



HAL
open science

De la déconstruction philosophique au déconstructivisme architectural et vice-versa

Céline Bonicco-Donato

► **To cite this version:**

Céline Bonicco-Donato. De la déconstruction philosophique au déconstructivisme architectural et vice-versa. Archives de Philosophie, 2020, 83 (2), pp.125-144. hal-02551762

HAL Id: hal-02551762

<https://hal.science/hal-02551762>

Submitted on 23 Apr 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

De la déconstruction philosophique au déconstructivisme architectural et vice-versa

Céline Bonicco-Donato

Si les architectes contemporains aiment dialoguer avec les philosophes, leur empruntant des notions pour concevoir leurs bâtiments, les relations entre le courant déconstructiviste et Jacques Derrida sont singulières à plusieurs titres. En effet, lorsque les architectes font référence à des théories philosophiques, l'on songe ainsi plus particulièrement à la fortune de l'essai heideggérien, « Bâtir Habiter Penser » dans le régionalisme critique¹ et dans l'architecture dite phénoménologique² et à celle du concept deleuzien de pli dans la blob architecture³, l'articulation entre les deux disciplines s'opère le plus souvent sous le signe de l'interprétation : les architectes puisent dans les textes des concepts ou des positionnements qui leur permettent de réfléchir leur propre pratique, et les matérialisent sans que les philosophes en retour n'aient pu ou n'aient eue envie de réagir à cet usage de leurs idées⁴. Bien évidemment, cette appropriation n'est jamais une simple application parce que la transcription spatiale altère les concepts initiaux pour les transposer dans une situation particulière, en réponse à un programme spécifique. Il n'empêche qu'il s'agit moins d'un dialogue que d'une traduction comportant sa dose de trahison.

Or, de manière aussi remarquable que marginale dans l'histoire des relations entre la philosophie académique et l'architecture, le dialogue entre les architectes déconstructivistes et Jacques Derrida a pris la forme d'une véritable collaboration. En effet, à l'invitation de Bernard Tschumi, alors responsable du plan architectural du Parc de la Villette, le philosophe a œuvré avec Peter Eisenman à un projet de jardin *Chora L Works* de 1985 à 1986, allant jusqu'à proposer une esquisse. Il a reconnu lui-même que sa méfiance initiale envers les architectes qui s'étaient emparés de manière intempestive de sa notion de déconstruction pour en faire le nom d'un courant, s'était peu à peu dissipée : les échanges avec Tschumi,

¹ Voir notamment Kenneth Frampton, « Towards a critical regionalism : Six points for an architecture of resistance », in Foster Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 16-30, et Philippe Madec, « Visible ardent d'invisibilité », *Parpaings*, N°4, juin 1999.

² Voir notamment Céline Bonicco-Donato, *Heidegger et la question de l'habiter. Une philosophie de l'architecture*, Marseille, Parenthèses, 2019 ; Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Paris, Mardaga, 1981 ; Peter Zumthor, « Le noyau dur de la beauté », *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2008.

³ Voir le numéro 102 de la revue *Architectural Design* dirigé par Greg Lynn : « Folding in Architecture ».

⁴ Si Gilles Deleuze fait référence aux objectiles du designer français Bernard Cache dans *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 20-27, il n'a en revanche jamais commenté l'interprétation de son ouvrage par Greg Lynn.

Eisenman et Libeskind noués dès le début des années 80s l'ont convaincu que « l'architecture était la manière à la fois la plus difficile et la plus effective de mettre en œuvre la déconstruction »⁵. Ainsi son scepticisme initial a-t-il laissé place à une écoute attentive de ce que cette architecture pouvait apporter à sa propre pratique de la philosophie : la mise en évidence spatiale et matérielle du débordement possible de l'entreprise déconstructiviste hors du champ du seul discours.

De la déconstruction derridienne au déconstructivisme architectural, il n'y a donc pas eu un aller simple mais un aller-retour : si ce courant architectural s'est sédimenté sur une certaine lecture de Derrida, comme le montre le titre de la célèbre exposition qui s'est tenue au MoMa à New York en 1988⁶, ses œuvres singulières, aussi dérangeantes que fascinantes, ont à leur tour enrichi et déplacé l'approche de Derrida tant dans son contenu que dans ses frontières disciplinaires. Elles ont permis de montrer la puissance opérationnelle d'un concept, sinon obscur du moins difficile à cerner précisément, dans une mise en œuvre que Derrida lui-même n'avait pas envisagée et l'ont conduit à abandonner le domaine de la pure spéculation pour se mettre en danger au contact d'une autre discipline, quitte à remettre en question certaines de ses positions initiales, notamment sur le langage architectural.

I/Des architectes séduits, un philosophe méfiant

Lorsque Bernard Tschumi contacta Jacques Derrida en 1985 pour lui demander de collaborer avec l'architecte américain Peter Eisenman à un projet de jardin dans le parc de la Villette à Paris, dont il est responsable du plan d'ensemble, l'acceptation du philosophe est loin d'être acquise. En effet, l'adjectif de déconstructiviste ou de déconstructif employé par les architectes eux-mêmes pour qualifier leur démarche de conception, lui a d'abord semblé une appropriation abusive de sa propre théorie : « Je dois dire que lorsque j'ai été confronté

⁵ Jacques Derrida, « Le philosophe et les architectes », *Les arts de l'espace*, Paris, éditions de la différence, 2015, p. 96.

⁶ En 1988 s'est tenue une exposition au MoMA, *Deconstructivist Architecture*, réunissant les travaux de Peter Eisenman, Franck Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind et Bernard Tschumi. Rompant avec la stabilité, la clarté et l'harmonie de l'architecture moderne, ces architectes privilégient les formes précaires, la confusion et la dissociation. Le terme de déconstructivisme employé par les commissaires de l'exposition, Philip Johnson et Mark Wigley, pour montrer les affinités entre ces sept concepteurs, doit s'entendre à la fois comme une référence paradoxale au constructivisme russe des années 20s auquel ces architectes empruntent l'expérimentation sur les structures constructives sans souscrire toutefois à l'idéal de perfection, mais aussi à la philosophie de Derrida, même si Johnson et Wigley précisent qu'il ne s'agit pas d'une de ses applications. Voir Philippe Johnson et Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, New York, MoMa, p. 10. Mark Wigley affirme l'articulation entre le mouvement architectural et la philosophie de Derrida dans un livre de 1993, *The Architecture of Deconstruction : Derrida's Haunt*, Cambridge, MIT Press.

pour la première fois, non pas à ‘l’architecture déconstructive’ mais au discours déconstructif sur l’architecture, j’ai réagi avec perplexité et méfiance. Je pensais, au début, qu’il s’agissait peut-être d’une analogie, d’un discours déplacé, de quelque chose qui relevait plus de l’analogie que de la rigueur »⁷. Autrement dit, le recours des architectes au langage philosophique lui semble dans un premier temps une application faisant un contre-sens sur le concept clé de sa pensée introduit dans *De la grammatologie* en 1967 : la déconstruction qu’il définit comme « une mise en question d’une tradition philosophique concernant le rapport entre la parole et l’écriture, entre l’espace et le temps, et la manière dont la culture philosophique occidentale hiérarchise et finalise ses normes et ses valeurs »⁸, et qui consiste donc à sonder tous les systèmes pour jeter le soupçon sur leur ordonnancement en mettant au jour leurs présupposés axiologiques. La déconstruction tente de « défaire, décomposer, désédimer des structures (toutes sortes de structures linguistiques, ‘logocentriques’, ‘phonocentriques’ (...) sociologiques, politiques, culturelles et surtout, et d’abord philosophiques »⁹. Elle montre comment elles sont toujours polarisées par un dualisme où l’un des deux termes prime sur l’autre sans que cette préséance soit pensée comme telle : l’essence sur l’accident, la parole sur l’écriture, l’esprit sur le corps, etc.

A. L’architecture déconstructiviste : un oxymore pour Derrida

Pourquoi Derrida a-t-il du mal à envisager la mise en œuvre dans le domaine architectural de la déconstruction qu’il a lui-même déployée jusqu’alors de manière exclusivement spéculative ? Dans sa perspective, l’architecture est si systématique – elle est supportée par des fondations au sens propre et au sens figuré, soumise à différentes valeurs extrinsèques dont le triptyque de l’architecte romain Vitruve, *firmitas*, *utilitas* et *venustas* donne les modalités principales –, qu’il n’hésite pas à la qualifier de « forteresse de la métaphysique de la présence »¹⁰ face à laquelle la déconstruction semble bien impuissante. Ses masses, ses volumes mais aussi son histoire et ses valeurs résistent de toute leur force à une remise en cause.

⁷ Jacques Derrida, « Architecture et déconstruction. Entretien avec Christopher Norris (mars 1988) », *Les arts de l’espace*, op. cit., p. 74.

⁸ Jacques Derrida, « Le philosophe et les architectes. Entretien avec Hélène Viale », *Les arts de l’espace*, op. cit., p. 94.

⁹ Jacques Derrida, « Lettre à un ami japonais », *Psyché. Invention de l’autre*, t. 2, Paris, Galilée, 2003, p. 11.

¹⁰ Jacques Derrida, « Séquence 2 – scène 2 », *Les arts de l’espace*, op. cit., p. 66.

Dans « Point de folie- Maintenant l'architecture », Derrida détaille les quatre points d'invariance pesant sur l'architecture et sa composition¹¹. Le premier réside dans son habitabilité, qu'elle concerne les humains ou les dieux, autrement dit le fait qu'elle soit destinée à leur présence et ne se suffise pas à elle-même. Le deuxième réside dans ses fondations institutionnelles, c'est-à-dire juridico-politiques : un certain nombre de législations l'encadrent, elle s'inscrit dans des politiques publiques d'aménagement du territoire et véhiculent les représentations qu'une société se fait de l'espace intime et de l'espace public. Le troisième s'identifie à sa fonctionnalité : elle est toujours au service de, et souscrit en ce sens à tous les régimes de la finalité. Enfin le dernier relève de valeurs esthétiques : l'architecture doit être belle, harmonieuse, totale. Ces quatre points d'invariance dessinent un espace dans lequel les productions architecturales viennent se rassembler comme des systèmes cohérents selon qu'elles accordent plus ou moins d'importance à chacun d'eux. Derrida ne le fait pas mais il serait possible de distribuer sur cette carte les différents styles architecturaux qu'il s'agisse du fonctionnalisme, du purisme, du formalisme, du sémiotisme, etc. Ainsi l'architecture lui semble trop assujettie par ces points d'invariance pour pouvoir être déstabilisée.

Le terme d'architectonique auquel Derrida s'intéresse dès 1967 dans *De la grammatologie*¹², qu'il emprunte à Kant et à la *Critique de la raison pure* où il désigne l'art des systèmes¹³, c'est-à-dire l'art de faire tenir ensemble des énoncés hétérogènes selon un certain ordre pour produire un ensemble solide et cohérent, vient renforcer ce diagnostic. Il ne peut y avoir d'architecture déconstructiviste. Prêtant attention au vocabulaire de la philosophie, Derrida considère que le modèle architectural à l'œuvre en son sein de manière métaphorique (le fondement, le système, les couches du discours, les plans conceptuels, l'architectonique, etc.) est le corollaire d'une imprégnation de la discipline architecturale elle-même par des présupposés philosophiques dont témoigne sa racine : *arkhê*, signifiant le principe, le commencement et le commandement. La sémantique de la construction constitue le réservoir de la conceptualité propre à la philosophie parce que l'architecture est une expression matérielle et spatiale de ce système normé et finalisé. « J'ai, parmi d'autres, essayé de décrire au sein de quelques discours philosophiques majeurs (Platon, Descartes, Kant, entre autres), le programme qui se dissimule derrière l'ensemble des métaphores

¹¹ Voir Jacques Derrida, « Point de folie – maintenant l'architecture », *Psyché*, t. 2, *op. cit.*, p. 94-95.

¹² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 75, 258 et 324. Voir également Jacques Derrida, *Marges, De la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 81, 83, 99, 104 et 266.

¹³ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure, Œuvres philosophiques*, t. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 1384.

architecturales, c'est-à-dire l'espace architectural en général. Il faut donc énoncer cette généralité à partir de la spécificité de ce qu'on appelle 'l'architecture' en tant que discipline, en tant qu'institution particulière »¹⁴. Si l'architecture cristallise le discours philosophique, c'est dans la mesure où elle participe de sa logique : « une de mes tentations était que l'architecture était (...) la métaphysique elle-même à l'état solide, faite pierre »¹⁵.

Il ne peut donc tout simplement pas comprendre cette captation de la déconstruction par les architectes dans un premier temps : comment un courant architectural peut-il se revendiquer de sa démarche alors qu'il s'agit de la discipline la plus liée au *logos* ? N'est-elle pas hiérarchisée, normalisée, porteuse de valeurs transcendantes, symbole du pouvoir politique ou des représentations qu'une société se fait d'elle-même, asseyant leur autorité dans sa présence plastique ? Il en vient ainsi à reconduire à l'égard de l'architecture le diagnostic qu'il portait sur la différence entre le signifié et le signifiant dans *De la grammatologie* : de même que la perspective métaphysique dans laquelle baigne la tradition philosophique asservit les signifiants à un sens transcendantal, à une vérité relevant en dernière instance de l'intelligible¹⁶, l'architecture est également aliénée à la nécessité de signifier. « La valeur signifiante ou symbolique de ce sens doit commander la structure et la syntaxe, la forme et la fonction de l'architecture. Elle doit les commander *du dehors*, depuis un principe (*archè*), un fondement ou une fondation, une transcendance ou une finalité (*telos*) dont les lieux eux-mêmes ne sont pas architecturaux »¹⁷. L'architecture déconstructiviste se présente pour lui tout simplement comme une expression oxymorique, résultant d'une appropriation intempestive de sa pensée, de l'ordre de la méprise.

Comment comprendre dans ces conditions son revirement ? Pourquoi en vient-il à considérer l'architecture comme « la *voie obligée* de la déconstruction dans l'une de ses *mises en œuvre* les plus intenses, les plus affirmatives, les plus nécessaires »¹⁸, accordant aux architectes de lui avoir montré une implication de sa pensée qu'il n'avait lui-même pas envisagée ? Bref, qu'ont retiré les architectes des textes de Derrida pour que leur production

¹⁴ Jacques Derrida, « Invitation à la discussion. Entretien avec Mark Wigley », *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 240.

¹⁵ Jacques Derrida, « Déconstruction – architecture. Table ronde de Madrid (23 mars 1997) », *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 338.

¹⁶ Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 25 : « La 'science' sémiologique ou, plus étroitement, linguistique, ne peut donc retenir la différence entre signifiant et signifié — l'idée même de signe — sans la différence entre le sensible et l'intelligible, certes, mais sans retenir aussi du même coup, plus profondément et plus implicitement, la référence à un signifié pouvant 'avoir lieu', dans son intelligibilité, avant sa 'chute', avant toute expulsion dans l'extériorité de l'ici-bas sensible. En tant que face d'intelligibilité pure, il renvoie à un *logos* absolu auquel il est immédiatement uni ».

¹⁷ Jacques Derrida, « Point de folie – maintenant l'architecture », *Psyché*, t. 2, *op. cit.*, p. 94.

¹⁸ *Ibid.*, p. 100.

lui apparaisse *a posteriori* non comme une reprise hasardeuse mais comme le devenir le plus heureux de la déconstruction ?

B. Un langage architectural en crise et des architectes en quête de diagnostic

Que des architectes se soient intéressés à la pensée de Derrida n'a rien d'étonnant. En effet, si le philosophe ne s'est jamais penché directement sur l'architecture avant 1984 et l'entretien qu'il accorde à Eva Meyer, il n'empêche qu'il emprunte très souvent au vocabulaire de l'architecture tant pour cerner la logique propre à la philosophie qu'il appelle à déconstruire que pour promouvoir des manières de penser alternatives. La déconstruction met en question « la structure ou l'architecture des concepts fondamentaux de l'ontologie ou de la métaphysique occidentale »¹⁹. Elle jette le soupçon sur la stabilité des concepts, le fondement des thèses, l'édification des systèmes, etc., à laquelle elle oppose des figures alternatives venant déstabiliser cette belle harmonie : le labyrinthe, le détour, le coin ou encore le levier²⁰.

Allant au-delà du constat d'un usage métaphorique du vocabulaire de leur discipline par le philosophe, les architectes, notamment Tschumi et Eisenman, y voient l'indice d'un diagnostic partagé sur une crise commune. La mise en cause derridienne du logocentrisme de la métaphysique occidentale, du dualisme hiérarchisé entre le signifiant sensible renvoyant à un signifié intelligible²¹, leur semble relever d'une évaluation semblable à celle qu'ils font de l'architecture contemporaine et des secousses que connaît son langage depuis la parution de l'ouvrage de Robert Venturi en 1966. Dans *De l'ambiguïté en architecture*, ce dernier s'était en effet, fait le promoteur d'une architecture de la complexité et de la contradiction s'émancipant de « la morale et du (...) langage puritains de l'architecture moderne orthodoxe »²², entendons d'une architecture signifiant de manière évidente la vérité de son

¹⁹ Jacques Derrida, « Lettre à un ami japonais », *Psyché, op. cit.*, p. 9.

²⁰ Voir Ginette Michaud et Joana Masó, « Avant-propos », in Jacques Derrida, *Les arts de l'espace, op. cit.*, p. 10.

²¹ Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie, op. cit.*, p. 21-22 : « Au regard de ce qui unirait indissolublement la voix à l'âme ou à la pensée du sens signifié, voire à la chose même (...), tout signifiant, et d'abord le signifiant écrit, serait dérivé. Il serait toujours technique et représentatif. Il n'aurait aucun sens constituant. Cette dérivation est l'origine même de la notion de 'signifiant'. La notion de signe implique toujours en elle-même la distinction du signifié et du signifiant, fût-ce à la limite, selon Saussure, comme les deux faces d'une seule et même feuille. Elle reste donc dans la descendance de ce logocentrisme qui est aussi un phonocentrisme : proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens ».

²² Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1971 (trad. de *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 1966), p. 22. Pour une présentation de cette crise du langage architectural dans les années 70s, voir Jacques Lucan, « Langage de la critique, critique du langage », *Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, n° 24-25, 2009, p. 113-120.

système constructif et de sa fonction. Il s'était ainsi intéressé à un certain nombre de dispositifs architecturaux dans lesquels la signification des éléments n'était ni transparente ni univoque mais polysémique et complexe, affirmant de manière provocante, contre l'adage de Mies Van der Rohe, que « plus ce n'est pas moins ». Pour penser ce langage particulièrement à l'œuvre dans l'architecture maniériste et rococo, il n'hésitait pas à renvoyer à la poésie et au pop art dont les artistes « donnent un sens inhabituel à des éléments communs en changeant leur contexte ou en augmentant leurs dimensions »²³.

S'inscrivant dans cet horizon problématique, Peter Eisenman dans un célèbre éditorial de 1976 intitulé « Post-functionalism »²⁴ promeut un système de conception architecturale irréductible aux présupposés théocentriques et anthropocentriques véhiculés, selon lui, par le classicisme et le fonctionnalisme. Il reproche notamment au mouvement moderne d'avoir assujéti la forme architecturale à la fonction qu'elle devait exprimer, soumettant ainsi l'architecture à une interprétation qu'il qualifie d'idéologique. Le post-fonctionnalisme dont il se réclame doit libérer l'architecture. Ce constat revient sous sa plume, en 1985, lors de la présentation de son projet *Roméo et Juliette* pour la troisième Biennale d'Architecture, où il reprend la critique de Jacques Derrida quant à la distinction entre le signifiant et le signifié et la subordination du premier au second : « Il faut trouver une nouvelle architecture qui corresponde à l'homme fragmenté. Il faut donc d'abord commencer par déstabiliser l'architecture, les concepts actuels qui nous empêchent de lire l'architecture. Il faut ramener l'architecture au niveau zéro pour trouver un chemin vers une architecture qui soit adaptée à la condition actuelle de l'homme. Jusqu'ici, pour expliquer ce que je veux dire, un signe signifiait une chose, par exemple une *pomme*. C'était une pomme-objet. En architecture, cela a toujours été le cas, l'architecture, c'était la pomme et c'était le texte qui se référait à la pomme ; la pomme était le texte qui était l'architecture. La pomme était aussi un objet et nous devions trouver une architecture qui ne soit plus un objet physique, esthétique ou symbolique. Il fallait que cette architecture soit aussi un texte : il fallait réussir à séparer le signifiant du signifié pour trouver cette architecture qui corresponde à l'homme d'aujourd'hui »²⁵.

De même, Bernard Tschumi, dans les trois articles parus dans *ArtForum* entre 1980 et 1981, intitulés *Architecture and Limits*²⁶, s'en prend à toutes les valeurs extérieures qui pèsent

²³ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 51.

²⁴ Voir Peter Eisenman, *Post-Functionalism, Opposition*, n° 6, p. I-III.

²⁵ Peter Eisenman, « Séquence 2 – scène 2 », *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 63.

²⁶ Voir Bernard Tschumi, « Architecture and limits I », *ArtForum*, vol. 19, n° 4, p. 36 ; « Architecture and limits II », *ArtForum*, vol. 19, n°7, p. 45 et « Architecture and limits III », *ArtForum*, vol. 20, n°1, p. 36.

sur l'architecture et la restreignent, qu'il s'agisse de l'utilité, de l'honnêteté du matériau ou encore de l'harmonie. Dans ses *Manhattan Transcripts*, travaux graphiques présentés dans différentes galeries d'art en 1981, il promeut la disjonction et la déconstruction de la réalité : la technique du montage cinématographique lui permet de mettre en parallèle des espaces représentés sous forme de plans avec des événements photographiés en série et des mouvements schématisés grâce à des diagrammes. Grâce à ce triptyque espace, événement, mouvement, il parvient à pluraliser les significations de l'architecture en montrant que son expressivité n'est jamais donnée une fois pour toute mais se redéfinit de manière constante, à l'instar d'une œuvre ouverte.

Ainsi Eisenman et Tschumi considèrent-ils tous deux que la métaphysique mise en question par la déconstruction derridéenne se trouve également à l'œuvre dans le langage architectural sous le nom de logocentrisme pour le premier et de limites pour le second. Tout comme Derrida questionne l'écrasement du signifiant sous le signifié qu'il doit exprimer, l'un et l'autre s'interrogent sur les différentes valeurs extrinsèques qui brident le langage architectural. Mais au-delà du diagnostic d'une crise commune, celle de la métaphysique dont le langage architectural classique et moderne participeraient, comment les architectes vont-ils s'emparer de la déconstruction derridéenne pour présenter une architecture alternative ? En effet, la déconstruction philosophique ne s'identifie pas à une destruction²⁷ : irréductible à tout nihilisme, elle comprend un versant affirmatif. Ainsi Derrida promeut-il contre la théorie classique de la distinction entre le signifiant et le signifié une autre théorie de la signification. Mais comment les architectes ont-ils pu s'en saisir pour déstabiliser la « forteresse de la métaphysique de la présence » que Derrida jugeait pourtant indéboulonnable, et développer un langage architectural inédit ?

*II/ L'architecture déconstructiviste comme nouvelle barbarie*²⁸

Si le discours des architectes déconstructivistes a tout d'abord suscité l'embarras de Derrida, la découverte de leurs œuvres l'a fait changer d'avis, le convaincant non seulement que leurs propositions étaient pertinentes mais plus encore que « la façon la plus efficace de mettre en œuvre la déconstruction, c'était de passer par l'art et l'architecture »²⁹.

A. L'appropriation par les architectes de la signification selon Derrida

²⁷ Voir Jacques Derrida, « Lettre à un ami japonais », *Psyché*, t. 2, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ Voir Jacques Derrida, « Déconstruction-architecture. Table ronde de Madrid », *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 349.

²⁹ Jacques Derrida, « Architecture et déconstruction », *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 74.

Dès 1967 dans *De la grammatologie*, Derrida s'emploie à montrer que la déconstruction n'est pas seulement une entreprise critique mais aussi positive proposant une alternative au logocentrisme de la métaphysique occidentale. Ainsi une fois remise en cause la distinction entre le signifiant et le signifié, développe-t-il une compréhension inédite de la signification : les signifiants, loin de désigner un signifié transcendant, renvoient les uns aux autres dans un jeu sans fin. C'est dans cette relation réciproque qu'ils acquièrent une valeur sémantique, si bien qu'il est illusoire non seulement de penser que les signifiants pris isolément peuvent faire sens mais aussi que le sens existerait de manière idéale en-dehors d'un réseau situé de signifiants. « Le signifié y fonctionne toujours déjà comme un signifiant »³⁰. Ainsi, selon une formule célèbre du philosophe, n'y a-t-il « pas de hors-texte »³¹ : les textes se distinguent entre eux mais portent la trace les uns des autres dans la mesure où les signes s'appellent mutuellement. Le philosophe présente l'écriture comme un espacement dans lequel il s'agit de circuler, de se frayer un chemin qui, « sans savoir où il va, inscrit ses traces »³². Le lecteur est ainsi appelé à poursuivre la chaîne de ces renvois différentiels et à ébranler la logique du texte.

Or les architectes vont reprendre cette compréhension de la signification pour renouveler le langage de leur discipline, montrant ainsi de manière concrète comment elle peut être déstabilisée sans s'effondrer. Ils vont privilégier les relations syntaxiques entre les éléments plutôt que la sémantique de chacun d'eux pris isolément. Ils renoncent à une signification univoque du bâtiment, de sa structure ou de ses dispositifs pour considérer que cette dernière advient au sein du réseau de relations immanentes au projet. Si Peter Eisenman avait pu affirmer à de nombreuses reprises cette dimension³³ et développer dans sa série de maisons numérotées de 1 à 12 une conception autoréférentielle du projet architectural qu'il voyait déjà à l'œuvre dans la maison Dom-ino de Le Corbusier³⁴, c'est dans le parc de la Villette de Bernard Tschumi que Derrida a pu découvrir sa spatialisation et être convaincu que l'architecture déconstructiviste n'était pas un simple oxymore. Et encore a-t-il fallu que ce soit Bernard Tschumi qui vienne le chercher en 1986 afin de lui proposer une collaboration

³⁰ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 227.

³² Jacques Derrida, « Labyrinthe et archi/texture. Entretien avec Eva Meyer », *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 34.

³³ Voir son commentaire des artistes minimalistes, Donald Judd et Robert Morris, in « Notes on conceptual architecture. Towards a Definition », *Design Quarterly*, no 78-79, 1970, repris dans *Eisenman Inside Out : Selected Writings, 1963-1988*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2004, p. 13 : « Les objets n'ont pas de signification autre que celle des objets en eux-mêmes ».

³⁴ Voir Peter Eisenman, « Aspects of Modernism : Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign », *Eisenman Inside Out : Selected Writings, 1963-1988*, *op. cit.*, p. 111-120.

avec Eisenman pour aménager une des parties du parc. Pourquoi est-ce la confrontation avec l'architecture déconstructiviste et non avec le discours déconstructif sur l'architecture qui a fait changer d'avis le philosophe, le conduisant à prendre au sérieux les mots en *trans* et en *dis*³⁵ qu'affectionne Tschumi ?

B. Le folies du parc de la Villette et la volte-face de Derrida

En 1982-1983, l'Etat français lance un grand concours pour l'aménagement d'un vaste parc urbain près de la Porte de la Villette dans le Nord de Paris. Le projet du lauréat franco-suisse, Bernard Tschumi, s'organise selon trois systèmes originaux qui disséminent les exigences du programme sur les 55 hectares du site, et se superposent sans nécessairement s'articuler. Le premier système est constitué par 26 « folies », bâtiments rouges proposant une variation de formes depuis une structure commune cubique, aux fonctions différentes, parfois déterminées (accueil-information, café, observatoire, horloge, etc.), parfois laissées à l'invention de l'utilisateur. Ce nom fait allusion aux petits pavillons qui servaient de lieux de plaisance dans les jardins français au XVIII^e siècle mais aussi au livre de Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Le deuxième système est formé par des lignes dont les deux principales, la galerie de la Villette et la galerie de l'Ourcq, traversent le parc du nord au sud pour la première, et d'est en ouest pour la seconde, côtoyant d'autres cheminements plus sinueux, à l'instar de la promenade cinématique. Enfin le troisième système est composé de surfaces, des grands espaces verts. Rompant avec toute organisation synthétique, le parc ne se présente nullement comme un ensemble harmonieux, cohérent et hiérarchisé mais comme un espace fragmenté qui laisse l'utilisateur inventer non seulement ce que lui-même y fait mais aussi ce qu'est le parc. Tschumi promeut ainsi une combinaison ouverte où les notions de mouvement et d'événement remplacent celle de forme. Il ne s'agit plus de concevoir des formes signifiantes mais de proposer des disjonctions entre des systèmes différents et au sein de chacun d'eux. Ces écarts doivent permettre l'émergence de l'imprévisible.

Derrida est profondément frappé par le projet de Tschumi dans lequel il reconnaît un certain nombre de motifs communs avec sa pensée de la déconstruction, notamment sa portée affirmative. Loin de détruire et de mettre à bas, la déconstruction bien comprise propose une construction alternative, tout comme l'architecture disjonctive de Tschumi relève bien encore de l'architecture. Le premier mérite qu'il accorde au parc de la Villette est de renoncer à une forme hiérarchisée - l'on songe aussi bien à l'ordonnancement géométrique

³⁵ Nous pensons bien sûr aux *Manhattan Transcripts* mais aussi à *Architecture et Disjonction*, Orléans, HYX, 2014, rassemblant les essais de Tschumi écrits entre 1975 et 1991.

des jardins à la française qu'à la logique de composition picturale des jardins à l'anglaise - grâce à la fragmentation spatiale introduite par les trois systèmes. Le parc n'apparaît pas comme un ensemble signifiant, lisible de manière évidente. Les 26 folies qui le ponctuent, en raison d'une part de leur couleur et de leur forme aussi inhabituelle que déconcertante avec leur étrange logique de permutation combinatoire, mais aussi d'autre part de leur dissémination à la fois structurée et arbitraire puisque l'on n'en comprend pas le principe, « s'en prennent au sens même du sens architectural tel qu'il nous est légué et tel que nous l'habitons encore »³⁶.

Elles ne se laissent jamais saisir de manière définitive dans la mesure où elles se déclinent mutuellement, sans que l'on sache laquelle est le modèle référentiel : elles sont liées les unes aux autres de manière multiple sans principe hiérarchique, ponctuant les espaces en arrêtant pour un temps les mouvements qui les parcourent. Elles interrompent donc les deux autres systèmes tout en instituant à leur tour un autre système de rapports. Chaque point « scande et interrompt à la fois, maintient et divise, colore et rythme l'espace de la trame »³⁷. Le choix même du terme de folie et son pluriel inhabituel interpellent, faisant vaciller la sémantique habituelle de l'architecture. A une architecture de la forme cohérente, stable et définitive, Tschumi substitue par cet éclatement et cette superposition des éléments architecturaux (point, mouvement, espace) une architecture de l'événement, entendons une architecture non seulement dans les espacements de laquelle des événements peuvent advenir mais aussi une architecture qui se reconfigure en fonction de l'expérience de ses usagers. « Si l'oeuvre de Tschumi décrit bien une architecture de l'événement, ce n'est pas seulement pour construire des lieux dans lesquels il doit se passer quelque chose, ni seulement pour que la construction y fasse, comme on dit événement. La dimension événementielle se voit comprise dans la structure même du dispositif architectural : séquence, sérialité ouverte, narrativité, cinématique, dramaturgie, chorégraphie ».

La trame du parc, étant donnée sa complexité et la multiplicité de lectures qu'elle offre, à l'image du modèle scriptural promu dans *De la grammatologie* où les signifiants renvoient les uns aux autres dans une interprétation qui ne connaît pas de fin, permet « l'aléa, (...) l'invention formelle, (...) la transformation combinatoire, l'errance »³⁸. Les promeneurs inventent l'usage des lieux et leur parc de la Villette : le jardin dit des miroirs, par exemple, attire aussi bien les photographes avides de capter le reflet des érables et des pins sylvestres

³⁶ Jacques Derrida, « Point de folie- maintenant l'architecture », *Psyché*, t. 2, *op. cit.*, p. 96.

³⁷ *Ibid.*, p. 104.

³⁸ *Ibid.*, p. 99.

sur les 27 stèles qu'il comprend que les enfants amateurs de courses d'obstacles. Cette architecture « en appelle à l'autre pour qu'à son tour il *invente* l'événement, signe, consigne ou *contresigne* »³⁹, si bien que l'on peut dire que ce n'est pas seulement l'architecte qui écrit son projet (et sans doute faut-il renoncer à ce terme dans le vocabulaire derridéen) mais tout un chacun dès lors qu'il s'engage dans cette trame et signe cette œuvre ouverte et mouvante avec son corps. Derrida n'hésite pas à faire référence à la théorie des *speech acts* d'Austin et à parler d'écriture performative. C'est l'expérience physique du parc qui en rassemble les éléments disjoints et les tisse d'une certaine manière. Se dessine alors un texte architectural inédit sans cesse en train de s'écrire et de se ré-écrire : « la traversée n'avance pas dans un tissu déjà donné, elle tisse, elle invente la structure histologique d'un texte, on dirait en anglais de quelque 'fabric' »⁴⁰, selon le terme qui avait été proposé par certains décideurs publics pour masquer l'inquiétante étrangeté du terme de folie.

De manière remarquable, le parc réalise spatialement un point sur lequel Derrida n'a cessé d'insister face au reproche de nihilisme qui lui était fait : « les déconstructions seraient faibles si elles étaient négatives, si elles ne construisaient pas »⁴¹. Le parc de Tschumi s'en prend à la systémativité de l'architecture mais ne la détruit pas et ne propose pas une anarchitecture. Bien au contraire, il relance l'architecture, la réveille et la vivifie en libérant ses potentialités écrasées par ses points d'invariance : la beauté formelle, la finalité, l'utilité, la fonctionnalité, la valeur d'habitation, son économie religieuse ou politique.

En effet, les folies du parc, ses espaces et ses promenades ne sont pas inhabitables, insignifiants et dépourvus de toute valeur esthétique. Non, ils sont bien destinés à un certain usage et se donnent à vivre dans une expérience spécifique, quand bien même cet usage et les modalités de cette expérience ne sont pas prédéterminées mais émergent par l'hybridation de l'écriture architecturale avec d'autres modes de narration. Dans cette perspective, ce qu'il nomme les normes architecturales, entendons les exigences du programme, sont subordonnées à la mise en œuvre générale du projet : elles adviennent depuis le triple système choisi par Tschumi et son feuilletage, au lieu de l'unifier de manière transcendante. « L'invention consiste ici à croiser le motif architectural avec ce qu'il y a de plus singulier et de plus concurrent dans d'autres écritures, elles-mêmes entraînées dans la dite folie, dans son pluriel, celui de l'écriture photographique, cinématographique, chorégraphique, voire

³⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁴¹ *Ibid.*

mythographique »⁴². En effet, la promenade cinématique, par exemple, se présente comme un sentier aux dalles bleues, tout en lignes courbes traversant des jardins pensés comme autant de séquences cadrées par des passerelles métalliques. Ainsi la narration paysagère s'hybride-t-elle avec d'autres récits : elle s'intègre dans des structures venues d'ailleurs qui la déplace pour lui donner un visage inédit. Tschumi ne met pas l'architecture par terre mais l'oblige à renoncer à son idéal de totalisation pour la greffer à d'autres systèmes. C'est donc par la pluralisation et le refus de la synthèse qu'il opère son geste disjonctif.

Il n'y a plus d'architecture propre mais une architecture altérée du dehors, transformée, permutée, entraînée dans d'autres textes et non dans la désignation d'un signifié surplombant. Comme elle se maintient de cette manière paradoxale, Derrida n'hésite pas à écrire que les folies « font œuvre » et « mettent en œuvre »⁴³. Cette mise en question des normes architecturales a également ébranlé les institutions « dans ce qu'elles ont de solide, *au lieu de leur plus grande résistance* : les structures politiques, les leviers de la décision économique, les dispositifs matériels et phantasmatiques de l'embrayage entre l'État, la société civile, le capital, la bureaucratie, les pouvoirs culturels, l'enseignement de l'architecture »⁴⁴. Comment comprendre que cet architecte qui n'avait jamais construit, ait pu remporter le concours du parc de la Villette auquel participaient plus de 400 concurrents, grâce à un projet radical dessiné sur une table de cuisine⁴⁵ et que ce dernier ait pu être réalisé, malgré toutes les résistances tant étatiques que sociétales, comme le montre le titre de l'article satirique du *Canard enchaîné*, « Les Folies de Mitterrand » ? La découverte du projet de Tschumi pousse Derrida à revoir son appréciation générale de l'architecture déconstructiviste pour l'appréhender comme une heureuse production barbare, au sens où Walter Benjamin parle de barbarie positive dans *Expérience et pauvreté* : une architecture qui fait table rase du passé sans nihilisme, qui prend « le risque de mettre en question la tradition et la culture » « pour inventer »⁴⁶.

⁴² *Ibid.*, p. 98.

⁴³ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁵ Anne Malary, « Bernard Tschumi à la Villette- Faire un parc pour le XXI^{ème} siècle », *Beaux-Arts*, <https://www.beauxarts.com/expos/bernard-tschumi-a-la-villette-faire-un-parc-pour-le-xxie-siecle/>, 2018.

⁴⁶ Jacques Derrida, « Déconstruction et architecture. Table ronde de Madrid », *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 350.

III/ Chora L Works : « *Tout le monde a été poussé à repenser, puis à penser de nouveau* »⁴⁷

Bernard Tschumi confia à différents architectes et paysagistes l'aménagement des jardins qui s'enchaînent les uns aux autres le long de la promenade cinématique du parc. C'est à cette fin qu'il contacta Peter Eisenman et Jacques Derrida leur proposant une collaboration inédite qui prendra la forme d'un projet, *Chora L Works*, resté à l'état de maquette suite à différents blocages institutionnels. Cette association montre que l'architecture déconstructiviste ne constitue ni un simple domaine d'application de la philosophie derridienne, ni même un de ses prolongements possibles qu'elle n'aurait pas envisagé, selon la perspective initiale du commentaire du parc de la Villette. Porteuse d'une pensée immanente dont Eisenman se fait le porte-parole, elle a en effet bousculé le discours philosophique en l'obligeant à se renouveler. En ce sens, l'architecture a bien été une épreuve pour la déconstruction derridienne : son mode spécifique d'écriture a conduit Eisenman à interpellier Derrida sur sa compréhension du langage, et à l'amener à certaines concessions.

A. De la Chora platonicienne à la lyre : une œuvre chorale bousculant les disciplines

Le projet *Chora L Works* prit la forme d'un jardin non végétal, composé exclusivement d'éléments minéraux et aquatiques⁴⁸. Lorsque Tschumi vint les solliciter, Derrida pensa que le partage des tâches avec Eisenman allait obéir à une division du travail classique, conforme à leur ancrage disciplinaire : « J'ai cru, encore ma naïveté, que le discours était de mon côté. Et l'architecture, 'proprement dite', du sien »⁴⁹. Sa première contribution au projet est l'écriture d'un commentaire de la notion de *chora* dans le *Timée* de Platon, entamé avant la proposition de Tschumi⁵⁰, reprenant un certain nombre d'éléments déjà introduits à la fin de « La pharmacie de Platon »⁵¹ en 1972.

Dans le *Timée*, la *chora* échappe à la dichotomie entre le sensible et l'intelligible puisqu'elle appartient à un « troisième genre ». Elle constitue le réceptacle dans lequel s'impriment les formes intelligibles pour faire apparaître le monde que nous connaissons par expérience. Elle est donc indéterminée et informe. « Si, en effet, elle avait de la ressemblance

⁴⁷ Mark Wigley, « Invitation à la discussion », *Les arts de l'espace*, op. cit., p. 233.

⁴⁸ Voir Alain Beaulieu, « Architecture », in Manola Antonioli, *Abécédaire de Jacques Derrida*, Mons, Sils Maria, 2006, p. 16 sq. et Jeffrey Kipnis et Thomas Leiser (eds), *Jacques Derrida and Peter Eisenman : Chora L Works*, New York, The Monacelli Press, 1997.

⁴⁹ Jacques Derrida, « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres », *Psyché*, t. 2, op. cit., p. 109.

⁵⁰ Voir *Poikilia. Etudes offertes à Jean-Pierre Vernant*, Paris, éditions de l'EHESS, 1987.

⁵¹ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 77-214.

aux choses qui entrent en elle, quand les choses de nature opposée ou totalement différentes viennent s'imprimer en elle, elle les reproduirait mal, parce que ses propres traits paraîtraient au travers. Il faut donc que ce qui doit recevoir en elle toutes les espèces soit en dehors de toutes les formes »⁵². Substance malléable, elle peut recevoir une multitude d'empreintes différentes : sujet du devenir, c'est son indétermination initiale qui lui permet d'être déterminée de multiples manières sous l'action causale des formes intelligibles. Alors qu'elle ne peut être saisie ni par la pensée qui s'adresse aux idées ni par la sensation qui s'applique aux objets de l'expérience, Platon tente d'approcher la manière dont on se rapporte à elle, en mentionnant « *un raisonnement bâtard* où n'entre pas la sensation ». Derrida l'envisage comme un chemin de traverse entre les deux types de discours que sont le *logos* et le *mythos*. « Nous l'entrevoions comme dans un songe, en nous disant qu'il faut nécessairement que tout ce qui est soit quelque part dans un lieu déterminé, occupe une certaine place, et que ce qui n'est ni sur terre ni en quelque lieu sous le ciel n'est rien »⁵³. Derrida est fasciné par cette notion qui échappe à une des caractéristiques principales de l'architecture philosophique qu'il se propose de déconstruire : l'opposition hiérarchisée entre le sensible et l'intelligible. La sollicitation de Bernard Tschumi lui semble une occasion propice pour « une mise à l'épreuve architecturale »⁵⁴ de cette notion, de façon à construire un projet qui ébranle les fondements de la philosophie.

Après avoir lu le texte de Derrida, Eisenman proposa d'une part une première traduction spatiale, d'autre part un titre à leur travail commun. Le transfert de la notion platonicienne et de son appréciation par Derrida prit tout d'abord une forme encore imprécise de jardin échappant à toute volonté d'organisation hiérarchisée, un jardin labyrinthique dans laquelle la référence à l'échelle humaine était abolie par une variation des « scaling » et la juxtaposition de plusieurs plans que le promeneur aurait arpentés, en passant alternativement au-dessus et en-dessous d'une structure : « Pour éviter justement qu'il y ait une seule origine ou un seul centre, il (Eisenman) a imaginé dans son projet une multiplicité de couches, de strates, qui peuvent rassembler à des strates de mémoire. L'ensemble est une sorte de palimpseste où des couches de projet se superposent, sans qu'il y en ait un qui soit plus fondamental ou plus fondateur que l'autre. Ces couches, il y en a trois ou quatre : le sol de la Villette, la stratification des anciens abattoirs, le projet d'Eisenman à Venise⁵⁵. Il y a la

⁵² Platon, *Timée*, Paris, GF, 1969, p. 429, trad. mod.

⁵³ *Ibid.*, p. 430.

⁵⁴ Jacques Derrida, « Pourquoi Eisenman écrit de si bons livres », *Psyché*, t. 2, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁵ Il s'agit du projet d'espace public, *Cannaregio*, conçu à Venise, à partir d'un quadrillage à points.

couche 'Tschumi' elle-même (les Folies) et puis il y a la lecture de Platon »⁵⁶. L'absence d'éléments végétaux devait venir bousculer la compréhension habituelle du jardin, et l'eau et le sable permettre un jeu d'absence et de présence. Le titre initial proposé par Eisenman, *Choral work*, remporta les suffrages de Derrida : il désigne avec pertinence ce projet qui interprète la *chora* platonicienne tout en introduisant une dimension nouvelle, celle de la musique et d'une signature plurielle. Il s'agit d'une œuvre chorale. La nouvelle graphie *Chora L* insiste sur cette imbrication de significations, selon le principe derridéen de renvoi des signifiants les uns aux autres.

C'est alors que la participation de Derrida au projet s'intensifia, allant au-delà de sa lecture du texte de Platon et remettant en cause le partage des tâches initial. Le titre proposé par Eisenman l'incita à proposer une forme spatiale : « Je souhaitais que la figure d'un *crible* vînt s'inscrire à même le *Choral Work* pour y laisser la mémoire d'une synecdoque ou d'une métonymie errante ». Dans le *Timée*, Platon compare, en effet, la façon dont la *chora* filtre les différentes forces s'imprimant en elle à celle du crible de l'agriculteur : en elle s'accomplit un tri, une discrimination des différentes configurations en présence. Derrida ne cacha pas son intérêt pour le caractère hermétique de ce passage qui lui semblait relever du même processus de déstabilisation de principes hiérarchiques que leur projet : « Il y a là, dans le *Timée*, une allusion figurale que je ne sais pas interpréter et qui me paraît pourtant décisive. Elle dit quelque chose comme le mouvement, la secousse, le séisme au cours duquel une sélection de forces ou des semences *a lieu*, un tri, un filtrage, là où pourtant le lieu reste impassible, indéterminé, amorphe, etc. Ce passage est, dans le *Timée*, aussi erratique (me semble-t-il), difficilement intégrable, privé d'origine et de *telos* manifeste, que cette pièce que nous avons imaginée pour notre *Choral Works* »⁵⁷. Ainsi Derrida en vint-il à esquisser sur une lettre écrite à Eisenman dans un avion, une grille dorée ressemblant à la fois à un crible mais aussi à une lyre renvoyant au « choral » du titre. Eisenman s'empara de cette proposition de Derrida pour la déplacer : il la transposa à l'échelle toute entière du projet de jardin lui donnant la forme d'une lyre couchée sur un plan oblique, tout en la redupliquant à l'intérieur par une variation d'échelle. La maquette proposée par l'architecte suscita l'enthousiasme du philosophe : la lyre se donnait certes comme une structure mais déstabilisée de l'intérieur. Ses cordes faisaient résonner les différentes strates du projet sans les totaliser ni présenter une signification univoque et principielle.

⁵⁶ Jacques Derrida, « Le philosophe et les architectes. Entretien avec Hélène Viale », *Les arts de l'espace, op. cit.*, p. 97.

⁵⁷ Jacques Derrida, « Pourquoi Eisenman écrit de si bons livres », *Psyché*, t. 2, *op. cit.*, p. 114.

B. Une dispute et un repentir

Malheureusement, le projet ne fut pas réalisé et le dialogue entre Derrida et Eisenman se poursuivit de manière plus polémique, comme si l'avortement de *Chora L Works* les avait conduits à prendre conscience de leurs différences de perspective et notamment de la singularité de de l'écriture architecturale. Les raisons de l'échec du projet tiennent aux réticences de la maîtrise d'ouvrage sans qu'elles aient été formulées de manière explicite⁵⁸ : sans doute doit-on évoquer la radicalité du projet bousculant la conception habituelle de ce que doit être un jardin. L'architecte et le philosophe poursuivirent néanmoins leurs échanges de manière à la fois amicale et critique comme si leur collaboration leur avait permis de mesurer leurs écarts respectifs. Jacques Derrida dans une lettre de 1989 publiée par la suite dans une revue d'architecture *Assemblage*⁵⁹ reproche à Eisenman d'accorder trop d'importance au vide et à l'absence⁶⁰, comme en témoigne la maquette du projet avorté, et de reconduire un discours théologique incompatible avec la déconstruction. Ce à quoi Eisenman rétorque que son travail architectural n'est peut-être pas de la déconstruction au sens propre et que la compréhension derridéenne du langage architectural est trop simpliste⁶¹.

Derrida considère que les projets en général de Eisenman et celui du parc de la Villette en particulier ont pour point commun de rendre présente l'absence, en l'occurrence celle d'éléments disparus du site – les abattoirs et un mur d'enceinte – et celle d'un projet architectural antérieur – *Cannaregio* conçu à Venise –, avec lequel il entre en résonance . Ainsi Derrida pense-t-il que *Chora L Works* contient de manière paradoxale sa propre présence et l'absence de sa propre présence⁶². Selon lui, Eisenman a interprété la *chora* platonicienne en reconduisant l'architectonique de la métaphysique occidentale : il l'a spatialisée de manière univoque et réductrice comme vide, absence ou encore invisibilité, lui conférant de la sorte une certaine aura au sens de Walter Benjamin, alors que le propre de cette notion, du moins dans la lecture qu'il en proposait, était d'avoir une positivité tout en

⁵⁸ Voir la lettre de Bernard Tschumi à Peter Eisenman du 18 mars 1986, in *Les arts de l'espace, op. cit.*, p. 365 sq. et le témoignage de Jacques Derrida in « Déconstruction-architecture. Table ronde de Madrid », *Les arts de l'espace*, p. 343 : « On nous a dit que c'était trop cher, je ne crois pas que ce soit la vérité. Je crois qu'il y a eu une résistance qui reste encore à analyser aujourd'hui ».

⁵⁹ Jacques Derrida, « Barbaries et papiers de verre ou *La petite monnaie de l' 'actuel'* », *Les arts de l'espace, op. cit.*, p. 100-116.

⁶⁰ Il adresse également le même reproche à Daniel Libeskind à propos du Musée juif de Berlin, voir *Les arts de l'espace*, p. 148 sq.

⁶¹ Voir Peter Eisenman, « Cartes Post/El/Elles. Réponse à Jacques Derrida », *Les arts de l'espace, op. cit.*, p. 117-124.

⁶² Voir la présentation que fait Jacques Derrida du projet sur le site de *Peter Eisenman Architects*.

étant indéterminée, une consistance échappant aux catégories habituelles de l'ontologie et obligeant à l'aborder en-deçà des systèmes de valeurs consacrées. Il prend donc ses distances avec la maquette finale d'Eisenman, qui à ses yeux est peut-être moins un jardin déconstructiviste qu'un anti-jardin.

Or Eisenman dans sa réponse, non seulement assume sa compréhension de la *chora* mais la justifie en raison de la spécificité de l'écriture architecturale que Derrida n'a pas perçue, la rabattant de manière univoque sur celle du texte classique. Il n'hésite pas à présenter la critique derridienne comme le symptôme d'une démarche philosophique « acculée au mur »⁶³. La difficulté de Derrida à accepter l'importance qu'il accorde à l'absence tient selon lui à son incompréhension du langage architectural : ce que le philosophe ne voit pas, c'est que le langage architectural, contrairement au langage ordinaire, est un langage à trois termes. En plus du signifiant et du signifié, il comprend ce que Eisenman appelle la *presentness* qui n'est « ni absence ni présence, ni forme ni fonction, ni l'emploi particulier d'un signe ni l'existence rudimentaire de la réalité, mais plutôt une condition excessive située entre le signe et la notion heideggérienne d'« être » : la formation et l'organisation de cet événement discursif qu'est l'architecture »⁶⁴. La *presentness* désigne donc le troisième terme du langage architectural qui se manifeste lorsque le lien entre la forme et la fonction est suspendu, comme dans un escalier qui ne mène nulle part ou dans un jardin sans végétation. C'est alors seulement qu'on peut percevoir ces éléments dans leur positivité et leur consistance propres. Notion complexe que Eisenman ne définit pas plus avant, la *presentness* est donc une réalité spatiale mais qui ne se manifeste que lorsque la signification habituelle de la forme architecturale devenue autoréférentielle est absente. Si la *presentness* ne s'identifie pas au signifiant, c'est en raison de cette suspension de la relation de signification. Ainsi Eisenman présente-t-il la *presentness* comme irréductible à la présence formelle et fonctionnelle du projet. L'on peut penser que c'est de cette manière qu'il a compris la *chora* platonicienne : un espace ne pouvant être perçu que lorsque sont suspendues ses déterminations formelles et fonctionnelles habituelles, possédant une effectivité singulière, purement immanente à son aménagement architectural, se maintenant dans le temps seulement à partir de lui-même. Eisenman ne reconduit donc pas la catégorie ontologique de vide et parvient à penser la consistance paradoxale de la *chora*. La *presentness* désigne la présence nue de l'architecture, lorsque la forme et la fonction s'effacent.

⁶³ Peter Eisenman, « Cartes Post/El/Elles. Réponse à Jacques Derrida », *Les arts de l'espace, op. cit.*, p. 119.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 121.

C'est précisément sur ce point-là que le langage architectural est plus complexe que le langage ordinaire : l'architecture n'a pas seulement affaire à des signes pouvant renvoyer les uns aux autres mais à des choses au sens fort du mot, dont la matérialité et la spatialité impliquent le regard et le corps et pas seulement l'intellect. « Contrairement au langage, où le regard peut suffire à la compréhension, en architecture on ne peut voir le signe d'une colonne ou d'une fenêtre sans la présence réelle d'une colonne ou d'une fenêtre »⁶⁵. Si le signifiant est arbitraire (il n'y a aucune nécessité à ce que l'animal qui miaule soit appelé chat en français), la *presentness* ne l'est pas. « Une colonne ne peut pas être un signe arbitraire, parce qu'il faut qu'elle soutienne quelque chose, d'abord et avant tout »⁶⁶. Elle est toujours motivée. Et c'est justement dans cet excès matériel et spatial du langage architectural par rapport à la linguistique classique que réside l'aura de l'architecture dont Eisenman assume parfaitement la persistance, tout en revendiquant son caractère non métaphysique. Ainsi Eisenman, à la fin de sa réponse à Derrida, affirme-t-il que son architecture n'est pas une simple illustration des travaux du philosophe, tout en le laissant juge de savoir s'il lui a été ou non fidèle.

Cette réponse ébranla Derrida qui fit un certain nombre de concessions à Eisenman⁶⁷ lors d'un entretien commun en 1993. Après avoir discuté de manière apaisée la notion d'écriture architecturale (*writing architecture*), il admet une différence entre les signes linguistiques et les signes architecturaux et reconnaît que la question de la présence en architecture est plus complexe que celle qu'il appelle à déconstruire lorsqu'il met en cause la métaphysique de la présence⁶⁸. Si la présence du signifié peut être déconstruite, il est aussi absurde qu'impossible de vouloir déconstruire la *presentness* de l'architecture. C'est par elle qu'elle tient debout quand bien même elle ne se manifeste que dans une absence : l'abolition de la relation de signification habituelle de l'architecture, qu'il s'agisse de la manifestation de son système constructif, de son utilité ou de l'harmonie de sa forme. Ce retour de Derrida sur sa critique initiale est la reconnaissance de qu'il énonçait en 1991, lors d'un entretien avec Mark Wigley, l'architecte qui avait co-organisé l'exposition au MoMa en 1988 : une pensée est à l'œuvre de manière immanente au processus de conception architecturale, pensée qui l'a lui-même bousculé, en déployant une compréhension non métaphysique de la présence et de l'absence. « Il ne faudrait pas distinguer entre penser, bâtir et faire. (...) Heidegger insistait

⁶⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁶ « Eisenman et Derrida. Parler d'écrire », *Les arts de l'espace, op. cit.*, p. 297.

⁶⁷ Voir *ibid.*, p. 296-311.

⁶⁸ Voir *ibid.*, p. 311.

parfois sur le fait que penser n'est pas une activité théorique. D'une certaine manière, le travail pratique, le travail manuel, le dessin par exemple, c'est de la pensée »⁶⁹.

Ainsi le dialogue entre les architectes déconstructivistes, principalement Tschumi et Eisenman, et le philosophe Derrida permet-il de penser de manière précise comment la philosophie et l'architecture peuvent se nourrir mutuellement. L'architecture, porteuse d'une pensée immanente, ne saurait jamais se réduire à une simple application de doctrines philosophiques puisque la traduction matérielle et spatiale est porteuse d'effets spécifiques : le parc de la Villette de Tschumi et le projet *Chora L Works* de Eisenman montrent comment sa conceptualité propre peut agir, en retour, sur la philosophie. Si les architectes ont pu, grâce aux textes de Derrida, identifier de manière précise la crise que rencontrait le langage architectural à la fin des années soixante, c'est bien grâce à leur appropriation jugée tout d'abord intempestive que Derrida, lui-même, a pu comprendre que les innombrables métaphores architecturales qui parsemaient ses écrits de manière, il faut bien le dire, assez rhétorique, étaient plus que des métaphores. La discipline architecturale, son histoire et son langage permettent de comprendre le caractère systématique de la philosophie. Plus précisément, le parc de Tschumi lui a montré un devenir possible de la déconstruction qu'il appelait de ses vœux mais qu'il avait bien du mal à réaliser lui-même depuis sa discipline et sa posture d'intellectuel : celle d'une réalisation effective de la déconstruction hors du domaine linguistique venant bousculer de toute la force de ses 55 hectares les institutions. Quant au projet co-élaboré avec Eisenman, il l'a conduit à complexifier sa compréhension de la signification et de l'écriture en général et du langage architectural, en particulier. Il s'agit d'un système à trois termes où les éléments possèdent une réalité spécifique en raison de leur matérialité et de leurs spatialité, les rendant irréductibles à leur appréhension comme signifiants, quand bien même ceux-ci ne feraient que renvoyer les uns aux autres. Cette collaboration inédite entre un philosophe et un architecte apparaît comme un révélateur de la manière dont les deux disciplines peuvent s'hybrider : les doctrines philosophique, échappant à leurs auteurs, ont la puissance d'irriguer des productions matérielles et les réalisations architecturales peuvent venir bousculer avec leur masse et leurs volumes des systèmes conceptuels discursifs.

⁶⁹ Jacques Derrida, « Invitation à la discussion. Entretien avec Mark Wigley », *Les arts de l'espace*, op. cit., p. 242.