ce que le philosophe tenait à leur dire à ces architectes qui ont invité la déconstruction dans leurs discours et pratiques. Après plusieurs années à travailler et discuter à leurs côtés, peu à peu plus assuré dans le rôle qu'on lui propose d'y jouer, Derrida déplace les enjeux conceptuels et/ou formels vers d'autres questionnements. Il ré-orienté leurs explorations esthétiques et/ou théoriques de la déconstruction en architecture vers une autre considération qu'il présente désormais comme aussi urgente que nécessaire : le ré-engagement de leur responsabilité politique.

Cet appel à re-politiser leurs discours et pratiques, c'est quand Derrida s'exprime aux architectes dans le cadre des rencontres ANY qu'il se fait le plus ressentir. Par deux fois il y a été convié en tant que conférencier – la première à Los Angeles en 1991, et l'année suivante à Yufuin au Japon. Ensuite ? Plus rien. Plus d'invitations, fin de l'hospitalité pour le philosophe de la déconstruction en architecture. La question du politique apparaît dans les discours du philosophe, et les architectes le font disparaître de la scène.

Dans le cadre de cet article, nous proposons de revenir sur cette histoire tumultueuse entre Derrida et l'architecture en commençant par la fin ; revenir sur leurs derniers échanges publics pour y faire insister l'importance de la question politique. Par la relecture des discours du philosophe, il s'agit ici de voyager de Los Angeles à Yufuin, en faisant escale à New York et un détour par Madrid. Quatre étapes, non chronologiques, pour relire 1) comment le philosophe a pour la première fois adressé la question de la responsabilité à ses hôtes-architectes ; 2) à quel contexte critique et médiatique fait écho ce ré-engagement politique encouragé par Derrida ; 3) comment il (re)considère sa propre responsabilité dans les biais politiques de ces expérimentations architecturales associées (de près ou de loin) à la déconstruction ;

9. Jacques Derrida, « Invitation à la discussion. Entretien avec Mark Wigley », op.cit., p.244 et p.251.

et 4) comment ces invitations et encouragements à repenser le politique se sont progressivement transformés en mise en garde.

Cette remise en récit multi-topique ne suit donc volontairement pas l'ordre chronologique des événements. Elle fait des tours et détours dans l'histoire. Depuis ses quatre lieux d'accroche, elle entremêle les fils des discours pour donner à voir, pour donner à penser sous un nouveau jour comment s'est nouée la question du politique dans la rencontre de Derrida avec l'architecture. La toile de cette rencontre est donc bien plus vaste et complexe – un aperçu schématique est proposé page 152, afin de permettre à chacun·e de mieux s'orienter dans cette remise en récit.

\*\*\*

### **LOS ANGELES – la philosophie invitée à penser avec l'architecture**

Dans un article publié en 1997 dans la revue *Lotus*, Cynthia Davidson revient sur les premières années du projet ANY. Elle rappelle que la question qui en a fondé l'existence est celle de savoir comment « l'architecture peut accueillir la philosophie, la littérature et la science dans l'indécidable quand l'architecture est traditionnellement la base de la décidabilité »<sup>10</sup>. L'ambition est d'explorer les dimensions extra-disciplinaires de la culture architecturale et d'expérimenter les conditions d'hospitalité de l'architecture. Mais pour faire de l'architecture l'hôte critique d'autres formes de discours, d'autres formes de pratiques, il n'est pas question que ces autres disciplines soient seulement invitées *en* architecture pour parler *sur* l'architecture. Ces autres sont invités et accueillis pour y inventer d'autres modes de penser et de faire *avec* l'architecture.

Alors quand il arrive pour prendre la parole lors de la première rencontre ANY à Los Angeles, le philosophe joue le jeu. À plusieurs reprises, il se réfère au « programme d'*Anyone* » ; il rappelle que ce colloque est le premier d'une série qui reste à construire et qui doit les « [entraîner] dans le prochain millénaire ». Le philosophe évoque déjà les prochain·e·s invité·e·s, hôtes et thématiques, et semble s'intégrer pleinement au projet : il joue sa part et attend qu'il en soit de même pour chacun·e. Ils sont là pour « penser l'avenir de l'architecture », pour spéculer sur ce que pourraient

10. Cynthia Davidson, « Anyone, anywhere, anytime », in *Lotus*, n°.92 March 1997, p.92-131. Bien que ce programme écrit par ANY ne fasse jamais directement référence aux textes et travaux de Derrida, il est évident que, en se choisissant le terme *any* comme point de départ pour de telles explorations et le présentant comme un *indécidable*, ces rencontres s'annoncent et s'énoncent directement comme une sorte de reprise de la pensée derridienne en architecture. Comme l'écrit Charles Ramond dans son *Vocabulaire de Jacques Derrida*, « l'indécidabilité est (...) l'effet le plus visible de la "déconstruction" derridienne ». Charles Ramond, entrée « Indécidable, indécidabilité » dans *Le vocabulaire de Jacques Derrida*, Paris, Éditions Ellipses, 2001, p.43-47.

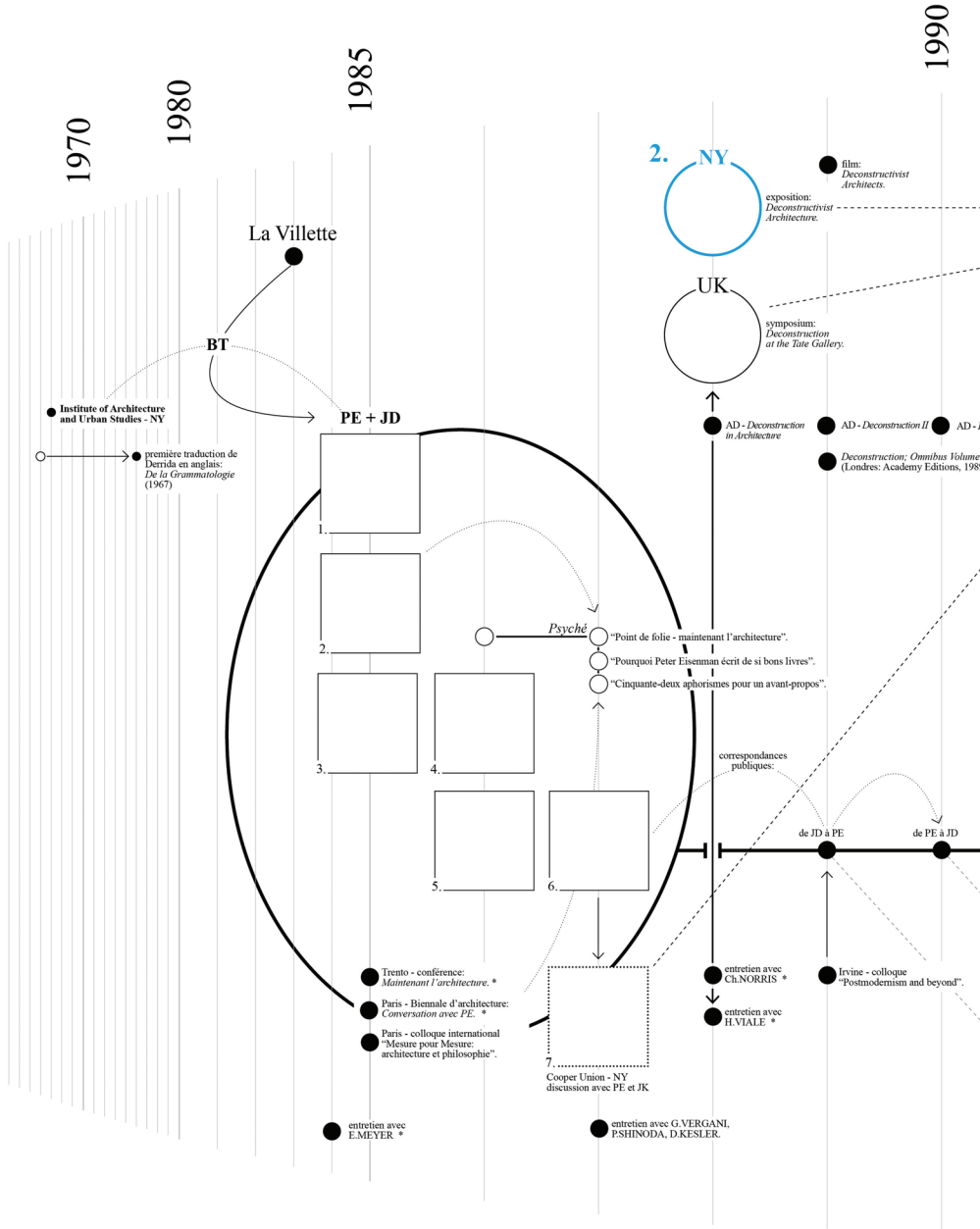
être « les architectes de l'avenir », et le philosophe n'hésite pas à le rappeler à ses interlocuteurs et interlocutrices<sup>11</sup>.

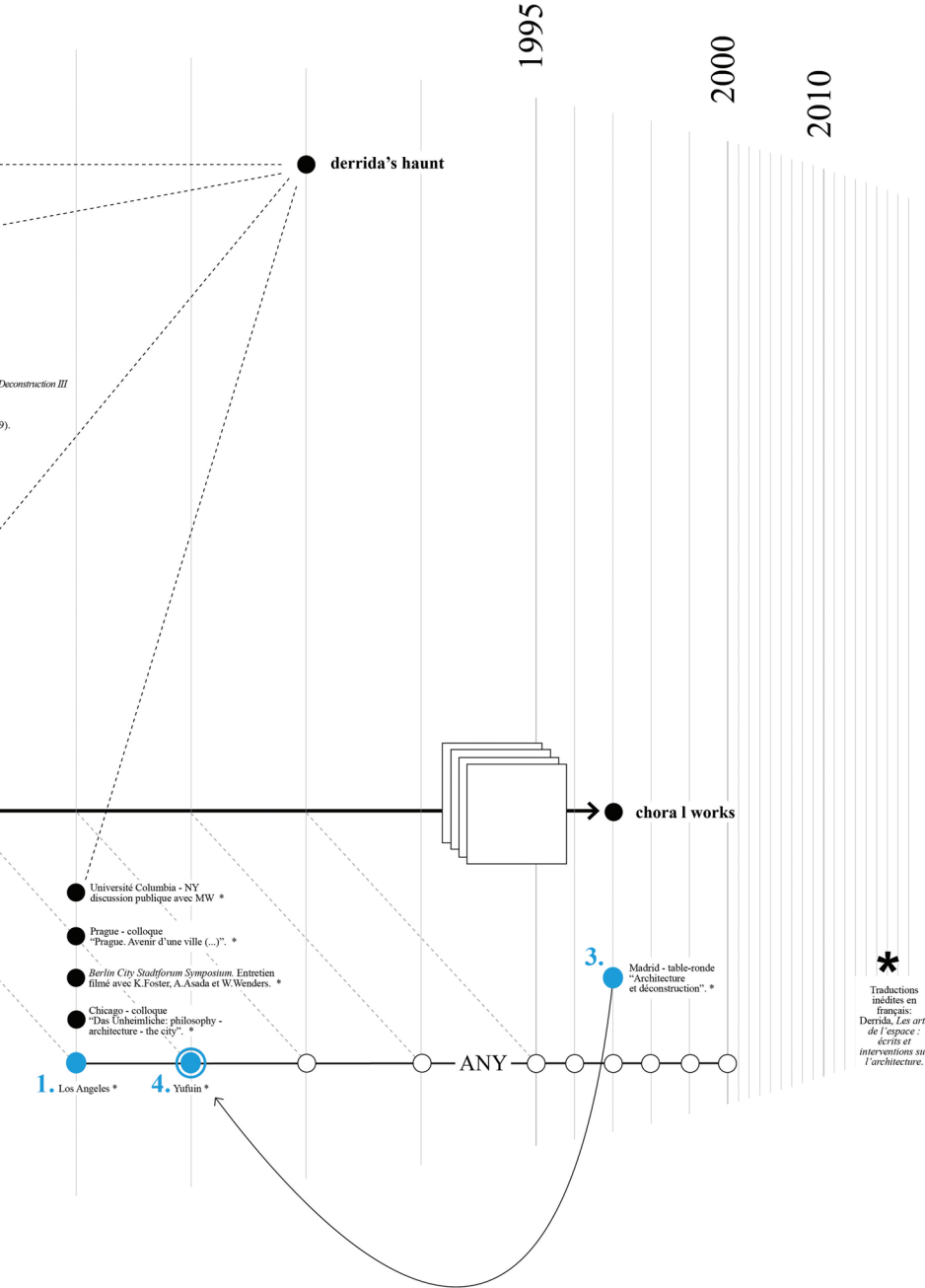
### Adresser le « double bind » de l'architecture

Dans sa conférence, retranscrite sous le titre de « Résumé des remarques impromptues (59 min 41 sec) », Derrida tente de faire le point, de « faire quelques points » sur ce que ce *any* fait à l'architecture et ses discours. Entre détermination et indétermination, individualité et indivisibilité, étrangeté et singularité, le philosophe arpente les différentes implications d'une telle remise en question pour y interroger ce qui pourra encore faire « tenir-debout » et « tenir-ensemble » le devenir des pratiques architecturales. Mais les différents fils conceptuels tirés au cours de son discours se nouent surtout autour d'une notion, ou plutôt une invitation réflexive spécifique adressée par le philosophe aux architectes : pour faire face aux enjeux du prochain millénaire, il les invite à ré-engager la dimension politique de leurs pratiques. Car si le programme construit par *Any* propose d'apprendre collectivement à renoncer aux modes de penser traditionnels, une telle proposition doit avant tout appeler les architectes à se (re)mettre au travail de leurs propres responsabilités, les anciennes comme les nouvelles. Pour le philosophe, ce sont les responsabilités et engagements politiques qui font *tenir ensemble* le devenir des pratiques architecturales. Les renoncements, annoncés ou en cours, doivent sonner comme une ré-affirmation de ce en quoi l'architecture est en charge. Selon Derrida, « la théorie et la pratique de l'architecture ne peuvent chercher leurs prescriptions dans ce qu'on appelle toujours "le politique" – la pensée de la *pólis* ou de la cité – ou dans une démocratie qui se mesurerait encore à l'aune de ces concepts du politique », mais une telle affirmation ne constitue pas pour autant une invitation à désertier « le terrain politique et la démocratie ». Se défaire des modèles donnés ne revient pas à simplement les abandonner, mais implique au contraire d'apprendre à re-négocier entre ce qui est donné et ce qui reste à venir. Cette re-négociation, le philosophe la présente comme un « *double bind* » ; une impasse, un dilemme, une double contradiction qui « doit diviser l'architecte » et animer sa responsabilité politique :

« On ne peut être proprement responsable sans éprouver des contradictions, des tâches contradictoires. Faire face à un problème dénué de toute contradiction ou d'indécidabilité n'exige aucune responsabilité ».

11. Pour ces citations de Derrida et toutes les suivantes de cette section, voir Jacques Derrida, « Résumé des remarques impromptues (58 min 41 sec) » (1991), dans *Jacques Derrida. Les arts de l'espace*, op.cit., p.171-209. Première parution : Cynthia C. Davidson, Jeffrey Kipnis (eds), *Anyone* (New York, Rizzoli International Publications), 1991, p.38-45, 78-93, 164-171, 240-241.





Ce *double bind* porte « le sceau de la division », qui est aussi « le sceau du partage », et « s'il n'y a par définition aucun programme pour gérer une telle division », aucun modèle donné d'avance, c'est que celui-ci réclame l'inventivité des architectes : « le *double bind* est la double obligation qui exige des architectes les plus inventifs qu'ils s'avancent, qu'ils tentent l'impossible tout en ne cédant pas le terrain de leur responsabilité traditionnelle – la ville, la démographie, les sans-abris, et ainsi de suite ». Inventer de nouvelles formes sans se dégager de leurs anciennes responsabilités politiques ; faire face aux contradictions du contemporain sans se contenter ni se satisfaire d'en attribuer à d'autres les causes et conséquences ; répondre des transformations, des mutations et de tout « ce qui a lieu en cette fin de siècle » sans en déléguer la charge à « n'importe qui » (*anyone*) ; c'est en ces termes que Derrida invite les architectes à penser le devenir de leurs pratiques.

### **Ouvrir deux manières de se remettre au travail**

Inventivité et responsabilité doivent « sceller » ce *double bind*, et « c'est justement ce *double bind* scellé qui tient les choses ensemble ». Le philosophe ouvre alors la réflexion sur deux manières d'inviter l'architecture à se mettre à l'épreuve d'un tel *double bind*.

D'une part, le scellement de cette double obligation passe par les rencontres, les expérimentations, les alliances, les « co-implications entre les arts non-architecturaux – la musique, la littérature, l'histoire et la philosophie, par exemple – et les arts architecturaux ». Pour Derrida, ce sont ces relations, cette surdétermination des co-implications possibles entre, d'une part, ce qui constitue un intérieur à une discipline, et, d'autre part, tout ce qui en est rejeté comme extérieur, qui fonde ce que certain·e·s reconnaissent comme « le déplacement qui a lieu aujourd'hui » en architecture. En relevant cette capacité de l'architecture à inscrire d'autres champs de savoirs et de connaissances, à légitimer d'autres pratiques philosophiques et artistiques en son sein même, Derrida tente d'esquisser ce qui, selon lui, constitue la spécificité de ces « nouvelles écritures architecturales », à savoir leur signature ; « une signature [qui] sera de plus en plus singulière ou, plus exactement, de plus en plus singulièrement collective » ; une signature partagée, ou une signature esthétiquement, politiquement et économiquement en partage.

D'autre part, penser l'architecture à venir, c'est accepter ses expérimentations formelles comme mode de renouvellement de ses responsabilités politiques traditionnelles. Le philosophe considère en effet que l'invention, la recherche et l'expérimentation formelles sont nécessaires à l'exercice « des responsabilités traditionnelles de la philosophie politique et de l'architecture ». Par-là, il rejette la critique qui voudrait faire de celles-ci des initiatives « aventureuses et plus ou moins solitaires ». Il récuse leurs « accusations de narcissisme, d'élitisme, de solipsisme, et ainsi de suite », déployées « sous couvert de "bonne conscience politique" », « non seulement parce qu'on ne fait pas de la bonne politique avec de la mauvaise

architecture, mais parce qu'il [lui] semble que toute nouvelle écriture architecturale est déjà motivée par une pensée politique ». Selon lui, toute recherche formelle s'inscrit dans une certaine dimension politique dans la mesure où elle « tente ou bien de déplacer les catégories politiques données, ou bien d'anticiper ou de suivre l'évolution et les mutations profondes du politique ».

Sans nommer d'architectes ni désigner de projets en particulier, les propos de Derrida font pourtant écho aux nombreuses critiques adressées à ces architectures rassemblées sous le label du déconstructivisme. C'était quelques années plus tôt, durant l'été 1988 à New York : l'exposition *Deconstructivist Architecture* est présentée au MoMa sous le co-commissariat de Philip Johnson et Mark Wigley. Le désir à l'origine de l'événement était de marquer l'émergence d'une nouvelle sensibilité architecturale par le travail de sept architectes (Frank Gehry, Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Peter Eisenman, et les agences OMA et Coop Himmelblau). Le moyen choisi pour articuler ce désir a été de les présenter sous un même nom aux références multiples et confuses (explicitement, le constructivisme russe ; implicitement, la déconstruction derridienne), une même étiquette qu'aucun de ces architectes n'accepte et n'acceptera jamais de porter.

Pour comprendre pourquoi Derrida profite de cette prise de parole publique à Los Angeles en 1991 pour inviter les architectes à ré-engager la responsabilité politique de leurs expérimentations formelles, il faut remonter le temps. Escale en 1988, année médiatique de la déconstruction en architecture.

### **NEW YORK – la philosophie interrogée sur les impensés de sa relation avec l'architecture**

Si l'exposition *Deconstructivist Architecture* est l'événement qui a marqué l'année 1988 « en tentant de définir la "déconstruction" »<sup>12</sup> en architecture, il n'était pourtant pas le seul organisé cette année-là. Quelques mois plus tôt, à Londres, Andreas Papadakis (éditeur des Academy Editions) organise à la Tate Gallery une journée de symposium<sup>13</sup> dédié aux croisements existants et possibles entre la déconstruction et les pratiques artistiques et architecturales. Par rapport à l'exposition du MoMa,

12. Les connexions entre ces deux événements sont rarement aussi bien traitées que dans *An introduction to architectural theory : 1968 to the present* de Harry Francis Mallgrave, David Goodman (United-Kingdom : Wiley-Blackwell, 2011) ; voir la section intitulée « "... a devious architecture ..." » (en référence aux propos de Mark Wigley dans le catalogue de l'exposition *Deconstructivist Architecture*), p.154-158.

13. Deux comptes rendus de cette journée de symposium ont été publiés : « Deconstruction at the Tate Gallery », in *Deconstruction in Architecture : an architectural design profile*, London, Academy Editions, 1988, p.7 ; David Lodge, « Deconstruction : a review of the Tate Gallery symposium » in Andreas Papadakis, Catherine Cooke and Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction : Omnibus Volume*. New York, Rizzoli, 1989, p.88-90

cet événement avait une visée certainement plus intellectuelle que culturelle. Il n'a pas bénéficié du même retentissement médiatique que le show new-yorkais. Autre point presque commun entre ces deux événements : l'absence du philosophe de la déconstruction. Pour le symposium, il s'agit seulement d'une absence physique. Jacques Derrida était invité et programmé comme intervenant, mais finalement forcé d'annuler, un entretien avec Christopher Norris est organisé et enregistré quelques jours avant la tenue de l'événement, où il est au final simplement diffusé<sup>14</sup>. Pour l'exposition, cette absence relève d'un tout autre ordre. En effet, si le nom que choisissent Johnson et Wigley pour présenter cet ensemble de pratiques émergentes est une référence implicite à la déconstruction, elle n'y est pourtant nulle part ouvertement affirmée. Dans le catalogue de l'exposition ou ailleurs, les commissaires n'associent jamais publiquement leur exposition au nom de Derrida ou à sa philosophie. Quelle (non)relation y a-t-il alors entre cette étiquette architecturale (le déconstructivisme) et ce concept philosophique (la déconstruction) ?

### Ambiguïtés conceptuelles de l'invention d'un nouveau -isme

Lors de son intervention au symposium de la Tate Gallery, Wigley soutient que ces nouvelles architectures, avec toutes leurs expérimentations formelles et autres jeux plastiques, ont peu à voir avec la philosophie derridienne. N'y laisser interférer aucun lien explicite avec la déconstruction ou avec son auteur, c'est pour Wigley une absence calculée et stratégique ; une dissociation nécessaire, entre un concept philosophique et des interprétations architecturales qui lui sont prêtées<sup>15</sup>.

Pas de *decon-* dans le *deconstructivism*<sup>16</sup>. Alors quoi d'autre ? Sur le choix des mots du titre de leur exposition, Johnson précise qu'il ne déclare pas l'existence « d'un nouveau style », il n'est « ni un mouvement ni une profession de foi », mais tend

14. L'entretien complet est repris dans *Deconstruction : Omnibus Volume*. Première parution en français sous le titre « Architecture et déconstruction. Entretien avec Jacques Derrida » (tr. fr. Philippe Romanski), dans Adnen Jdey (dir.), *Derrida et la question de l'art : déconstructions de l'esthétique*, Nantes, C. Defaut, 2001, p.479-499. Cet entretien sera également republié dans *Jacques Derrida, Les arts de l'espace : écrits et intervention sur l'architecture*. Paris : Éd. La Différence, 2015, pp.70-92.

15. Quelques années plus tôt, Wigley a soutenu une thèse intitulée « Jacques Derrida and Architecture ; the constructive possibilities of architectural discourse », publiée en 1993 sous le titre *Architecture of Deconstruction : Derrida's Haunt*, dans laquelle il soutient que, entre architecture et déconstruction, il n'y a pas encore eu de première et nécessaire traduction. Pour davantage explorer cette hypothèse de Wigley, nous présentons dans ce numéro du *Philotope* une traduction en français du dernier chapitre de son ouvrage.

16. Si le concept de « déconstruction » apparaît pour la première fois dans un texte de philosophie française (Jacques Derrida, *De la grammatologie*. Éd. de Minuit, 1967), c'est par son importation et ré-appropriation américaine depuis les champs littéraires qu'il prend le plus d'ampleur intellectuelle et culturelle. Aux États-Unis, dans les cercles universitaires et bien au-delà, la déconstruction circule alors plus librement sous le sobriquet de "decon". (Français

seulement à donner à voir une approche *formelle* similaire entre des architectes aux origines et formations variées<sup>17</sup>. Wigley poursuit en affirmant que, ce qui rassemble les architectures présentées dans l'exposition, c'est de jouer d'un même contraste entre d'une part « la stabilité », « la pureté » du modernisme du début du siècle et, d'autre part, « l'instabilité » et « la radicalité » des avant-gardes russes. Le jeu ici est dans le « déplacement de modes traditionnels de penser la structure », dans « la disruption de la forme pure », dans la « décontextualisation » et la « défamiliarisation » des principes et autres présupposés archaïques de l'architecture ; le jeu « est dans le "de" de "de-constructivist" ». Au final, ce que les onze projets des sept architectes exposés en dessins, maquettes et plans donnent à voir, ce sont des lignes brisées, des angles improbables, des plans déformés, des volumes consciemment violents<sup>18</sup> ; une architecture « déviante », glissant « du familier vers le non familier, vers une réalisation familièrement étrange de sa propre nature d'étranger »<sup>19</sup> ; une architecture désertée par tout sentiment de stabilité et de sécurité<sup>20</sup>.

En même temps, il y a aussi ce que ces projets ne donnent précisément pas à voir : des concepts désincarnés, des « abstractions complexes », des élucubrations discursives hors-sol, des énoncés théoriques détachés de toutes considérations constructives, dégagés de la matérialité des objets construits. Selon Wigley, les architectes « déconstructivistes » se singularisent aussi par un ré-engagement avec la construction. Si le milieu architectural a trop longtemps considéré et exploité

Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, (2003) 2005). Pour une étude comparée de la diffusion de Derrida entre la France et les États-Unis, voir également Michèle Lamont, « How to become a dominant French philosopher : The case of Jacques Derrida », in *American Journal of Sociology* 93, n° 3, p.584-622, 1987.

17. « Formations variées », bien que Johnson précise également dans sa préface qu'il tient à remercier Alvin Boyarsky et l'Architectural Association (Londres) ; « who acted as the key patron of most of the seven architects in their formative years. The A.A. Has been the fertile soil from which many a new idea in architecture has sprouted ». Philip Johnson, « Preface », in *Deconstructivist Architecture*, op.cit., p.8.

18. Dans sa préface, Philip Johnson écrit que, pour le titre de l'exposition, l'idée première était « Violated Perfection ». Dans un entretien avec Charles Jencks, Peter Eisenman évoque ce changement de titre et affirme, pour sa part, que la proposition initiale était bien plus cohérente avec le contenu de l'exposition. Eisenman regrette l'obstination du Johnson à considérer que les projets exposés « s'inspirent des constructivistes morts et enterrés depuis longtemps ». Pour lui, « cette exposition ne devrait pas concerner les constructivistes mais la déconstruction ». Entretien téléphonique réalisé en 1987 ; publié dans *Architectural Design, Design Profile Deconstruction in Architecture*, 58 (3/4) (London : Academy Group), 1988. Parution en français ; « Un projet Architectural », in Antonia Soulez (dir.), *L'architecte et le philosophe*, Liège, Mardaga, coll. « Architecture + Recherches », 1993, p.133-147, p.144.

19. Mark Wigley, « Introduction », in *Deconstructivist Architecture*, op.cit., p.20

20. Voir la rubrique « Content », du document de présentation du projet d'exposition (*Fact Sheet*) diffusé par le MoMa en mars 1988 ; document en accès libre sur le site internet du MoMa, <https://www.moma.org/>

l'idée selon laquelle le théorique est le seul lieu où s'opère le travail critique en architecture, les objets exposés tendent à démontrer que cela n'est désormais plus tenable, que pour « s'engager dans le discours, les architectes doivent s'engager dans la construction », que « l'objet devient le site de toute enquête théorique »<sup>21</sup>. Cela n'implique pas un rejet en bloc de la théorie architecturale, seulement de « la théorie abstraite », celle qui s'extrait de la matérialité de l'objet d'architecture. C'est ce que démontrent les projets exposés : que « toute la théorie est chargée dans d'objet », embarquée dans « la condition formelle de chaque objet »<sup>22</sup>. Le contexte théorique et conceptuel de production des objets ne s'affiche plus en dehors des objets eux-mêmes, dès que la forme suffit à l'expression de leur propre force critique et idéologique.

L'exposition est un coup de projecteur sur un nouveau nom, qui n'est pas celui d'un style ou d'un mouvement, ni même celui d'une réinterprétation architecturale d'un concept philosophique en vogue ; c'est le nom d'un changement, d'un retour aux considérations concrètes et matérielles pour l'art des objets construits. Wigley décrit ce tournant comme une sorte de retour sur le droit chemin, scellant la route des égarements conceptuels passés. Pour d'autres, ce revirement est avant tout conjoncturel ; si le climat économique des années 1970 dressait le champ théorique comme seul lieu de création et invention architecturale, l'essor de la décennie suivante devait changer la donne, ouvrant l'accès à la commande à une nouvelle génération d'architectes longtemps privée de véritables terrains d'expérimentation et de réalisation<sup>23</sup>.

### Réceptions critiques d'un opportunisme formaliste

Mais au sein du milieu architectural, la réception de son exposition est plutôt chahutée ; « l'événement new-yorkais fut à plusieurs égards un embarras architectural, et même un embarras plutôt sérieux<sup>24</sup> ». Dans leur *Introduction to Architectural Theory*, Mallgrave et Goodman racontent que ce n'était pas tant les questions de couplément/découplément de la forme et de la théorie qui animèrent directement le débat architectural du moment, mais que celui-ci s'offusqua « à ce moment-là de l'inconvenable "show" qui entourait le show lui-même<sup>25</sup> ». Catherine Ingraham, théoricienne de l'architecture et derridienne de la première heure, publie un compte-rendu de l'exposition dans *Inland Architect* et fustige l'orgueil démesuré et partagé par l'ensemble des acteurs/actrices de ce grand spectacle new-yorkais, tirant tour

21. Mark Wigley, « Introduction », in *Deconstructivist Architecture*, op.cit., p.19

22. *Ibid.*

23. Hypothèse avancée par Barbara Jakobson dans le film documentaire *The Making of an Avant-Garde: The Institute for Architecture and Urban Studies, 1967-1984* (Diana Agrest, 2013).

24. Harry Francis Mallgrave, David Goodman, op.cit., p.157

25. *Ibid.*

à tour sur « le désir du MoMa de mettre à jour son image dans le monde de l'art/architecture contemporain ; le désir de New York d'être le lieu où le "nouveau" est perpétuellement nommé et joué en premier ; les désirs de légitimité des architectes<sup>26</sup> » et ainsi de suite. Par ailleurs, dans ce même commentaire, Catherine Ingraham interroge le phénomène nouveau et tellement médiatisé du « *decon* » en architecture. En comparant de manière imagée ce qui se trame derrière ce mot tendance de « déconstructivisme » au débat agri-culturel sur le traitement hormonal des vaches laitières, bourrées d'hormones pour être génétiquement restructurées comme vaches super-laitières, Ingraham voit dans ces tentatives formelles manipulant « la déconstruction comme une chose » le même destin que ces vaches-choses, à savoir un devenir « cruches » :

« The idea of the cow as a thing – like the cow-thing we fill with milk and set on our dinner table – is what makes the crude tampering with its bone structure possible... Equally, the idea of deconstruction as a thing that can be built results in the crude surgeries of deconstructivism. It will ultimately be shift in the idea of architectural structure – its dematerialization – that will interfere most substantially with the material surfaces of architecture, not so many jugs and pitchers cast in the shape of something called deconstructivism.<sup>27</sup> »

Un peu plus tard, dans un article publié dans *Assemblage*, Mary McLeod interroge à son tour ces objets exposés avec ce nom de déconstructivisme – produits *sur le dos* de la déconstruction. Elle dénonce « l'hermétisme formel » dans lequel baignent toutes ces fantaisies projectuelles qui luttent sans raison contre les lois de la gravité, et appelle surtout à en interroger les conséquences sociales et politiques. L'hermétisme de cette nouvelle avant-garde, Mary McLeod l'observe comme une nouvelle « manifestation, peut-être même encore plus extrême, du recul social de ces dernières années<sup>28</sup> » ; il est une « esthétisation de l'architecture » qui, loin d'être « politiquement neutre ou sans importance », risque de mener à de nouvelles logiques marchandes de l'architecture, livrées aux mains d'un groupe restreint, nouvelle élite du marché des objets architecturaux<sup>29</sup>. Si cette débâcle socio-politique annoncée s'inscrit directement dans le sillage de « l'introduction de la déconstruction en l'architecture », c'est précisément parce que cette introduction y a été fortement limitée, contenue aux seules considérations formelles de la discipline :

26. Catherine Ingraham, « Milking Deconstruction, or cow was the show ? » in *Inland Architect*, 32 (5), sept./oct. 1988, p.62-65.

27. *Ibid.*, p.65. Cet article de Catherine Ingraham est commenté par Jennifer Bloomer, « Big Jugs » (1991), in Jane Rendell, Barbara Penner, Iain Borden (eds), *Gender Space Architecture : An Interdisciplinary Introduction*. London, New York : Routledge, 2000, p.371-384.

28. Mary McLeod, « Architecture and Politics in the Reagan Era : From Postmodernism to Deconstruction », in *Assemblage*, n°8, Feb. 1989, p.22-59, p.43

29. *Ibid.*, p.48

« Outside of the formal sphere, the critical role of deconstructivism remains elusive; indeed, many of the more progressive political contributions of poststructuralist theory have disappeared in its application to architecture. While in literary criticism poststructuralist analyses have pointed out internal inconsistencies and irrationalities in oppressive discourse and have thus brought to light strategies of racism, sexism, colonialism, and the like, in architecture these critical possibilities are largely precluded once again by the difficulties of the linguistic analogy. »<sup>30</sup>

Entre déconstruction et architecture, il y a « des problèmes de traduction »<sup>31</sup>. Alors que divers champs des savoirs et pratiques traduisent les opérations derridiennes de déstabilisation des structures traditionnelles des modes de faire et penser en stratégies politiques, ré-inventant et ré-engageant les formes politiques embarquées dans leurs discours, l'architecture l'interprète comme opportunité formelle.

### Diffusion d'une incompréhension générale

Dans les journaux spécialisés, l'exposition de Johnson et Wigley fait l'objet de nombreux débats sur ses erreurs de traduction/interprétation, suivant les lignes de déformation entre la *decon* de la déconstruction et celle du déconstructivisme. La presse généraliste consacre elle aussi plusieurs de ses pages au recensement du grand événement culturel de l'été 1988, et la critique n'y est pas moins exigeante. Incompréhension et malaise règnent face à ces exhibitions de formes résolument obscures et insaisissables. Par exemple, dans la rubrique « architecture » du *New York Times*, Paul Goldberg qualifie le déconstructivisme d'architecture hermétique, ésotérique, difficile à comprendre, sans ambition politique ni sociale ; et ajoute que, si cette approche est la seule proposée comme renouveau des pratiques architecturales contemporaines, alors « on se souviendra de ce mouvement plus pour son bruit et sa furie que pour tout autre chose – ce n'est pas un phénomène qui a ouvert l'architecture sur d'autres possibles, mais plutôt qui en a rétréci le champ<sup>32</sup> ». Pour le *New Criterion*, Hilton Kramer, critique d'art américain, résume ce qu'il a vu dans cette exposition à « [...] une architecture destinée à faire du mal (*to cause pain*) à tout le monde sinon aux *happy few* qui en tireront profit sonnante et trébuchante, ou qui y gagneront quelque notoriété » ; tandis que Vincent Scully, historien de l'architecture, raconte qu'il a visité *Deconstructivist Architecture* comme

30. *Ibid.*, p.51

31. *Ibid.*

32. Paul Goldberger, « ARCHITECTURE VIEW; Theories as the Building Blocks for a New Style », in *New York Times*, 1988.

on assiste à un film d'horreur, moment d'effroi face aux « convulsions finales du modernisme »<sup>33</sup>.

En définitive, au sein des cercles intellectuels et culturels américains, l'exposition de 1988 est reçue comme une sorte de lubie formelle, gratuite et inconséquente, auto-justifiant sa nouveauté derrière ce nom de « déconstructivisme », maladroitement posé et peut-être même impossible à endosser. Pour beaucoup, *Deconstructivist Architecture* apparaît comme le reflet amplifié d'une théorie architecturale américaine « obsédée dans sa quête de validation intellectuelle », surtout quand cette validation est reconnue comme produit d'importation européenne<sup>34</sup>.

En Europe justement, et plus particulièrement en France – terre de retour du concept déporté –, le regard lointain, posé sur ce qui se joue outre-Atlantique à la fin des années 1980, n'est pourtant pas beaucoup plus tendre. Entre autres, François Chaslin décrit l'exposition comme une « conversation sophistiquée [...], ultracérébrale et mondaine, spéculative et esthétisante, cantonnée aux cénacles formels les plus snobs »<sup>35</sup> ; Jean-Louis Cohen estime que, « [plutôt] que de la théorie, cet accouplement des avant-gardes russes et du philosophe français semble relever de la tétatologie, ou science des monstres »<sup>36</sup>. La critique la plus virulente revient certainement à Jean-Pierre Le Dantec et son article intitulé « Les (més)aventures architecturales de la philosophie de Jacques Derrida », publié à l'automne 1988, dans lequel il présente l'exposition de Johnson et Wigley en ces termes : « Mais le "déconstructivisme", quézaco ? Un slogan publicitaire chic et choc ? Une lubie d'architectes intellectuels ayant fait le serment de prendre leur métier par l'envers ? La devise d'une secte ayant fait sienne la définition proposée par Flaubert dans le *Dictionnaire des idées reçues* : "ARCHITECTES. Tous imbéciles - oublie toujours l'escalier des maisons" ? ». Il poursuit : « Y compris – le lecteur découvrira bientôt que c'est mon cas – lorsqu'on estime que le produit ainsi cautionné-promotionné n'est pas seulement ambigu (sic.), ou partial, ou arbitraire, ou critiquable, ou incomplet, mais relève, à certains égards et dans certains cas, de l'escroquerie »<sup>37</sup>. Alors qu'en France le milieu intellectuel – au sens large – n'a pas encore connaissance de l'influence qu'exercent certain·e·s de ses auteurs et autrices sur le territoire

33. Pour plus de précisions sur la réception de l'exposition par la presse généraliste, voir François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, op.cit., p.259

34. Goodman, Malgrave, op.cit., p.157.

35. François Chaslin, « Un état critique » (1990), in Agnès Deboulet, Rainier Hodde, André Sauvage (dir.), *La critique architecturale ; question – frontières – desseins*, Paris, Éd. de La Villette, 2008, p.53.

36. Jean-Louis Cohen, cité dans François Chaslin, « Derrida : déconstruction et architecture », in *l'Humanité*, 26 octobre 1994; <http://www.humanite.fr> (consulté le 10/11/2008).

37. Jean-Pierre Le Dantec, « Les (més)aventures architecturales de la philosophie de Jacques Derrida », in *Architecture intérieure* CREE, n° 226, Paris, Octobre/Novembre 1988, p.100-107.

académique et culturel américain depuis la fin des années 1960<sup>38</sup>, le petit milieu de l'architecture francophone découvre avec cet événement au retentissement international que le nom du philosophe Jacques Derrida circule dans les bouches et les mains de leurs *American colleagues*. Et il le découvre seulement associé à ces surenchères formelles, ne pouvant qu'à son tour décrier l'hermétisme conceptuel qui les accompagne.

L'exposition de 1988 a donc bel et bien joué un rôle déterminant dans l'histoire de la réception de la philosophie de la déconstruction dans les milieux de l'architecture. Elle en a véritablement élargi l'audience et amplifié l'intérêt au-delà du cercle fermé de la théorie architecturale américaine. Toutefois, il faut aussi qualifier ces effets pour en prendre la mesure : une audience élargie mais peu convaincue voire carrément réfractaire ; un intérêt amplifié mais critique, au point même où cette attention décuplée s'exprime davantage dans la nécessité de proposer d'autres alternatives pour le devenir des pratiques et discours de l'architecture.

### Regard du philosophe sorti du silence

Jacques Derrida s'est lui-même rarement exprimé publiquement sur cette exposition. Il faut notamment attendre l'une de ses dernières interventions sur les lieux de l'architecture pour qu'il s'y prête. C'est à l'occasion d'une table ronde intitulée « Déconstruction – Architecture », organisée en 1997 à Madrid, sur une initiative conjointe d'architectes et de philosophes<sup>39</sup>. Profitant des presque dix années qui les séparent maintenant de l'exposition du MoMa, le philosophe commente sans censure cet événement qui a tenté d'imposer l'émergence d'une nouvelle avant-garde architecturale en hissant un pseudo étendard baptisé arbitrairement *Deconstructivist Architecture*. Selon lui, essayer de réunir ces différentes recherches et expérimentations architecturales sous une seule « étiquette », sous « une catégorie générale »,

38. D'après François Cusset (entre autres), ce n'est qu'avec l'Affaire Sokal (qui pour rappel éclate en octobre 1997, avec la publication d'Alain Sokal et Jean Bricmont, *Impostures Intellectuelles*) que le milieu intellectuel français prend la mesure de cette influence. François Cusset, « Introduction – Effet Sokal », in *French Theory...*, op.cit., p.11-23.

39. Il s'agit d'une part du collectif « Debates Urbanos » et, d'autre part, de la faculté de philosophie de l'Université nationale d'enseignement à distance (UNED). La table ronde est modérée par l'architecte Ricardo Aroca, à laquelle participent Derrida, Teresa Arenillas, architecte du collectif « Debates Urbanos », Simon Marchan Fiz, professeur à l'UNED et directeur de l'École technique supérieure d'architecture de Valladolid, Maria Teresa Munoz, Luis Fernandez Galiano, Antonio Fernandez Alba, trois architectes et professeurs à l'École technique supérieure d'architecture de Madrid. Il faut préciser que la transcription de cet échange, conservé dans les fonds Jacques Derrida de l'IMEC, ne reprend que les interventions de Derrida, sans les questions de ces autres intervenants pourtant mentionnés. Jacques Derrida, *Les arts de l'espace*, op.cit., p.335-359. Pour cette publication, les éditrices précisent : « Nous avons respecté dans l'établissement du texte l'oralité de la transcription en faisant quelques modifications mineures, relatives surtout à la ponctuation et parfois à la correction orthographique ou syntaxique ; [...] » Les citations suivantes sont extraites de cette version.

ne peut être qu'une terrible erreur, et en particulier si l'étiquette en question était celle de la déconstruction. Plus encore, il estime que l'ambition première d'un tel projet – l'imposition d'un nom commun – aurait dû inviter à une plus grande méfiance, dans la mesure où unifier la nouveauté derrière une appellation, c'est prendre le risque d'effacer ses expressions essentiellement différentes. Et le risque double quand aucun des protagonistes ne revendique l'appellation en question. La greffe ici ne prend pas, rejetée en bloc par l'ensemble du corps de cette nouvelle architecture. Derrida n'hésite alors pas à qualifier d' « étrange » la forme de cette exposition, autant que le nom qu'elle s'est choisi. Forçant la filiation à un certain constructivisme et niant toute parenté avec la philosophie de la déconstruction, ce déconstructivisme auto-proclamé a appareillé son discours sur autant de références que de silences pour ne finalement en produire qu'une confusion désarmante. Le philosophe veut aussi rappeler que, à aucun endroit, l'événement ne faisait proprement « référence à des discours philosophiquement rigoureux de la déconstruction ». Il ne commente pas davantage cette absence calculée, mais confie du moins que, dans sa rencontre avec les architectes, il a appris à rester sur ses gardes en matière de traitement des références. Il a pu observer de près comment autant les praticien·ne·s que les théoricien·ne·s de l'architecture ont trop souvent tendance à manipuler « rapidement des discours philosophiques exigeant une discipline que souvent ils n'ont pas ». Le philosophe semble regretter, non pas l'incompétence même des architectes – puisque lui-même prend toujours soin de souligner sa propre incompétence architecturale, une incompétence indispensable à la possibilité de la rencontre – mais plutôt la facilité inconsidérée qu'ils/elles ont de jouer avec cette incompétence. À ce niveau-là, le philosophe préfère se ranger « du côté de la prudence et de la réserve ».

### **MADRID – le philosophe face aux critiques sur son « mariage » avec les architectes.**

La table ronde de Madrid, parce qu'elle a eu lieu plus de dix ans après le premier appel de l'architecture au philosophe de la déconstruction, mais aussi parce qu'elle se déroule au sein d'un cercle de réflexion qui n'est plus celui avec lequel s'est jouée toute l'effervescence médiatique du tournant des années 1990, est l'occasion pour Derrida de revenir sur les différents événements de sa relation tumultueuse avec l'architecture, oscillant entre de vieux sentiments retrouvés et le règlement de compte assumé. Le philosophe profite véritablement de cet écart temporel et spatial pour revenir sur cette histoire et surtout lui souscrire lui-même une fin. Il raconte à Madrid ce qui y a été un moment de bascule, et de rupture, dans sa relation avec les architectes.

#### ***Ré-écrire les débuts de l'histoire***

Avant cela, Derrida commence par préciser que, cette rencontre, elle aurait très bien pu ne jamais avoir eu lieu. Lui, le philosophe, n'avait que peu d'intérêt pour la

scène architecturale de son époque et n'était pas curieux de partager une réflexion approfondie sur la dimension architecturale de sa pensée. Pourtant, la rencontre a eu lieu, et le philosophe ne l'explique que par une sorte de nécessité partagée – et ajoute qu'il en est toujours autant surpris. Dans un contexte très particulier d'une architecture « en crise », l'appel à la philosophie était nécessaire, mais surtout Derrida affirme à présent que « dans la déconstruction, l'appel à l'architecture était nécessaire ». La déconstruction *ne pouvait pas ne pas* rencontrer l'architecture. Cette nécessité exprimée par une double négative, Derrida la retrace en insistant sur trois spécificités de son travail philosophique qui ne pouvait qu'appâter sa rencontre avec l'architecture. Il y a d'abord l'espace, ou plus précisément sa pensée de « l'espacement », qui articule sa conception philosophique de l'entre-deux et du devenir-espace, c'est-à-dire « une pensée qui ne pouvait pas ne pas rencontrer l'architecture, ce qu'on écrit dans l'espace ». Ensuite, il y a la déconstruction comprise comme une « pensée du lieu », de l'avoir-lieu, de l'événement ; une pensée qui « ne pouvait pas ne pas rencontrer cet autre travail sur le lieu qu'est le travail architectural ». Et enfin, il y a tout le travail que réalise la déconstruction sur « la mémoire, la généalogie » du « langage de la philosophie », sur les techniques discursives toujours en prises avec les métaphores spatiales et architecturales ; une pensée sur cette forme d'architecture qui fonde l'ensemble de la philosophie occidentale qui ne pouvait pas ne pas rencontrer l'architecture. L'espace, le lieu et la métaphore sont les trois appâts qui, selon Derrida, indiquaient que, entre son travail philosophique et l'architecture, « il devait y avoir une certaine affinité ».

Il y a donc une affinité première, une affinité qui pourrait avoir précédé l'appel des architectes à la philosophie. Il n'aurait alors ni choisi ni subi la rencontre, mais cédé à une affinité qui la précédait. Mais quand l'appel a eu lieu, quand Tschumi lui a passé ce fameux coup de fil l'invitant à collaborer avec Eisenman pour la conception d'une petite partie du Parc de La Villette, il raconte à présent comment il y a vu l'architecture comme « un lieu privilégié » pour la mise à l'œuvre d'une déconstruction « conséquente avec elle-même ». Parce que, comme il ne cesse de le répéter, la déconstruction n'est pas juste une opération discursive mais qu'elle est toujours concernée par la question de l'institution et surtout « par les institutions elles-mêmes, ce qui, dans l'histoire des concepts, devenait réalité dure, en quelque sorte » ; parce qu'elle est toujours concernée, non pas seulement par le sens en lui-même, mais par ce qui lie physiquement et politiquement le sens au corps, alors la déconstruction « devait se porter là où les concepts de la philosophie prenaient corps ». Elle devait se poser dans le champ de l'architecture, là où se rencontrent des résistances qu'elle était, dès ses premières énonciations, destinée à éprouver, des « résistances matérielles, économiques, politiques », mais aussi des « résistances culturelles, idéologiques et philosophiques ». La déconstruction ne pouvait qu'être attirée par ce que Derrida présente comme la dernière « forteresse de la métaphysique ». C'est bien là ce qui l'intéressait, ce qui l'a séduit, ce qui a attisé sa curiosité :

la possibilité que l'architecture puisse être un lieu, le lieu obligé et inévitable d'une déconstruction effective. Le philosophe a l'intuition que la déconstruction doit passer par l'architecture pour se rappeler à elle-même ; pour maintenir ses ambitions et entretenir la portée de son propre projet ; pour mener entièrement et complètement la tâche qu'elle s'est toujours donnée.

Bien sûr, il est difficile de ne pas être tenté de penser que, dix ans plus tard, le philosophe cherche quelque peu à refaire l'histoire. Il ré-énonce après-coup ce qu'il affirme comme ses intuitions premières, ses affinités et curiosités pour l'architecture. Les propos de Derrida à Madrid laissent sentir un besoin de ré-appropriation de l'histoire, à ce moment même où est publié *Jacques Derrida, Peter Eisenman : CHORA L WORKS* (Monacelli Press, 1997), l'ouvrage reprenant l'ensemble des retranscriptions de ses échanges avec l'architecte pour le projet de La Villette. La table ronde de Madrid n'est certes pas organisée en réaction à la parution de cet ouvrage mais cette double actualité offre au philosophe une tribune pour reconstruire l'histoire de sa rencontre avec l'architecture, et surtout pour la compléter de sentiments qu'il s'était jusqu'ici retenu d'exprimer.

#### ***Dévoiler un couple qui battait de l'aile***

Cette posture choisie par le philosophe se manifeste notamment lorsque l'un des intervenants de la table ronde, Antonio Fernandez Alba<sup>40</sup>, l'invite, « avec une certaine humeur, une certaine agressivité réactive » selon lui, à se positionner sur son « mariage avec les architectes ». Derrida accepte de reprendre l'expression de « mariage » proposée par son interlocuteur, mais semble lui aussi réagir vivement à la manière dont celui-ci interprète les conditions de cette prétendue union avec l'architecture :

« Je refuse donc totalement de me voir assigné à la place du philosophe qui collabore avec les architectes, ce n'est pas du tout la vérité de la situation. »

« Je ne suis pas un philosophe qui prétend apporter des réponses à des architectes angoissés. C'est un tout autre paysage. »

« Le scénario est tout à fait différent de celui que vous avez décrit. »

Derrida apparaît dépassé, non pas par ce qu'a pu ou pas produire sa rencontre avec l'architecture, mais dépassé par les effets de sa mise en récit. Si le philosophe s'évertue néanmoins à rappeler que ce n'est pas comme ça que les choses se sont passées, il entend aussi s'accorder avec la critique. Il répond aux différentes accusations qui lui sont adressées, pas tellement pour les contrer ou les démontrer,

40. Antonio Fernandez Alba est un architecte espagnol, professeur à l'École technique supérieure d'architecture de Madrid. La transcription aujourd'hui disponible de la conférence de Madrid ne reprend malheureusement pas les questions des différents intervenants à partir desquelles Derrida articule son discours.

mais pour les ré-énoncer sur un mode qui lui semble plus juste et cohérent. Il réagit comme s'il avait été, depuis le début, le premier à douter de son propre mariage avec l'architecture.

À ceux qui décrivent l'absurdité d'un discours philosophique *appliqué* à l'architecture, Derrida donne raison : ce serait en effet « une erreur », une manœuvre dépourvue de sens, ce serait tout simplement faire fausse route. *L'application* n'est pas une opération de la déconstruction, et les architectes qui, au nom de la déconstruction, « s'emploieraient à appliquer des schèmes théoriques ou discursifs » à l'architecture, sont aux yeux du philosophe « sans intérêt ».

À ceux qui voudraient attribuer cet intérêt étrange de certain·e·s architectes pour la philosophie à une condition de crise générale de l'architecture – symptôme d'un mal d'époque largement répandu « en cette fin de siècle » –, Derrida avoue partager la même hypothèse. Il a bien dû se jouer quelque chose de cet ordre-là. Mais quand même, il tient à rappeler au passage que ces « architectes ne se sont pas tournés vers la philosophie » en général, mais vers la déconstruction en particulier. Et que ce soit dit : « la déconstruction n'est pas la philosophie ». S'il y avait à ce moment précis une certaine crise de l'architecture, la philosophie, elle aussi, traversait ses propres difficultés, ses propres tourments. Dans leurs champs respectifs, architecture et philosophie enregistraient des événements semblables de crise et, selon Derrida, c'est cette similarité qui a accroché l'intérêt de certain·e·s architectes pour la philosophie de la déconstruction. C'est pour cette raison qu'il refuse catégoriquement d'être à présent exhibé comme « un philosophe qui prétend apporter des réponses à des architectes angoissés ». Les architectes se sont tournés vers une forme de pensée philosophique qui enregistrait déjà ses propres mouvements de crise à l'intérieur de la philosophie, mais pas pour y trouver des solutions. Il n'y en avait tout simplement pas, et il n'y en aura jamais.

À ceux qui qualifient de « malheureux » son mariage avec les architectes, Derrida demande si ces mariages ne sont pas précisément « les plus intéressants ou les plus productifs ». Un mariage, qu'il soit heureux ou malheureux, est toujours la marque d'un certain engagement, aussi passionné ou intéressé soit-il. En ce sens, le philosophe ajoute même que son « mariage le plus malheureux n'a pas été [son] mariage avec les architectes, mais avec les philosophes ». Sur ce point, il faut rappeler que Derrida est une figure controversée dans le champ de la pensée française, apparaissant comme un philosophe toujours tenu à la marge de l'institution. Bien qu'il ne souffre tout de même pas d'une position des plus inconfortables<sup>41</sup>, il a

41. Il enseigne dans plusieurs grands établissements parisiens (à la Sorbonne de 1960 à 1964 en tant qu'assistant et à l'ENS au titre de maître-assistant jusqu'en 1984) ; il publie régulièrement des essais dans des revues renommées telles que *Critique* et *Tel Quel* (dont il passa d'ailleurs par les comités de rédaction respectifs) ; il dirige des collections pour des maisons d'édition d'envergure (telle que la collection « la philosophie en effet » en 1974, pour

du mal à s'accommoder au système académique français<sup>42</sup> et se considère lui-même, et jusqu'à la fin de sa vie, comme le « mal aimé » de l'université française. Et si les hautes sphères du système l'ont bousculé à plusieurs reprises, son quotidien d'enseignant était lui aussi mouvementé, comme veut en témoigner Charles Ramond en introduction de son dernier ouvrage : « En France, et jusque dans ses cours à l'École Normale Supérieure [...], il est contesté, dérangé, contrarié, victime de cabales. Des normaliens viennent distribuer devant lui, dans ses cours, des tracts où il est dénoncé comme charlatan et imposteur. Il attend la fin de la distribution d'un air quelque peu désabusé, avant de reprendre son cours comme si de rien n'était. »<sup>43</sup> En France, ce qui dérange et agace, c'est le *style* derridien. On lui reproche un style oscillant constamment entre poésie et philosophie, des jeux de langue inutilement esthétisants ou dangereusement indifférents à la vérité des choses, une écriture jargonnante et parfois même illisible ou incompréhensible, une machine conceptuelle qui défie tout entendement<sup>44</sup>. Au final, les qualificatifs ne manquent pas pour faire trôner les travaux de Derrida parmi ceux des auteurs les plus hermétiques, difficiles et obscurs de la philosophie française contemporaine. En France, le monde académique et universitaire fait preuve d'une grande hostilité à son égard. Et pourtant, paradoxalement, il connaît aussi un immense succès à l'étranger ; le positionnant même comme le philosophe le plus traduit dans le monde entier. Aujourd'hui, les témoignages et commentaires ne manquent pas pour raconter l'incroyable émoi qu'ont pu susciter les travaux de Derrida et Derrida lui-même<sup>45</sup> en dehors de son

les éditions Galilée, avec S. Kofman, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy) ; et son travail a fait l'objet de trois décades de Cerisy (en 1980, *Les fins de l'homme* ; en 1997, *L'animal autobiographique* ; et en 2002, *La démocratie à venir*), qui témoignent d'une reconnaissance assez exceptionnelle, bien que les événements de Cerisy ne soient pas proprement reconnus comme « académiques » ou « scientifiques ».

42. Pour un aperçu détaillé des différentes difficultés universitaires de Derrida et de comment celles-ci l'ont toutes profondément et personnellement affectées, voir la biographie complète de Benoît Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.

43. Charles Ramond, « Contexte », in *Derrida : une philosophie de l'écriture* ; Paris ; Ellipses, 2018, p.9

44. Voir entre autres Luc Ferry et Alain Renaut, *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Gallimard, (1985) 1988. Dans tout autre genre, pour repenser et requalifier l'importance des « styles » chez Derrida, voir également Rudy Steinmetz, *Les styles de Derrida*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 1994. Dans cet ouvrage, le philosophe analyse comment les modes d'expression et les styles d'écriture de Derrida participent directement à sa réflexion sur les impensés de la métaphysique occidentale.

45. Toujours dans les souvenirs confiés par Charles Ramond : « Il déclenche des enthousiasmes inconnus jusque-là pour un philosophe : lors de ses conférences à l'étranger, les amphithéâtres sont pleins à craquer, on se bat pour entrer, on l'écoute pendant des heures sans se laisser déconcentrer par les évanouissements ponctuels d'auditeurs compressés et accablés de chaleur. Un jour à Bombay, la foule entoure le stand où Derrida signe ses ouvrages, et, n'y ayant plus d'ouvrages à signer, tend à Derrida (comme à une popstar ou à un footballeur) n'importe quoi pourvu qu'il le signe : des habits, des ballons, des billets de banque – [...] ». Charles Ramond, op.cit., p.8-9.

propre pays, et plus particulièrement aux États-Unis, là où il a également enseigné pendant des années, dans des universités telles que Johns Hopkins, Yale, Irvine ou Cornell. Mais ce phénomène est récent, et pas encore amplement partagé :

« Seuls les Français qui voyagent régulièrement aux États-Unis savent le prestige qui est, là-bas, celui de Jacques Derrida. Les autres ne peuvent pas vraiment se rendre compte, soit parce qu'ils ignorent l'ampleur de la caisse de résonance que lui a offerte l'Université américaine, soit parce qu'ils partagent l'opinion (dominante en France même) selon laquelle Derrida ne serait pas un philosophe important – pas quelqu'un d'essentiel, en tous cas, à la compréhension de la philosophie du XX<sup>e</sup> siècle. »<sup>46</sup>

### *Affirmer un divorce déjà prononcé*

Mais revenons autour de la table ronde de Madrid, quand il répond à ceux qui dénoncent le fait que « certaines manifestations déconstructivistes servaient de couverture idéologique à des phénomènes » inscrits dans les logiques du « capitalisme industriel » ; et bien, il leur répond qu'ils ont là « tout à fait raison ». Lui aussi a été alarmé par ce risque de récupération et a tenté publiquement de mettre « en garde ces admirables architectes » quant aux manques d'attention qu'ils/elles manifestaient envers leur propre responsabilité politique, économique et sociale. Derrida fait référence à un moment en particulier : son intervention intitulée « Faxitexture » lors du colloque *Anywhere*, organisé en 1992 au Japon par Arata Isozaki et Akira Asada. Un moment où il lui a semblé être aussi urgent que nécessaire d'appeler ces architectes à revenir à une certaine « critique sociale » ; où il a souhaité tenir un discours qui les engageait à davantage questionner les rapports qu'ils/elles entretenaient avec le capitalisme. Derrida a bien conscience que, si les architectes devaient dans un premier temps se défaire des « injonctions politiques », c'était pour librement explorer les potentialités de la nouveauté et de l'invention. Mais il considère aussi qu'à ce premier temps doit succéder celui d'une re-politisation nécessaire de leurs discours. Il raconte alors que ces interlocuteurs y ont vu une critique « de type marxiste », et qu'« ils n'ont pas été contents du tout » ! Derrida va encore plus loin et ajoute que, « comme par hasard », ce moment est aussi celui qui sonne la fin de leur collaboration. Par conséquent, à ceux qui souhaitent encore lui parler de son mariage tumultueux avec les architectes, Derrida rappelle qu'il y a aussi eu « une sorte de divorce visible », il y a eu un « moment où ce mariage malheureux n'a même plus été un mariage », ce moment où il a appris à se méfier « de l'usage

46. Christian Delacampagne, « L'aventure américaine de Derrida », in *Cités* 2007/2 n°30, pp.71-79, p.71

qu'on peut faire des motifs déconstructionnistes en architecture », précisément parce qu'il sait, parce qu'il a été témoin « des couvertures idéologiques » auxquelles cela peut donner lieu.

Si l'histoire partagée entre architecture et déconstruction a commencé avec un philosophe qui raconte avoir été jeté en architecture à La Villette, elle se termine avec ce même philosophe qui affirme en avoir été rejeté à Yufuin. Pourtant, au regard de ses interventions pour chacun de ces deux premiers événements portés par ANY, Derrida semblait complètement investi et intégré dans ce programme de réflexions. Bien sûr, il y prenait toujours soin de préciser et entretenir son étrangeté. L'étrangeté du philosophe s'imposait encore comme nécessaire à la discussion, affirmée comme condition d'hospitalité de leurs rencontres. Mais cette étrangeté n'était-elle pas déjà devenue (trop) familière pour les architectes ? Familière pour les architectes, mais peut-être même aussi pour le philosophe lui-même ? Que reste-t-il de ce principe d'hospitalité pour un étranger devenu si familier en ces lieux ?

### **YUFUIN – repolitiser les discours de la déconstruction en architecture, dernière mise en garde du philosophe**

Lors de la seconde édition du cycle de colloques *Any*, organisée à Yufuin en 1992, Derrida reprend ce même thème de la responsabilité politique de l'invention en architecture. Sa conférence, intitulée « Faxitexture », commence aussi par une ré-interprétation du thème de l'événement – *anywhere*, quelle est cette indétermination, cette indéfinition que *any* accroche au « où », au lieu et à l'espace ? Il pose comme « une somme » de paroles rapportées, une assise philosophique qu'il transporte avec lui pour soumettre « une série de questions » aux architectes, mais des questions qu'il ne développe pas non plus, des questions qui restent – et doivent rester – sans réponses : « Qu'arrive-t-il à la terre ? » ; « Que veut dire "arriver à la terre" ? » ; « Quelles peuvent être les conséquences architecturales ou urbaines, c'est-à-dire aussi politiques, de ce qui "arrive" à la terre ? »

#### ***(Re)penser le politique de leurs pratiques***

Si ce préambule permet surtout au philosophe d'inscrire la thématique urbaine et architecturale du *anywhere* dans une certaine « politique de la terre », la seconde partie de son intervention tente d'approfondir les effets et conséquences d'une telle inscription, cherchant à déplier, à spéculer sur ce que fait ou peut politiquement faire ce *anywhere* aux pratiques architecturales et urbaines à venir, à penser, à ré-inventer.

« Permettez-moi de le dire brutalement et sans détour : en partant de cette paradoxe du remplacement et du re-building, je voudrais poser ici la question du politique ou de la politique. Que pourrait-il en rester pour l'architecture et pour la ville des temps qui viennent ? »

Le philosophe s'excuse par la suite de peut-être schématiser le problème, d'aller trop vite, de laisser la question sans réponse, mais son message n'en est pas moins clair : elles/ils sont toutes et tous face « à la nécessité, comme à l'obligation, de repenser le problème politico-économique de l'architecture et de la ville jusque dans ses prémisses ». Une nécessité, une obligation, une tâche qui est aujourd'hui devenue leur devoir à toutes et tous.

Si cette dimension politique de la conception et de l'invention architecturale hante ces dernières interventions du philosophe sur l'architecture, il tente à Yufuin d'expliquer pourquoi :

« Chaque fois qu'il m'a été donné de participer à des discussions avec les architectes les plus inventifs, les plus rigoureux et les plus inquiets de ce temps, avec eux-mêmes ou avec ceux qui travaillent près d'eux, mon souci de la responsabilité politique s'est trouvé à la fois avivé, aggravé et frustré sans que je puisse en accuser personne, sinon d'abord moi-même. »

Être au contact des pratiques architecturales et urbaines a, d'une façon ou d'une autre, aiguë ou inquiète son sens de la responsabilité. Le philosophe y attribue deux raisons. D'abord, les cadres, les schémas, les modèles politiques auxquels doivent s'adresser et avec lesquels doivent négocier ces « architectes d'avant-garde » ne sont pas à la hauteur de leurs inventions architecturales, urbaines et autres. Il déplore la réalité d'une politisation de la commande architecturale à présent dépassée par la nécessité et l'importance de ces explorations disciplinaires et extra-disciplinaires. Ensuite, il se dit embarrassé par la réponse de celles et ceux qui se trouvent confronté·e·s à des cadres politiques devenus trop étroits ou inadéquats ; cette réponse trop facile des « architectes ou des théoriciens qui leur sont proches » qui se contentent d'y afficher un refus complet et absolu, d'y « opposer une sorte de fin de non-recevoir ». Ce refus définitif, Derrida redoute qu'il devienne « ou bien une dénégation de style formaliste ou bien une assurance à [ses] yeux excessive, une confiante autolégitimation ». Il met en garde autant les praticien·ne·s que les théoricien·ne·s, autant leurs discours que les produits de leurs discours, sur les risques d'un désinvestissement politique de ce qu'elles/ils ont en charge. D'un ton qu'on imagine affirmé, il somme son auditoire de se rappeler « qu'un acte architectural ou urbanistique conséquent engage en effet, de proche en proche, tout le politique ».

### *(Re)penser le politique de leurs discours*

Les mutations du monde contemporain – depuis l'avènement d'un libéralisme triomphant et jusqu'à l'accélération du développement des technosciences, en passant par la détérioration des écosystèmes de la terre – appellent plus que jamais à l'engagement et à la responsabilité politique des architectes, comme tant d'autres, et ce qu'ils sont en train de faire là, précisément, avec leur programme de conférences déployé jusqu'à la fin du millénaire et à travers toutes « les villes les plus riches de

la terre », ce projet spécifique dans lequel elles/ils se sont embarqué·e·s ne peut « faire l'économie d'une re-politisation à la fois inédite, rigoureuse, prudente et audacieuse ». Par ces questions qu'elles/ils souhaitent soulever, celles du lieu et de l'avoir lieu, du où et du n'importe où, elles/ils devraient être les premier·ère·s à en être directement concerné·e·s :

« On ferait un premier pas en direction de cette re-politisation en se demandant où ces conférences ne pourraient pas avoir lieu. »

En s'adressant autant aux personnes qui organisent ces conférences *Any* (lui y compris) qu'à celles et ceux qui y assistent, Derrida tente de sortir le fond de la question par sa forme elle-même. Comment sont choisis leurs lieux de rencontre ? Et comment ces choix sont-ils eux-mêmes rattrapés par la réalité et l'actualité des lieux d'où elles/ils viennent ou des lieux où elles/ils se retrouvent ? Entre (re) mises en question forcées et mises en garde soutenues, le discours politique de Derrida à Yufuin passe mal. Et c'est donc au souvenir de cette dernière (non)rencontre qu'il affirme quelques années plus tard à Madrid que, si un mariage a été célébré entre l'architecture et la philosophie de la déconstruction, un divorce a aussi été scellé, pour motif d'incompatibilité d'humeur politique.

En partageant ces réflexions avec ses interlocuteurs et interlocutrices, son intention n'était pourtant pas d'en faire une véritable « proposition politique », ni même un quelconque « projet pour une politique de l'espace, de la ville ou de l'architecture ». Il voulait leur lancer des questions, des questions sans réponses, ou plus exactement des questions laissées ouvertes et qui doivent nécessairement et obligatoirement le rester. Pour le philosophe, ce caractère nécessaire et obligatoire de chacune de ces questions politiques est « plus originaire et plus grand que la question qu'il porte et qu'il rend possible ». Mais cette ouverture questionnante a fermé le débat.

En 1997 à Madrid, il dit observer à présent de loin ses anciens « époux » et ne peut s'empêcher d'esquisser un sourire quand il croise la route de leurs nouvelles amours philosophiques. Après avoir épousé la déconstruction, il voit ces mêmes architectes manifester maintenant avec ferveur leur intérêt pour la métaphore du *pli* :

« J'ai beaucoup écrit sur le pli, une chose qui me fait beaucoup sourire dans les dernières années, c'est que le motif du pli occupe une place énorme dans mes textes, depuis très longtemps. Les architectes en question, mes amis, mes époux malheureux, quand ils s'intéressaient à mes textes déconstructionnistes (...) ne se sont jamais aperçus qu'il y avait du pli partout. Et puis, tout d'un coup, quand, pour des raisons politiques, ils ont cessé de s'intéresser à mes textes, ils se sont intéressés au pli, ils l'ont trouvé chez Deleuze. Le pli devient la grande idée de l'architecture aujourd'hui, de l'architecture ex-déconstructionniste. »<sup>47</sup>

Dix ans après leur première rencontre, Derrida décrit « l'architecture d'aujourd'hui » comme une architecture qui a rompu avec la déconstruction. Il est difficile de ne pas percevoir l'écoeurement qui perce le discours détaché et désinvolte de l'amant délaissé. Et même s'il assure toujours « prendre très au sérieux la question de l'architecture », et même s'il continue de croire en l'importance de la responsabilité politique qui revient à l'architecture, il déclare maintenant sans détour que l'architecture « en elle-même » ne l'intéresse tout simplement pas.

\*\*\*

De Los Angeles à Yufuin, en passant par New York et Madrid, les amours entre architecture et déconstruction s'épuisent quand elles rencontrent la question du politique. Plus exactement, elles s'enrayent quand l'appel à la re-politisation de leurs discours et pratiques fait entendre l'ampleur de leurs problèmes de traduction. La déconstruction ne pouvait se contenter d'être une philosophie appliquée à l'architecture, et encore moins une application/interprétation formelle pour une architecture comprise comme choses du monde construit. *Américains, encore un effort !* En déformant Sade, Derrida appelle dans sa lettre les architectes à dépasser cette première interprétation de la déconstruction. Il les somme d'oser ré-adresser la déconstruction à leur propre institution, c'est-à-dire au choix des lieux d'où se construisent leurs échanges et réflexions, aux formes qui ordonnent leurs rencontres et aux normes qui régissent leurs pratiques, aux modes de publication qui diffusent leurs discours, mais aussi aux conditions de cette hospitalité que l'architecture adresse à d'autres disciplines, discours et pratiques. La déconstruction invite l'architecture à *rompre avec l'homogène homogéné* de son institution.

Mais l'histoire ne s'arrête pas sur cet appel resté lettre morte. Ce qui a été écrit ici n'est qu'une *version* de l'histoire partagée entre l'architecture et le philosophe de la déconstruction<sup>48</sup> ; une version mise en récit à travers les paroles de Derrida aux architectes en quelques lieux choisis, une version qui fait le choix d'y insister sur *une* question, celle du politique. Mais d'autres versions de l'histoire coexistent.

47. Jacques Derrida, « Déconstruction – Architecture. Table ronde de Madrid », in *Jacques Derrida, Les arts de l'espace*, op.cit., p.335-359.

48. Le terme de « version » renvoie ici au travail de la philosophe Vinciane Despret. Dans son enquête ethnopsychologique sur la fabrique des émotions, elle choisit le terme de version pour « rendre compte de la coexistence de savoirs divergents ». Pour ce mode particulier de coexistence des savoirs, elle considère en effet que le terme de version offre des manières de parler, raconter, travailler qui font exister « les possibilités de devenir de ces savoirs, et les possibilités, non de les corriger, mais de [les] déplacer ». Vinciane Despret, *Ces émotions qui nous fabriquent : ethnopsychologie de l'authenticité*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, (1999) 2001. Citations p.37 et p.36.

Au regard du rôle qu'on lui prête et selon les langues qui l'interprètent (déterminant dans la ré-invention de la théorie architecturale anglo-américaine de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et presque anecdotique pour les milieux francophones), mais aussi selon les acteurs et intrigues qu'elle choisit de mettre en scène (une « romance eisenmanienne » quasiment exclusive pour certain·e·s, ou un cercle d'influence féministe à recomposer autour de la question de l'écriture pour d'autres<sup>49</sup>), les manières de raconter cette histoire se multiplient et l'intérêt qu'on lui accorde varie en importance.

Dans le cadre d'une thèse intitulée « Architecture et déconstruction, remises en jeu d'une rencontre : raconter, traduire, hériter »<sup>50</sup>, il a été question de se saisir des écarts existants entre ces différentes versions d'une même histoire pour y expérimenter de nouveaux modes d'énonciation. La thèse propose d'insister sur cette rencontre particulière, de donner une autre épaisseur critique et spéculative à ce morceau d'histoire partagée entre le philosophe de la déconstruction et quelques architectes anglo-américains de la fin des années 1980, mais en vue de déplacer, transformer, ré-engager notre attention au-delà du propre de cette rencontre. Comment cette histoire aux versions multiples, depuis les promesses qu'elle a portées jusqu'aux déceptions variées qu'elle a laissées s'exprimer, permet-elle de ré-interroger les conditions de rencontre possible entre architecture et philosophie ? Une histoire pour faire d'autres histoires, pour inviter à [re]penser d'autres rencontres encore possibles.

49. Voir à ce sujet Karen Burns, « EX LIBRIS : Archaeologies of Feminism, Architecture and Deconstruction », in *Architectural Theory Review*, Volume 15 (3), 2010, p.242-265.

50. Thèse soutenue en 2018, sous la direction de Chris Younès (Paris8) et Stéphane Dawans (ULiège).



# Les auteur.e.s

**Antoine BÉGEL**, architecte, docteur en architecture, chercheur au laboratoire GERPHAU, membre d'archipel et enseignant en école d'architecture. Il explore notamment les relations possibles entre les outils de l'architecture et la recherche en particulier sous le prisme de l'hypothèse existentielle.

**Céline BODART** est architecte, docteur en architecture, maitresse de conférences à l'ENSA Paris-la-Villette, membre du laboratoire GERPHAU. Ses recherches portent aujourd'hui sur la pluralité des genres d'écriture en architecture, privilégiant l'expérimentation de nouvelles formes de traduction.

**Stéphane BONZANI**, architecte, docteur en philosophie, professeur à l'ENSA Clermont-Ferrand et à l'École Spéciale d'Architecture (Paris). Chercheur au laboratoire GERPHAU et à l'UMR Ressources, ses recherches portent sur le sens et les métamorphoses de l'invention architecturale contemporaine.

**Stéphane DAWANS** enseigne la philosophie à la Faculté d'architecture de Liège. Membre fondateur du laboratoire DIVA, il cherche à faire dialoguer architecture, philosophie et théorie littéraire en tentant d'identifier des pistes de « recherche en architecture ».

**Eugénie FLORET**, architecte, doctorante au laboratoire GERPHAU. Ses recherches proposent d'interroger l'oubli de l'air en architecture pour engager une réflexion sur les potentialités de cette matière invisible source de pensées et pratiques en architecture.

**Hervé GAFF**, architecte et docteur en philosophie. Il enseigne à l'ENSA Nancy et dans le département de philosophie de l'Université de Lorraine. Chercheur au LHAC et aux Archives Henri Poincaré (CNRS UMR 7117)

**David MARCILLON**, architecte, directeur du Réseau Scientifique Thématique PhilAU, enseignant à l'ENSA Clermont-Ferrand, chercheur UMR Ressources

**Daniel PAYOT** est professeur émérite en philosophie de l'art de l'Université de Strasbourg. Ses recherches actuelles portent principalement sur la Théorie critique.

**Thierry PAQUOT**, philosophe et essayiste, auteur d'une soixantaine d'ouvrages sur l'urbanisation planétaire, les utopies, la géohistoire de la pensée écologique.

**Rudy STEINMETZ**, enseigne l'esthétique et la philosophie de l'art à l'Université de Liège. Ses recherches portent essentiellement sur la phénoménologie, l'histoire de l'esthétique et les théories architecturales.

**Chris YOUNÈS**, philosophe, professeure à l'École Spéciale d'Architecture (Paris), fondatrice et membre du laboratoire GERPHAU et présidente du conseil scientifique du RST PhilAU. Ses recherches interrogent les métamorphoses des architectures de l'existence.



### Contact

Réseau PhilAU  
École Nationale Supérieure d'Architecture  
de Clermont-Ferrand  
85 rue du Docteur Bousquet  
63100 Clermont-Ferrand  
04 73 34 71 79  
philau@clermont-fd.archi.fr

### Directeurs de la publication

David Marcillon / Chris Younès

### Éditeur

Réseau PhilAU

### Comité de lecture

**David Marcillon** | architecte - directeur  
RST PhilAU - enseignant ENSACF - équipe  
Ressources

**Nathalie Sabaté** | publications recherche

**Chris Younès** | philosophe - PhilAU - Gerphau  
+ associée Ressources - prof. HDR -  
enseignante ESA

### Coordination

Céline Bodart / Chris Younès

### Direction du dossier thématique

Céline Bodart / Stéphane Dawans

### Ont collaboré à ce numéro

Antoine Bégel, Céline Bodart, Stéphane  
Bonzani, Stéphane Dawans, Eugénie Floret,  
Hervé Gaff, David Marcillon, Daniel Payot,  
Thierry Paquot, Rudy Steinmetz, Chris Younès

### Secrétaire de rédaction

Nathalie Sabaté

### Création graphique / mise en page et maquette

Sophie Loiseau

### Crédit photo couverture

« Bibliothèque Sainte-Geneviève »,  
Antoine Bégel

**Imprimé par** all numéric  
Clermont-Ferrand (63100)

ISSN 2823-5886 (en ligne)

ISSN 1278-6071 (imprimé)

Dépôt légal : novembre 2022

