



HAL
open science

Function follows deformation

Hans Fritsch

► **To cite this version:**

Hans Fritsch. Function follows deformation. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-02454374

HAL Id: dumas-02454374

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02454374v1>

Submitted on 24 Jan 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

Hans Fritsch

Comment comprendre le « déconstructivisme » en architecture ? Quels peuvent être l'origine, le sens de ces formes si particulières ? Le mot même de dé-constructivisme (qui paraît au premier abord à l'inverse de l'essence de l'architecture, qui est l'art de construire) prête à confusion. Quelles géométries, quelles théories se cachent derrière cet amas de volumes, cet entrelacs de lignes ? N'est-ce que le fruit de l'aléatoire, d'une volonté plastique, de l'empirisme créatif, ou ce chaos géométrique est-il en réalité l'expression d'une réflexion plus profonde ?

Existe-il réellement un lien entre l'architecture déconstructiviste et la philosophie de la déconstruction, théorisée par le philosophe français Jacques Derrida, comme on peut le lire dans certains articles ? Ou n'est-ce qu'un emprunt de la critique architecturale à la philosophie contemporaine des années 1980, un effet de mode pour désigner ce qui est nouveau ?

Ce sont toutes ces questions que nous soulèverons dans ce travail de mémoire et auxquelles nous tenterons bien évidemment de répondre...

FUNCTION FOLLOWS DEFORMATION

FUNCTION FOLLOWS DEFORMATION

Mémoire réalisé sous la direction de Benoît BORIS et Francis MIGUET
Séminaire « Forme, figure, fiction » : morphologie et structures

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes
28 août 2017

Hans Fritsch

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Hans Fritsch

FUNCTION FOLLOWS DEFORMATION

Mémoire rédigé sous la direction de Benoît BORIS et Francis MIGUET
Séminaire « Forme, figure, fiction »

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes - 28 août 2017

FUNCTION FOLLOWS DEFORMATION¹

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

1. Titre donné en référence à l'expression de Mark Wigley dans le catalogue de l'exposition Deconstructivist Architecture, au MoMo, en 1988

Je tiens tout particulièrement à remercier

Benoît Boris et Francis Miguet, pour leur disponibilité et leurs conseils tout au long de l'année

Jean-Pierre Penaud, pour le temps qu'il m'a accordé

Florence et Antonin, pour leur relecture attentive

Ma famille, Roxane et mes amis pour leur soutien sans faille

Sommaire

p. 13	Avant propos
p. 15	Introduction
p. 21	I. État des lieux communs sur le déconstructivisme
p. 23	Archi-sculpture
p. 26	L'architecture des « sciences nouvelles »
p. 30	La riposte scientifique
p. 38	Le « bouclier » Derrida
p. 39	Une incompréhension faite de pré-suppositions
p. 43	II. Le discours déconstructiviste dans l'histoire de l'architecture
p. 45	Le Mouvement Moderne en architecture
p. 51	Le début d'une longue affirmation d'une critique contre le modernisme
p. 54	« Bored with the boxes »
p. 67	La genèse du déconstructivisme
p. 73	L'exposition du MoMa de 1988
p. 79	Constructivisme et déconstructivisme

p. 84 La représentation et l'expérimentation de la forme

p. 89 III. Les architectures du « déconstructivisme »

p. 91 Zaha Hadid : la forme dynamique

p. 109 Frank Gehry : la forme au rythme de la ville

p. 125 Coop Himmelb(l)au : la forme expérimentale

p. 137 Daniel Libeskind : la forme à l'épreuve du passé

p. 153 Lecture croisée

p. 157 IV. La déconstruction derridéenne et le déconstructivisme

p. 159 Jacques Derrida et la philosophie de la déconstruction

p. 169 Peter Eisenman : la forme théorique

p. 185 Bernard Tschumi : la forme événement

p. 201 Déconstruction, déconstructivisme ?

p. 207 IV. Déconstruire le déconstructivisme

p. 211 Ressources et documentation

p. 218 Crédit illustrations

« La déconstruction est peut-être une manière de remettre en question le modèle architectural lui-même – ce modèle architectural qui est une question d'ordre général, même au cœur de la philosophie, la métaphore des fondations, des superstructures, ce que Kant appelle « l'architectonique », etc., ainsi, également que le concept de l'arche ... Aussi la déconstruction implique-t-elle de remettre en question l'architecture dans la philosophie, et peut-être l'architecture elle-même. »¹

1. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.78

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Avant propos

Depuis maintenant quatre ans, l'une des choses qui me fascine dans l'architecture est le processus de conception. Le « *pourquoi* » et le « *comment* ». Ce passage de l'idée à la forme, qui est propre à chaque architecte. Déjà en troisième année de licence, mon « mémoire vive », intitulé : *Y a-t-il une vérité en architecture ?* s'intéressait aux processus de validation dans la conception architecturale, ou, comment le concepteur, étape par étape, établit des certitudes sur son projet, pour aboutir à sa forme finale.

Pour ce travail de mémoire, j'ai donc choisi de m'intéresser à une architecture qui m'interpellait : l'architecture déconstructiviste. Ce qui m'attirait au premier abord, c'est que bien souvent, tout le monde a un avis assez tranché sur cette architecture, mais trop peu de personnes en connaissent le « *pourquoi* » et le « *comment* ». J'étais également intrigué par ces dessins, qui accompagnent bien souvent la photographie des bâtiments dits « déconstructivistes » dans les magazines : les fresques abstraites de Hadid, les croquis brouillons de Gehry, les axonométries étranges d'Eisenman. S'ils nous paraissent bien souvent incompréhensibles au premier regard, tous donnent l'impression d'une spatialité différente, inédite, qu'on retrouve dans leurs édifices.

J'ai donc moi aussi entrepris ma déconstruction : une déconstruction du déconstructivisme. Une tentative de dépasser les lieux communs et les préjugés sur cette architecture, pour essayer de saisir la logique de ces projets, les chemins qui mènent à ces formes étranges. Cette étude m'a emmené dans un voyage passionnant entre la forme et son sens, entre la théorie et la pratique, entre la référence et l'inédit. C'est ce voyage que je vous invite maintenant à partager ...



fig. 0 : Tatlin Tower and Tektonik Worldwind, Zaha Hadid, 1992

Introduction

Géométrie déchiquetée, formes sculpturales, asymétrie, courbes exacerbées, angles tranchants, ... L'architecture dite « déconstructiviste », de par ses formes inhabituelles et expressives, laisse rarement indifférent (autant le grand public que les amateurs d'architecture). Les bâtiments auxquels on l'associe (par exemple le Guggenheim de Bilbao ou le musée Juif de Daniel Libeskind) sont fréquemment sujets au débat, prêtant fréquemment à la traditionnelle critique du « j' aime » ou « je n'aime pas ». Une observation bien souvent basée sur un simple jugement visuel, une appréciation de *l'objet* architectural, du spectacle des formes complexes déployées sous nos yeux, mais pas du *projet* et de ses logiques.

Car lorsqu'il s'agit d'en faire l'analyse, de s'aventurer à tenter de décrypter, de comprendre comment le bâtiment a été conçu, quelle vision, quelle pensée il incarne – en d'autres termes, de dépasser la simple appréciation de *l'objet* pour se questionner sur son *origine* – même les personnes les plus familières au milieu architectural peuvent se sentir perplexes.

Comment comprendre le « déconstructivisme » en architecture ? Quels peuvent être l'origine, le sens de ces formes si particulières ? Le mot même de dé-constructivisme (qui paraît au premier abord à l'inverse de l'essence de l'architecture, qui est l'art de construire) prête à confusion. Quelles géométries, quelles théories se cachent derrière cet amas de volumes, cet entrelacs de lignes ? N'est-ce que le fruit de l'aléatoire, d'une volonté plastique, de l'empirisme créatif, ou ce chaos géométrique est-il en réalité l'expression d'une réflexion plus profonde ?

Comment est née l'architecture déconstructiviste ? Pourquoi, en 1988, Philip Johnson et Mark Wigley ont-ils réuni Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas et l'agence CoopHimmelb(l)

au pour une exposition intitulée *Deconstructivist Architecture* au MoMa de New York ? Et pourquoi, depuis, la critique ne cesse de cataloguer tous les projets de ces sept architectes les qualifiant de « déconstructivisme » ?

Existe-il réellement un lien entre l'architecture déconstructiviste et la philosophie de la déconstruction, théorisée par le philosophe français Jacques Derrida, comme on peut le lire dans certains articles ? Ou n'est-ce qu'un emprunt de la critique architecturale à la philosophie contemporaine des années 1980, un effet de mode pour désigner ce qui est nouveau ?

Ce sont toutes ces questions que nous soulèverons dans ce travail de mémoire et auxquelles nous tenterons bien évidemment de répondre.

Nous commencerons, dans une première partie, par effectuer l'état des lieux communs sur l'architecture dite « déconstructiviste ». Cette première approche nous permettra de rendre compte des « idées reçues » sur cette architecture, dont l'interprétation et l'analyse, souvent hâtives, a contribué à en obscurcir les véritables origines. Nous verrons en effet que la méconnaissance de l'origine de cette architecture a participé à véhiculer d'elle une image d'architecture-sculpture, purement formaliste, particulièrement auprès du grand public et des détracteurs de l'architecture déconstructiviste. Nous observerons ensuite comment, quelques analyses malencontreuses, rapprochant le déconstructivisme des découvertes scientifiques de la fin du XX^{ème} siècle, a participé à sa décrédibilisation, ne faisant au final que contribuer à camoufler ses véritables logiques. Nous achèverons cette partie en évoquant le rapprochement couramment évoqué entre l'architecture déconstructiviste et la déconstruction, théorisée par le philosophe Jacques Derrida dans les années 1960, et en montrant que cette prétendue parenté décourage bien souvent toute tentative d'interprétation de l'architecture déconstructiviste, la déconstruction derridéenne étant réputée être très hermétique et relativement difficile à comprendre. Cependant, nous ne nous y attarderons pas longtemps, l'étude approfondie des liens entre l'architecture déconstructiviste et la déconstruction étant réalisée plus tard.

Pour dépasser ces premiers lieux communs et entamer une étude réelle du déconstructivisme en architecture, nous restituerons son émergence dans l'histoire de l'architecture, en nous intéressant aux relations qu'il entretient avec les différents courants et mouvements qui lui sont antérieurs et contemporains. Nous verrons ainsi que l'architecture déconstructiviste se place dans une longue série de critiques du mouvement moderne initié en 1920, dans la lignée du structuralisme, du métabolisme japonais, du high-tech ou encore de la blob-architecture. Cette étude historique nous conduira jusqu'à l'exposition du MoMa de 1988, où le grand public et la critique découvrent ce que Philip Johnson et Mark Wigley décident d'appeler

deconstructivist architecture (architecture déconstructiviste). Nous observerons que cette exposition, qui marque la naissance de l'architecture déconstructiviste, ne tisse de lien ni avec les découvertes scientifiques récentes, ni avec la philosophie de Derrida, mais qu'elle présente plutôt le déconstructivisme comme la convergence formelle de plusieurs pratiques d'architectes, tentant de s'émanciper des dogmes de l'architecture du mouvement moderne en prenant inspiration notamment dans le Constructivisme Russe des années 1920.

Une fois l'architecture déconstructiviste replacée dans son contexte historique, nous nous intéresserons alors, dans une troisième partie, au travail des architectes que l'on qualifie « d'architectes déconstructivistes ». Pour cette étude, nous analyserons les travaux des architectes présentés lors de l'exposition de 1988, puisque c'est avec eux qu'est née l'appellation « d'architecture déconstructiviste ». Si d'autres architectes sont aussi qualifiés de déconstructivistes, Mark Wigley estimait que les sept architectes invités étaient une bonne représentation de ce qu'était selon Johnson et lui, cette nouvelle tendance architecturale à la fin des années 1980. Nous nous limiterons donc à cette liste, à une exception près. Parmi les sept architectes invités à l'exposition du MoMa en 1988, il a été volontairement choisi d'écarter Rem Koolhaas de l'étude. En effet, ses nombreuses théories, ainsi que la complexité et la diversité de son approche architecturale et urbaine, auraient nécessité une analyse trop importante pour ne pas en avoir qu'une vision lacunaire. De plus, la variété de ses réalisations semble plus éloignée, d'un point de vue formel, des six autres architectes ayant participé à l'exposition.

Dans un premier temps, nous étudierons donc le travail de Zaha Hadid, Frank Gehry, Coop Himmelb(l)au et Daniel Libeskind. A travers l'analyse de leur architecture et de leurs processus de conception, nous rendrons compte des points communs qui les unissent, mais aussi des différences qui les singularisent, et qui contribuent à remettre en question « l'étiquette » d'architecte « déconstructiviste » qui leur est soigneusement attachée depuis presque trente ans. Nous tenterons ainsi de comprendre quelle est leur démarche conceptuelle et pourquoi ils conçoivent leurs bâtiments de cette manière ? Quelles sont leurs références ? Le lien prétendu par Wigley et Johnson dans l'exposition du MoMa avec l'architecture Constructiviste est-il véridique ? Est-ce leur seule inspiration, ou y en a-t-il d'autres ?

Enfin dans une quatrième partie, nous enquêterons sur les liens existant (ou non) entre l'architecture déconstructiviste et la philosophie de la déconstruction. Il est important de noter que jusqu'à cette quatrième partie, tout rapprochement possible avec la philosophie de Derrida sera volontairement mis de côté, car l'exposition du MoMa prétend qu'il n'y a aucun rapprochement entre les deux. Pour commencer, nous étudierons, après une introduction sommaire à la philosophie de Jacques

Derrida, sa pensée sur l'architecture. Nous verrons que Derrida, après sa rencontre avec Bernard Tschumi et Peter Eisenman pour la réalisation du Parc de la Villette, a consacré beaucoup d'écrits à l'architecture et à l'espace. Puis dans un second temps, nous analyserons les rapprochements qui peuvent être faits entre la déconstruction et l'architecture dite « déconstructiviste ». Nous étudierons alors les travaux de Bernard Tschumi et Peter Eisenman, qui sont les seuls à revendiquer un lien avec la philosophie de Derrida, afin d'observer comment la pensée derridienne, s'intéressant habituellement à la linguistique et à la littérature, est transposée à l'architecture.

En somme, ce travail de mémoire a pour but d'offrir une compréhension la plus objective possible de l'architecture déconstructiviste. Dépassant les préjugés, il enquête sur la forme et l'expression d'une architecture dont la critique ne cherche pas à expliquer l'origine et le sens. Il tente de rendre justice à une architecture que l'on présente comme une rupture, déconnectée de l'histoire, et qui en réalité prend ses racines dans de nombreux mouvements et courants artistiques du XX^{ème} siècle. Il vise à mettre à jour l'hétérogénéité de la pratique de plusieurs architectes que la critique a rassemblés sous une même esthétique formelle, jusqu'à remettre en question le concept même d'architecture déconstructiviste.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





ETAT DES LIEUX SUR LE DECONSTRUCTIVISME

Depuis son apparition, l'architecture déconstructiviste a été sujette à de nombreuses interprétations. Chacun semble avoir son avis sur la complexité des formes mises en œuvre, depuis les simples visiteurs jusqu'aux plus célèbres théoriciens de l'architecture. Souvent malencontreuses, ces analyses n'ont fait que camoufler la véritable origine et le véritable but du discours déconstructiviste en architecture. Pire encore, elles ont permis de construire une base consistante pour appuyer les critiques des détracteurs de l'architecture des déconstructivistes. Nous allons donc commencer ce mémoire en faisant un état des lieux communs sur le déconstructivisme. Nous passerons en revue les théories et les pensées communes qui se sont progressivement construites sur cette architecture et montrer qu'elles se basent le plus souvent sur une méconnaissance de ses origines et de ses positions.

fig. 1 (ci-contre) : Fondation Louis Vuitton, réalisé par Frank Gehry, 2014



fig. 2 : Folies du Parc de la Villette

ECOLE NATIONALE SUP
DOCUMENT 30

ARCHITECTURE DE NANTES
D'ALITEUR

Archi-sculpture

Vers la fin des années 1980, le grand public découvre, en France, avec le parc de la Villette, ce qui sera bientôt connu mondialement sous le nom « d'architecture déconstructiviste ». Rouge vif, totalement déstructurées, les Folies de Bernard Tschumi, qui quadrillent le parc, semblent en effet proposer un langage bien différent de celui développé par les modernistes depuis les années 1920 ou par les courants post-modernes qui ont suivi ; au point de se demander s'il s'agit vraiment d'architecture. Elles sont à l'époque d'ailleurs parfois plus interprétées comme des sculptures qui viennent séquencer le parc, que comme de véritables édifices architecturaux accueillant un programme (ce qui est pourtant le cas pour la majorité d'entre elles). Quoi qu'il en soit, les formes étonnent, font spectacle, et suscitent le débat. Qu'elles séduisent ou non, elles posent en effet de nombreuses questions. Comment interpréter ces cubes rouges décomposés, dont tous les éléments apparaissent démembrés, puis repositionnés à la hâte. Est-ce un manifeste ? Le début d'un nouveau paradigme ? Y a-t-il une logique, une théorie architecturale sous-jacente, derrière cet amas de volumes ? Ou l'architecte s'est-il contenté de déformer ses bâtiments à son bon vouloir, jusqu'à la forme finale ?

Depuis la Villette, de nombreux autres édifices (parmi lesquels des programmes importants comme des musées ou des centres culturels) ont fleuri dans le monde, propageant les formes sculpturales de l'architecture déconstructiviste, et contribuant à en faire l'un des principaux « courants »¹ de la fin du XX^{ème} siècle et du début du XXI^{ème}. Le Musée Juif de Berlin de Daniel Libeskind, le Maxxi de Zaha Hadid à Rome, le Wexner Art Center for the Visual Art de Peter Eisenman à Columbus, ... Autant de bâtiments dont l'origine des volumes a interrogé nombre de visiteurs, et les a souvent laissés sans réponse.

Il est vrai que, de prime abord, la forme, la plastique des bâtiments déconstructivistes peut paraître incompréhensible, voir arbitraire. Un geste pour le geste. Une architecture à mi-chemin entre l'édifice et la sculpture. Une démonstration de technique et d'un budget sans limites, ne servant qu'à satisfaire l'égo de l'architecte, qui, tel un artiste, aurait façonné son bâtiment comme bon lui semble, sans se soucier du programme, des usages. Comment ne pas penser cela, en regardant les formes si audacieuses du Walt Disney Concert Hall de Los Angeles, ouvert en 2003, réalisé par Frank O. Gehry. Ce dernier prône que « *Architecture is Art* » (l'architecture est un art), et déclare faire tendre davantage son architecture vers l'œuvre du sculpteur roumain Brâncusi que celle de n'importe quel architecte.

1. Nous verrons au cours de ce mémoire la difficulté (l'impossibilité même) de qualifier l'architecture déconstructiviste de courant, de style ou de mouvement.

D'ailleurs, il affirmait dans les années 1980 :

« I approach each building as a sculptural object, a spatial container, a space with light and air, a response to context and appropriateness of feeling and spirit. »

(« J'aborde chaque bâtiment comme un objet sculptural, une enveloppe spatiale, un espace avec de la lumière et de l'air, une réponse au contexte et une pertinence dans l'esprit et les sensations. »).

En effet, en regardant un bâtiment « déconstructiviste », on a souvent la sensation immédiate que ces volumes tordus, imbriqués, disloqués ou mis en tension appartiennent peut-être davantage au monde de la sculpture qu'à celui de l'architecture, tant la forme semble avoir été modelée, perturbée, de manière presque contre-nature. Le parallèle avec la sculpture n'est pas utilisé ici tant pour critiquer la forme réalisée, que pour illustrer l'impression que l'aspect fonctionnel de l'architecture, sa fonction première d'abri, a été reléguée au second plan, au profit de l'expressivité par la forme pour susciter des émotions. Werner Sewing, dans son ouvrage *Architecture : Sculpture*, met d'ailleurs en garde contre cela. Selon lui, l'aspect sculptural est une qualité présente dans nombre de bâtiments, il s'appuie sur les propos d'Adolf Loos pour rappeler que moins le geste sculptural prendra en compte le programme et la typologie, plus le risque sera grand que l'édifice passe pour de la sculpture pure². Cependant, il participe tout de même à véhiculer cette image populaire d'archi-sculpture en réunissant les réalisations de Peter Eisenman, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Frank Gehry, CoopHimmelb(1) au et Rem Koolhaas dans son répertoire, en mettant davantage en avant les formes et les émotions que procurent leurs édifices, que le lien entre le geste esthétique et le programme ou la conception architecturale. Charles Jencks, critique et historien de l'architecture et grand admirateur du déconstructivisme (après avoir vanté les mérites de l'architecture post-moderniste), affirme quant à lui que les déconstructivistes « *produce suggestive and unusual shapes as a matter of course, as if architecture had become a branch of surrealist sculpture* » (« produisent des formes suggestives et inhabituelles, comme si l'architecture était devenue une branche de la sculpture surréaliste »).

Une image d'architecture-sculpture, ou « archisculpture », s'est donc créée dans l'imaginaire collectif (de manière intuitive ou influencée par certains écrits) et aujourd'hui « colle à la peau » du déconstructivisme. Les qualificatifs usuellement associés aux architectures Décon « d'imprédictibilité stimulante » et de « chaos

2. SEWING Werner. *Architecture : Sculpture*. Munich : Prestel, 2004, p.6



fig. 3 : Guggenheim de Bilbao, Frank Gehry

contrôlé »³ ne font qu'aller dans ce sens, en vantant une architecture de l'instant, de l'expressivité, du spectacle. Une architecture qui ne cherche qu'à impressionner visuellement, et qui relègue au second plan tout ce qui ne relève pas de la forme. De plus, le laxisme des critiques d'architecture n'aide pas à contredire cette image, se contentant le plus souvent dans leurs articles de souligner les formes extravagantes, tantôt inquiétantes, tantôt poétiques, des bâtiments déconstructivistes ; sans chercher à connaître leur origine, et encore moins à l'expliquer au lecteur. Ainsi la Fondation Louis Vuitton de Gehry devient un voilier ou un nuage, le Musée Juif de Libeskind à Berlin, un éclair, et ces rapprochements formels suffisent à justifier et expliquer leur esthétique spectaculaire. Programme et théorie sont oubliés, et l'architecte n'est alors là que pour faire le spectacle, attirer le visiteur grâce à une enveloppe « extra-ordinaire ».

Cette image d'architecture-sculpture, dans le sens où la forme prend le dessus sur la fonction, sera d'ailleurs l'une des premières et principales critiques adressées à l'architecture déconstructiviste. Ainsi, James Stevens Curl, historien de l'architecture, se demande dans la préface du livre *Anti-Architecture et déconstruction*, encore « combien de ces soi-disant bâtiments « iconiques », avec leurs formes irrégulières et leurs espaces inconfortables, leurs coins grotesquement peu pratiques, leur coût, leur mépris du contexte, combien d'entre eux pourront encore être soutenus ? »⁴. Michel Blowhard se déclare, quant à lui, « incapable de trouver un sens à cette image déformée »⁵. Il est vrai que dans la pratique architecturale contemporaine, où tout doit être justifié, défendu, une architecture aussi démonstrative, dont la forme semble arbitraire et contraint à dépenser des sommes importantes pour sa réalisation, peut susciter des critiques.

L'architecture des « sciences nouvelles »

Pourtant, malgré cette incompréhension générale de l'approche déconstructiviste et les résistances qu'elle rencontre, celle-ci s'impose peu à peu, à partir de 1990, comme l'un des principaux « courants » de l'architecture contemporaine. Popularisés sur la scène internationale lors d'une exposition intitulée *Deconstructivist Architecture* au MoMa à New York en 1988, Hadid,

3. Qualificatifs que l'on retrouve par exemple sur la page Wikipédia consacrée à l'architecture déconstructiviste, disponible sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9constructivisme>

4. SALINGAROS Nikos A. *Anti-Architecture et déconstruction*. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, p. 11

5. Ibid. p.14

Gehry, Libeskind, CoopHimmelb(l)au, Koolhaas, Tschumi et Eisenman voient leurs productions rassemblées sous l'étiquette « architecture déconstructiviste », et se retrouvent dans un même temps propulsés au rang de « star-architectes », les villes du monde entier se battant pour s'octroyer leurs services. La présence d'un bâtiment signé d'un « déconstructiviste » dans un projet urbain devient ainsi synonyme de succès pour celui-ci, comme en témoigne le fameux « Effet Bilbao », survenu après l'intervention de Frank Gehry sur les bords du fleuve Nervion. Le design spectaculaire de son musée, construit pour la fondation Guggenheim, a en effet redynamisé toute la partie nord de Bilbao, une friche industrielle délaissée suite au déclin des chantiers navals. Le grand succès du musée a d'ailleurs permis à la ville de renouer avec le tourisme et de s'imposer comme un important pôle culturel en Espagne, mais également à l'échelle mondiale. Les bâtiments déconstructivistes, de par l'intérêt qu'ils suscitent, ont donc été associés à une certaine modernité (dans le sens d'une appartenance au temps présent, et non au mouvement architectural des années 1920), et illustrent les nouveaux paradigmes de l'architecture contemporaine.

Des théories ont alors émergé pour tenter de défendre et d'expliquer cette nouvelle approche, et de dépasser cette image d'architecture-sculpture qui capte, fascine le spectateur (ou déchaîne la critique). Ainsi, l'architecture déconstructiviste s'est vue rapprochée des progrès de l'époque, de nombreuses personnes analysant les formes produites comme une représentation des découvertes scientifiques nouvelles du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. Le lien est notamment fait avec les mathématiques ; l'architecture des déconstructivistes devenant alors l'illustration des phénomènes de fragmentation, de complexité et d'émergence, de théorie du chaos⁶, reposant sur des procédés de design non-linéaires, de systèmes d'auto-organisation, et ayant recours à des thèmes comme les formes fractales⁷, ou encore la géométrie non euclidienne (rejetant le cinquième postulat non démontrable d'Euclide, remettant en question les lignes parallèles dans l'espace).

Ainsi, Charles Jencks se fait défenseur de ces théories, dans son article *The new Paradigm in Architecture*. Il prône l'arrivée d'un nouveau modèle en architecture,

6. La complexité fait référence à un système possédant un grand nombre de ramification, de composants. La théorie d'émergence postule que dans un système complexe, le tout présente davantage de possibilités que la somme des parties. La théorie du chaos étudie quant à elle des systèmes pour lesquels un léger changement des conditions initiales suscitent de grands changements dans le système (résultats, ...).

7. Fractale : « Se dit d'objets mathématiques dont la création ou la forme ne trouve ses règles que dans l'irrégularité ou la fragmentation ; se dit des branches des mathématiques qui étudient de tels objets. », définition Larousse en ligne. Disponible sur : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fractal_fractale_fractals/34929

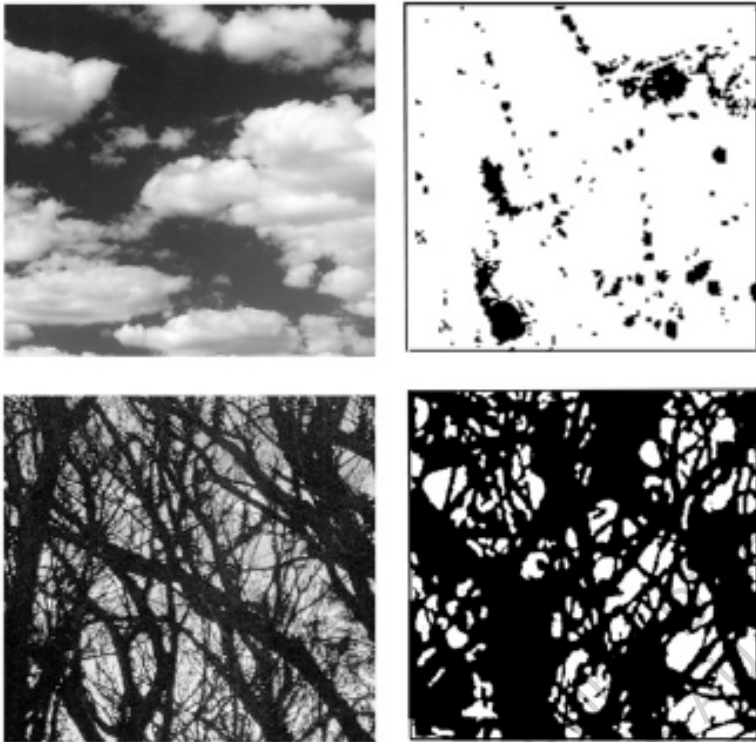


fig. 4.1 : Exemples fractals de la nature (à gauche) comparée à la peinture de Jackson Pollock (à droite) : Untitled (1945) en haut, avec un indice fractal de 1,3 et Untitled (1950) en bas, avec un indice fractal de 1,9.



fig. 4.2 : Projet (non réalisé) de Gehry pour le Guggenheim de New York. Maquette : Frank Gehry Architect

regroupant plusieurs approches de la fin du XX^{ème} siècle⁸. Ainsi, l'architecture déconstructiviste, mais également la blob-architecture, l'« Organi-tech » (héritier de l'architecture organique de Frank Lloyd Wright et du mouvement High-Tech) et d'autres courants de l'époque se retrouvent liés par une prétendue préoccupation commune des « sciences de la complexité », de la cosmologie, et de l'usage des dernières technologies. L'architecture des déconstructivistes, mais aussi celle de Norman Foster, de Santiago Calatrava et de l'agence MVRDV seraient donc basées sur les « sciences nouvelles », dans un monde « illuminé » par l'ordinateur. Celui-ci permettrait la conception de structures nouvelles, non plus répétitives mais fractales. Jencks annonce par exemple vingt-six formes de fleurs auto-similaires (ou fractales, c'est à dire des formes se répétant à des échelles différentes) dans le plan du Guggenheim de Bilbao, qui est regardé comme une référence, un standard. Il affirme alors que si l'architecture des déconstructivistes vient de ces sciences nouvelles, elle ne peut être comprise qu'en se référant aux applications de celle-ci (formes fractales, dynamiques non-linéaires, ...). L'incompréhension du grand public et même de nombre d'observateurs avertis face au déconstructivisme serait donc liée à la méconnaissance de cette base scientifique sur laquelle il reposerait.

C'est ce que semble affirmer également Richard P. Taylor, docteur en sciences physiques et en astronomie, qui s'intéresse à la perception des fractales par l'homme. Dans un article intitulé *Second Nature : fractured Magic from Pollock to Gehry*, il se base sur la proposition de Frank Gehry pour le Guggenheim de Manhattan pour illustrer la présence des formes fractales dans son architecture. Rapprochant son style de la peinture de Jackson Pollock, il oppose leurs formes organiques à la géométrie euclidienne, incapable de décrire la nature selon lui (affirmant que les nuages ne sont pas des sphères, que les montagnes ne sont pas des cônes, que les rivages ne sont pas des cercles, ...)⁹. Il déclare alors que la science du XX^{ème} siècle a trouvé la réponse pour décrire mathématiquement les formes de la nature, grâce à la proposition du mathématicien Benoît Mandelbrot, qui invente le mot « fractal » (dérivé du latin fractus, signifiant fracturé), pour définir la répétition des motifs qu'on trouve à différentes échelles, et qui serait donc la géométrie sous-jacente. Suivant sa pensée, il affirme que si la nature possède des formes fractales, l'architecture qui s'en inspire doit également en avoir, et serait donc même conçue d'après cette géométrie. Introduisant alors des études montrant que l'être humain se sent apaisé face à une image présentant un indice de fractalité D^{10} de 1,3 à 1,5 ;

8. JENCKS Charles. The New Paradigm in Architecture. 2002

9. TAYLOR Richard. Second Nature : Fractured Magic from Pollock to Gehry. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 187

10. L'indice de fractalité D mesure le degré de fractalité d'un objet (soit le degré de

Taylor avance que « le nuage » conçu par Gehry pour Guggenheim de Manhattan devrait avoir un franc succès auprès du public, le nuage (celui dans la nature) possédant lui un indice de fractalité moyen de 1,4.

Ces nouvelles théories prônent donc une architecture liée à la science, s'en inspirant et l'utilisant pour concevoir, en plaçant les expérimentations formelles des déconstructivistes dans le sillage des progrès techniques contemporains. Cette démarche ancre l'architecture des déconstructivistes dans son époque, tout en camouflant son origine dans le brouillard du jargon scientifique. Il semble important de relever que ce ne sont pas les architectes eux-mêmes qui se défendent ainsi, mais bien des interprétations de théoriciens.

La riposte scientifique

Cependant les théories évoquées précédemment peuvent assez facilement être contredites. En effet, un rapide coup d'œil sur un panel de plans et de coupes de bâtiments réalisés par des architectes dit « déconstructivistes » permet d'invalidier l'hypothèse de la présence de formes fractales dans leurs réalisations. En effet, en dehors du projet de Peter Eisenman Cannaregio Town Square à Venise où la coupe d'une résidence se répète à l'identique à plusieurs échelles, aucun bâtiment ne semble véritablement porter des réflexions sur la fractalité ; même en prenant en compte la distinction entre le fractal exact (répétition identique du même motif) et le fractal statistique (celui présent dans la nature, qui consiste en la répétition de motifs et de densités).

Une partie du monde scientifique portant un regard sur l'architecture s'est d'ailleurs empressée de démontrer l'absence totale de lien entre le déconstructivisme et la science. Nikos A. Salingaros, professeur de mathématiques et de physique à l'Université du Texas, mais également théoricien de l'architecture, a d'ailleurs effectué une critique complète du déconstructivisme vu comme illustration de la science, dans son ouvrage *Anti-Architecture et déconstruction*. Le livre, découpé en plusieurs parties, critique méticuleusement chaque aspect du déconstructivisme. Ainsi, Salingaros met en garde le lecteur contre les dangers de l'architecture des « Décon », comme il les appelle, affirmant que :

« Le monde bâti par l'homme représente notre esprit et notre cœur, lesquels se

répétition d'un motif à différentes échelles), sur une notation de 1 à 2, 1 étant le degré de fractalité minimal, et 2 le maximal.



fig. 5 : Maquette coupe d'un bâtiment du projet Cannaregio Town Square, conçu par Peter Eisenman, en 1978. Maquette réalisée par Eisenman Architects. On peut observer la répétition à l'identique du bâtiment.

reflètent dans nos édifices. L'architecture déconstructiviste nous présente la vision d'un monde détruit, d'un univers réduit en fragments, en éclats de verre. »¹¹

L'architecture déconstructiviste est alors perçue comme une menace, de par la vision qu'elle véhicule de notre société. Elle est même qualifiée « d'agression délibérée »¹². Pour Salingaros, un style architectural représente une certaine conception de l'univers. Donc le déconstructivisme représente un monde inquiétant, désarticulé, chaotique, susceptible d'effacer tout ce qui a été bâti jusqu'à maintenant. Les bâtiments sont qualifiés de « piège artistique issu d'une course à l'innovation visuelle »¹³, sans liens, sans échanges avec la société. L'être humain est étranger à l'édifice à l'image si bizarre, si déformée, dont la valeur ne serait que commerciale (car comme il le fait remarquer : « Le public n'a-t-il pas toujours été fasciné par les monstres [...] en tant que divertissement éphémère ? »¹⁴).

Les architectes dits « déconstructivistes » sont également attaqués, à travers leurs réalisations. Ainsi, l'architecture de Daniel Libeskind est qualifiée « d'architecture de la mort », dans un essai très critique intitulé *Mort, vie et Libeskind*. Pour Salingaros, celui-ci ne sait que dessiner des musées juifs¹⁵, aux géométries angoissantes et désorganisées, aboutissant à des édifices ratés, autant du point de vue fonctionnel (circulations chaotiques) que du point de vue symbolique. Ainsi ses « formes de la mort » sont appliquées autant à des bâtiments qui célèbrent la vie (comme par exemple la nouvelle tour du World Trade Center), qu'à des édifices qui entretiennent la mémoire, le souvenir (comme le musée Juif de Berlin). Les géométries de l'espoir, les formes de la vie, auraient été écartées du vocabulaire formel de l'architecte polonais, au profit de la systématisation de cette architecture spectaculaire aux angles aigus dont l'image est si vendeuse. « Le succès est assuré par le pur effet de choc que crée le bâtiment. Plus il est étrange, mieux c'est. »¹⁶

L'architecte suisse Bernard Tschumi se voit également visé dans l'ouvrage. Ses

11. SALINGAROS Nikos A. *Anti-Architecture et déconstruction*. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, p. 36

12. Ibid. p.36

13. Ibid. p.37

14. Ibid. p.46

15. L'architecte a en effet réalisé trois musées Juifs, à Berlin, Copenhague et Osnabrück, et construit plusieurs mémoriaux.

16. SALINGAROS Nikos A. *Anti-Architecture et déconstruction*. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, p. 82



fig. 6 : Photographie du Musée Juif de Berlin, réalisé par Daniel Libeskind

écrits théoriques sont très critiqués. Salingaros dénonce la violence par l'image et les mots dans l'œuvre de l'architecte du parc de La Villette. Il illustre notamment cela en citant un extrait de son ouvrage *Architecture and Disjonction* écrit en 1996 : « mon propre plaisir n'a jamais fait surface en regardant des constructions, des chefs d'œuvre de l'histoire ou de l'architecture actuelle, mais plutôt en les démantelant »¹⁷. Ainsi l'architecture déconstructiviste est renvoyée par Salingaros à un plaisir coupable et arbitraire de déstructuration, de destruction de l'objet architectural. Un acte violent, qu'il illustre en remémorant l'image de l'homme défenestré dans un manifeste de Tschumi, accompagné de la légende : « *To really appreciate architecture, you may even need to commit a murder* » (Pour réellement apprécier l'architecture, vous aurez peut-être même besoin de commettre un meurtre).

A travers son interprétation des écrits et des réalisations de Bernard Tschumi et Daniel Libeskind, Nikos A. Salingaros donne donc la vision d'une architecture déconstructiviste violente, arbitraire, attachée à la mort, à l'angoisse et à la destruction ; qui vient conforter cette image chaotique et dangereuse qu'il lui attribue. Il appelle, non pas à voir l'architecture des « Décon » comme un style que l'on apprécie ou pas mais comme une véritable menace, dont il faut comprendre le sens et dénoncer l'image déformée et brisée qu'elle donne de notre société. Le déconstructivisme ne serait pas une architecture, mais au contraire une « non-architecture » qui ignore l'histoire, et dont l'approche s'oppose au monde réel.

Après ces mises en garde, Salingaros développe tout un argumentaire pour décrédibiliser l'image d'architecture représentative des « sciences nouvelles » que s'est peu à peu fabriquée le déconstructivisme. Ainsi, toute la base scientifique vantée entre-autres par Charles Jencks et Richard Taylor est contredite. Salingaros, se présentant alors comme professeur universitaire, dénonce l'appropriation abusive des termes « fractal », « chaos », « système non linéaire », « complexité », utilisés comme des mots magiques dont la sonorité scientifique suffit à envoûter l'auditoire durant les présentations des projets. La forme complexe, incompréhensible du bâtiment est défendue, justifiée, par une suite de mots extraits du jargon scientifique, dont l'architecte n'aurait aucune maîtrise, mais qui parviennent à séduire un public non averti. D'ailleurs, il affirme que les architectes contemporains s'attendent à ce que le nouveau paradigme en architecture soit des formes étranges et inattendues, c'est pourquoi ils sont dupés par les « Décon ».

Pour lui, les déconstructivistes confondent le processus et la forme finale, ce qui

17. SALINGAROS Nikos A. *Anti-Architecture et déconstruction*. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, p. 160

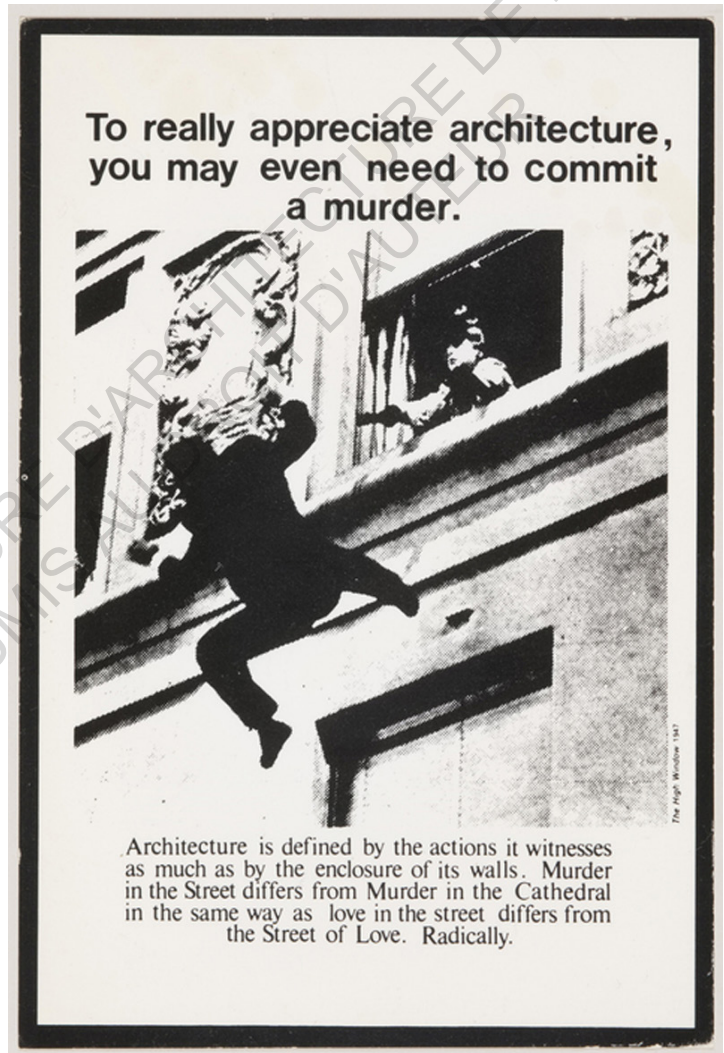


fig. 7 : Advertisements for Architecture, réalisé par Bernard Tschumi

les éloigne de la démarche de recherche scientifique. En effet, celle-ci étudierait les processus, puis agirait dans un but précis. Alors que les architectes « Décon » se contenteraient juste de regarder le résultat final de l'opération, et de l'appliquer à leur bâtiment, sans aucune cohérence.

Pour détailler son propos, Salingaros cite l'exemple des vingt-six formes de fleurs auto-similaires annoncée par Charles Jencks dans le Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry ; en montrant qu'il n'y en a en réalité... aucune ! Il développe également la notion de complexité et d'émergence en mathématiques, avançant que le fait que chaque élément entre en conflit avec les autres dans un bâtiment déconstructiviste empêche d'avoir une cohérence générale plus grande dans l'édifice, et que le tout vaille plus que la somme des parties, qui est la propriété mathématique. En dégradant, en déstructurant les formes, les symétries, les relations, l'architecture des « Décon » irait exactement à l'inverse de l'auto-organisation et des systèmes complexes, qui eux construisent des réseaux internes. Les formes des bâtiments réalisés par les architectes dits « déconstructivistes » seraient donc beaucoup trop confuses pour être le résultat d'un processus mathématique générateur de formes.

D'autre part, selon Salingaros, les architectes déconstructivistes confondent également la science et la technologie. L'utilisation de nouvelles technologies pour aider à la création ne signifie en rien créer des liens avec les « sciences nouvelles ». Ainsi, les « Décon », qui, sans l'utilisation de logiciels de CAO (Conception Assistée par Ordinateur) n'auraient jamais pu réaliser le moindre bâtiment, ne peuvent réclamer pour autant le moindre lien avec la science. Le fait de vanter l'usage de ces technologies ne peut suffire à faire accepter une architecture. Salingaros critique ainsi ouvertement Charles Jencks, qui attend que l'on apprécie les formes molles de certains bâtiments uniquement parce qu'ils ont été modélisés par ordinateur ; ou qu'on admire le Guggenheim de Bilbao simplement parce qu'il s'est ré-approprié un logiciel ordinairement utilisé dans l'ingénierie aéronautique (le logiciel CATIA, développé par Dassault). Il est vrai que certains des premiers bâtiments déconstructivistes ont souvent été regardés comme des « objets » à la pointe de la technologie, symbolisant l'avenir. Cependant, Salingaros fait remarquer que « le fait que quelque chose soit créé par ordinateur ne suffit pas à le valider [...] Il faut plutôt se demander : quels sont les processus générateurs qui produisent cette forme ? Et sont-ils pertinents quant aux problèmes propres à l'architecture ? »¹⁸. La technologie ne doit donc pas être un prétexte à l'expérimentation formelle comme le suggère Jencks, mais un outil comme un autre dans la palette de l'architecte,

18. SALINGAROS Nikos A. *Anti-Architecture et déconstruction*. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, p. 53

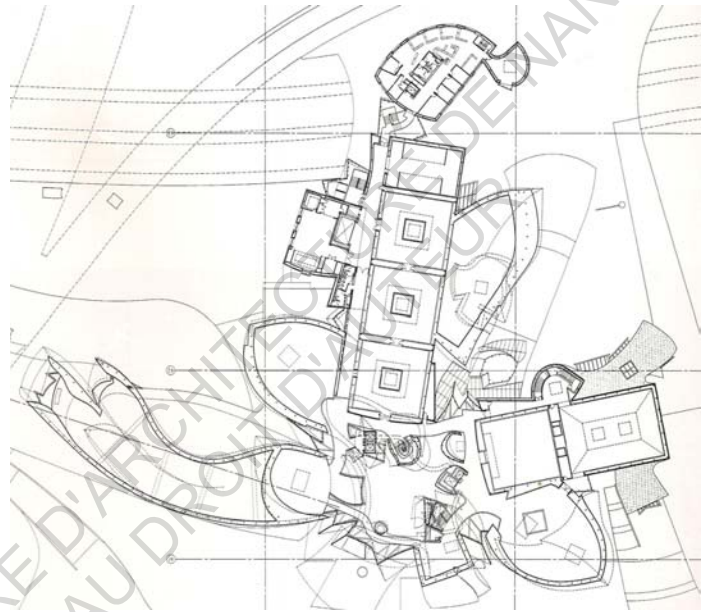


fig. 8 : Plan du premier niveau du Guggenheim de Bilbao, réalisé par Frank Gehry. Frank Gehry Architect

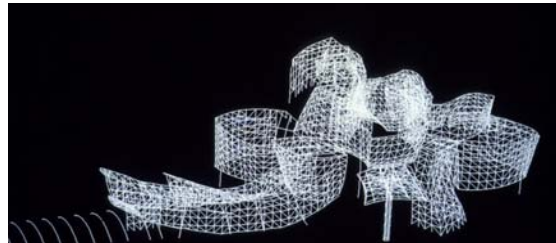


fig. 9 : Modélisation du Guggenheim de Bilbao sur CATIA, Frank Gehry Architect

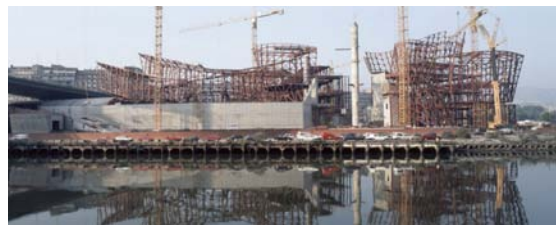


fig. 10 : Guggenheim de Bilbao en construction

qui ne peut en aucun cas être une façade destinée à faire accepter et apprécier le bâtiment.

L'architecture déconstructiviste serait donc en réalité bien loin de cette image de représentation des « sciences nouvelles » que lui ont prêtée certains théoriciens. Les mots aux sonorités scientifiques utilisés par certains des pro-déconstructivistes seraient selon Salingaros une imposture, destinée à faire accepter des projets qui (selon lui) ne devraient jamais être construits. Le fait d'utiliser les dernières technologies ne doit pas non plus être un argument pour vanter les mérites d'un bâtiment et écarter les critiques que l'on pourrait lui adresser sur sa forme et ses usages.

Le « bouclier » Derrida

Face à cette « imposture » architecturale, le monde scientifique, Salingaros à sa tête, répond alors en comparant le déconstructivisme à un virus. Cette perversion de la forme, ce détournement de l'abri, de la Cabane primitive de l'abbé Laugier, n'est, selon eux, que l'expression contagieuse d'une « haine contre le traditionalisme ». Une maladie qui se multiplie, et contre laquelle il faut impérativement lutter, pour en éviter la propagation. L'analogie ne vient d'ailleurs pas d'eux ; elle est tirée du catalogue de l'exposition de 1988 au MoMa, qui abuse, selon lui, du champ lexical du virus et de la contagion. Salingaros se contente de le réutiliser dans un but péjoratif, pour attaquer cette architecture qu'il juge contre-nature, s'accapant un jargon scientifique dénué de sens pour communiquer en se camouflant derrière une philosophie des plus obscures : la déconstruction. Ils parleront d'ailleurs de « Virus Derrida »¹⁹ (Derrida étant le philosophe français ayant théorisé la déconstruction dans les années 1960 ; nous aborderons sa philosophie dans la quatrième partie du mémoire).

Car si l'architecture des déconstructivistes est fréquemment renvoyée à cette image « d'architecture-sculpture » et/ou associée aux progrès scientifiques du XX^{ème} siècle, elle est également souvent présentée comme « [revendiquant] la philosophie post-moderne »²⁰, en particulier la pensée de Derrida. Or Salingaros reproche justement aux déconstructivistes de se cacher derrière cette philosophie réputée impénétrable, qui, selon lui, se contredit elle-même. Il va même jusqu'à affirmer que le secret

19. « Le virus Derrida », SALINGAROS Nikos A. *Anti-Architecture et déconstruction*. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, p. 111

20. Proposition avancée sur la page Wikipédia sur l'architecture déconstructiviste, disponible sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9constructivisme>

de la déconstruction réside dans le fait que son contenu est au final inexistant, camouflé par un voile d'incompréhension. La philosophie de la déconstruction est alors renvoyée à un rôle de bouclier hermétique, empêchant toute attaque censée, toute critique construite, car elle échapperait elle-même à toute raison. Il s'agirait en effet, d'après Roger Scruton, philosophe anglais, d'une philosophie qui ne s'argumente pas, qui refuse le dialogue²¹. Un ensemble de « mots clés sans signification qui fonctionnent grâce à cette pénombre mystique »²². L'impression, la séduction par la formule. La philosophie de la déconstruction est alors jugée comme utilisant les mêmes stratagèmes que l'architecture déconstructiviste, qui s'empare des formules scientifiques pour séduire. Il semble donc complexe, voire impossible de l'attaquer de manière logique ; et donc par extension, toute critique rationnelle de l'architecture qui s'en inspire est inutile.

Le bouclier derrière lequel se cachent les déconstructivistes pour défendre leurs réalisations serait donc bien fragile, si l'on en croit Salingaros et ses condisciples. La philosophie de Derrida ne serait qu'un épais brouillard, destiné à dissimuler l'absence de sens des propositions architecturales présentées. Après avoir contredit la prétendue base scientifique sur laquelle reposait le déconstructivisme dans l'imaginaire général, c'est maintenant la philosophie même derrière laquelle se retranchait les « Décon » qui est attaquée. Ne reste alors que la première image : le geste pour le geste. L'architecture de l'arbitraire, de l'expressivité, qu'ils ont maintes fois ouvertement critiquée.

Une incompréhension faite de pré-suppositions

Entre critiques et admiration, l'architecture déconstructiviste a donc été livrée à de nombreuses interprétations, depuis son apparition au début des années 1980. Les formes dynamiques et intrigantes mises en œuvre ont donné lieu à de nombreuses théories, pour tenter de les expliquer. Cependant, ces théories qui ont animé la scène architecturale, n'ont jamais été émises par les architectes dits « déconstructivistes » eux-mêmes. Les différents essais visant à expliquer cette architecture par la représentation des « sciences nouvelles » ont été rédigés par des critiques, des théoriciens, mais pas par les Frank Gehry, Zaha Hadid, ou Peter Eisenman. Ils ont donc logiquement été réfutés par la communauté scientifique, pour la bonne raison qu'il ne s'agissait absolument pas du point de départ de ces

21. SALINGAROS Nikos A. *Anti-Architecture et déconstruction*. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, p. 124

22. Ibid.

architectes.

Les détracteurs des déconstructivistes en ont pourtant profité pour critiquer de manière assez violente, non seulement leur (prétendue) usurpation scientifique, mais également tout ce que représentait leur architecture et la philosophie avec laquelle ils sont souvent associés. Parfois d'ailleurs avec beaucoup de mauvaise foi. Dans son ouvrage critique *Anti-Architecture et déconstruction*, Salingaros va jusqu'à présenter le déconstructivisme comme un culte²³, qu'on enseigne à tous les étudiants en architecture à travers le monde et que l'on force à apprécier, à choisir comme référence. Il véhicule l'idée qu'une haine du traditionnel est transmise par les enseignants. De plus, si ses attaques sur la théorie de Jencks semblent justifiées (puisqu'il n'y a effectivement aucune base scientifique), certaines critiques adressées aux architectes sont parfois abusives. Il reproche par exemple à Bernard Tschumi de prétendre faire usage des mathématiques pures ou appliquées dans son projet du Parc de la Villette, en s'appuyant sur les propos que celui-ci tient dans son livre *Architecture and Disjonction* :

« La préoccupation énoncée du projet était d'appliquer les pré-occupations théoriques au niveau pratique, de passer des « mathématiques pures » de « *The Manhattan Transcripts* » à des mathématiques appliquées... L'autre stratégie implique d'ignorer les précédents en construction, afin de partir sur une configuration mathématique neutre ou des configurations topologiques idéales (grilles, systèmes linéaires ou concentriques, etc.) qui pourraient devenir les points de départ de transformations futures »²⁴

Le passage des « mathématiques pures » aux « mathématiques appliquées » est ici une métaphore, pour signifier le passage d'une théorie à la pratique, d'un concept à son exécution. Les *Transcripts* de Tschumi étant (nous le verrons plus tard) une base théorique, une réflexion conceptuelle sur l'architecture et l'événement qui a alimenté une grande partie de sa production et de ses projets.

Réduire donc le déconstructivisme à une architecture sans recherche, sans base théorique, purement démonstrative, sur la seule critique des quelques essais malencontreux menés par des critiques et observateurs paraît donc un peu rapide.

Quant à la philosophie de la déconstruction ; il est vrai qu'elle peut sembler impénétrable au premier abord. Les textes de Derrida sont réputés difficiles à lire. Cela contribue d'ailleurs évidemment à rendre les origines de l'architecture

23. SALINGAROS Nikos A. *Anti-Architecture et déconstruction*. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, p. 100

24. Ibid. p.187

des déconstructivistes insaisissable. Peu de critiques ou théoriciens ont cherché à comprendre comment a été (ou si cette philosophie avait vraiment été) réinterprétée dans l'architecture. Et si tel est le cas, dans quel but ? Le voile sur la théorie du déconstructivisme ne s'en fait donc que plus épais.

Cependant, on ne peut nier l'intérêt (ou même l'existence) de la parenté qu'entretient (ou que prétend entretenir) l'architecture déconstructiviste avec la déconstruction sans avoir étudié les différents écrits à ce sujet, notamment ceux de Peter Eisenman, Bernard Tschumi, ou même de Jacques Derrida lui-même.

A avoir été prise pour ce qu'elle n'est pas, l'architecture déconstructiviste a donc subi de nombreuses critiques. Ces différents débats, ces non-dits, ces pré-supposés, n'ont donc au final fait qu'obscurcir la véritable origine de l'architecture déconstructiviste, sa vraie recherche. Aujourd'hui les préjugés persistent sur ces bâtiments trop souvent qualifiés de sculptures, jugés parfois trop démonstratifs ou trop dépensiers. En rupture avec l'histoire de l'architecture. Déconnectés des autres bâtiments de la ville.

Pour tenter de comprendre la véritable origine de ces bâtiments, de cette architecture, nous allons donc passer au-delà de cette première approche « critique », cet état des lieux de la pensée commune sur le déconstructivisme. Mettre de côté le préjugé « d'archi-sculpture », oublier les prétendues origines scientifiques. Même écarter temporairement la parenté parfois affichée avec Jacques Derrida, pour essayer de comprendre quand, comment et pourquoi cette architecture s'est développée. Qu'est-ce qui a fait qu'en 1988, sept architectes menant leurs activités respectives aux quatre coins de la planète se sont retrouvés réunis lors d'une exposition au MoMa ? Comment conçoivent-ils leur architecture ? Suite à quelles influences, quelle pensée, quel raisonnement naissent ces formes ?

Pour répondre à ces questions, nous allons donc, dans un premier temps, replacer le déconstructivisme dans sa « généalogie » architecturale, dans le fil historique. Puis nous observerons la pratique individuelle de chacun des architectes invités à l'exposition du MoMa pour observer leurs processus de conception, comment ils créent leurs formes et sous quelles influences ? Cette enquête nous permettra de mettre à jour ce qu'est réellement l'architecture déconstructiviste.



ECOLE NATIONAL SUP
DOCUMENT
D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR



LE DISCOURS DECONSTRUCTIVISTE DANS L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

Pour tenter de comprendre l'origine de l'architecture déconstructiviste, il faut la replacer dans son contexte historique. Car, comme souvent dans les domaines « artistiques », l'apparition d'un nouveau « courant » s'oppose à un ancien. Le déconstructivisme n'échappe pas à cette règle. Nous allons voir qu'il s'inscrit en effet dans une longue remise en question du mouvement moderne architectural. Tous les dogmes développés par celui-ci ont en effet rencontré de nombreuses contestations, depuis les années 1960. Nous commencerons donc par présenter la chronologie et les préceptes du mouvement moderne, avant de retracer l'histoire de ses critiques. Ce récapitulatif condensé des différentes critiques s'avère en effet indispensable pour pouvoir observer par la suite comment l'architecture déconstructiviste prend position par rapport à elles. Si elle les complète, les approuve, les réfute, s'en inspire, ...

En remplaçant le déconstructivisme dans l'histoire de l'architecture, nous tenterons de comprendre comment il est né, sur quels principes il se base, et selon quels concepts il s'est développé. Pour cela, nous nous appuierons sur la présentation du discours déconstructiviste appliqué à l'architecture tel qu'il fut défini pour l'exposition « *Deconstructivist Architecture* » au MoMa de New York en 1988.

fig. 11 (ci-contre) : Nikolái Suetin,
Suprematismo, 1920-1921



fig. 12 : École du Bauhaus à Dessau, réalisée par Walter Gropius

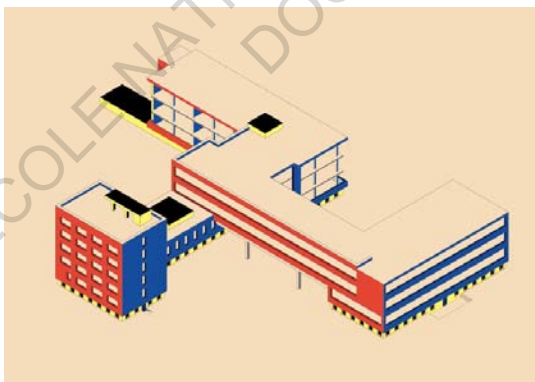


fig. 13 : Axonométrie pour le projet d'école du Bauhaus à Dessau, Walter Gropius



fig. 14 : Construction de l'espace, Temps III, Theo van Doesburg, 1929

Le Mouvement Moderne en architecture

Le Mouvement Moderne est un vaste courant qui a traversé tout le XX^{ème} siècle et qui influence toujours plus ou moins directement la production architecturale contemporaine. L'architecture moderne est née en Europe, après la Première Guerre Mondiale, à l'époque Moderne. Celle-ci se caractérise par une volonté de rupture avec le passé. A l'époque, l'idée émergeait dans la société que l'on pouvait tout oublier, et recommencer grâce aux avancées scientifiques très importantes, pour fonder une société plus égalitaire, basée sur le progrès.

Si l'origine exacte du mouvement moderne en architecture est discutée, l'un des événements fondateurs est la création de l'école du Bauhaus par Walter Gropius à Weimar, en Allemagne, en 1919. Institut de formation en architecture et en arts appliqués, le Bauhaus posera les bases de la réflexion de l'architecture moderne. Véritable révolution dans l'enseignement de l'architecture à l'époque, l'école s'établit progressivement comme une référence. Influencé par le courant artistique contemporain De Stijl, impulsé par Theo van Doesburg et Piet Mondrian, le Bauhaus et les architectes qui y enseignent appellent à développer un vocabulaire formel basé sur les volumes purs, les couleurs primaires. De Stijl est en effet une critique de l'art baroque et de ses formes courbes et prône l'harmonie universelle, la proportion et la collectivité comme valeurs. Cette démarche a été très influente dans le nord-ouest de l'Europe (Pays Bas, Allemagne, ...) entre les années 1917 à 1930, il n'est donc pas étonnant de retrouver de grandes similitudes entre les productions artistiques de De Stijl et certaines réalisations du Bauhaus.

Travaillant avec l'idée que l'architecture peut être reproductible, standardisable, l'école allemande s'orientera vers des procédés de production industriels, qui tendent à systématiser la conception et la réalisation de l'architecture. Le mouvement Bauhaus aura une grande influence en Europe, puis dans le monde entier, avec l'expatriation de ses directeurs comme Gropius ou Mies van der Rohe aux États-Unis au début des années 1930, avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir et la montée en puissance du Nazisme en Allemagne, entraînant la fermeture de l'école en 1933.

Le Mouvement Moderne a connu plusieurs évolutions depuis le début des années 1920. On peut regrouper sa production architecturale sous trois périodes : la Nouvelle Objectivité, le Système International et le Brutalisme. Ces trois périodes ne sont pas en opposition mais se succèdent et marquent les évolutions dans l'approche des architectes de cette époque.

La « Nouvelle Objectivité » (ou Neues Bauen en allemand, signifiant « Nouvelle Construction ») caractérise la naissance du Mouvement Moderne en Europe,

entre 1919 et 1930. Après la Première Guerre Mondiale, l'Europe a alors besoin de se reconstruire. Pour répondre à la crise du logement qui sévit, des opérations de construction de logements se multiplient en Allemagne. Le but est de reconstruire les villes après la guerre, mais également de fournir un habitat abordable et décent à tous les allemands, comme le promettait la Constitution de Weimar ratifiée en 1919. Un des courants de pensée dominants à l'époque est la pensée humaniste moderne, universelle, qui tend à considérer l'humain comme étant au centre de toutes les préoccupations et à placer tous les hommes sur un pied d'égalité. La société se doit alors d'être équitable et de permettre à tous de vivre dans des conditions dignes. Une logique d'habitat minimum et reproductible, réalisé à moindre coût, se développe donc, s'appuyant sur la vision industrielle de l'architecture développée par l'école du Bauhaus.

Des opérations telles que l'Italianischer Garten réalisé à Celle par Otto Haesler en 1923 ou les Maisons Zig-Zag de Ernst May à Francfort, deviennent des modèles de lotissements pour reconstruire les villes. Cette production architecturale partage les mêmes influences que le Bauhaus (dont elle reprend également les idées), en rupture totale avec le langage du style Beaux-Arts du XIX^{ème} siècle, s'inspirant des formes pures de De Stijl. Ces espaces épurés répondent en effet à la logique de décors minimaux et de volumes rapides et faciles à construire, pour diminuer le coût. Le bâtiment devient une « machine à habiter »¹. Il a une conception utilitaire. Le célèbre adage de Louis Sullivan, « Form follows function » (la forme suit la fonction, 1896) devient le précepte des architectes du modernisme, qui établissent alors une véritable théorie du Fonctionnalisme pour répondre aux problématiques contemporaines. Celle-ci vise à rationaliser la forme créée, en la mettant en relation avec la fonction qui sera la sienné. Dépouillement et sobriété deviennent alors les maîtres-mots d'un mouvement qui va gagner le reste de l'Europe et s'établir comme une référence, notamment par l'intermédiaire d'architectes de renommée comme Le Corbusier en France, qui développe sa théorie sur les « Cinq Points de l'Architecture Moderne » et est à l'origine de la création des CIAM en 1928 (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne).

La diffusion des idées du Bauhaus et de la Nouvelle Objectivité aux Etats-Unis donnera naissance au Style international, véritable mariage entre les préceptes des Modernes européens et les techniques de construction du verre et de l'acier outre-Atlantique (héritées de l'École de Chicago). Cette propagation du Modernisme, d'abord annoncée par l'exposition organisée par Philip Johnson au MoMa, à New York, en 1932, se concrétisera avec l'expatriation des directeurs et enseignants du

1. Le Corbusier plébicitait dans les années 1920 dans sa revue « L'Esprit nouveau » le fonctionnalisme des maison, comparant leur praticité à celle d'une machine à écrire.



fig. 15 : Italianischer Garten, réalisé par Otto Haesler, 1923



fig. 16 : Maisons Zig-Zag, réalisées par Ernst May, 1926

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ



fig. 17.1 : La Villa Savoye, réalisée par Le Corbusier en 1929 ; bâtiment clé de la Nouvelle Objectivité



fig. 17.2 : Seagram Building, réalisé par Mies van der Rohe en 1958 ; symbole du Style International

Bauhaus aux États-Unis après la fermeture de l'école en 1933, suite à la montée du nazisme en Allemagne.

Les volumes purs et lisses de la Nouvelle Objectivité se voient alors habillés de verre. Conservant les principes du Mouvement Moderne, d'immenses façades vitrées viennent habiller des buildings de béton ou d'acier à la structure d'une régularité sans faille. La recherche de dépouillement et de sobriété atteint son apogée, notamment à travers l'architecture de Ludwig Mies van der Rohe, appliquant sa célèbre devise « Less is more » sur des réalisations telles que le Seagram Building à New York, construit entre 1954 et 1958 ou la célèbre Farnsworth House.

L'enseignement de Gropius à Harvard ou de Mies van der Rohe Illinois Institute of Technology de Chicago transmettra à la génération suivante les valeurs du Style International, en en faisant l'architecture caractéristique du développement des villes pendant les Trente Glorieuses. De nombreux architectes tels qu'Oscar Niemeyer au Brésil ou Kenzo Tange au Japon contribueront, après la Deuxième Guerre Mondiale, à diffuser dans le reste du monde le Mouvement Moderne et ses formes pures. Les réalisations, plus modernes, comportent alors même parfois des courbes, comme l'arche de Saint Louis (Gateway Arch) de Eero Saarinen ou le parlement de Brasilia de Oscar Niemeyer, mais conservent cette obsession de la pureté géométrique.

La recherche de dépouillement de l'architecture moderne donnera naissance au Brutalisme, dernière « phase » du Mouvement moderne. Certains architectes commencent en effet au début des années 1950 à voir dans le béton brut un aspect naturel, sans artifices, qui va dans le sens du refus d'ornements du Modernisme. Ce courant a été très influencé par les travaux de Le Corbusier telles ses Unités d'Habitation (la Cité Radieuse de Marseille réalisée entre 1947 et 1952) ou son intervention à Chandigarh en 1953. Le béton est alors laissé apparent, sans finitions, conférant aux volumes un aspect sauvage, rugueux. Brut.

Plusieurs architectes parmi lesquels Louis Kahn, Paul Rudolph ou encore Marcel Breuer (ancien étudiant puis enseignant au Bauhaus), se ré-emparèrent des travaux du célèbre architecte suisse, inscrivant le Brutalisme comme une évolution du Mouvement Moderne, dans la continuité des pré-occupations du Style International. L'utilisation du béton brut leur permet d'affirmer la masse des volumes, tout en poursuivant la critique des décors abondants du style Beaux-Arts. La régularité est toujours en vigueur, même si la plasticité du matériau permet quelques écarts.

Le style brutaliste, après avoir rencontré un grand succès dans les années 1960, a peu à peu disparu au cours des années 1970. L'aspect dépouillé des bâtiments ayant effectivement été l'objet de nombreuses critiques. Quant au Style international, il a lui prospéré (particulièrement aux États-Unis) jusque dans les années 1980,

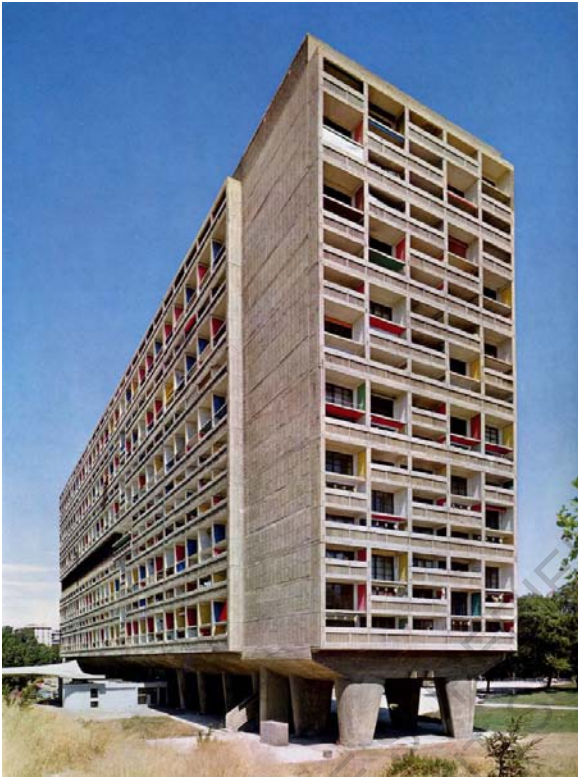


fig. 18 : La Cité Radieuse de Le Corbusier à Marseille, 1952

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENTS NUMÉRIQUES MIS AU DROIT D'AUTEUR

mais a été la cible de nombreuses critiques depuis les années 1960. Un certain nombre d'architectes sont, en effet, venus remettre en question le bien fondé du Mouvement Moderne. S'est alors progressivement affirmée une remise en question complète des préceptes de l'architecture moderne.

Le début d'une longue affirmation d'une critique contre le modernisme

L'un des premiers courants à avoir re-questionné le mouvement moderne fut le structuralisme, qui débute dans les années 1960. Les initiateurs de cette réflexion sont les membres de la Team X. Il s'agit d'un groupement d'architectes rassemblant initialement Jaap Bakema, Rolf Gutmann, George Candilis et Peter Smithson, qui furent quelques années plus tard rejoints par Bill and Gill Howell, Alison Smithson, Aldo van Eyck, John Voelcker et Shadrach Woods (même si le terme « structuralisme » ne sera utilisé que bien plus tard, au cours des années 1970).

Issus de l'enseignement du Mouvement Moderne, ces architectes commencent dès la fin des années 1950 à s'interroger sur les manières de faire la ville, et envisagent ainsi d'autres possibilités que la production quasi industrielle du modernisme. Ainsi en 1959, les membres de Team X décident de mettre fin aux CIAM, au cours de la onzième réunion du nom, marquant de ce fait un désir de rupture avec l'architecture moderne. Déjà au cours des CIAM IX et X, l'héritage Corbuséen avait été remis en question par ces mêmes architectes.

Leur réflexion repose sur une critique de la rationalité et de l'uniformité de la production architecturale du mouvement moderne. La pensée universaliste a, en effet, conduit le Mouvement Moderne à peupler les villes de parallélépipèdes blancs tous similaires, aux formes spatiales dictées par les principes stricts du fonctionnalisme. Or cette uniformité laisse peu de place à l'individualité des hommes, à leurs pratiques différenciées.

Influencés par la pensée structuraliste, apparue au milieu du XX^{ème} siècle (portée par des intellectuels tels que Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes ou encore Jacques Lacan), les membres de la Team X portent une approche nouvelle sur des modèles architecturaux répondant à la diversité et la fragmentation sociale. Si une définition précise et concise de ce courant (qui est en réalité un ensemble de courants) s'avère difficile, on pourra toutefois expliciter que le structuralisme pense les objets (philosophiques ou matériels) comme des structures, des systèmes et s'intéresse aux relations entre les différents éléments le composant. Il prône également le retour à l'individu et non plus à l'uniformisation de la société et s'inscrit en rupture avec la pensée fonctionnaliste, visant à répondre à des pratiques

anthropologiques différentes par des formes identiques.

La ré-appropriation des concepts du structuralisme en architecture par les membres de la Team X a donc donné lieu à plusieurs modèles, faisant la critique des bâtiments « produit fini », industrialisés, livrés par le Mouvement Moderne. Ceux-ci ont en commun la présence d'une structure (physique et/ou métaphysique), visant à organiser, donner des règles, un cadre, au sein duquel les individualités vont pouvoir s'exprimer, donnant naissance à de nombreuses déclinaisons possibles. Il s'agit donc d'une approche différente, permettant à l'habitant, l'utilisateur, davantage de possibilités d'appropriation, de libertés, au sein d'une structure plus large, d'un système cohérent.

Par la suite, de nombreux architectes ont été influencés par la Team X, construisant une véritable théorie du structuralisme en architecture. Celle-ci effectue donc la critique du modernisme, montrant qu'il ne s'intéresse pas aux individualités dans la société, s'inscrivant ainsi en rupture avec la vocation universelle du fonctionnalisme. Comme l'exprime Herman Hertzberger, théoricien en architecture néerlandais, s'inscrivant dans la lignée des travaux de Team X :

« By nature Structuralism is concerned with the configuration of conditioned and polyvalent units of form (spatial, communicational, constructional or other units) at all urban scales. Only when the users have taken possession of the structures through contact, interpretation or filling-in the details, do the structures achieve their full status. Any architecture that has a tendency to formalism is thus excluded. »²

(Par nature le structuralisme s'intéresse à la configuration de formes et d'unités conditionnées et polyvalentes (spatiales, communicationnelles, constructives ou autre) à toutes les échelles. Ce n'est que lorsque les usagers ont pris possession des structures à travers le contact, l'interprétation, le remplissage des détails, que les structures atteignent pleinement leur statut. Toute architecture ayant tendance au formalisme est ainsi exclue.)

Le structuralisme en architecture fut donc la première critique du mouvement moderne, venant opposer au volume pur industriel des modernes une structure permissive, offrant des libertés d'appropriation et s'émancipant du formalisme.

Dans un même temps, un autre mouvement, partageant les idées du structuralisme, effectue une critique semblable de l'architecture moderne. Il s'agit

2. LUCHINGER Arnulf, *Structuralism in Architecture and Urban Planning*, Stuttgart 1980. *Structuralism as an international movement. Including original texts by Herman Hertzberger, Louis Kahn, Le Corbusier, Kenzo Tange, Aldo van Eyck and other members of Team 10*, p.16

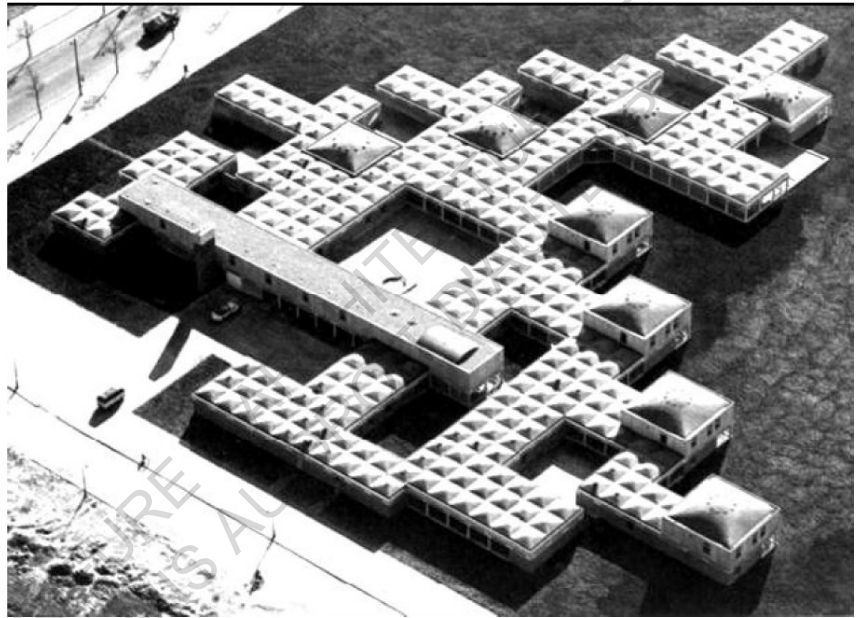


fig. 19 : Orphelinat d'Amsterdam de Aldo van Eyck, 1960

du courant métaboliste, né du rassemblement d'architectes et d'urbanistes japonais en 1959. Comme les structuralistes, ceux-ci refusent de contraindre la forme à sa fonction comme le suggéraient les préceptes fonctionnalistes et cessent de voir l'architecture comme un produit fini, mais plutôt comme un espace permettant la transformation fonctionnelle, pour répondre aux évolutions futures de la société. Influencés par les idées d'Archigram et leurs mégastuctures ludiques et poétiques, répondant à l'apparition de la société de consommation, les métabolistes conçoivent des structures évolutives, flexibles, pouvant s'étendre et répondre aux enjeux d'habitabilité d'une société de plus en plus nombreuse. Le bâtiment devient donc une superstructure, abritant des éléments plus petits, pouvant croître de manière organique, en proposant d'accueillir de nouveaux modules si besoin. Le vocabulaire formel des métabolistes s'éloigne lui aussi radicalement des formes pures des modernes. Ce lien à la biologie et à la nature s'explique par une référence aux concepts bouddhistes sur la renaissance³ (le mouvement naît en effet durant la reconstruction du Japon) après les deux attaques nucléaires d'Hiroshima et Nagasaki en 1945).

Le métabolisme et le structuralisme s'accordent donc sur de nombreux points dans leur critique du mouvement moderne. Kenzo Tange (influent membre du mouvement métaboliste), invité à la onzième et dernière CIAM à Otterlo, aux Pays-Bas, avait d'ailleurs présenté aux membres de la Team X deux projets théoriques de l'architecte métaboliste Kiyonori Kikutake dès 1959. Leur critique commune remet donc en question l'universalité du formalisme et la fixité des espaces créés par le mouvement moderne, au profit d'une flexibilité et d'une évolutivité permettant l'adaptation de l'architecture aux pratiques différenciées et à l'évolution temporelle.

Si l'architecture métaboliste a quasiment disparu depuis les années 1980, on retrouve aujourd'hui encore les idées du structuralisme (ou du moins les idées « structuralistes », en phase des enjeux actuels) dans l'architecture ouverte de Lacaton et Vassal, pour ne citer qu'un exemple.

« Bored with the boxes »

Si les métabolistes et structuralistes se sont attaqués à la pensée et aux concepts développés par le mouvement moderne, d'autres critiques furent bien

3. GOLDHAGEN Sarah Williams, LEGAULT Rejean, *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*. Montréal : Canadian Centre for Architecture ; Cambridge, Mass. : MIT Press, 2000. p. 287

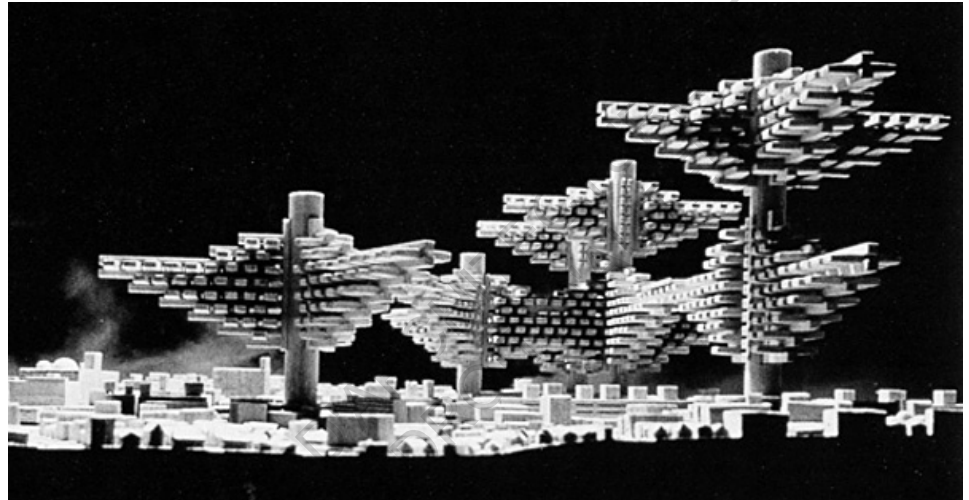


fig. 20 : Clusters in the air, projet pour la ville de Tokyo de Arata Isozaki, 1960-1962



fig. 21 : Nakagin Capsule Tower, projet de Kisho Kurokawa réalisé à Tokyo entre 1970 et 1972.

plus formelles, et renvoient à l'affirmation de Philip Johnson qui déclara, après avoir longtemps défendu les volumes purs du modernisme, être « *bored with the box* »⁴ (en avoir assez des boîtes).

C'est le cas de l'architecture biomorphique, ou « blob-architecture », comme elle fut renommée en 1995 par l'architecte américain Greg Lynn. Cette architecture, dont le développement a été possible dans les années 1970 par l'essor de l'outil informatique et l'apparition de la modélisation en trois dimensions, tente en effet de s'affranchir de toute règle formelle qui pourrait venir dicter la conception. Des structures totalement nouvelles ont ainsi été créées, prenant souvent comme références les formes de la nature. L'arrivée du numérique en 1967 a en effet ouvert la porte à tout un panel d'architectures « non standards »⁵, qui se jouent de l'orthogonalité, en expérimentant de nouvelles compositions spatiales, et en s'appuyant également sur les progrès techniques dans le domaine de la construction. Une réflexion particulière a notamment été portée sur les enveloppes, qui se creusent, se sculptent, s'inspirant des surfaces minimales de certains micro-organismes que l'on retrouve dans la nature. Sans se déclarer ouvertement « contre le mouvement moderne », mais préférant plutôt affirmer un désir d'expérimentation, les courbes et formes molles mises en œuvre par les architectes partisans de la « blob-architecture » s'inscrivirent cependant indéniablement comme une prise de liberté, marquant une volonté de rupture totale avec le vocabulaire formel du modernisme, bien loin de l'abstraction de De Stijl.

Déjà en 1935, Frank Lloyd Wright et sa théorie de l'architecture organique s'intéressait aux relations entre les bâtiments et la nature. Il s'agissait déjà d'une première tentative d'éloignement de l'architecture moderne, pour essayer de penser la conception et l'organisation du bâtiment différemment. Or, si les formes conçues par F.L. Wright ne s'éloignent pas radicalement de celles des modernes comme le font les formes « molles » de la « blob-architecture », leur dessin n'était cependant pas davantage dicté par le fonctionnalisme, et répondait de manière unique aux spécificités du site, cherchant à établir une relation avec lui, aussi bien par l'espace que par la matérialité (utilisation de matériaux s'intégrant au site, ...). Le bâtiment-manifeste de ces préceptes est la célèbre Fallingwater House (Maison de la Cascade), que Wright réalisa entre 1936 et 1939. Si les plans de la demeure restent très rationnels (espaces rectangulaires, alternance de béton lisse et de façade de verre), l'organisation spatiale est inédite (plan ouvert avec les pièces en enfilade

4. Citation trouvée sur la page Wikipédia du Mouvement Moderne en architecture, disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_moderne

5. Référence à l'exposition Architectures non standard: présentée au Centre Pompidou, Galerie Sud de 10 décembre 2003 au 1er mars 2004

par la diagonale, organisation autour d'un ancrage central : la cheminée en pierre qui parcourt les étages, ...).

Ceci témoigne que, même lorsque le mouvement moderne était à son apogée, certains architectes tentaient de s'extirper du diktat de la Charte d'Athènes et des formes pures, en essayant de reconsidérer l'architecture autrement – ici en lien avec la nature, le site.

Il est vrai que la recherche de formes organiques dans l'édifice, de volumes courbes, plus évocateurs, est quelque chose que les modernes ont totalement écarté, au profit d'une vision de l'architecture plus abstraite et rationnelle, prédéterminée par ses usages. Pourtant, cette obsession de la forme pure chez eux apparaît presque étonnante, quand on sait que beaucoup d'architectes de renom du mouvement moderne (comme Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Bruno Taut, Hans Scharoun ou encore Erich Mendelsohn) ont été des figures majeures du courant expressionniste. Or celui-ci s'est justement appliqué à créer une distorsion, une exagération, un modelage des formes et des volumes, pour créer une architecture qui suscite l'émotion, en se référant majoritairement aux typologies et thématiques de la nature, comme les grottes, les montagnes, la foudre, les ruisseaux, ...

Le courant expressionniste est né en Allemagne, à l'aube de la Première Guerre mondiale (vers 1910) et se développa dans toute l'Europe du Nord. S'il fut bref (on estime que la période expressionniste s'achève vers 1925), il s'agit néanmoins d'un courant très important de l'histoire. Il est en effet intéressant de s'y attarder, car il influença la production architecturale durant plusieurs décennies et aura notamment des échos dans certains travaux des architectes déconstructivistes.

Le courant expressionniste se développa en parallèle de l'expressionnisme en art, qui, tout comme en architecture, s'attacha à déformer la représentation de la réalité pour susciter des émotions chez l'observateur de l'œuvre. Ce courant se développa en réaction à l'impressionnisme en France, qui, malgré un certain degré d'abstraction et de détachement de la représentation mimétique (permis par des techniques nouvelles comme le pointillisme) ; conservait tout de même un attachement trop important au réel, selon les expressionnistes. L'art expressionniste fut également très marqué par la mise en scène et la représentation des symboles, qui répond à l'apparition de la psychanalyse.

Le thème de la nature, omniprésent dans l'expressionnisme, s'explique lui, entre autre, par l'influence de la philosophie Nietzschéenne à l'époque d'avant-guerre. Dans son ouvrage *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), le philosophe allemand Friedrich Nietzsche raconte l'histoire de Zarathoustra, personnage mystique, qui décide de se retirer dans la montagne, dans un monde lumineux, proche de la

nature, où règne la beauté, et d'où il peut observer le monde des humains, fait lui de laideur et de malheur. Ce contraste entre le monde de Zarathoustra et le nôtre invite alors à la rêverie et à l'évasion dans la nature, comme une échappatoire, au sein d'un monde sous tension dans les années précédant la Grande Guerre.

L'architecture expressionniste, se ré-emparant des questionnements de l'art expressionniste et de ses influences, a donc cherché la transparence, la lumière, à travers le verre, le cristal, pour créer un cadre idyllique, imaginaire ; mettant à profit les possibilités techniques permises par la production en masse d'acier et une plus grande maîtrise de la fabrication du verre courbe. Le projet de Bruno Taut, architecte allemand, pour le palais de glace pour l'exposition du Werkbund (en 1914) en est l'un des exemples les plus explicites. Le pavillon est un immense dôme de verre, surmontant un soubassement massif en béton. Cette montagne cristalline renferme en son sein une cascade d'eau, qui dévale des escaliers menant sous la coupole et sa lumière. Le dôme de verre n'est d'ailleurs pas sans rappeler « l'architecture alpine », projet fictif de l'architecte, où il propose de redessiner le sommet d'une montagne avec un dôme de verre, tel un cristal. Taut a beaucoup travaillé avec la figure de la montagne, du dôme, qu'on retrouve dans nombre de ses projets. Cela est notamment dû à sa filiation avec Nietzsche, qui l'a fortement inspiré. Les esquisses de l'architecte étaient d'ailleurs régulièrement annotées de citations du philosophe.

L'expressionnisme reposait également sur la croyance que les formes spatiales pouvaient influencer de manière consciente ou inconsciente notre psychologie. Cette pensée, qui a donc influencé l'art et aussi la production architecturale, était liée aux travaux de Freud sur la psychanalyse mais également aux recherches de Carl Gustav Jung, qui fonda la psychologie analytique. Cherchant une rupture (comme le mouvement moderne le fera lui aussi) avec l'académisme, encore présent au début du XX^{ème} siècle, le courant expressionniste a donc vu une tentative de considérer les édifices comme des masses à sculpter, en s'employant à susciter des émotions par la mise en œuvre de courbes dynamiques et fluides, cherchant le mouvement et/ou l'organicité ; se rapprochant alors davantage du baroque ou du gothique. L'un des édifices les plus connus marquant de cette approche, qui est également peut-être l'un des principaux de l'architecture expressionniste, est la célèbre Tour Einstein, de Erich Mendelsohn, à Postdam.

Cependant, cette architecture du rêve et de l'évasion fut rapidement rattrapée par la réalité. La défaite de l'Allemagne lors de la Première Guerre mondiale entraîna dans le pays une crise économique sans précédent. Celle-ci, restreignant les budgets et les matériaux disponibles, vint diminuer de manière significative la



fig. 22 : Palais de glace pour l'exposition du Werkbund, Bruno Taut, 1914

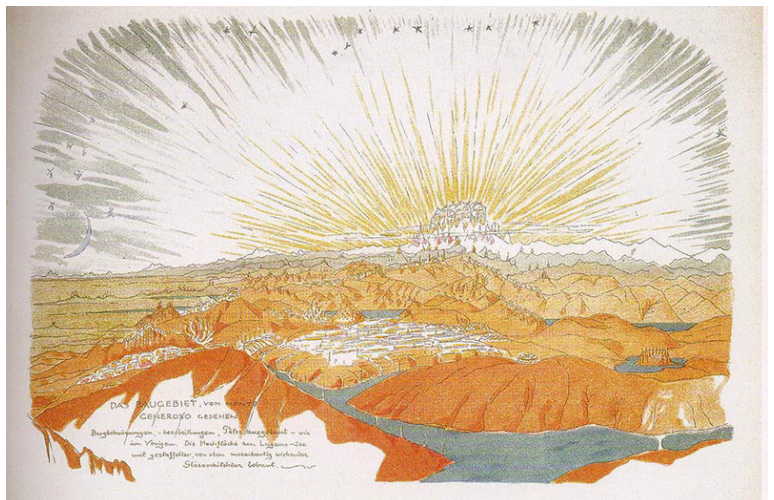


fig. 23 : Esquisse de l'Architecture Alpines, Bruno Taut, 1917

commande architecturale jusqu'au début des années 1920, condamnant la plupart des projets expressionnistes à demeurer une architecture de papier. La débâcle n'est d'ailleurs pas qu'économique. Tous les repères moraux, culturels, politiques et religieux sont remis en question. Cette véritable crise des références pousse les allemands à se tourner vers de nouvelles religions, comme l'hindouisme ou le bouddhisme. Ce tournant aura une influence non négligeable sur l'architecture expressionniste. En effet, cette fascination pour les religions orientales donnera naissance à l'anthroposophie, développée par Rudolf Steiner (philosophe allemand), basée sur le croisement entre la théosophie moderne et les travaux de Goethe. Or, pour promouvoir l'anthroposophie, Steiner dessinera à Dornach (à proximité de Bâle) un bâtiment phare du mouvement expressionniste, qui viendra mettre en évidence l'étroite relation qu'entretient ce courant avec la philosophie, les symboles et la religion, tout en montrant l'interaction conceptualisée entre la matière et la pensée. Son Goetheanum (ainsi nommé en hommage à Goethe) se définit en effet comme un « moule des forces spirituelles » qui vient produire les formes architecturales. Ainsi, le second bâtiment (le premier construit en bois ayant brûlé dans un incendie) se présente comme une sculpture complexe, où la façon de montrer la trace des forces spirituelles dans la matière n'est pas sans rappeler le langage architectural de Frank Gehry ou Zaha Hadid dans certains projets, comme nous le verrons ultérieurement.

Le courant expressionniste prit fin au milieu des années 1920, quand ses principaux protagonistes décidèrent de se tourner vers la Nouvelle Objectivité, séduits par l'abstraction de De Stijl et la promesse d'une architecture universelle. Cependant l'héritage de l'architecture expressionniste n'est pas des moindres. Il s'agit d'un des premiers courants à s'être intéressé à la perception psychologique des formes et de leur mouvement. D'autre part, l'étroite relation avec la nature, induite par l'influence de la philosophie Nietzscheenne et par le courant Art Nouveau dans la continuité duquel il s'inscrit, a été ré-exploitée de nombreuses fois par la suite, notamment par l'architecture organique, puis la « blob architecture ». Plusieurs mouvements ayant effectué la critique du mouvement moderne ont donc repris certaines thématiques de l'architecture expressionniste. Nous verrons que certains déconstructivistes s'en sont même approprié les formes.

Si nous reprenons maintenant le fil chronologique de cette critique, nous arrivons dans les années 1970, où ce fut au tour de l'architecture High-Tech d'apporter son point de vu. En effet, malgré les critiques successives de l'architecture structuraliste, des métabolistes et de la prise de liberté de la « blob architecture », les structures et modèles développés par le modernisme continuent alors à être majoritaires dans la production architecturale. Pourtant la ville des modernes est de plus en plus



fig. 24 : Le premier Goetheanum, Rudolf Steiner, 1921



fig. 25 : Le second Goetheanum, Rudolf Steiner, 1924



fig. 26 : Centre Georges Pompidou, de Renzo Piano et Richard Rogers, symbole de l'architecture High-Tech

décriée, qualifiée le plus souvent de monotone, standardisée et froide. Pour tenter de mettre fin à cet historicisme, plusieurs architectes se proposent de revisiter la vision d'architecture comme objet industriel développé par les modernes. L'idée n'est alors plus de concevoir des bâtiments qui seront reproductibles à moindre coût (qui est une vision fordiste⁶ de l'industrie) mais de chercher à créer de nouvelles formes architecturales en incorporant des éléments industriels et technologiques. L'industrie n'est plus utilisée comme processus constructif, mais comme inspiration formelle.

Les années 1970 sont en effet très marquées par le développement de nouvelles technologies. La société est marquée par les progrès scientifiques, notamment la conquête spatiale, avec le premier pas de l'homme sur la Lune en 1969. L'idée que la technologie peut permettre à tous d'atteindre de très hauts standards de vie se développe.

La production architecturale se voit alors elle aussi « contaminée » par les discours technophiles. A l'image du Centre Pompidou réalisé par Richard Rogers et Renzo Piano, le Lloyd's Building de Richard Rogers ou encore le siège social de HSBC à Hong Kong par Norman Foster, les bâtiments dessinés font une démonstration, parfois assez exubérante, de leur technicité. Le musée d'art moderne Beaubourg va même, lui, jusqu'à présenter devant sa façade de verre les gaines techniques multicolores du bâtiment. Si ce geste avait à la base pour objectif de réduire l'épaisseur de l'édifice (en projetant tous les dispositifs techniques qui prenaient de l'espace à l'extérieur) pour permettre la création de la place devant l'entrée du musée, il traduisait également un pied de nez, quelque peu ironique, au modernisme, en habillant un parallélépipède de verre de canalisations jaunes, vertes et bleues.

Cependant, comme l'architecture biomorphique, le mouvement High-Tech ne fut en réalité qu'une critique formelle du mouvement moderne. Derrière la façade (littérale et métaphorique) technologique, on retrouve beaucoup de points communs entre l'architecture High-Tech et le modernisme. L'utilisation du plan libre, le verre et l'acier comme matériaux de prédilection. Les volumes « purs » sont également privilégiés, même s'ils sont quelquefois camouflés par un habillage. Le manque de substance conceptuelle de la critique High-Tech n'a donc pas permis au mouvement de perdurer.

Enfin, l'une des remises en question les plus évidentes de l'architecture du

6. Fordisme : Théorie d'organisation industrielle que l'on doit à Henry Ford, et visant à accroître la productivité par la standardisation des produits et par une nouvelle organisation du travail. (Cette méthode de production associe une production de masse à une politique de salaires élevés. Elle permit la fabrication en série de la Ford T en 1907.). Définition du Larousse en ligne, disponible sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fordisme/34579>

mouvement moderne a été le postmodernisme. Celui-ci a effectivement construit son vocabulaire formel et ses théories pour se positionner en exacte opposition aux préceptes des modernes. En effet, jugeant que l'architecture moderne est un échec et la déclarant définitivement terminée, le mouvement postmoderniste est né à la fin des années 1970, conjointement au mouvement artistique postmoderniste, qui effectue une critique plus large de la modernité dans l'art (on peut bien entendu également prendre la postmodernité dans son sens large, qui fut une époque de remise en question de la modernité dans tous les domaines). Celui-ci a été théorisé par Charles Jencks (également auteur de « The new Paradigm in Architecture », vu dans la première partie du mémoire), qui utilisa pour la première fois les termes « postmodernisme » et « postmoderne » dans un discours en 1975, pour proposer l'idée de mettre définitivement fin au mouvement moderne⁷.

L'architecture postmoderniste a donc cherché à renouer avec tous les principes qui avaient été prohibés par le mouvement moderne, dans le but d'y mettre fin. On observe alors un retour de l'ornementation des façades et un grand éclectisme dans l'utilisation des références, se rapportant à tout un panel d'architectures datant d'avant le XX^{ème} siècle, particulièrement à l'architecture classique, avec le retour de la symétrie, des ordres architecturaux. Tout ceci dans le but de se placer en contradiction avec le dépouillement et la standardisation du Style International. La critique postmoderniste se porte notamment sur la logique fonctionnaliste qui a conduit les modernes à supprimer toute modénature, créant des villes froides et sans âme et prétend y remédier en réintroduisant l'ornementation pour « ré-enchanter » les bâtiments. D'un point de vue programmatique, elle pousse également à abandonner la spécialisation fonctionnelle des espaces au profit d'une mixité des usages.

Le mouvement postmoderniste a également cherché à engager de nouveaux liens avec la société, en créant une architecture ludique, parfois humoristique, qui joue sur les échelles, sur l'exagération des volumes et des formes, jonglant entre compositions savantes et formes populaires. Ce faisant, les postmodernistes ont essayé de rejeter la froideur des bâtiments modernes, tout en raillant leur amour de la forme pure et leur obsession des proportions. On pourra par exemple citer les colonnes démesurées du Portland Building de Michael Graves, ou encore les jeux d'échelles entre des « parodies » de portails antiques, sur la Piazza d'Italia de Charles Willard Moore à New Orlean.

En essayant de faire une véritable rupture avec le mouvement moderne, le postmodernisme a donc cherché à concevoir une architecture qui prendrait l'exact

7. Article Postmodernisme sur Wikipédia. Disponible sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Postmodernisme>



fig. 27.1 : La Piazza d'Italia de Charles Moore



fig. 27.2 : Portlandia Building, de Michael Graves

contre-pied des canons modernistes. Cependant, les édifices construits ont eux-mêmes été assez vivement critiqués, jugés comme étant trop caricaturaux, dans l'exagération. L'excès de couleurs, d'ornements, était au final davantage une manière de critiquer le mouvement moderne que de produire une architecture répondant aux besoins de l'époque. On peut donc considérer l'architecture postmoderniste plus comme un manifeste anti-moderne, que comme un manifeste d'une nouvelle réflexion sur l'espace et l'habiter.

D'ailleurs, on peut paradoxalement observer qu'en cherchant à rompre avec le modernisme, les postmodernistes ont tout de même réutilisé de nombreux principes de l'architecture du milieu du XX^{ème} siècle. On retrouve en effet dans beaucoup de projets du mouvement un tramage régulier et uniforme, l'utilisation de formes simples (rectangles, carrés, orthogonalité, ...), la présence de murs-rideaux et de toits-terrasses, mise en œuvre d'éléments standardisés, ...

Le postmodernisme oscille donc entre l'exubérance de sa critique du modernisme et sa paradoxale incapacité à s'émanciper totalement des principes de l'architecture des années 1920. Décrié de toutes parts, il ne parviendra pas non plus à s'imposer comme alternative au mouvement moderne.

A l'aube de la naissance des premiers bâtiments déconstructivistes, dans les années 1980, la remise en question du mouvement moderne avait donc déjà débuté depuis plus de vingt ans. Elle avait vu le métabolisme, le structuralisme, l'architecture biomorphique, le courant High-Tech puis le postmodernisme proposer des alternatives aux dogmes de la Charte d'Athènes. Bien sûr, cette « timeline » de la critique est très schématique. L'histoire de l'architecture n'est pas aussi linéaire. Cette synthèse ne prétend pas non plus être une liste exhaustive des approches et courants architecturaux qui ont suivi le mouvement moderne, et est bien consciente d'omettre de nombreuses approches différentes, ou des « hybrides », comme par exemple l'œuvre de Frei Otto et ses structures tendues, à la croisée de la « blob architecture » et du High-Tech. Cependant, elle permet de fournir une base satisfaisante pour comprendre le contexte de la naissance du déconstructivisme, les différents débats et concepts du modernisme remis en cause, ainsi que les influences et références des différents mouvements qui l'ont suivi.

Si nous voulons résumer ces vingt années en quelques lignes, nous pouvons retenir que, dès les années 1960, l'architecture structuraliste, ainsi que le mouvement métaboliste, se sont retournés contre l'universalité et la standardisation du mouvement moderne, donnant lieu à des villes froides et impersonnelles, ne laissant que peu de place à l'individu (ceci influencé par la pensée structuraliste, qui succède à la pensée universaliste, fer de lance des modernes). Ils ont alors mis en place dans leurs outils de conception des structures (physiques et intellectuelles) donnant un cadre, tout en permettant des libertés individuelles. Cependant, malgré

le retentissement dans les pays du Nord de l'Europe, l'hégémonie du mouvement moderne a perduré. D'autres critiques plus formelles ont donc suivi dans les années 1970 : la « blob architecture » et le courant High-Tech. Mais ceux-ci n'eurent qu'un faible écho en comparaison du Style International encore omniprésent dans les villes à l'époque. Ce fut alors au tour du postmodernisme de tenter d'en finir avec l'architecture des années 1920. Cependant, celui-ci fut tout autant décrié. Quant à l'architecture organique de Wright, résurgence du courant expressionniste, elle n'eut jamais pour vocation d'être une critique du mouvement moderne, mais plutôt une manière différente de concevoir, sans pour autant s'opposer à ses préceptes. Le courant High-Tech, l'architecture organique et le postmodernisme sont d'ailleurs tellement rattachés à leur manière au modernisme, que l'histoire a parfois tendance à les regarder comme de simples dérives, des évolutions du mouvement moderne, plus que comme des mouvements à part entière.

La genèse du déconstructivisme

Les années 1980 débutent donc avec un paysage architectural et urbain encore marqué par la froideur et la répétition des bâtiments modernes. Beaucoup de ces édifices, vieillissant mal, se sont d'ailleurs transformés en taudis et sont considérés comme de véritables repoussoirs dans la ville.

La société a également évolué. Après l'opulence des Trente Glorieuses, elle est maintenant confrontée aux premières crises, avec les chocs pétroliers de 1973 et 1979. Elle reste cependant marquée, depuis les années 1960, par une consommation de masse, dérivée de l'idéologie néolibérale qui s'est imposée en Amérique et en Europe après la Deuxième Guerre mondiale. Cette idéologie, confrontée au communisme de l'URSS, a conduit le monde à se diviser en deux blocs : les membres de l'OTAN (et autres alliés des États-Unis) et les signataires du Pacte de Varsovie (et autres soutiens de l'URSS), qui s'affrontent depuis 1945 dans une Guerre Froide qui semble ne plus finir. L'armement nucléaire des deux camps laisse planer en permanence la menace d'une destruction du monde, après les catastrophes de Hiroshima et Nagasaki. Or, si depuis 1962 et l'épisode de la crise des missiles de Cuba (ou « la baie des cochons »), une détente et un effritement des deux camps avait débuté, de nouvelles tensions sont apparues depuis la deuxième moitié des années 1970, notamment avec la crise des Euromissiles en 1977, qui voit débuter une soudaine course à l'armement nucléaire. Or cette nouvelle menace, combinée aux crises économique et financière des années 1970, fait planer sur la société un climat permanent d'incertitude et d'inquiétude.

Cette instabilité est caractéristique de cette époque très différente de celle



fig. 28 : (de gauche à droite) Bernard Tschumi, Frank Gehry, Wolf Prix, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid et Peter Eisenman, réunis en 1988 pour l'inauguration de l'exposition Deconstructivist Architecture, au MoMa de New York

des modernes. Les évolutions techniques et technologiques (notamment le numérique) ont créé une ville plus changeante, imprévisible. Fort de ce constat, plusieurs architectes affirment que l'architecture moderne, qui demeure encore l'un des principaux modèles, n'est plus du tout représentative de la société. Ils ne se reconnaissent pas non plus dans l'architecture postmoderniste, dernière tentative pour s'en extirper. Parmi eux, on retrouve les désormais célèbres Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas et l'agence CoopHimmelb(l)au. Mais aussi des architectes tels que Eric Owen Moss, Thom Mayne, et bien d'autres. Pour eux, il ne s'agit alors pas de réviser ou de discuter les canons modernes, mais bel et bien de repenser toute l'architecture, pour concevoir des édifices qui correspondent réellement à la société et à l'époque. Si les mouvements précédents se présentaient comme des critiques successives, l'idée est à présent de se détacher des réflexions antérieures pour forger leur propre vision de l'espace. Nous verrons pourtant que cette quête ne consiste en rien en un tabula-rasa, le déconstructivisme faisant nombre d'emprunts aux courants architecturaux et artistiques l'ayant précédé. Il refuse donc l'historicisme, mais ne renie en rien l'histoire, et s'y référera fréquemment.

Avant d'aller plus loin, il semble important d'explicitier dès maintenant que le déconstructivisme n'est ni un style, ni un courant, ni un mouvement architectural. Comme le dit Philip Johnson à propos de l'architecture déconstructiviste :

« As interesting to me as it would be to draw parallels to 1932⁸, however delicious it would be to declare again a new style, that is not the case today. Deconstructivist architecture is not a new style. »⁹

(Aussi intéressant qu'il serait pour moi de dresser un parallèle avec 1932 et combien il serait agréable de déclarer à encore un nouveau style, ce n'est pas le cas aujourd'hui. L'architecture déconstructiviste n'est pas un nouveau style.). Elle se définit davantage comme une convergence formelle et une approche similaire de plusieurs architectes au cours des années 1980 (en réalité même dès la fin des années 1970). C'est la critique architecturale qui s'est emparée de cette appellation par la suite, pour aujourd'hui qualifier et classer tout bâtiment dont la géométrie biscornue ou éclatée semble peu ordinaire. L'idée défendue dans la suite de ce mémoire sera d'ailleurs quelque peu différente de la définition de Johnson. En

8. En 1932, Johnson avait déjà organisé au MoMa une exposition consacrée au Style International

9. JOHNSON Philip, WIGLEY Mark, Deconstructivist Architecture, Thames and Hudson : London, 1988, p.7



fig. 29 : Maquette de Gehry pour la conception de sa maison à Santa Monica



fig. 30 : Maison de Frank Gehry à Santa Monica

étudiant les réalisations, les écrits, les réflexions des différents architectes rassemblés sous l'étiquette de « déconstructivistes », il apparaît que la « convergence de pratiques » que défend Johnson n'est pas si similaire entre eux, chacun ayant, au final, sa propre approche. Cela semble nous éloigner plus encore d'une possible « définition commune » de l'architecture déconstructiviste. Mais nous y reviendrons plus tard. Pour l'instant, nous pouvons effectivement admettre que la réflexion des déconstructivistes part d'une volonté de rompre définitivement avec l'architecture moderne, jugeant que celle-ci est dépassée et ne correspond plus à la société contemporaine, à son mouvement, à son imprévisibilité et à ses changements incessants. Ces architectes, ne se reconnaissant ni dans un modernisme suranné, ni dans un postmodernisme trop caricatural, se mettent alors en quête d'une nouvelle manière de dessiner l'espace et de construire des lieux.

L'appellation « déconstructiviste » n'a d'ailleurs été donnée qu'en 1988, avec l'exposition au MoMa. Les sept architectes invités à cette exposition (Eisenman, Gehry, Hadid, Libeskind, Tschumi, Koolhaas et CoopHimmelb(l)au) ne se sont jamais eux-mêmes considérés comme des « architectes déconstructivistes » et n'ont jamais prétendu vouloir créer un mouvement ou une quelconque dynamique pour renouveler la forme architecturale. Ce qu'on appelle le « déconstructivisme » a donc commencé par des pratiques singulières et indépendantes, dont la production fut d'ailleurs souvent critiquée avant d'être plébiscitée par l'exposition à New York. C'est le cas, par exemple, de la maison personnelle de Frank Gehry, qu'il réalisa en 1979 à Santa Monica, en Californie. Celle-ci peut être considérée comme la première réalisation « déconstructiviste » à être construite. Cette réalisation est en même temps un manifeste et une expérimentation. A travers la réhabilitation et l'extension d'un bungalow de banlieue des années 1920, Gehry livre à la fois une critique de la forme standardisée et conventionnelle de la maison, tout en exprimant un désir profond de renouveler l'expérimentation de l'espace à travers de nouvelles configurations spatiales. La résidence a en effet été transformée de manière quasi empirique, en trois étapes. Une première, où les formes semblent essayer de s'échapper du bungalow. Une seconde, où la structure du bungalow vient s'étendre et se tordre. Et enfin une dernière, où de nouvelles formes sont mises en tension entre elles et par rapport à la maison. Ces expérimentations successives traduisent, dès la genèse des réalisations « déconstructivistes », la préoccupation de la façon dont la forme architecturale peut venir « infecter » une autre et donner à lire l'espace autrement.

Si la Gehry's House est devenue l'un des emblèmes de la pratique de l'architecte, c'est parce qu'elle pose les bases de sa réflexion : la volonté, à travers l'expérimentation architecturale, de renouveler notre vision de l'espace. De chercher de nouvelles configurations qui changent notre perception de la spatialité, qui représentent le



fig. 31 : L'exposition Deconstructivist Architecture au MoMa, organisée par Johnson et Wigley en 1988

mouvement et les tensions de la société, de la ville, de la fin du XX^{ème} siècle.

« The windows... I wanted to make them look like they were crawling out of this thing. At night, because this glass is tipped it mirrors the light in... So when you're sitting at this table you see all these cars going by, you see the moon in the wrong place... the moon is over there but it reflects here... and you think it's up there and you don't know where the hell you are... »¹⁰ - Frank Gehry

Cependant, les expérimentations de Gehry n'ont à l'époque, comme évoqué précédemment, pas du tout été appréciées par le voisinage, jugeant cette architecture outrageuse et choquante. Pourtant, depuis 1988 et l'exposition du MoMa, elle est maintenant regardée comme l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture californienne. Il en a été ainsi pour plusieurs autres réalisations des déconstructivistes. En « proclamant une nouvelle mode » avec leur exposition « Deconstructivist Architecture » au MoMa en 1988, Mark Wigley et Philip Johnson ont en quelque sorte « validé » les différentes expérimentations des architectes déconstructivistes, leur donnant une crédibilité et une légitimité. La multiplication des réalisations après l'exposition des différents architectes invités en est la preuve. Le déconstructivisme est passé de l'architecture choquante, déplacée à la dernière tendance. Intéressons-nous alors, à la manière dont l'architecture déconstructiviste a été présentée au grand public et quelles explications, quelles références, quel parti pris ont permis de transformer cette architecture « choquante » en nouveau paradigme ?

L'exposition du MoMa de 1988

Si elle a déjà été abordée à plusieurs reprises au cours de ce mémoire, il convient maintenant de présenter cette exposition rigoureusement. En 1988, le célèbre architecte américain Philip Johnson décide de monter au Museum of Modern Art (MoMa) de New York, aux côtés de Mark Wigley¹¹, une exposition sur l'architecture déconstructiviste, alors méconnue du grand public. Intitulée « Deconstructivist architecture », il s'agit en effet de la première exposition consacrée à cette mouvance architecturale. Sans doute grâce à l'influence de Johnson et à sa capacité à déceler les « dernières tendances », l'exposition connaîtra un grand succès et un accueil favorable auprès du public. Comme l'affirmera Stuart Wrede à

10. Citation extraite du documentaire de POLLACK Sydney : Sketches of Frank Gehry [vidéo, en ligne], Youtube, 13 septembre 2006. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=vYt2SQPqTh0>

11. Architecte et théoricien américain né en Nouvelle-Zélande



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUS AU DROIT D'AUTEUR



fig. 32 à 37 : Photographies de l'exposition Deconstructivist Architecture au MoMa, organisée par Johnson et Wigley en 1988

propos de Johnson dans le catalogue de l'exposition :

« *His critical eye and keen ability to discern emerging directions in architecture have once again produced a provocative exhibition.* »¹²

(« Son œil critique et son habilité à percevoir les nouvelles tendances en architecture ont encore une fois donné lieu à une provocante exposition. »). Avec le parrainage d'une telle personnalité, les sept architectes invités à présenter leurs projets ne pouvaient connaître que notoriété et succès après l'exposition. Mais ces sept architectes, nés dans sept pays différents, menaient leurs pratiques respectives indépendamment les uns des autres. Qu'est-ce qui a alors bien pu pousser Johnson et Wigley à rassembler dans une exposition, au MoMa de New York, des architectes qui n'avaient jamais été rapprochés, et dont la plupart d'entre eux ne connaissaient alors pas la même renommée (Zaha Hadid par exemple, n'avait à cette époque-là encore jamais construit le moindre édifice) ?

La réponse à cette question est également donnée dans le catalogue de l'exposition, où Philip Johnson explique ce rassemblement inédit par le fait d'avoir été immédiatement frappé par la convergence formelle de leurs travaux, au regard de leurs réalisations respectives. Effectivement, en observant les projets présentés, on constate au premier coup d'œil une évidente recherche commune de perturbation de la forme. Parallélépipèdes éclatés pour Hadid, basculés pour Libeskind, tordus pour Koolhaas, transpercés pour Gehry, déconstruits pour Tschumi, croisés pour Eisenman, ou simplement absents pour CoopHimmelb(l)au. Les formes semblent totalement inédites et paraissent, au premier abord, venues de nulle part. Une architecture dés-architecturée, où l'acte de bâtir s'est transformé en acte de décomposer.

Wigley et Johnson mettent d'ailleurs en avant le caractère éminemment formel de l'approche déconstructiviste. Après avoir présenté la conception architecturale « traditionnelle » comme une activité où le concepteur, hanté par la forme pure, utilise des géométries simples avec des règles de composition strictes ; ils introduisent une nouvelle sensibilité, où la forme a été contaminée. Si les architectes ont toujours rêvé de formes pures selon Wigley, il affirme : « *the dream has become a kind of nightmare* »¹³ (le rêve est devenu un cauchemar). Si les architectures présentées paraissent démembrées, tordues, torturées, Wigley met en garde à ne pas confondre ce qu'il appelle le déconstructivisme et l'acte de démolir ou de

12. JOHNSON Philip, WIGLEY Mark, *Deconstructivist Architecture*, Thames and Hudson : London, 1988, p.6

13. Ibid. p.10

dissimuler. Le déconstructivisme, présenté comme la première véritable remise en cause de la « pureté » architecturale, est justement un défi lancé à la structure qui, alors qu'elle paraît instable, doit tout de même assurer la fonction d'abri de toute architecture. Cependant la tradition est totalement remise en cause. L'architecture déconstructiviste est alors assimilée à un virus, qui vient contaminer la forme pure. Tel un parasite, elle vient infecter les volumes, les tord, les transforme, jusqu'à les rendre méconnaissables, mais insiste sur le fait qu'elle ne les détruit pas :

« This is an architecture of disruption, dislocation, deflection, deviation, and distortion, rather than one of demolition, dismantling, decay, decomposition, or disintegration. It displaces structure instead of destroying it. »¹⁴

(« C'est une architecture de disruption, de dislocation, de déviation, et de distorsion, plutôt que de la démolition, du démantèlement, du délabrement, de la décomposition ou de la désintégration. Elle détourne les structures mais elle ne les détruit pas. »). Malgré la violence de l'acte, Wigley assure que les deux organismes, la forme et son parasite, vivent alors en symbiose. Il affirme que l'idée des projets présentés n'est pas d'abandonner la tradition (comprendre les formes traditionnelles) mais de s'en servir pour venir explorer de nouvelles possibilités.

Cette exploration de la forme architecturale et sa perversion sont l'expression d'un refus du fonctionnalisme et du rationalisme des modernes, qui a contraint la forme architecturale pendant tout le XX^{ème} siècle. Johnson expose cette critique, en opposant l'image d'un roulement à bille, objet façonné par l'industrie, dont la forme est l'expression même de sa fonction ; et celle d'une cabane en ruine en pleine nature, dont la forme anarchique et sauvage nous apparaît comme plus expérimentale. Wigley traduira lui cette métaphore par les mots : « *Instead of form following function, function follows deformation* »¹⁵ (« Ce n'est plus la forme qui suit la fonction, mais la fonction qui suit la déformation »). On a donc une inversion par rapport à l'architecture moderne. La fonction n'est plus un repère, un guide pour façonner la forme, mais se retrouve maintenant à devoir s'adapter à la forme donnée. Ce déplacement n'induit pas pour autant que l'on ne s'intéresse plus à la fonction dans la conception, mais qu'on va l'interroger dans des structures non traditionnelles.

C'est donc apparemment ce mariage entre une critique commune de l'architecture moderne et une volonté d'explorer la forme architecturale qui a donné naissance aux projets présentés à l'exposition. Pourtant, loin d'affirmer que ces travaux sont

14. JOHNSON Philip, WIGLEY Mark, *Deconstructivist Architecture*, Thames and Hudson : London, 1988, p.17

15. Ibid. p.19

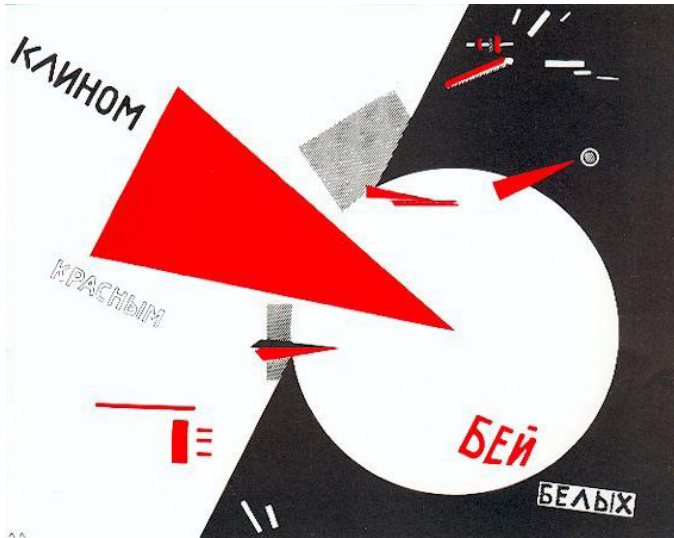


fig. 38 : Affiche de l'art constructiviste, « Battez les blancs avec le coin rouge », El Lissitsky, 1919

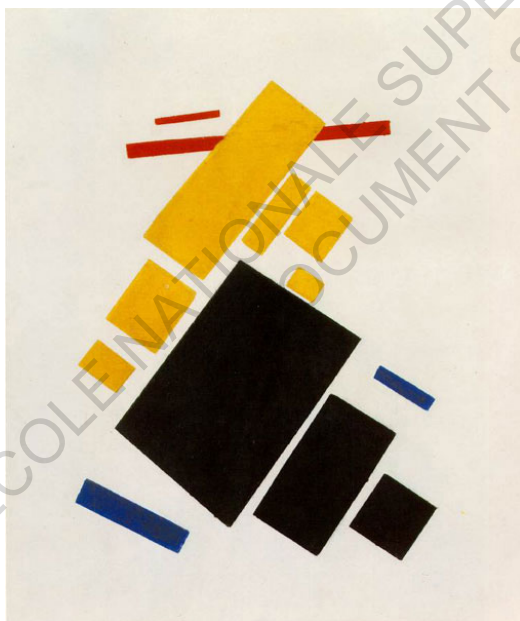


fig. 40 : Aéroplane Volant, Malevitch, 1914-1915



fig. 39 : Supremus n°56, Malevitch, 1916

révolutionnaires et totalement nouveaux, Johnson et Wigley clament au contraire une parenté évidente, entre ce qu'ils ont baptisé « l'architecture déconstructiviste » et le constructivisme russe des années 1910-1920.

Constructivisme et déconstructivisme

Le Constructivisme russe a été un mouvement architectural, mené en parallèle du mouvement artistique éponyme, entre les années 1910 et 1930, en Union Soviétique. Il s'inscrit au sein de l'art de l'Avant-Garde russe, qui se caractérise notamment par le refus de l'art académique, et la recherche d'une expression nouvelle, plus dynamique et davantage représentative de l'évolution de leur société. Le constructivisme russe dresse notamment un lien fort entre l'art et l'industrie, l'art et la machine. Lien hérité de l'influence du futurisme italien (mouvement artistique né à la même époque), qui a cherché à suggérer la vitesse, l'urgence du progrès, à travers la mise en scène de machines, la recherche de mouvement et de dynamisme, n'hésitant pas, pour cela, à dé-construire, décomposer l'objet représenté pour traduire, transmettre, sa trajectoire dans le temps, donnant ainsi une dimension cinétique.

L'art de l'Avant-Garde russe s'inspire également des travaux des cubistes, en reprenant l'usage de formes géométriques (cercles, carrés, rectangles, ...) pour représenter le réel. Formes géométriques rendues mobiles par l'influence du futurisme. De par son rapprochement entre l'art et la technologie, le constructivisme peut également être mis en parallèle avec le Bauhaus.

Enfin, le constructivisme russe est voisin du suprématisme, mouvement concomitant en URSS, fondé par le célèbre peintre Kasimir Malevitch. Cependant, le suprématisme est bien plus abstrait que le constructivisme. Les peintures ont une dimension nihiliste, les formes dessinées ne renvoyant qu'à elles-mêmes, et pas au réel. Si, tout comme De Stijl (qui le suivra), le suprématisme est un mouvement qui s'attache à la représentations de formes pures, géométriques, celui-ci cherche cependant à effectuer des compositions dynamiques et mouvantes, en faisant flotter ces formes abstraites dans l'espace pictural. Si certaines œuvres semblent fixes et abstraites, comme le fameux *Carré noir sur fond blanc* (ou *Quadrangle*), d'autres dégagent un dynamisme évident, de par la composition et le choix des couleurs, comme *Supremus n°56*, ou *Aéroplane volant*, tous deux réalisés par Malevitch. Or, comme nous le verrons plus tard, cette recherche de dynamisme à travers l'assemblage et la composition de formes pures a été une grande source d'inspiration pour les architectes déconstructivistes, particulièrement pour Zaha Hadid.

Nourrie des mêmes influences que le constructivisme russe, l'architecture constructiviste, contemporaine donc, du mouvement moderne (même si sa naissance l'a précédé de quelques années), s'attache à mettre en trois dimensions le cubisme cinétique dessiné par l'Avant-Garde. Elle est également empreinte de cette volonté, à l'époque, de montrer les progrès et l'évolution de la société, à travers une architecture mettant en avant la technologie et l'ingénierie.

Le premier (et sûrement le plus renommé) des projets constructivistes est le célèbre Monument à la Troisième-Internationale, généralement plus connu sous le nom de Tour de Tatline, en hommage à son créateur, l'artiste russe Vladimir Tatlin. Dessiné en 1919, le projet était une tour hélicoïdale gigantesque de plus de quatre cents mètres de hauteur. Prévue pour être mobile, avec trois niveaux de rotation (un anneau faisant une révolution en un jour, un autre en un mois et un dernier en un an), la tour ne fut cependant jamais réalisée, à cause de son coût, et du déclenchement de la guerre civile en Union Soviétique, dans la continuité de la révolution russe d'octobre 1917. Elle reste cependant un symbole du mouvement et a inspiré de nombreuses autres réalisations par la suite, notamment la Tour Choukhov, antenne de radio érigée à Moscou par l'architecte Vladimir Choukhov en 1922.

Plus radicale que le modernisme dans son expression progressiste et industrielle, l'architecture constructiviste ne s'est cependant pas laissé aller à l'abstraction totale du modernisme, tout comme le suprématisme a su garder son degré d'expressivité par rapport à De Stijl. Cependant, l'Avant-Garde russe a eu du mal à résister à la concurrence du mouvement moderne et s'est heurtée au paradoxe de dessiner une architecture révolutionnaire en conservant des méthodes de constructions traditionnelles. Finalement, le constructivisme a connu son déclin avec la naissance de l'architecture stalinienne, style plus éclectique qui répond aux premiers rejets du purisme moderne en URSS.

Si Johnson et Wigley rapprochent le déconstructivisme et le constructivisme russe, c'est que, d'après eux, en cherchant à remettre totalement en question l'architecture, les architectes déconstructivistes se sont retrouvés à emprunter les mêmes stratégies que celles utilisées par les constructivistes russes. Comme l'exprime Mark Wigley :

« The Russian avant-garde posed a threat to tradition by breaking the classical rules of composition, in which the balanced hierarchical relationship between forms creates a unified whole. Pure forms were now used to produce « impure », skewed, geometric composition. Both the Suprematists, led by Malevich, and the constructors of three-dimensional works, primarily Tatlin, placed simple forms in conflict to produce an

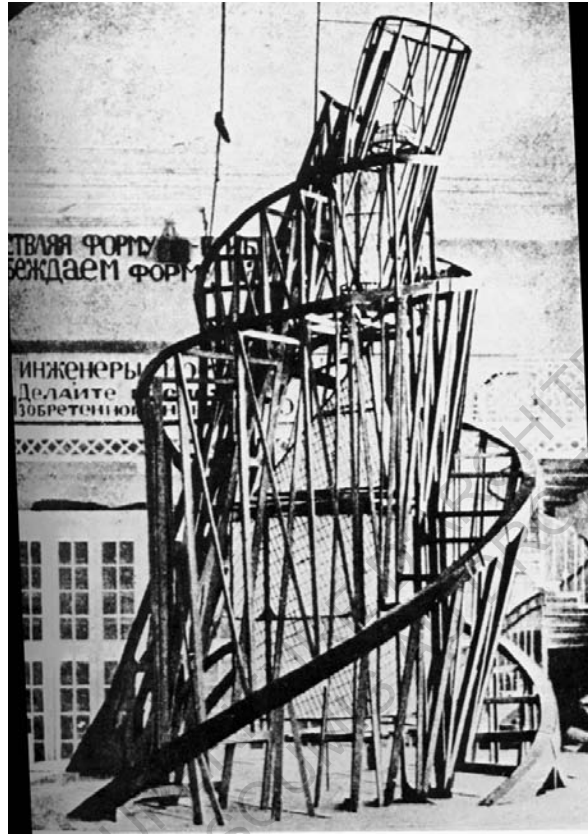


fig. 41 (à gauche) : Projet du Monument à la Troisième Internationale, Tatline

fig. 42 (à droite) : Esquisse du projet, Tatline, 1919

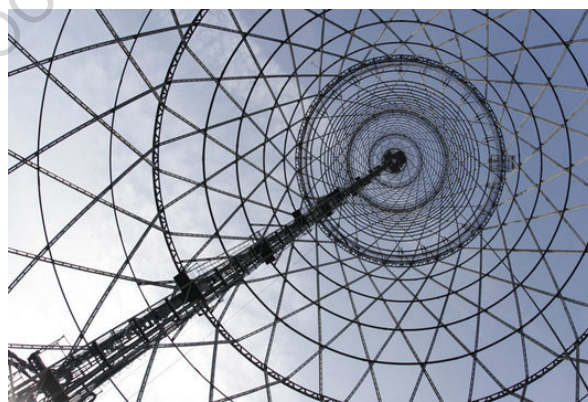
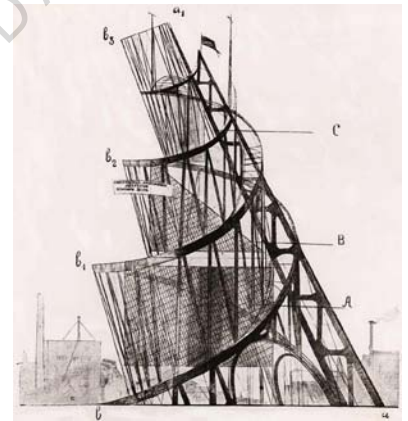


fig. 43 : Tour Choukhov, Vladimir Choukhov, 1922

unstable, restless geometry. There was no single axis or hierarchy of forms but a rest of competing and conflicting axes and forms. In the years leading up to the 1917 revolution, this geometry became increasingly irregular »¹⁶

(L'avant-garde russe fut en rupture avec la tradition en cassant les règles classiques de composition, dans lesquelles l'équilibre de la relation hiérarchique entre les formes créent un tout unifié. Les formes pures furent alors utilisées pour produire des compositions géométriques « impures », biaisées. Les Suprématistes, menés par Malevitch, tout comme les constructeurs de travaux en trois dimensions, principalement Tatlin, placèrent des formes simples en conflit pour produire une géométrie instable, agitée. Il n'y avait pas d'axe unique ou de hiérarchie de formes, mais une compétition et un conflit entre les axes et les formes. Dans les années menant à la révolution de 1917, cette géométrie est devenue de plus en plus irrégulière.).

En effet, dans leur recherche d'émancipation des canons de l'architecture académique et moderne, les architectes déconstructivistes ont questionné des notions fondamentales comme la composition, l'organisation, la hiérarchie, la forme, la distribution, ... Et ces recherches les auraient menés, plus ou moins consciemment d'après Wigley, à s'inspirer de la démarche des suprématistes et des constructivistes. La référence à l'Avant-Garde russe n'est donc pas un choix arbitraire ou esthétique, mais la reprise de réflexions déjà éprouvées sur la déstabilisation de la forme.

Cependant, au regard des réalisations des sept architectes présentés à l'exposition, c'est davantage l'art constructiviste et suprématiste qui semble être une source d'inspiration, que les réalisations des architectes constructivistes. Effectivement, Wigley explique dans son essai accompagnant le catalogue de l'exposition, que la réalisation des édifices conçus par les architectes constructivistes s'est présentée comme une limite à leur réflexion. Comme l'illustre l'exemple du Palace of Labor des frères Vesnin¹⁷, si les premières esquisses semblent traduire une véritable recherche formelle, particulièrement novatrice, comme on peut retrouver dans l'art de l'avant-garde, les dessins suivants, conduisant à la réalisation des projets, montrent au contraire une rationalisation progressive des bâtiments, pour mener au final à la construction d'un projet plus « conventionnel ». Les idées révolutionnaires des constructivistes se sont donc essouffées face à leur réalisation.

16. JOHNSON Philip, WIGLEY Mark, *Deconstructivist Architecture*, Thames and Hudson : London, 1988, p.11-12

17. Exemple emprunté à l'analyse de Wigley dans *Deconstructivist Architecture*.

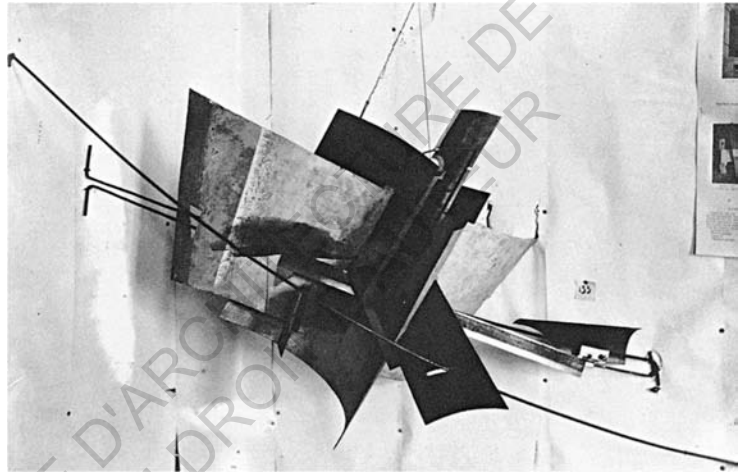


fig. 44 : Counter Corner Relief, Vladimir Tatlin, 1915



fig. 45.1 : Projet pour le Palace of Labor, Vesnin brother, 1922

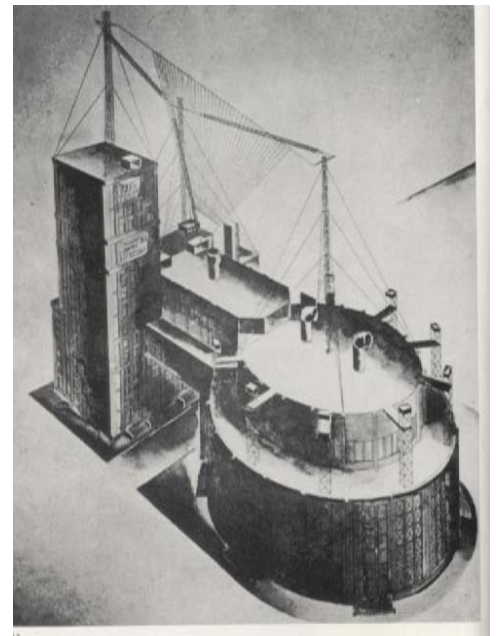


fig. 45.2 : Projet pour le Palace of Labor, Vesnin brother, 1923

Or, ce qui semble faire la force du discours déconstructiviste en architecture (et qui fut visible dès les premiers travaux qui furent exposés au MoMa), c'est que les réflexions et intuitions présentes dès les premières étapes de la conception à travers les croquis et les maquettes, sont conservées jusqu'à la réalisation du projet. Et c'est d'ailleurs en observant leurs outils de conception, leurs travaux préparatoires, et en les comparant à la production des constructivistes et des suprématises, que la parenté devient évidente. Comment ne pas rapprocher les célèbres Paintings de Zaha Hadid de l'œuvre de Malevitch ? Ou certaines maquettes de l'agence CoopHimmelb(1) au des sculptures de Tatline ? L'art de l'Avant-garde Russe semble donc avoir été, plus encore que son architecture, une grande source d'inspiration pour les déconstructivistes, dans leur démarche de remise en question de la forme architecturale.

Mais l'architecture déconstructiviste semble aller au-delà d'une simple mise en trois dimensions des œuvres de l'Avant-Garde. Les tensions et conflits de leurs formes sont traduits par les architectes en véritables structures. Par une approche plus radicale, ils vont peu à peu s'affranchir des formes pures encore utilisées par les russes pour les contaminer elles-aussi. Le dynamisme ne vient plus seulement de la composition, mais des formes elles-mêmes. Il s'agit d'un détournement du constructivisme qui a inspiré à Wigley le nom de cette architecture, passant de « *twist-constructivist* » à « *de-constructivist* ».

La représentation et l'expérimentation de la forme

Si la convergence formelle des projets des sept architectes rassemblés à l'exposition du MoMa et leurs ressemblances avec les projets de l'Avant-Garde russe semblent être leurs principaux points communs selon Johnson et Wigley, on ne saurait réduire l'approche des déconstructivistes à une résurgence contemporaine des idées et des formes du Constructivisme russe. D'autant plus que seuls Zaha Hadid, Bernard Tschumi et Daniel Libeskind revendiquent clairement l'influence de ce mouvement dans leurs travaux. Nous allons effectivement voir qu'outre une ressemblance formelle entre leurs réalisations, ce qui les rassemble avant tout, c'est peut-être leur façon d'aborder le projet et de le concevoir. En effet, en remettant totalement en question la pratique architecturale, les déconstructivistes ont reformulé les codes de la représentation de l'architecture. Chacun a ainsi, avec ses influences personnelles, créé son propre langage, ses propres méthodes de conception. Plus que de simples représentations de l'évolution du projet, ces peintures, croquis, maquettes, projections, sculptures, ... qui accompagnent régulièrement la présentation de leurs bâtiments, sont de puissants outils,



fig. 46 : Metropolis, Zaha Hadid, 1988

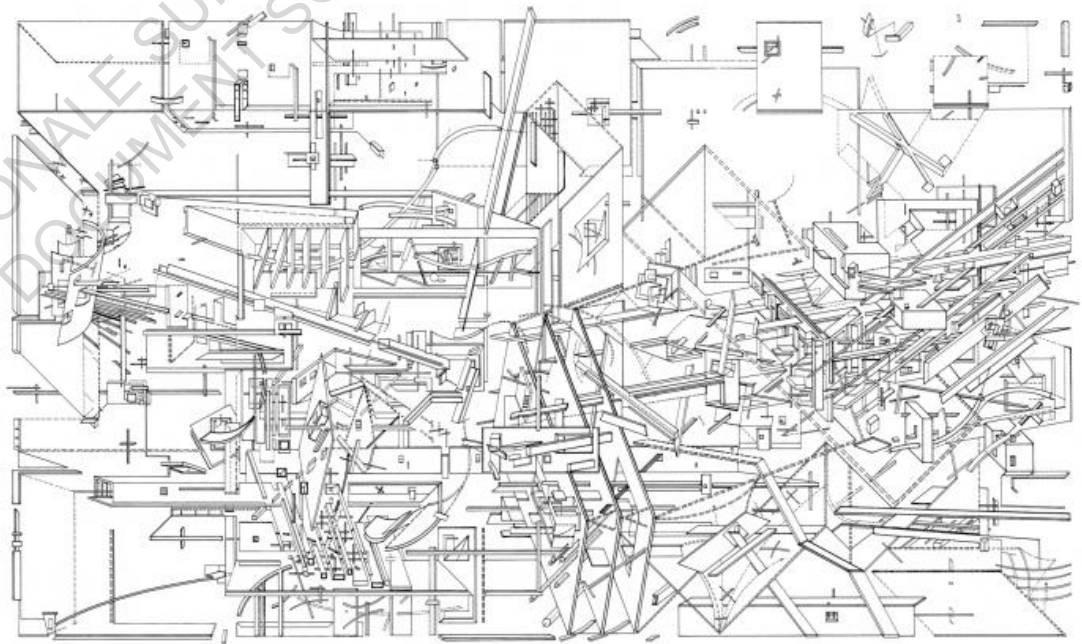


fig. 47 : Micromegas, Daniel Libeskind, 1979

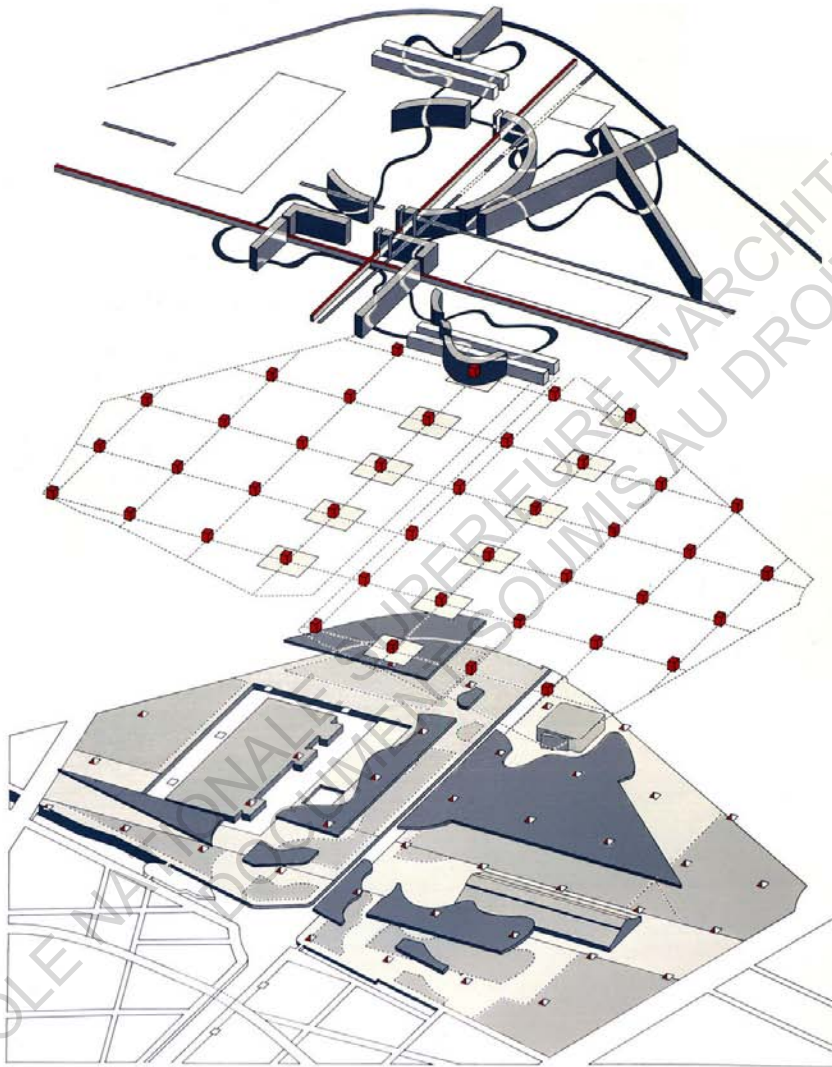


fig. 48 : Axonométrie pour le Parc de la Villette, Bernard Tschumi, 1883

permettant au concepteur de placer la forme architecturale projetée dans son imaginaire et sa vision de l'espace. Ainsi, la neutralité d'un plan, ou le mimétisme d'une perspective sont écartés, au profit de représentations plus personnelles, plus subjectives, où le projet se donne à lire de manière très particulière. Certaines lignes sont exacerbées, certaines surfaces sont volontairement déformées. L'objectif n'étant pas forcément de représenter le projet de manière figurative, mais de le transposer dans l'univers, dans l'imaginaire de l'architecte, avec sa propre vision de la spatialité. La représentation devient alors une puissance, visant à montrer quelque chose « au-delà » de la simple forme représentée. Il s'agit probablement de la remise en question la plus importante des outils de représentation et de conception depuis la Renaissance, et l'invention de la perspective. Comme cela fut visible dès l'exposition au MoMa, les médiums utilisés sont très divers et la production est abondante. Si on peut parfois y lire l'influence de l'art de l'Avant-garde russe, on peut également y déceler de nombreuses autres références, comme nous le verrons par la suite.

Ces représentations témoignent, chez ceux que l'on qualifie de « déconstructivistes », d'une recherche bien plus intense qu'une simple critique du mouvement moderne et du fonctionnalisme. Elles sont l'expression d'un processus expérimental de recherche sans précédent, qui remet en question toute une vision de l'architecture.

Afin de rendre compte de ces explorations et de leur complexité, nous allons maintenant nous intéresser à l'analyse des travaux des architectes invités à l'exposition du MoMa de 1988. Philip Johnson et Mark Wigley avaient en effet jugé que, s'ils n'étaient pas les seuls représentants de ce qu'ils ont nommé « architecture déconstructiviste », ils représentaient un bon aperçu de cette mouvance. Cependant, il est important de garder à l'esprit qu'il s'agissait à l'origine (et s'agit encore aujourd'hui) d'approches indépendantes et autonomes. Ainsi, si de grandes lignes rassemblent Eisenman, Gehry, Hadid, Libeskind, Tschumi, Koolhaas et CoopHimmelb(l)au, chacune de leur architecture est spécifique. L'étude qui suit visera à mettre à jour autant ce qui les rassemble que ce qui les singularise.



ARCHITECTURE DE NANTES
D'AUTEUR



LES ARCHITECTURES DU « DECONSTRUCTIVISME »

Nous allons maintenant voir que, si l'ensemble des architectes qualifiés depuis 1988 de « déconstructivistes » semblent tous déterminés à interroger la forme architecturale, et remettre en question les codes de l'architecture moderne et académique, chacun a adopté une démarche particulière et a développé sa propre vision de l'espace. Ces approches peuvent être distinguées en deux groupes : une approche plus expérimentale, et une autre plus théorique. Dans cette partie, nous aborderons les architectes menant une pratique que l'on pourrait qualifier de plus expérimentale, à savoir Zaha Hadid, Frank Gehry, l'agence CoopHimmelb(l)au et Daniel Libeskind.

Après avoir expliqué leurs approches respectives de l'architecture et être revenus sur plusieurs projets représentatifs, nous mettrons en avant leurs convergences et leurs divergences. Puis nous verrons dans la partie suivante l'approche plus théorique de Peter Eisenman et de Bernard Tschumi.

Au-delà de la recherche de points communs, de ressemblances, l'étude des architectes présents à l'exposition de 1988 au MoMa vise à montrer que l'appellation « architecture déconstructiviste » n'est qu'une vague étiquette qui fut donnée à un ensemble plus hétérogène qu'il n'y paraît, et qui explique la difficulté de les rassembler dans un courant ou un mouvement, ce que la critique architecturale a pourtant fait.

fig. 49 (ci-contre) : Bundeswehr
Military History Museum, Daniel
Libeskind

ÉCOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR



fig. 50 : Zaha Hadid

ÉCOLE

ZAHA HADID

La forme dynamique

Jusqu'à sa mort le 31 mars 2016, Zaha Hadid était l'une des plus célèbres (sinon la plus célèbre) architectes de la planète. Récompensée par le Pritzker d'architecture en 2004, le jury affirmait alors d'elle :

« Clients, journalists, fellow professionals are mesmerized by her dynamic forms and strategies for achieving a truly distinctive approach to architecture and its settings. Each new project is more audacious than the last and the sources of her originality seem endless. »¹

(« Clients, journalistes et autres professionnels sont fascinés par ses formes dynamiques et ses stratégies pour parvenir à une approche unique de l'architecture et de ses paramètres. Chaque nouveau projet est plus audacieux que le précédent et les sources de son originalité semblent sans fin »). Il est vrai que l'architecte britannique, née en Irak en 1950, était réputée pour ses projets si particuliers, d'où toute géométrie cartésienne semble avoir été bannie. Diplômée de l'*Architectural Association School of Architecture*, à Londres (après des études de mathématiques à Beyrouth), Hadid rejoint l'agence de Rem Koolhaas (qu'elle avait eu pour professeur à l'AA School) à Rotterdam en 1977, avant de monter sa propre agence en 1980. Ses projets aux formes si complexes ont tout d'abord été jugés trop difficiles à réaliser, si bien qu'elle n'a construit son premier bâtiment qu'en 1994, après avoir participé à de nombreux concours. Zaha Hadid est sûrement, parmi les sept architectes invités à l'exposition de 1988, celle ayant été le plus directement

1. Extrait du discours du jury du Pritzker Prize lors de la remise du prix à Hadid en 2004. Disponible sur : <http://www.pritzkerprize.com/2004/jury>



fig. 51.1 : Axonométrie réalisée pour le projet Malevich's Tektonik, Zaha Hadid
fig. 51.2 : Un Architecton de Malevitch, 1922

influencée par l'Avant-Garde russe.

Dès ses études, Hadid montre une détermination particulière à vouloir changer les codes courants pour concevoir et représenter des espaces. Marquée par l'art de l'Avant-Garde russe dans lequel elle reconnaît un désir semblable de rompre avec la tradition, elle développe très tôt une vision de l'espace empreinte de l'influence du Suprématisme et plus particulièrement de l'œuvre de Malevitch. Elle reconnaît effectivement que celui-ci lui a permis de voir l'architecture différemment. Fascinée par l'énergie transmise par des choses aussi simples qu'un carré noir sur un fond blanc, Hadid trouve alors dans l'abstraction un nouveau moyen d'aborder l'architecture.

Ainsi, son projet de fin d'étude – un immeuble de quatorze étages faisant office de franchissement de la Tamise – prend pour point de départ les architectons de Malevitch. Intitulé Malevich's Tektonic, c'est alors déjà une manière pour elle de se dresser contre la logique fonctionnaliste des modernes en reprenant les travaux de l'artiste qui concevait « l'architecture comme une activité en dehors de tout ce qui est utilitaire »², et d'affirmer sa vision d'une architecture dynamique. Les architectons (du grec arkhitektoneo, qui signifie « être architecte, bâtisseur ») étaient effectivement des sculptures de plâtre, mise en trois dimensions des réflexions planes du suprématisme. L'idée est de créer un dynamisme par la composition, l'assemblage des formes pures. Cette transposition architecturale des toiles du maître date des années 1920, et correspondait au mouvement du cube dans l'espace. Les architectons ont donné lieu à de nombreuses déclinaisons, que l'on peut interpréter comme autant de villes ou d'édifices imaginaires, sans fonction ou véritable réflexion technique, mais compréhensibles comme des utopies architecturales.

A travers son projet, Hadid ré-explore la « tectonique de Malevitch », expérimentant les configurations spatiales permises par l'agencement de parallélépipèdes pour permettre à son franchissement d'évoluer, de s'adapter aux dynamiques de la ville. Comme elle le déclarera elle-même par la suite :

« For my graduation project from the AA, I wanted to explore the mutation factor for the program requirements of a hotel on the Hungerford Bridge over the Thames [...] The horizontal tektonik conforms to and makes use of the apparently random composition of Suprematist forms to meet the demands of the programme and the site. »³

2. On pouvait donc déjà y voir une forme de refus du fonctionnalisme

3. Propos de Hadid recueillis sur l'article de Jessica Mairs pour Dezeen : Zaha Hadid retrospective announced for Venice Architecture Biennale, disponible sur <https://www.dezeen.com/2016/05/13/zaha-hadid-retrospective-exhibition-architecture-venice->

(« Pour mon projet de fin d'études à l'AA, je voulais explorer les effets de la mutation appliqués au programme pour un hôtel sur le Hungerford Bridge sur la Tamise [...] La tectonique s'adapte et fait usage de la composition en apparence aléatoire des formes Suprématistes afin de répondre aux exigences du programme et du site »). On retrouvera l'influence de ce projet dans des travaux ultérieurs, notamment le Pont habitable à Londres (1996).

Ce projet et son degré d'abstraction libéreront Hadid des règles « conventionnelles » inhérentes à la pratique architecturale. On constate notamment une émancipation de la représentation traditionnelle de l'architecture (en plans, coupes, élévations, ...). Elle affirme en effet s'être sentie limitée par la « pauvreté » des moyens de représentation habituels. L'influence de Malevitch encouragea alors Hadid à aborder ce projet à travers de grandes fresques peintes, qui deviendront par la suite une étape indispensable à son processus créatif. Ces « Paintings », comme on les appellera, sont des représentations abstraites, réalisées en amont du projet, puis parfois poursuivies tout au long de la conception. Empreintes du dynamisme de la peinture Suprématistes, elles façonnent la vision de l'espace de Hadid, tout en étant une projection de son imaginaire. Il s'agit de véritables espaces d'exploration et d'expérimentation spatiales. Elles permettent en effet une ouverture de l'architecture sur des terrains d'investigation encore inexplorés, selon Patrick Schumacher⁴ (l'un des principaux associés de Zaha Hadid depuis la fin des années 1990, qui a repris la direction de l'agence Zaha Hadid Architects après la mort de celle-ci), qui concède cependant que malgré leur puissance, elles peuvent parfois être complexes à comprendre et difficiles à relier au processus de conception. Mais c'est peut-être cet écart entre le projet et sa représentation préalable qui fait la force de ces peintures. S'agissant de représentations subjectives, elles donnent autant à lire qu'à imaginer du projet à venir. Et quand on a accepté que le dessin n'est plus tout de suite l'idée de représenter mais d'explorer, ceux-ci deviennent de formidables outils de conception.

Dans ces peintures, le dynamisme entre les surfaces Suprématistes est transposé pour illustrer les différentes dynamiques entre les territoires de la ville. Zaha Hadid aborde en effet ses projets par le lien entre la ville et l'architecture. Pour elle, la ville et chaque territoire qui la composent, sont traversés de flux, de dynamiques. Il convient alors, selon elle, pour s'insérer dans ce tissu, que l'architecture soit la résultante de ces dynamiques, que la forme soit façonnée par ces flux. Chacun de ses projets débute par une analyse fine du site, puis une prise de position. Les

architecture-biennale-2016-news/

4. Architecte et théoricien



fig. 52 : Composition, Malevitch, 1916



fig. 53 : Peinture réalisée pour le projet Grand Building Trafalgar Square, Zaha Hadid

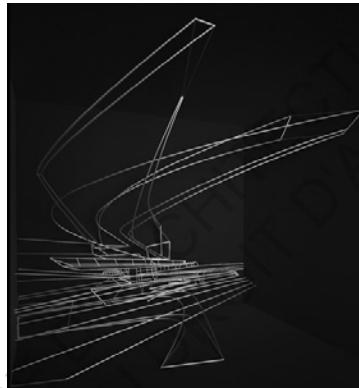


fig. 54 (à gauche) : The World (89 Degrees), Zaha Hadid
fig. 55 (à droite) : Wireframe Sculpture Perspective, Zaha Hadid, 1988

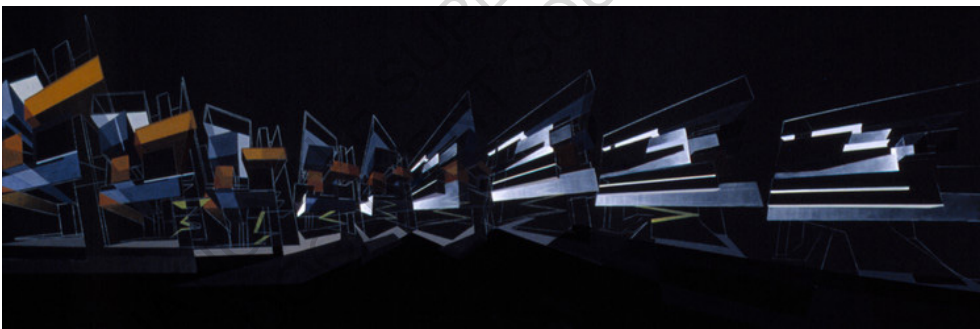


fig. 56 (en haut) : Représentation du Rosenthal Center for Contemporary Art, sous plusieurs angles, Zaha Hadid, 1999
fig. 57 (en bas) : Violon et raisins, Pablo Picasso, 1912 (période cubiste)

dynamiques urbaines identifiées sont alors reportées dans l'espace graphique de ses Paintings, et vont venir modeler, marquer, influencer le site et le projet à venir. Ainsi, les surfaces, les lignes, les volumes s'enchaînent dans l'espace, se chevauchent, s'écartent, pour faire ressortir le dynamisme du site, à travers une architecture tout aussi vivante.

Hadid débuta d'ailleurs l'expérimentation de ses peintures à l'échelle de la ville, avec la réalisation de masterplan, participant entre autres au concours du Parc de la Villette en 1982, ou pour Londres avec le projet « Grand Buildings Trafalgar Square » qui s'est donné pour mission de repenser les liaisons entre les espaces publics autour de Trafalgar Square.

La lecture des différentes Paintings réalisées pour ses projets successifs nous en apprend beaucoup sur l'évolution du travail de Hadid, et sa vision de l'espace. Ces fresques sont des projections de l'imaginaire de l'architecte. Les volumes n'y sont pas seulement éclatés et façonnés sous l'effet des dynamiques, mais sont aussi représentés de manière déformés, un peu comme le ferait un *fish-eye* pour un photographe. La mise en trois dimensions de l'espace planaire des Suprématistes conduisit en effet l'architecte à compresser ou étendre les objets dans l'espace. Elle exploite cette mise en profondeur pour non seulement créer des perspectives, mais également les accentuer, jusqu'à déformer les objets, et donner l'effet d'avoir plusieurs vues dans une même image. Cela n'est d'ailleurs pas sans rappeler la peinture cubiste, qui tentait de saisir dans un même plan, plusieurs facettes d'un même objet. L'espace distendu de Hadid (souvent représenté sur fond noir) s'étend à l'infini, faisant flotter les objets dans l'espace, à l'image des toiles de Malevitch qu'elle interprète comme des mondes flottants, des galaxies⁵.

Pour nous faire vivre l'espace autrement, Hadid commença donc par se le représenter autrement. Ne construisant aucun édifice au début de sa carrière, dans les années 1980, Zaha Hadid se livra alors avec ses « Paintings » à de nombreuses études théoriques. Effectivement, si certaines peintures étaient réalisées pour des projets ou des concours, d'autres étaient de simples expérimentations hors contexte, destinées à être éventuellement réutilisées par la suite, ou à ouvrir son imaginaire. On peut d'ailleurs considérer sa réflexion *The World (89 Degrees)* comme un manifeste, qui influencera toutes ses autres réalisations. Réalisé en 1983, *The World (89 Degrees)* est l'aboutissement de sept ans de recherches sur des territoires inexplorés de l'architecture. Une réflexion qui avait commencé

5. Video: Zaha Hadid Discusses the Influence of Kazimir Malevich on her Work [en ligne], archdaily, 1 septembre 2016. Disponible sur <http://www.archdaily.com/794495/video-zaha-hadid-discusses-the-influence-of-kazimir-malevich-on-her-work>



fig. 58 (à gauche) : Esquisse pour Azabu-Jyuban Building, Zaha Hadid, 1986
fig. 59 (à droite) : Painterly Masses in Motion, Kazimir Malevich, 1915

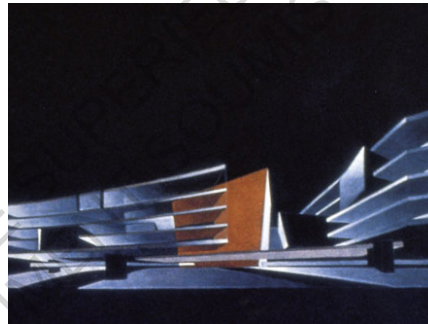
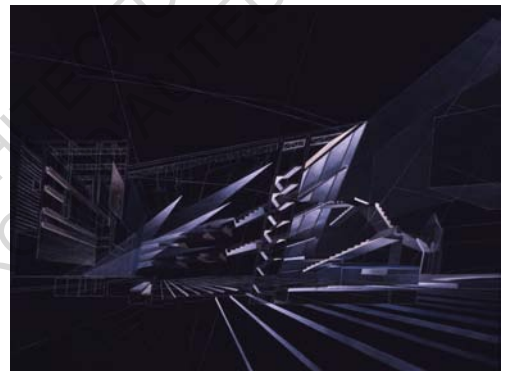
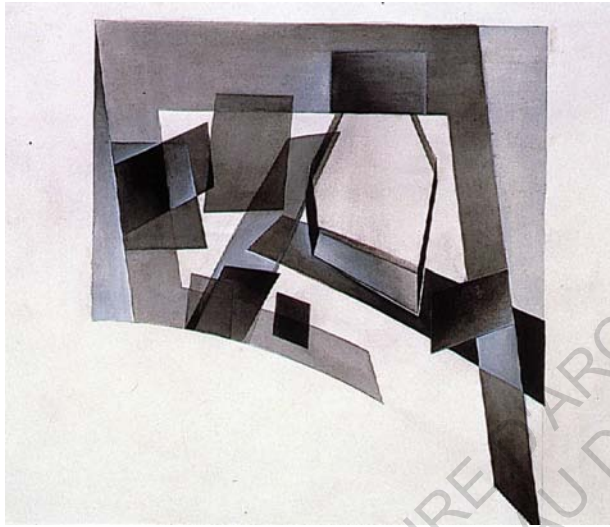


fig. 60 à 63 : Esquisses et maquette pour le projet (non réalisé) Cardiff Bay Opera House, Zaha Hadid, 1994

avec le projet Malevich's Tektonic. Si Le Corbusier avait fait le poème de l'angle droit en 1955, Hadid adresse ici une ode à un monde déformé, où les perspectives s'envolent, les lignes s'entrecroisent et où la gravité semble avoir disparu, ainsi que la notion d'échelle. On distingue en effet certains de ses anciens projets qui ressortent de la trame de la ville, ou qui flottent au-dessus. Aaron Betsky interprète ce « *Hadidland* » comme une constellation des compositions possibles et y voit l'expression de l'approche de la spatialité de l'architecte⁶. Celle-ci déclarera à propos de cette réalisation que le but ici est d'exprimer l'idée de reprendre là où le modernisme a abandonné : « *Technology's rapid development and our ever-changing lifestyles created a fundamentally new and exhilarating backdrop for building, and in this new world context I felt we must reinvestigate the aborted and untested experiments of Modernism – not to resurrect them, but to unveil new fields of building.* »

(« Le développement rapide des technologies et nos changements incessants de mode de vie ont créé de nouveaux cadres pour construire, et dans ce nouveau monde, je pense qu'il faut réinvestir les terrains oubliés par les expérimentations du Modernisme – pas les ressusciter, mais découvrir de nouveaux champs de construction. »).

On peut s'étonner ici du paradoxe chez Hadid de vouloir explorer de nouveaux champs de l'architecture en faisant référence au mouvement Moderne, d'autant plus qu'elle parlera du « projet non fini des modernes »⁷. Peut-être faut-il comprendre par-là l'idée de justement se tourner vers des références contemporaines du mouvement moderne qui ont expérimenté d'autres approches, comme l'Avant-Garde russe. On pourrait également s'interroger sur le degré d'abstraction des peintures de Hadid, qui pourrait donner un caractère plus artistique qu'architectural à ses travaux ; car si la peinture de Malevitch peut s'affranchir d'un référentiel, ce

6. Article sur The Charnel House intitulé : In memoriam Zaha Hadid, 1950-2016, rassemblant les textes :

FOSTER Hal, The Art-Architecture Complexe, 2012 et HARTOONIAN Gervork, Architecture and Spectacle : A critique, 2012. Disponible sur Video: Zaha Hadid Discusses the Influence of Kazimir Malevich on her Work [en ligne], archdaily, 1 septembre 2016. Disponible sur <http://www.archdaily.com/794495/video-zaha-hadid-discusses-the-influence-of-kazimir-malevich-on-her-work> [consulté le 2 avril 2017]

7. Article sur The Charnel House intitulé : In memoriam Zaha Hadid, 1950-2016, rassemblant les textes :

FOSTER Hal, The Art-Architecture Complexe, 2012 et HARTOONIAN Gervork, Architecture and Spectacle : A critique, 2012. Disponible sur Video: Zaha Hadid Discusses the Influence of Kazimir Malevich on her Work [en ligne], archdaily, 1 septembre 2016. Disponible sur <http://www.archdaily.com/794495/video-zaha-hadid-discusses-the-influence-of-kazimir-malevich-on-her-work> [consulté le 2 avril 2017]

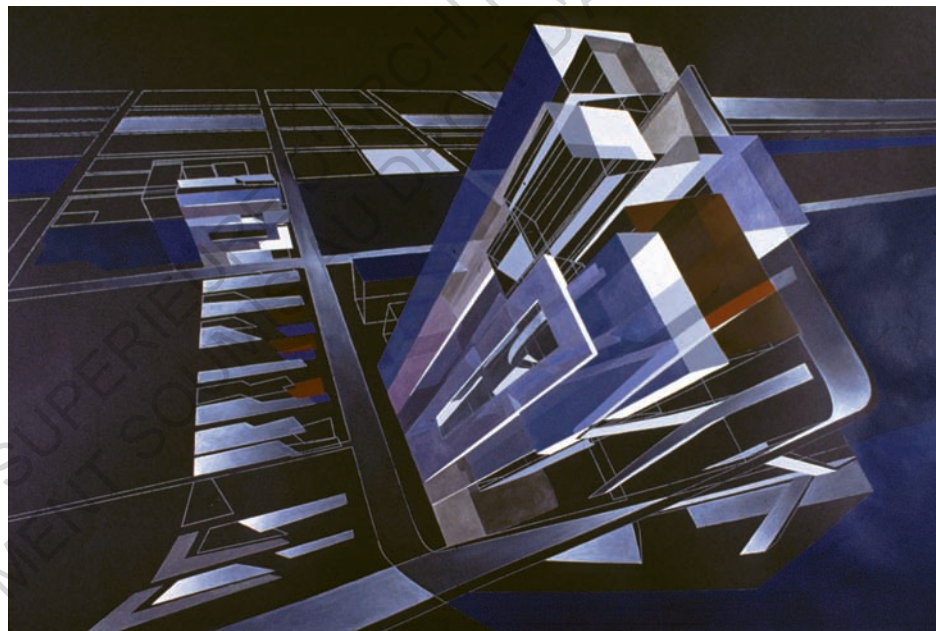
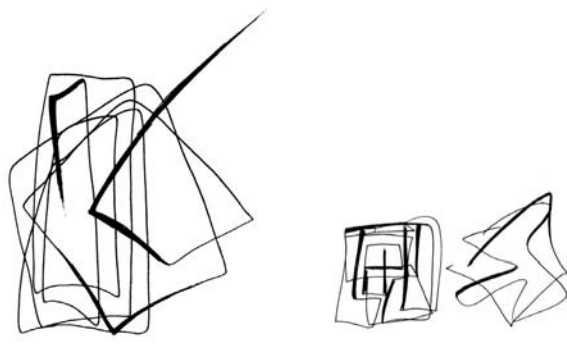


fig. 64 à 65 : Esquisses pour le Rosenthal Center for Contemporary Art, Zaha Hadid, 1998



fig. 66 : Rosenthal Center for Contemporary Art, Zaha Hadid

n'est pas forcément le cas pour l'architecture. C'est d'ailleurs ce que fait remarquer Mathias Rastorfer (directeur de la galerie d'art Gmurzynska) dans un entretien, ce à quoi Hadid répond : « *I don't care. I think what I've done is just explore architecture. Of course they have artistic qualities, but there's not the intention.* »⁸ (« Cela n'a pas d'importance. Je pense que ce que j'ai fait est simplement explorer l'architecture. Bien sûr elles [les peintures] ont des qualités artistiques, mais ce n'était pas le but »).

L'abstraction et l'expressivité trouvées à travers l'espace d'expérimentation de ses peintures permirent donc à Hadid de se forger son langage architectural et sa vision unique de l'espace. Les plans se coupent, se tordent ; les lignes sont tendues, ou entrelacées, les angles sont aiguisés. Sa première réalisation, en 1993, la caserne de pompier du Vitra Campus, est une excellente illustration de la manière dont Hadid utilisait ses peintures dans son processus créatif.

Comme évoqué précédemment, son approche est, malgré l'abstraction de ses peintures, très contextuelle. Elle vise à révéler les forces et les dynamiques d'un site, pour les mettre en évidence par le projet. Lorsque la commande fut passée à Hadid, celle-ci commença donc par s'intéresser au territoire dans lequel s'implanterait le projet. Le Vitra Campus n'avait alors pas la réputation qu'on lui connaît aujourd'hui, et était partagé entre usines et zones agricoles. Désireuse de marquer la frontière entre les deux, Hadid préféra définir l'espace plutôt que de l'occuper, et décida d'étaler le programme tout en longueur, comme une frontière poreuse, une projection entre les vignes et les usines. La figuration de son analyse dans son espace graphique la conduisit à tracer une ligne dans le site, qui se transforma en une série de murs, tous orientés dans la même direction. La caserne s'inscrira finalement dans l'espace entre ces murs. L'édifice est davantage conçu comme une succession de surfaces que comme un volume. La tension entre ces surfaces est censé exprimer l'alerte et l'explosion de l'action qui peut arriver à tout moment. La composition est évidemment dynamique, conformément à l'approche de Hadid. Comme si le bâtiment était immobilisé dans un mouvement, prêt à repartir à tout moment. L'absence de détails (menuiseries cachées, bordures de toit non apparentes, ...) vise à focaliser l'attention sur la forme. Un critique d'architecture dira d'ailleurs devant ce bâtiment « *If God is in the details, then this would seem to be an atheist building* »⁹ (« Si Dieu est dans le détail, alors ce bâtiment doit être

8. Video: Zaha Hadid Discusses the Influence of Kazimir Malevich on her Work [en ligne], archdaily, 1 septembre 2016. Disponible sur <http://www.archdaily.com/794495/video-zaha-hadid-discusses-the-influence-of-kazimir-malevich-on-her-work>

9. SISSON Patrick, 21 First Drafts: Zaha Hadid's Vitra Fire Station [en ligne], curbed, 5 août 2015. Disponible sur <https://www.curbed.com/2015/8/5/9933580/21-first-drafts->

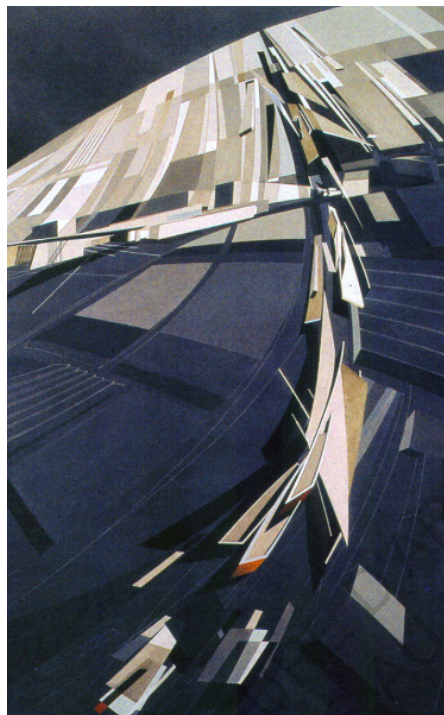


fig. 67 à 71 : Différentes esquisses et peintures pour le projet de la Vitra Campus Fire Station, Zaha Hadid, 1993

fig. 72 (ci-dessus) : Photographie de la Vitra Campus Fire Station



fig. 73 : The Great Utopia, Zaha Hadid, 1992, décomposition et fragmentation de la forme sous la dynamique du mouvement



fig. 74 : « Le cavalier rouge », Carlo Carrà, 1912 (futurisme italien)

athéiste »).

La postérité acquise grâce à l'exposition au MoMa en 1988 et par cette première commande permettra à Zaha Hadid de travailler sur de nombreux autres projets, en conservant toujours une approche abstraite dans un premier temps. Avec le développement de son activité et la multiplication de ses collaborateurs, Hadid veilla toujours à conserver dans son agence la même dimension de recherche et d'exploration qu'elle peut avoir lorsqu'elle peint.

La complexité de ses projets poussa assez rapidement Hadid à utiliser l'outil numérique dans ses projets. Ce travail avec le digital était censé permettre d'avoir le moins d'écart possible entre le projet dessiné et celui construit. Cependant, le développement de cet outil modifia peu à peu le processus créatif de Hadid. Car si le numérique lui a permis de concevoir et de construire les formes inédites pour lesquelles elle est connue aujourd'hui, son développement dans l'agence a progressivement pris le pas sur ses dessins et ses peintures. Ainsi, on peut considérer que Hadid a eu deux grandes approches de l'architecture dans sa carrière. La première, marquée par ses influences Suprématisme et Constructivisme, et l'utilisation des *Paintings* comme matrice de conception, a vu le développement d'un langage architectural basé sur des formes affirmées, flottantes et dynamiques. La seconde, quant à elle, est davantage liée à l'essor du numérique aux possibilités qu'il offre. De sa collaboration avec Patrick Schumacher à la fin des années 1990 est notamment né le parametricism. Le parametricism est un néologisme inventé par Patrick Schumacher en 2002 qui prétend utiliser des formules paramétriques (des équations avec une grande quantité de variables) pour créer de nouveaux designs. En pratique, le parametricism consiste à confier aux ordinateurs un grand nombre de données (formelles, techniques, humaines, ...) pour obtenir des modèles constructifs. Cependant, loin de permettre à Hadid de développer plus encore son Suprématisme tridimensionnel, la conception paramétrique par ordinateur semble au contraire l'avoir éloignée de ses premiers travaux. Ses dernières recherches rappelaient effectivement davantage les projets numériques futuristes présentés lors de l'exposition « Architectures Non-Standards » au Centre Pompidou, que les compositions de Malevitch.

Si au regard de l'œuvre de Hadid l'influence du Suprématisme et de Malevitch, ainsi que celle de l'Avant-Garde russe semble évidente, on peut cependant discerner de nombreuses autres références architecturales et artistiques. La plus évidente est celle du futurisme italien, qui, on le rappelle, chercha à suggérer la vitesse, l'urgence du progrès, à travers la représentation du mouvement, de la dimension

cinétique des choses, donnant lieu à des images décomposées. Quand on observe la recherche de dynamisme chez Hadid dans ses peintures et ses croquis, et même tout simplement dans son approche de l'architecture et sa vision de l'espace, le parallèle avec le futurisme italien semble évident.

L'intérêt de Hadid pour les dynamiques, ou les « forces » qui émanent d'un site pour concevoir un projet n'est pas non plus sans rappeler l'approche de l'architecture expressionniste, au début du XX^{ème} siècle. Et même formellement, la filiation se devine. L'architecture de Hadid a effectivement de plus en plus évolué vers l'expressionnisme. Les plans et lignes croisés dans l'espace se sont peu à peu transformés en sculptures de larges volumes, où la forme n'est plus fragmentée comme chez les Suprématistes, mais modelée, déformée. On retrouve par exemple dans l'extension du musée Ordrupgaard à Copenhague le même vocabulaire formel, et la même matérialité, avec l'utilisation de béton brut pour la masse, et de verre pour la transparence et l'ouverture sur la nature (le parc). L'exploitation du parametricism avec Patrick Schumacher a parachevé cette évolution vers l'expressionnisme, aboutissant à ce qu'on pourrait qualifier « d'expressionnisme biomorphique »¹⁰, pour reprendre les mots de Lebbeus Woods (architecte et théoricien). Cependant, force est de constater que l'influence de l'architecture expressionniste était déjà présente au début de sa carrière, comme en témoigne sa Folly à Osaka, clairement inspirée du mémorial réalisé par Walter Gropius dans sa période expressionniste (qui s'était lui-même inspiré d'un tableau romantique de Carl Friedrich).

Par ses évolutions et ses influences diverses, Zaha Hadid illustre bien la complexité à définir le déconstructivisme comme un « style » unique, et encore moins comme une simple remise au goût du jour du constructivisme. Nous allons voir cependant que sa volonté de renouveler notre vécu de l'espace et ses recherches sur le plan de la représentation, ainsi que l'ouverture du processus de conception semble être un trait commun avec les autres architectes invités à l'exposition de 1988 au MoMa.

10. Article sur The Charnel House intitulé : In memoriam Zaha Hadid, 1950-2016, rassemblant les textes :

FOSTER Hal, The Art-Architecture Complexe, 2012 et HARTOONIAN Gervork, Architecture and Spectacle : A critique, 2012. Disponible sur Video: Zaha Hadid Discusses the Influence of Kazimir Malevich on her Work [en ligne], archdaily, 1 septembre 2016. Disponible sur <http://www.archdaily.com/794495/video-zaha-hadid-discusses-the-influence-of-kazimir-malevich-on-her-work> [consulté le 2 avril 2017]



fig. 75 : The Sea of Ice, Caspar David Friedrich, 1824

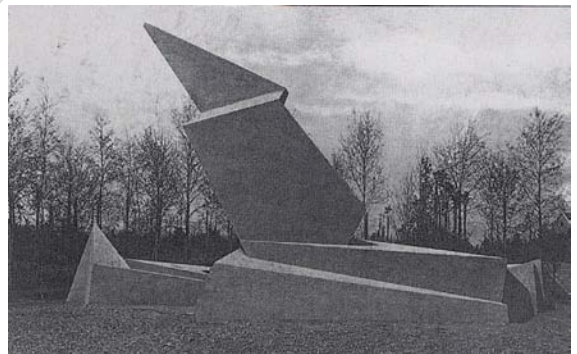


fig. 76 : Monument to the March dead, Walter Gropius, 1921
(à son époque expressionniste)

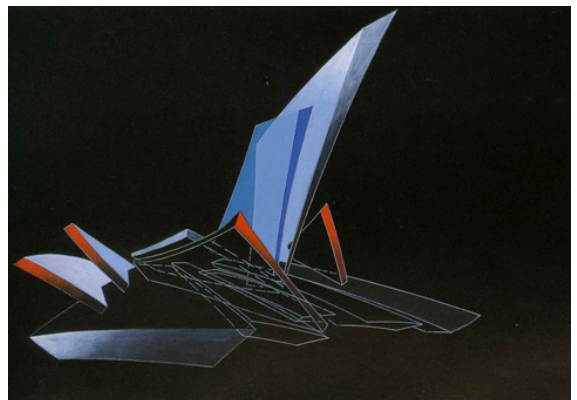


fig. 77 : Osaka Folly, Zaha Hadid, 1991

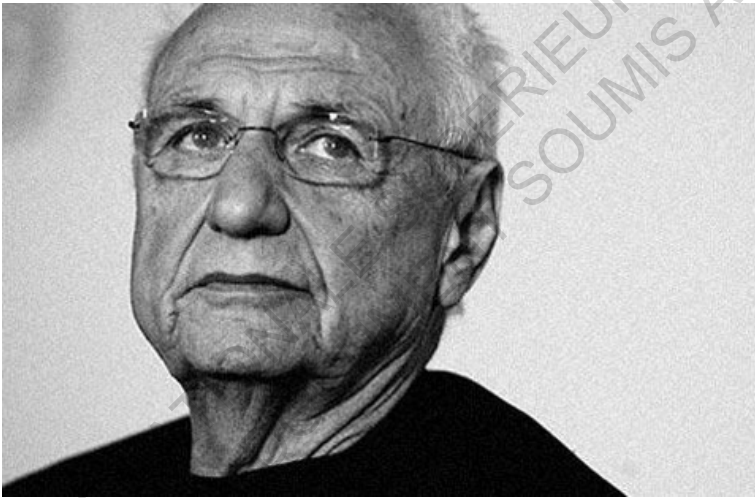


fig. 78 : Frank O. Gehry

FRANK O. GEHRY

La forme au rythme de la ville

Tout comme Zaha Hadid, Frank Gehry a très tôt dans sa carrière cherché à s'éloigner des dogmes de l'architecture moderne et postmoderniste, pour développer son propre vocabulaire architectural. S'il partage également avec celle-ci une volonté intense d'expérimenter et de remettre en question les « acquis » de la pratique architecturale, ce n'est pas avec l'influence de l'Avant-Garde russe mais davantage à travers son histoire personnelle et ses rencontres que l'on peut comprendre l'élaboration de son langage si particulier.

Si l'architecte américano-canadien, né à Toronto en 1929, ne s'est intéressé que tardivement à l'architecture, il a, dès son plus jeune âge, été entouré de personnalités qui l'ont aidé à façonner son regard. Grandissant dans une très modeste famille juive d'origine polonaise, Gehry travaille dès l'enfance dans la quincaillerie de son grand-père. Il y découvre de nombreux matériaux bon marché avec lesquels il s'amuse à réaliser quelques bricolages. Il développe donc précocement un goût pour les travaux manuels et les matériaux bruts. Après avoir obtenu son diplôme, Gehry entame un voyage d'étude, puis travaille dans de nombreuses agences d'architecture et d'urbanisme, dont celle de Welton Becket & Associates et de Victor Gruen. Il était donc un architecte chevronné, ayant construit de nombreux édifices et participé à beaucoup de projets, avant de créer son agence à Los Angeles en 1962. Ses premières réalisations sont des programmes de centres commerciaux et de lotissements, bien loin de l'architecture qu'on lui connaît aujourd'hui. Mais alors que sa pratique commence à se développer à travers ces réalisations, Gehry choisit de retourner vers ses origines et de se rapprocher des milieux artistiques pour faire davantage d'explorations à travers des projets moins conventionnels. Né d'une mère mélomane, Gehry développe en effet très jeune un goût pour l'art et la musique et fréquente assez tôt des milieux artistiques.

Influencé par la liberté et l'ingénuité des artistes qu'il côtoie, Gehry développe alors une pratique atypique, expérimentant l'architecture dans tous ses domaines, depuis l'organisation du plan aux matériaux, en passant par les pré-acquis de l'harmonie ou de la composition. Remettant en question les normes et les présupposés, la pratique de l'architecte devient une véritable recherche, un laboratoire. Le début de ce que Frédéric Migayrou appelle la « patiente élaboration d'un désapprendre »¹. La réhabilitation du bungalow à Santa Monica qui deviendra sa résidence en est, en quelque sorte, le manifeste. L'expression de sa volonté de recherche et de son approche très pratique, avec une utilisation de matériaux bruts. Gehry, alors fasciné par l'esthétique de l'architecture pavillonnaire économique, avoue avoir adoré l'idée de laisser le bungalow intact pour créer une nouvelle maison autour. Ce projet a été un véritable laboratoire pour lui. En plus des expérimentations formelles des volumes s'échappant de la maison pour l'étendre, Gehry se livre à une remise en question des codes visuels des banlieues bourgeoises, en n'utilisant que des matériaux pauvres de façon brute. La parcelle se voit ainsi enveloppée de tôle ondulée, uniquement percée par des planches de bois en contre-plaqué, du grillage faisant office de pare-soleil, ou de vastes baies vitrées permettant aux passants de voir l'intérieur de la maison. Cet intérêt pour les matériaux pauvres vient bien sûr des heures passées jeune dans la quincaillerie de son grand-père, mais peut également être relié aux artistes du *junk art* que Gehry fréquentait, et qui n'utilisaient que des matériaux pauvres produits industriellement, comme le grillage, la tôle ou le carton. Il est également intéressant de noter que derrière ce patchwork d'éléments se pose également la question de la remise en cause d'un archétype (ici du pavillon), réflexion que Gehry poursuivra dans d'autres projets. Avec cette réalisation, Gehry pose les bases de sa réflexion sur la forme architecturale, avec des questions de perturbation de la forme originale, d'organisation et de dispersion des éléments, de déformations et de décomposition des éléments. Cependant, c'est à travers la Familial Residence que l'architecte poussera la déformation à son paroxysme. Projet présenté (avec la Gehry Residence) à l'exposition du MoMa de 1988, la Familial Residence conçue en même temps, met en scène l'étude d'un parallélépipède et d'un cube. Celui-ci est transpercé, transformé, jusqu'à obtenir une impression de mobilité. Les formes pures sont alors totalement déstructurées.

Beaucoup retiennent le manifeste de la maison de Santa Monica comme le point de départ des réflexions de Gehry sur les formes et la matière. Il est vrai que si on s'intéresse aux premiers projets de Gehry, son langage architectural était radicalement différent. Le projet du Danziger Studio à Hollywood, réalisé en

1. LEMONIER Aurélien, MIGAYROU Frédéric. Frank Gehry. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2014, p.16

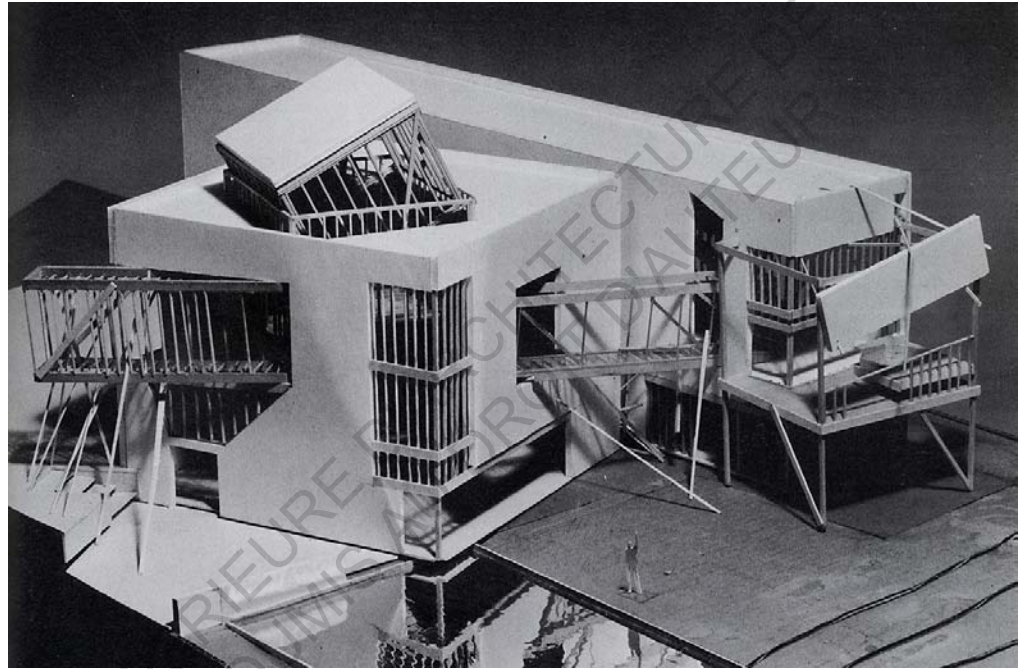


fig. 79 : Maquette pour la Familian Residence, Frank Gehry

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT 30

1964, est peut-être néanmoins le premier tournant de sa pratique. Si les volumes sont minimalistes, c'est surtout la prise de position de Gehry face au contexte qui est intéressante. En effet, la parcelle est à l'angle d'un carrefour. Ainsi, pour s'isoler du chaos urbain, Gehry choisit de concevoir la résidence comme un objet indépendant et contrôlé, enveloppant les deux blocs l'un dans l'autre, avec des murs en bordure de parcelle relativement hauts. Cette réflexion sur l'architecture et son site singulier amène Gehry à s'interroger sur l'identité de l'objet architectural et son rapport au contexte, affirmant d'ailleurs par la suite que négliger la relation avec la rue et le bâtiment était restrictif.

Cette étape est un tournant, car si l'architecture de Gehry se comprend par une volonté intense d'expérimenter et une approche pratique de la matière, elle ne peut s'appréhender dans son ensemble sans également tenir compte de sa vision des rapports entre l'architecture et la ville. Tout comme Hadid, Gehry revendique dans ses projets une approche contextuelle. Très influencé par l'architecture de Frank Lloyd Wright, il se réapproprie la pensée de celui-ci lorsqu'il affirmait que le bâtiment tire ses qualités du site et que le site est qualifié par l'architecture. Si cette réflexion de Wright avait été portée dans son manifeste de l'architecture organique, Gehry va la transposer à sa manière dans le contexte urbain. L'architecte est en effet marqué par le chaos des villes et l'imprévisibilité de notre avenir, de nos vies (on rappelle que la Guerre Froide laissait alors planer sur le monde un climat d'incertitude). Il est cependant fasciné par le dynamisme et le mouvement de l'urbain, qu'il va tenter, à travers sa recherche, de mettre en écho avec sa forme architecturale. Comme il le dira lui-même :

« Donner une impression de mouvement me plaît, parce qu'il s'inscrit dans le mouvement plus vaste de la ville. Les bâtiments font partie de la vie et changent. Il y a quelque chose de transitoire. »².

Saisir le mouvement dans ses réalisations va donc s'inscrire au cœur de sa pratique. L'aspect qui en est le plus révélateur sont les croquis qu'il réalise au début de sa démarche conceptuelle. Si Hadid préfère aborder ses projets par l'abstraction, Gehry, lui s'intéresse immédiatement à la forme architecturale. Dès les premières esquisses, les lignes du bâtiment se laissent deviner. Une forme architecturale mouvante, mais déjà présente. La ressemblance entre ces premiers croquis et le bâtiment final est d'ailleurs souvent assez frappante. Leur force est telle que c'est

2. Citation recueillies dans le documentaire de DONADA Julien : Le musée Guggenheim de Bilbao [vidéo, en ligne], Youtube, 6 février 2012. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ImGBsjd52W4>



fig. 80.1 : Winton Guest House, réalisée par Frank Gehry, 1982-1983



fig. 80.2 : Nature Morte, Giorgio Morandi, 1956

souvent eux que Gehry présente, en compagnie d'une maquette, pour expliquer ses projets. Le trait est continu, entre hésitation et affirmation. Il crée les surfaces, les volumes, puis les fragmente. Plus que déterminer la forme, il distribue les éléments dans l'espace. Ces lignes brouillées, ondulantes, dessinent l'objet, mais renvoient dans un même temps au dynamisme et au mouvement de l'urbain. Comme si la main de Gehry permettait, dès sa conception, de faire rentrer le bâtiment en rythme avec la ville. On peut cependant noter le paradoxe que, si l'architecture s'ouvre dès l'esquisse à l'urbain, celui-ci n'est jamais représenté ; ne figure que le projet à venir.

Les esquisses de Gehry sont aujourd'hui regardées avec une certaine fascination. Il est vrai qu'il est remarquable de voir que, dès le début du projet, l'architecte saisit, de manière intuitive, le contour de ce que sera l'édifice construit. Ces esquisses sont en effet réalisées dans une écriture semi-automatique. Le crayon de l'architecte parcourt la feuille sans lever sa pointe avant d'avoir achevé sa course. Cette technique permet, dès le début du projet, de mélanger l'inconscient au projet. Si Gehry revendique davantage l'influence d'artistes qui lui sont contemporains, cette pratique renvoie à l'œuvre du mouvement surréaliste. Apparue aux alentours des années 1920 (à l'époque des modernes) après Freud et ses théories du refoulé, les surréalistes se sont livrés à différents processus créatifs pour libérer l'inconscient. Parmi leurs exercices, on retrouve l'écriture automatique, dont les écrivains tels André Breton, Paul Eluard ou Stéphane Mallarmé se servent comme processus de création littéraire. Ici, à travers ses esquisses semi-automatiques, Gehry ouvre de manière inédite la conception architecturale à son inconscient. La libération chez l'architecte n'est pas que formelle, mais elle est également conceptuelle.

S'il lui est devenu si caractéristique, le trait de Gehry a pourtant considérablement évolué, sous l'influence des artistes qu'il a fréquentés. Il était en effet à ses débuts moins ondulante, plus fragmenté (pas une ligne unique qui parcourt toute la feuille sans lever la pointe). C'est en voyant les travaux de Ed Moses, qui réduit des perspectives architecturales à des traces de cordelettes, ou Chuck Arnoldi, qui quadrille sa toile de crayons, que Gehry prend conscience de la force du trait, de la ligne. Il se saisit alors réellement du dessin comme médium de conception, s'intéressant au passage de l'expérimentation graphique à l'espace construit.

Cette transition est centrale dans le processus créatif de Gehry. Les intuitions et recherches développées à l'encre sur le papier laissent alors la place à un intense travail de recherche en maquettes. Ainsi, des croquis émergent une première forme, que Gehry et ses associés vont modeler, transformer, durant tout le processus de conception. L'élaboration de maquettes successives permet de procéder à autant de processus de validations. Chaque étape permet d'établir des certitudes, de fixer des éléments dans le projet, et d'en questionner d'autres. Comme le décrit son entourage professionnel dans le documentaire de Sydney Pollack, *Sketches of*

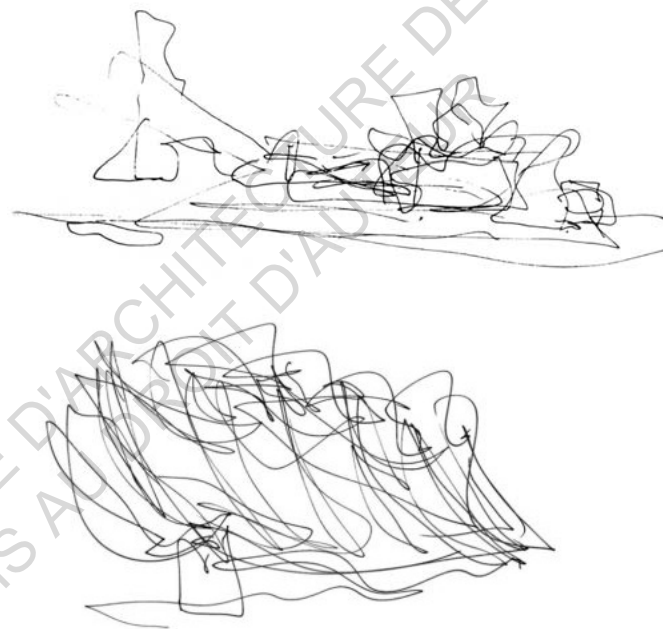


fig. 81.1 (en haut) : Esquisse pour le Guggenheim de Bilbao, Frank Gehry
fig. 81.2 (en bas) : Esquisse pour la Fondation Louis Vuitton, Frank Gehry



fig. 82 : Untitled, Chuck Arnoldi, 1974



fig. 83 : Untitled, Ron Davis. Illusion de perspective

*Frank Gehry*³, l'architecte progresse de manière très intuitive dans ses projets. Ses collaborateurs et lui discutent et façonnent leurs édifices de manière très empirique. La forme est au début interrogée dans son ensemble. L'édifice est alors constitué d'un entassement de boîtes parallélépipédiques. Puis des zooms sont effectués sur certaines parties, avant de revenir à l'ensemble, qui est à nouveau déformé. Si Gehry récuse fermement l'image d'« archi-sculpteur » qui lui est souvent attribuée, on ne peut nier que la place de l'intuition et sa manière de procéder le rapprochent d'un sculpteur d'édifices. L'architecte reconnaît d'ailleurs lui-même voir la pratique comme une activité artistique.

L'approche de Gehry est donc très artisanale. La place de l'outil numérique n'est que secondaire dans sa pratique (ou du moins dans la conception). Il ne lui est surtout utile que pour la réalisation de ses édifices. En effet, les formes dessinées par Gehry, tout comme celles de Hadid, n'auraient pu être réalisées sans l'aide du digital. C'est après la construction de son musée du design sur le campus Vitra à Weil-am-Rhein que Gehry se tourne résolument vers le numérique pour assurer la production et la réalisation de ses bâtiments. Il fut en effet très frustré que l'escalier hélicoïdale visible sur la façade de l'édifice ne soit pas comme il l'avait imaginé⁴. L'utilisation des potentialités de l'informatique lui permirent alors de réaliser des formes de plus en plus complexes. L'exemple du musée Guggenheim de Bilbao est peut-être le plus évident. Pour en permettre la réalisation, Gehry a eu recours au logiciel CATIA, développé par Dassault Systèmes. Initialement utilisé dans l'industrie aéronautique et navale, l'architecte et ses associés sont les premiers à l'utiliser dans le domaine du bâtiment, pour modéliser les volumes complexes du musée Basque. Les pièces, toutes différentes, de la structure en acier ont ainsi pu être dessinées par avance de manière ultra précise, permettant ainsi leur production et leur pose dans le respect du budget initial. Le numérique permet un aller-retour rapide entre les échelles, et notamment la possibilité de rentrer dans les détails très facilement. Sans CATIA, jamais le Guggenheim de Bilbao n'aurait pu voir le jour, autant d'un point de vue économique que constructif.

Si Gehry a compris très tôt les potentialités de l'ordinateur, lui-même ne s'en sert jamais. La première fois qu'il s'est assis avec l'un de ses associés derrière un ordinateur, il a d'ailleurs quitté le bureau au bout de quelques minutes ! Cependant, depuis 1995, l'outil numérique s'est peu à peu imposé dans la pratique de l'architecte comme le maillon indispensable entre sa méthode de conception artisanale avec des maquettes à la main et des croquis, et la réalisation du bâtiment. Pour en

3. POLLACK Sydney, Sketches of Frank Gehry [vidéo, en ligne], Youtube, 13 septembre 2006. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=vYt2SQPqTh0>

4. POLLACK Sydney, Sketches of Frank Gehry [vidéo, en ligne], Youtube, 13 septembre 2006. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=vYt2SQPqTh0>



fig. 84 à 91 : Esquisse et maquette pour la Cleveland clinique de Las Vegas, Frank Gehry



fig. 92 : Cleveland clinique de Las Vegas, réalisée par Frank Gehry

obtenir la version digitale, les maquettes physiques sont scannées, pour devenir des maquettes numériques. Pour le Guggenheim par exemple, 56 000 points ont été numérisés sur la maquette. A la fin des projets, une grande maquette à l'échelle 1/50 ème est réalisée. Cette maquette « confirmation modèle » est le maillon de validation entre les maquettes physiques et numériques.

Si le numérique n'est pas un médium de conception formel chez Gehry, il lui a permis néanmoins une prise de liberté et l'aboutissement d'une réflexion sur la géométrie et les matériaux, caractéristique de son vocabulaire architectural.

Au regard de toutes les réalisations de Gehry, on constate une évolution évidente dans le langage, mais toujours la même volonté d'explorer la forme architecturale à travers son approche unique. Ses premiers projets (entre les années 1965 et 1990) s'intéressent à l'élémentarisation, la fragmentation, la composition et l'assemblage de formes « pures » (qu'il s'amuse à torturer). Très influencé par l'œuvre de Wright, il s'inspire au début de sa carrière de ses plans ouverts et ses espaces articulés en continuité dans des plans asymétriques. Il est également marqué par son souci des matériaux. Cependant, sa logique de fragmentation de la forme va le conduire à s'écarter de la continuité spatiale de Wright pour davantage de fracturations. Cependant, pour éviter toute similitude avec le langage du postmodernisme, l'architecture de Gehry n'est jamais un collage d'éléments hétérogènes, mais tente de garder une certaine unité dans sa composition.

A partir de 1990, l'essor du numérique dans sa pratique lui permet de développer une architecture beaucoup plus continue, marquée par exemple par la disparition régulière de distinction entre les murs et le toit. Que les formes soient fusionnées à l'image du Campus Novartis, ou mises en tension, en confrontation, comme pour le National-Nederlanden Building, chaque volume semble vouloir échapper à toute géométrie cartésienne. Les boîtes ne servent alors chez Gehry plus qu'à représenter des espaces fictifs pour figurer les différents éléments du programme dans les premières maquettes. On reconnaît cependant dans ces formes inédites des figures archétypales, qui deviendront récurrentes dans l'architecture de Gehry. Notamment le modèle du poisson, que l'on retrouve dans de nombreux projets. Comme le confie l'architecte au réalisateur Sydney Pollack, l'image du poisson est arrivée par accident :

« My colleagues where starting to replay greek temples [...] everybody was redoing the past. I said : You know [...] three hundred millions years before a man, was fish. If you want to go back, that were you got to go [...] go back three hundred millions years ! Why



fig. 93 : Le National-Nederlands Building, aussi connu sous les nom de Dancing House, réalisé à Prague par Frank Gehry, 1992-1996

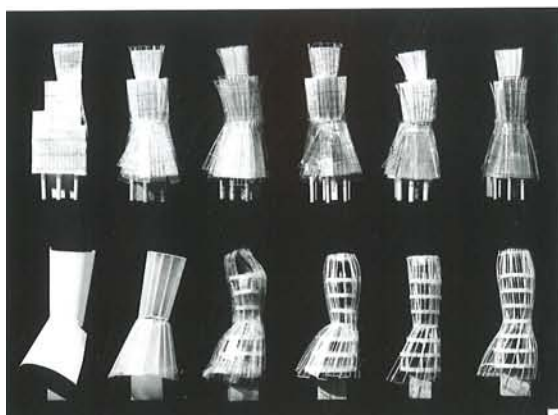


fig. 94 et 95 : Maquettes de conception, Frank Gehry

you stopping at the greeks ? »⁵

(Mes collègues commençaient à redessiner des temples grecs [...] tout le monde refaisait le passé. J'ai dit : Vous savez [...] trois cent millions d'années avant l'homme, il y avait le poisson. Si vous voulez revenir en arrière, c'est là que vous devez aller [...] retournez trois cent millions d'années en arrière ! Pourquoi vous arrêtez-vous aux grecs ?) Avec cette provocation adressée aux postmodernistes, Gehry commence à dessiner des poissons, et réalise que leur forme l'intéresse. Leurs courbes le ramènent vers la continuité organique wrightienne que l'architecte cherche à retrouver dans ses projets, après l'avoir délaissée au profit d'une architecture d'assemblage. D'autant plus que le poisson renvoie une fois de plus à son histoire personnelle. Plus petit, sa grand-mère achetait une carpe vivante tous les week-ends pour le repas familial. Il passait alors la journée à observer la carpe nager dans la baignoire de la salle de bain, fasciné par son mouvement. D'autres archétypes, comme le serpent ou la tête de cheval (DZ Bank, à Berlin), viendront faire évoluer l'architecture fragmentaire de Gehry vers la continuité qu'on lui connaît aujourd'hui. Murs et toitures sont alors mutés en simples voiles, se retournant et se tordants.

Si la tôle, le contre-plaqué et le grillage disparaissent peu à peu de ses réalisations au profit de matériaux plus nobles, on constate néanmoins toujours le même souci chez Gehry d'expression de la matière. Ainsi, au Guggenheim de Bilbao tout comme au Frederick R. Weisman Art and Teaching Museum, c'est une façade métallique (en feuille de titane pour le premier, et en acier inoxydable pour le second) ondulante qui s'adresse au fleuve, tandis que des façades orthogonales de pierre à Bilbao et de briques à Minneapolis dialoguent avec la ville. L'habillage de feuilles souples de métal, initialement choisies pour refléter la lumière du soleil et éviter au bâtiment un aspect morne, deviendra d'ailleurs le matériau de prédilection de l'architecte pour la finition de ses volumes courbes. Le projet Der Neue Zollhof, réalisé à Düsseldorf entre 1994 et 1999 est peut-être l'expression la plus évidente de cette réflexion sur le lien entre matériaux et forme. L'architecte y dessine trois édifices, de gabarit et de géométrie différent(e)s. L'un, tout en angles et en lignes droites, exprimant la solidité et la dureté de sa façade de briques. Un autre, plus petit, à la façade tout en ondulations, dévoilant la souplesse des feuilles d'acier inoxydable qui l'habillent. Et enfin un dernier, hésitant entre courbes et lignes droites, revêtu de stuc blanc. Si son langage a évolué au cours des années, forme et matérialité sont toujours allées de pair chez Gehry.

5. POLLACK Sydney, Sketches of Frank Gehry [vidéo, en ligne], Youtube, 13 septembre 2006. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=vYt2SQPqTh0>



fig. 96 : Le « Poisson doré » de Barcelone, réalisé par Frank Gehry en 1992. On y reconnaît facilement la figure du poisson prêt à se jeter dans l'océan



fig. 97 : Les trois volumes de Der Neue Zollhof, dans le port de Düsseldorf

L'architecture de Gehry est donc la convergence d'histoire personnelle, de rencontres, d'influences, et d'un désir intense de renouveler la pratique, avec une quête sur l'objet architectural et une démarche de recherche pour trouver une architecture qui lui soit propre. On peut cependant noter de nombreux points communs entre son approche et celle de Hadid. Tout comme elle, son processus conceptuel démarre par une recherche graphique. Cependant, on peut noter de façon assez paradoxale que si celle-ci démarre par une approche beaucoup plus abstraite que Gehry qui commence lui tout de suite par délimiter une architecture, les formes de l'architecte américano-canadien sont beaucoup plus changeantes, plus évolutives au cours de la conception. C'est peut-être par sa représentation plus radicale que Hadid échappe à cette instabilité.

Hadid et Gehry partagent également une influence évidente du futurisme italien et sa représentation du mouvement. Le parallèle entre la sculpture de Boccioni et certains volumes de Gehry est évident. En tentant de figer ses bâtiments dans leur mouvement, l'architecte se retrouve dans les pas du sculpteur cherchant à immobiliser un homme en marche. Enfin, on retrouve également chez Gehry la référence à l'architecture expressionniste. Elle est particulièrement lisible à partir des années 1990, quand l'architecte s'est mis à aborder ses édifices non plus à travers la fragmentation mais en cherchant une certaine continuité. Sa manière de mouler certaines masses, qu'elles soient habillées de métal, de brique ou de pierre, rappelle de manière évidente le mouvement architectural allemand pré-moderne. Il est aussi intéressant de constater que Gehry ne se réfère jamais à l'architecture constructiviste. Il préfère afficher une parenté avec des artistes de son entourage tels que Ed Ruscha, Tony Berland, Craig Kauffman, John Baldessari, John Altoon, Claes Oldenburg ou encore Ron Davis. C'est au contact de ce dernier qu'il va forger sa vision de l'espace. Les illusions de perspectives de Davis conduiront Gehry à s'en inspirer pour créer des décalages entre les perspectives et l'orthogonal. Pourtant, on constate d'évidentes similitudes entre certaines recherches de Gehry et l'art de l'époque moderne. Il y a bien sûr la référence aux surréalistes avec le dessin semi-automatique, mais également les recherches sur les lignes de Rodchenko, dont les formes rappellent les volumes des premières réalisations de Gehry. Frédéric Migayrou fait également remarquer que les esquisses de cubes éclatés de l'architecte rappellent les tesseracts de Theo Van Doesburg⁶, membre fondateur de De Stijl. L'œuvre de Gehry semble donc marquée, plus encore que celle de Hadid, par un éclectisme de références et d'influences. Elle se caractérise également par la même volonté de recherche et d'exploration de la forme architecturale.

6. LEMONIER Aurélien, MIGAYROU Frédéric. Frank Gehry. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2014. p. 23



fig. 98 : La fondation Louis Vuitton à Paris, Frank Gehry, 2014



fig. 99 : Vortex space form, Giacomo Balla, 1915 (mouvement futuriste italien)



fig. 100 : Wolf Prix

ECOLE INTERNATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR

COOPHIMMELB(L)AU

La forme expérimentale

L'agence autrichienne, CoopHimmelb(l)au, basée à Vienne, est née en 1968, de la rencontre de Wolf Prix, Helmut Swiczinsky et Michael Holzer. Le nom CoopHimmelb(l)au vient du jeu de mot entre *himmel blau* signifiant « Ciel bleu », et *himmel bau*, littéralement « Construire le ciel ». L'approche de l'agence se caractérise par une architecture radicale, violente et intense. Dès leurs débuts, leurs projets s'accompagnent souvent de textes manifestes, oscillant entre poésie et provocation ouverte.

Les premiers projets de l'agence, à la limite de l'activisme, ont posé les bases de leur philosophie constructive. Comme Gehry et Hadid, ils cherchaient à combattre les présupposés formels, et dénonçaient l'absurdité fonctionnelle du modernisme. « Tout ce qui fonctionne est mauvais » affirment-ils dans leur plaidoyer *L'avenir d'une désolation magnifique* en 1978. Ils définissent leur architecture comme le reflet de la variété, de la vivacité, de la complexité et des tensions qui animent la ville à la fin du XX^{ème} siècle. Leur pratique a, à la fois, une dimension théorique et expérimentale.

Notre architecture n'a pas
de plan physique, mais
un plan psychique.

Il n'y a plus de murs. Nos
espaces sont des ballons
palpitants. Notre pouls devient
l'espace, et notre visage

la façade de l'immeuble.

Coop Himmelb(l)au, 1968

Dès ses premiers projets à la fin des années 1960, l'agence se présente comme avant-gardiste, cherchant résolument à renouveler la pratique architecturale, et échapper au purisme des modernes et à sa philosophie humaniste. Comme les Constructivistes russes avant eux, CoopHimmelb(l)au voit l'avenir de l'homme dans la technologie, qu'ils tendent à appréhender comme extension « naturelle » du corps. La question du corps est d'ailleurs omniprésente dans l'architecture des créateurs de l'agence. Ils proposent de le replacer comme référent et comme figure métaphorique de l'architecture. Ainsi, le corps, à travers leurs projets, est successivement contorsionné, déchiqueté, fragmenté, écartelé, contraint, blessé, démembré, ... Le corps vu par CoopHimmelb(l)au est donc brûlé dans le Hot Flat à Vienne en 1978, puis transpercé par une poutre dans leur maison Vektor II, en 1980, avant d'être déstructuré et mutilé dans l'Open House (1983), la Maison Rehak (1990), ou dans différentes Folly réalisées dans les années 1980-90. Comme le fait remarquer Anthony Vidler :

« Dans un monde postmoderne, cette dégénération du corps prend l'aspect d'une auto-critique du modernisme qui postulait un rôle quasi scientifique et propédeutique pour l'architecture. L'image du corps en désintégration est, dans un sens très réel, celle du désarroi de la notion de progrès humaniste. »¹

Vidler nous invite à voir, à travers cette métaphore de l'architecture-corps torturée, une traduction des menaces qui pèsent sur notre société dans les années 1970-1980. A partir de sa lecture de *L'être et le néant* de Sartre, il expose le corps humain comme faisant partie d'un système instrumental plus complexe. Par exemple le corps se définit par rapport à la chaise sur laquelle il est assis et à laquelle il s'adapte (inverse de la logique fonctionnaliste). Cette chaise se trouve dans la maison. Corps, chaise et maison se retrouvent reliés dans un même ensemble instrumental. Puis un danger vient menacer ce système, et donc indirectement menacer le corps de l'homme : « la bombe qui détruit ma maison entame aussi mon corps, en tant que la maison était déjà une indication de mon corps. C'est que mon corps s'étend toujours à travers l'outil qu'il utilise »². Le corps se révélant par son rapport aux

1. COOP HIMMELB(L)AU. *Coop Himmelblau : construire le ciel*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992, p.8

2. SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943

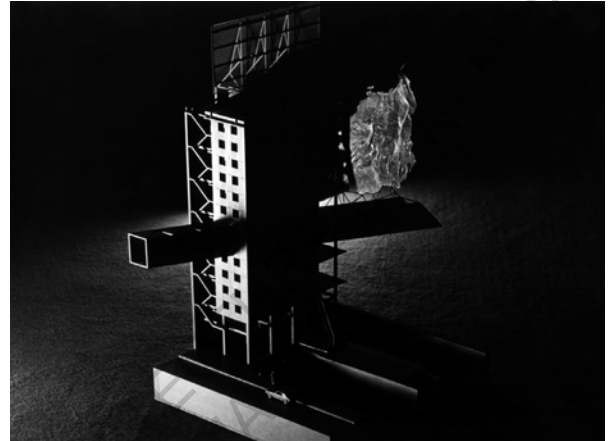


fig. 101 et 102 : Esquisse et maquette pour Hot Flat, CoopHimmelb(l)au, 1978

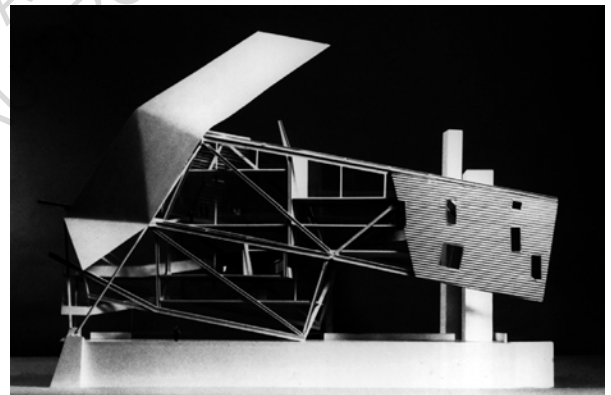
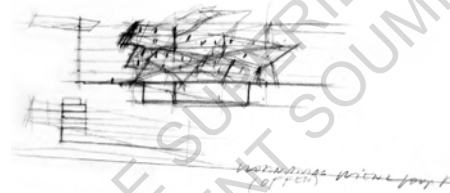


fig. 103 et 104 : Esquisse et maquette pour un complexe d'appartements à Vienne, CoopHimmelb(l)au, 1983

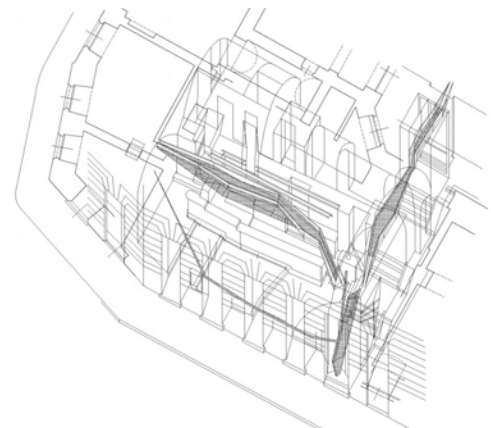
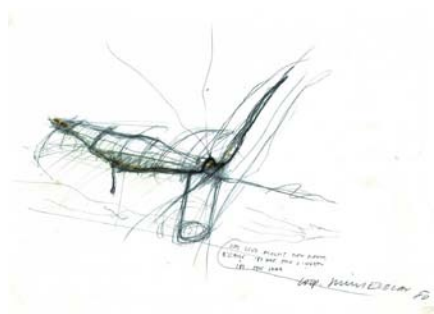


fig. 105 et 106 : Esquisse et maquette pour le projet Roter Engel (Red Angel), CoopHimmelb(l)au, 1981-1982

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ

choses, la symbolique du corps déchiqueté dans l'architecture de CoopHimmelb(l) au peut donc se lire comme la désillusion de l'échec du modernisme, et la crainte de l'avenir incertain d'un monde instable en pleine guerre froide. « Plus les temps sont durs et plus l'architecture est dure »³.

Vilder nous propose également d'analyser la métaphore du corps dans l'architecture de CoopHimmelb(l) au à travers l'inquiétante étrangeté de Freud. Le spectateur, à la vue d'un bâtiment de CoopHimmelb(l) au, se sentirait troublé, perturbé, de voir le retour du corps dans l'architecture, qui avait refoulé sa présence consciente au profit de la standardisation universelle du modernisme et de l'abstraction des formes pures. La déstabilisation serait d'autant plus grande que ce corps, revenu de l'inconscient, se présente comme mutilé, torturé à nos yeux.

Le parallèle avec Freud, père de la psychanalyse, est d'autant plus pertinent que la pratique de l'agence viennoise tente, à travers différentes expérimentations, d'ouvrir le plus possible le processus de conception à l'inconscient, voire au hasard.

Sans savoir où cela doit
nous mener, nous
commençons à condenser
et à raccourcir le processus
de conception (design). A
savoir que les discussions
sur le projet peuvent durer
longtemps, mais sans qu'on
pense jamais aux
conséquences
volumétriques. Et puis, tout
à coup, le dessin est là, sur
le papier, sur la table, et à
ce moment-là naît un schéma de travail.

extrait de Et c'est ainsi, CoopHimmelbleau, 1985

Cette condensation du processus de création a conduit l'agence à rendre la conception beaucoup plus intense et instinctive. Ainsi, leurs croquis trahissent la volonté immédiate de chercher à représenter une forme, à donner corps au projet. Ces dessins incisifs, parfois à la limite du gribouillage, ont une dimension psychique aussi importante que spatiale. Car comme Gehry et ses esquisses réalisées dans une écriture semi-automatique, CoopHimmelb(l) au se livre à des

3. COOP HIMMELB(L)AU, *L'architecture plus dure*, 1980



fig. 107 (à gauche) : Dessin à l'aveugle pour la Open House, 1983
fig. 108 (à droite) : Dessin à l'aveugle superposé au plan final de la maison, CoopHimmelb(l)au

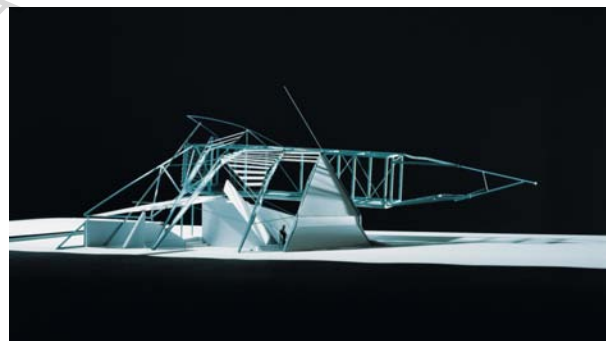


fig. 109 à 111 : Maquettes de conception de la Open House, CoopHimmelb(l)au

approches similaires pour libérer l'inconscient, les perceptions refoulées, dans la phase de conception. Ainsi, pour la Open House, conçue en 1983 à Malibu, les architectes font l'expérience d'un dessin à l'aveugle, réalisé en écriture automatique. Le croquis, véritable brouillon de superpositions de lignes, n'est alors qu'une intuition, presque un hasard. Pourtant, de ce jaillissement va naître la direction prise par le projet. Perspective, élévation, coupe, rien ne laisse alors deviner ce qu'il représente. Il préfigure déjà pourtant, avec une ressemblance étonnante, ce qui sera le plan final de la maison.

Une maison ouverte, dessinée les yeux fermés.
Un regard intense et concentré sur
l'atmosphère que dégagera l'espace bâti.

CoopHimmelb(l)au, 1983

L'expérience du dessin à l'aveugle, véritable libération de l'esprit et pied de nez à toute préfiguration formelle, sera ré-éditée par la suite dans les projets de l'agence. Effectivement, CoopHimmelb(l)au déclare, au sujet de la maison Rehak : « La première esquisse a été dessinée les yeux fermés, en se concentrant sur les seules émotions qu'engendrait l'espace imaginé, en utilisant la main comme sismographe. » Le dessin chez CoopHimmelb(l)au n'est donc pas figuratif. Il est la retranscription graphique d'un processus de conception, d'une libération de l'architecte, dans laquelle celui-ci lira des formes.

La rencontre et le hasard font partie intégrante du processus de conception de l'agence. S'ils permettent aux concepteurs une libération inédite, ils sont également un moyen de critiquer la production architecturale contemporaine. Ainsi, pour la réalisation de masterplans pour Paris, Vienne, New York ou encore Melun-Sénart en 1987, les architectes s'expérimentent à la mise en scène de leurs propres corps. Leurs portraits sont agrandis et projetés sur le plan, pour déterminer les lignes directrices du projet, en tracer les axes. Dans leur volonté de replacer le corps dans l'architecture, c'est donc par son physique et non plus par sa réflexion, que l'architecte dessine l'urbain. Ses traits deviennent ceux d'une ville en devenir, qui n'a d'autre choix que de l'accueillir. Si la méthode hésite entre expérimentation et narcissisme, il se cache également derrière cette approche la critique ironique de l'aménagement des villes, qui ne sera plus adéquate dix ou vingt ans après la conception du projet.

L'activisme de CoopHimmelb(l)au se lit dans la vision qu'il donne de la société, que ce soit à travers la manière dont il la dénonce de façon théâtrale dans leurs écrits, ou par la métaphore du corps-architecture démembré et son interprétation

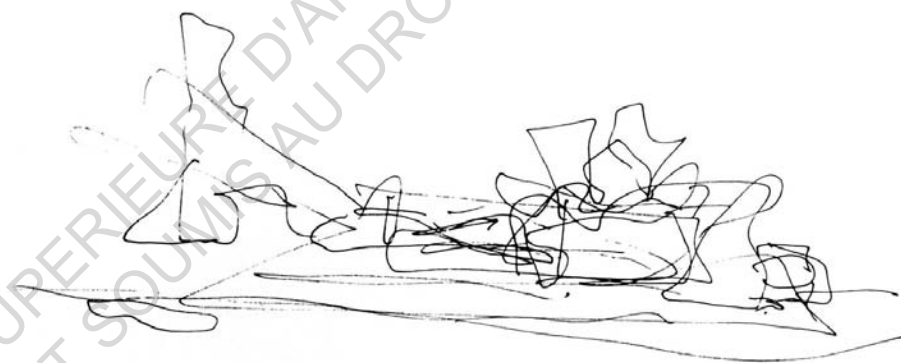


fig. 112 et 113 : Comparaison des dessins semi-automatiques de CoopHimmelb(l) au pour la Open House et Frank Gehry pour le Guggenheim de Bilbao



fig. 114 : Dessin automatique de André Masson, 1927

sartrienne. Leur critique se porte également sur la forme architecturale et ses standards. Ainsi, CoopHimmelb(l)au brûle l'image de la maison classique avec le Hot Flat, avant de venir la transpercer d'un pieu dans la maison Vektor II. Chaque projet est une recherche de singularité et d'événement. Le célèbre remodelage d'un toit pour un cabinet d'avocat à Vienne peut alors être vu comme un parasite, venant volontairement trancher avec l'architecture néo-classique dont il refuse les codes. L'aléatoire du trait dans les esquisses de CoopHimmelb(l)au est comme un défi lancé à la forme et à sa réalisation. Le hasard, la spontanéité, sont un moyen de renoncer à toute détermination spatiale et d'écarter définitivement le fonctionnalisme moderne. La forme prend ses libertés, et devient l'expression du processus de conception. Il est d'ailleurs intéressant de constater que contrairement aux premiers projets de Hadid et de Gehry, l'agence viennoise s'affranchit dès le début des formes pures du modernisme. Elle préfère se distinguer immédiatement par l'utilisation de structures gonflables, comme avec la Villa Rosa en 1968, ou leur installation « Maison au toit qui s'envole » à Londres en 1973.

On perçoit chez CoopHimmelb(l)au la tentation du structuralisme, pour échapper au modernisme. En effet, dans leur plaidoyer pour une architecture ouverte, l'agence imagine, à travers le projet de la Open House, une forme qui « résulte de situations spécifiques qui s'imbriquent les unes dans les autres », ajoutant que « ce serait idéal de pouvoir construire une architecture sans objectifs, puis de l'abandonner à une utilisation libre. Il n'y a plus d'espace clos dans ces bâtiments. Rien que des surfaces approximatives, dont la division et l'extension se feront selon les choix de l'occupant. Les situations spatiales, quoique différenciées, ne divisent plus ; tout au plus, elles invitent l'occupant à se les approprier. »⁴. Ainsi, la Open House développe autant d'espaces dont la fonction n'est pas pré-déterminée. Cependant, chez CoopHimmelb(l), tout comme dans la philosophie post-structuraliste, la régularité de la structure est balayée.

Leur approche technophile de l'architecture rapproche le langage de CoopHimmelb(l)au du mouvement High-Tech et de l'architecture Constructiviste. Contrairement à Hadid qui tente de faire disparaître la structure pour ne donner à lire que les surfaces dans ses édifices, CoopHimmelb(l)au s'attache en effet à faire voir l'aspect technique de leurs constructions. Cependant, leurs structures sont volontairement déconstruites, brouillonnes ; elles accompagnent le déséquilibre des volumes esquissés, rappelant les croquis de certains projets non réalisés de l'Avant-Garde russe. L'influence de celle-ci se fait d'ailleurs évidente, lorsqu'on observe par exemple la maquette de conception réalisée par l'agence pour le plan d'aménagement de la ville de Mélnun-Sénart et dont on dirait presque qu'elle a été

4. Manifeste de la Maison ouverte (Open House), CoopHimmelb(l)au, 1983



fig. 115 (à gauche) : Maquette volumétrique pour la Rehak House, CoopHimmelb(l)au, 1990



fig. 116 (à droite) : Proun, El Lissitsky, 1922-1923

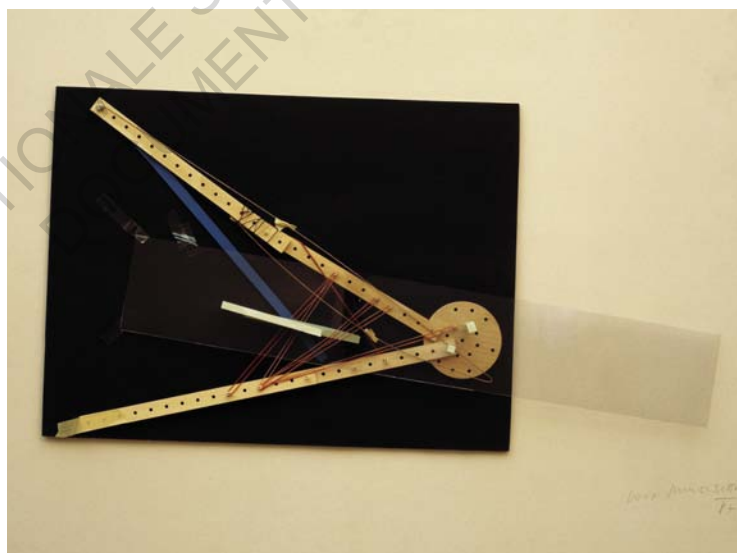


fig. 117.1 (à gauche) : Maquette conceptuelle pour le projet urbain de Melun Sénart, CoopHimmelb(l)au, 1986



fig. 117.2 (à droite) : Counter Relief, Tatline, 1914

réalisée par Tatline lui-même. La fameuse intervention de CoopHimmelb(l)au sur les toits de Vienne pour un cabinet d'avocats rappelle également son célèbre *Corner Counter-relief*, œuvre fondatrice de l'art constructiviste. La composition des volumes de la maison Rehak peut, quant à elle, être rapprochée de certains travaux du peintre et architecte avant-gardiste russe El Lissitzky.

L'essor de l'informatique conduira CoopHimmelb(l)au à abandonner progressivement à partir des années 2000 ses expérimentations pour se tourner vers les possibilités offertes par le numérique. L'agence développera alors une recherche sur l'architecture paramétrique, qui, à l'image de la production de Hadid, orientera leur architecture de la fragmentation vers des inspirations plus expressionnistes, à l'image du Dalian International Conference Center, en China, achevé en 2012.

Avec son langage si particulier, CoopHimmelb(l)au écrit une véritable poésie de la violence. Ainsi, on peut voir dans leur architecture, plutôt que le démembrement d'un corps, l'aile d'un oiseau, qui s'enflamme dans le Hot Flat, qui s'immobilise dans le projet Roten Engel (1981), ou qui s'apprête à s'envoler dans la Open House ou dans le remodelage d'un toit de Vienne⁵. Si les formes développées sont difficilement qualifiables, elles n'échappent pas à la logique d'expérimentation ni au refus du modernisme que l'agence partage avec Hadid et Gehry.

5. COOP HIMMELB(L)AU. Coop Himmelblau : construire le ciel. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992, p.7



fig. 118 : Dalian International Conference Center, CoopHimmelb(l)au, 2012



fig. 119 : Piscine Olympique pour les JO de Londres, Zaha Hadid, 2012



fig. 120 : Second Goetheanum, Rudolf Steiner, 1924

ÉCOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR



fig. 121 : Daniel Libeskind

ÉCOLE

DANIEL LIBESKIND

La forme à l'épreuve du passé

Si la critique a souvent reproché aux bâtiments qualifiés de « déconstructivistes » d'être en rupture avec l'histoire et la société, l'architecture de Daniel Libeskind est bien la preuve du contraire. Son vocabulaire formel vient en effet essentiellement de l'expression d'un travail de mémoire, tentant sans relâche de renouer avec le passé pour dessiner le futur. Comme il l'exprime lui-même : *« to make great places, you must believe in the futur, but also remember the past »*¹ (Pour réaliser de beaux projets, vous devez croire dans le futur, mais aussi vous souvenir du passé). Il faut dire que la vie de l'architecte est étroitement liée aux tourments du XX^{ème} siècle. Daniel Libeskind a passé les onze premières années de sa vie à Lodz, ville polonaise laissée en ruine après la deuxième guerre mondiale. Ses parents, rescapés de l'Holocauste, décident en 1957 de partir pour l'Israël, avant d'émigrer deux ans plus tard aux États-Unis. Dans son autobiographie, Libeskind partage les difficultés pour une famille juive à essayer de mener une vie normale au lendemain de la seconde Guerre Mondiale. La Pologne était alors toujours extrêmement antisémite, et la plupart des familles juives tentaient de passer inaperçues. Excellent musicien, Libeskind devient très jeune un prodige de l'accordéon. Également passionné par le dessin, c'est sa mère qui lui conseille, plutôt que de devenir artiste, de se tourner vers l'architecture. Un métier utile dans lequel il pourrait toujours exprimer sa créativité.

Marqué par un passé difficile, et le décalage ressenti en émigrant de la Pologne vers les États-Unis, Libeskind voit dans l'architecture une dimension symbolique,

1. Extrait du texte de présentation du site internet du Studio Daniel Libeskind, disponible sur <http://libeskind.com/profile/>

et ressent la nécessité de traduire formellement dans ses édifices le chaos et les conflits du XX^{ème} siècle. Comme il le reconnaît lui-même :

« Nous sommes tous les enfants de nos parents, et mon histoire de fils de rescapés de l'Holocauste, né dans le monde de l'après Holocauste, rejaillit indéniablement sur mon travail. »²

Diplômé architecte de la *Cooper Union School* de New York en 1970, Libeskind ne construira cependant son premier bâtiment qu'au début des années 1990, date à laquelle il gagne le concours pour la réalisation du Musée Juif de Berlin. Il consacra les vingt premières années de sa carrière à l'enseignement dans diverses universités, et à des recherches théoriques.

Durant cette période, Libeskind se livrera à de nombreuses expérimentations, se servant du dessin comme outil d'investigation de l'espace. Comme pour Zaha Hadid, ses explorations ont un degré d'abstraction très important, et rapproche sa recherche architecturale des autres activités artistiques. En effet, au regard des *Chamber Works* (1983), on pense davantage aux peintures de Kandinsky qu'à des représentations architecturales. Pourtant, la série de vingt-huit dessins, réalisés alors qu'il était à la tête du département architecture de la *Cranbrook Academy of Art* dans le Michigan, est une véritable recherche spatiale et formelle, dans laquelle l'architecte trouvera l'inspiration pour ses projets futurs. Car si les espaces représentés ne sont pas des constructions, ils demeurent l'expression de possibilités formelles. Jeffrey Kipnis y lit des « diagrammes génétiques », traductions de la ligne selon Daniel Libeskind ; ajoutant que la possibilité de modifier l'ordre de lecture de ces dessins, ainsi que leur disposition à la verticale ou à l'horizontale, rappelle que, bien que l'aboutissement de l'histoire se lise en ligne droite, chacun de nous la vit et la retranscrit différemment³. L'architecte et critique d'art Bruno Zevi, y voit lui le croisement d'une recherche analytique autour de la déformation et des variations d'un thème composé, d'un ordre topologique, et l'enchaînement libre et illogique d'associations d'idées par la main et l'esprit⁴. Beaucoup voient dans les *Chamber Works* l'exploration des interactions entre l'architecture et la

2. LIBESKIND Daniel. *Construire le futur : d'une enfance polonaise à la freedom tower*. Paris : Albin Michel, 2005, p.21

3. Article Daniel Libeskind *Chamber Works Drawings*, The Ohio State University, disponible sur <http://knowlton.osu.edu/event/daniel-libeskind-chamber-works-drawings>

4. CAPANNA Alessandra. *Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method* [en ligne], 2009, disponible sur https://www.researchgate.net/publication/226330569_Music_and_Architecture_A_Cross_between_Inspiration_and_Method



fig. 122 à 127 : Six dessins extraits des Chamber Works, Daniel Libeskind, 1983

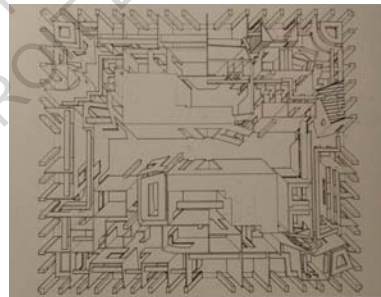
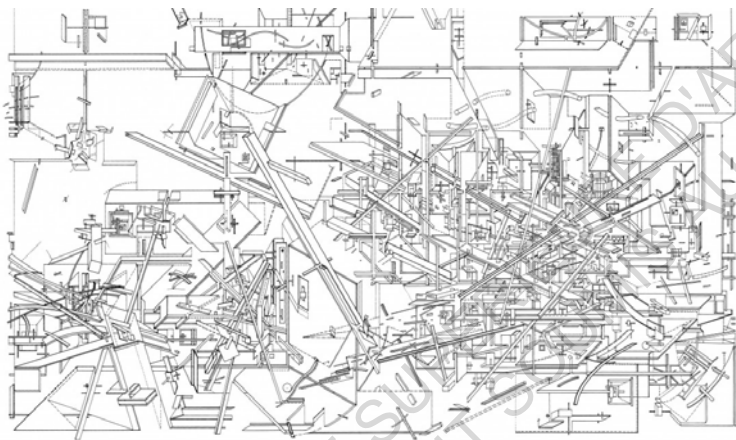
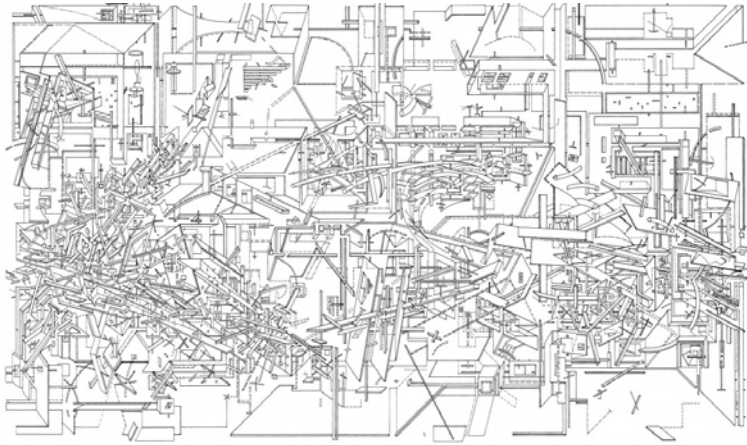


fig. 128 et 129 (à gauche) : deux dessins extraits des Micromegas, Daniel Libeskind, 1979

fig. 130 (à droite) : perspective axonométrique plongeante pour le projet de bureaux d'avocat à Los Angeles, Frank Gehry, 1977-1978



fig. 128 : Theatrum Mundi, Daniel Libeskind, 1985

musique. Le nom « Chamber Works » serait d'ailleurs une référence à la « *chamber music* » (musique de chambre), type de composition du répertoire classique. Ainsi, on peut interpréter la manière dont Libeskind explore l'espace à la façon qu'à un musicien d'écrire ses notes sur une portée. La musique est un élément important pour Libeskind, qui y voit avec l'architecture un lien bien plus que métaphorique, louant pour les deux le geste poétique, le champ intersubjectif, et le rôle essentiel du public qui partage l'émotion.

Réalisés quelques années plus tôt, les Micromegas (1979), autre expérimentation théorique, étaient alors une représentation un peu plus matérielle de l'espace architectural. Dans la profusion de traits et d'éléments, on croit reconnaître une porte, un mur, une poutre, ou une fenêtre. Pourtant, tout comme les Chamber Works, il ne faut voir ici qu'une exploration abstraite et non la représentation d'espaces constructibles. Il reconnaît lui-même avoir été, durant sa période d'enseignement, bien plus attiré par les idées et les concepts abstraits que par la dimension utilitaire et constructive de l'architecture. Il ne faut donc voir là que l'expérimentation de configurations géométriques variées, de collisions, d'assemblages, de tensions, de croisements, ... La création de motifs totalement libres, sans client, sans programme et sans budget. Il est intéressant de remarquer que ces dessins ressemblent beaucoup aux expérimentations de Gehry sur la représentation axonométrique et perspective pour le projet des bureaux d'avocats de *Shafton & Moss* à Los Angeles, en 1977. Elles ne sont pas non plus sans rappeler les représentations de Eisenman (que nous aborderons par la suite), dans ses projets des années 1970 à 1990, d'autant plus que Libeskind l'a eu pour professeur à New York. La logique de fragmentation et le dynamisme de la composition renvoient également aux recherches de l'Avant-Garde russe, notamment les travaux de El Lissitzky. Libeskind se rapproche également alors de la pensée des Suprématises et des micro-mondes flottants de Malévitch, annonçant au sujet des Micromégas qu'ils étaient des représentations non statiques, spatiales et flottantes, expression de sa pensée sur l'architecture.

Enfin, son étude théorique, *Theatrum Mundi*, menée elle en 1985, est particulièrement intéressante à la lecture du vocabulaire utilisé quelques années plus tard par Mark Wigley pour décrire l'architecture déconstructiviste. Libeskind y imagine en effet le sort d'une ville assiégée par une *maladie inconnue*, comme une prémonition au virus déconstructiviste présenté au MoMa en 1988, qui viendra *torturer* la forme et *infecter* les villes⁵.

Ces années d'explorations donneront le temps à Libeskind de se fabriquer sa

5. Description des *Theatrum Mundi* du site internet du Studio Daniel Libeskind, disponible sur <http://libeskind.com/work/theatrum-mundi/>

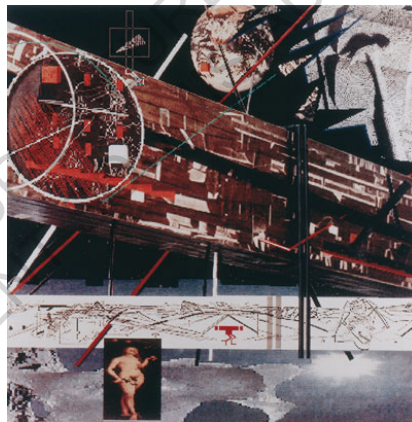


fig. 132 à 135 : Maquettes et collages conceptuels, pour le projet City Edge, Daniel Libeskind, 1987



fig. 136 : Untitled, El Lissitzky, 1920

propre vision de la spatialité, loin des standards du modernisme. Contrairement à Hadid, Gehry et CoopHimmelb(l)au, qui reprochent à l'architecture moderne un fonctionnalisme suranné qui contraint la forme architecturale, la critique de Libeskind se porte sur le symbolisme de l'abstraction des volumes purs des modernes. Il renie en effet le visage neutre qu'ont pu donner Mies van der Rohe, Gropius et les autres modernes à leurs bâtiments. Il refuse une architecture « Alzheimer », dont l'abstraction des formes ne renvoie à rien. Ainsi il demande :

« Après les cataclysmes politiques, culturels et spirituels qui ont marqué le XX^{ème} siècle, peut-on vraiment aspirer à une réalité aseptisée ? A-t-on sincèrement envie de s'entourer de bâtiments ternes et sans âme ? Ou préférons-nous affronter nos histoires, les complexités et les désordres de la réalité qui est la nôtre, nos émotions les plus pures afin d'inventer une architecture pour le XXI^{ème} siècle ? »⁶

Si l'on retient davantage la réalisation du musée Juif de Berlin comme son premier projet, c'est pour un concours en 1987, pour la réhabilitation du quartier de Tiergarten, à Berlin ouest, que Libeskind croise pour la première fois en pratique, à travers un projet, sa critique de l'aseptisation moderne et ses recherches théoriques. Lourd de symbolisme, son projet, intitulé « City Edge » (aux frontières de la ville) met en scène une immense barre de 450 mètres de long, ni horizontale, ni verticale, sorte de ligne oblique dans la trame de la ville, partant du côté ouest pour s'élever au-dessus du Mur (qui clivait alors encore la ville à cette époque). Reprenant la logique du Mur, la barre, accueillant des bureaux et des logements, s'envole cependant au-dessus de la ville, et plutôt que de la cliver, vient créer un espace de rassemblement. Elle se relève des ruines du quartier (très endommagé après la seconde guerre mondiale) pour venir contester l'autorité du mur, la remettre en question. La dimension mémorielle du projet est accentuée au regard des différentes maquettes réalisées par Libeskind. Sur l'une d'elle, le site est creusé, et tapissé de textes et de citations, exprimant le passé et les destructions de la deuxième Guerre Mondiale. Sur une autre, la surélévation de la ville matérialise les 75 millions de mètres cubes de décombres laissés par les affrontements. Formellement, Libeskind développe un contraste intéressant entre l'aspect lisse, « pur » de la barre, et le chaos qui la compose. Celle-ci est en effet constituée d'un entassement de couches, de plans tordus, de formes croisées, de torsions, comme un écho lointain aux Chamber Works, où la confusion du dessin était contenue dans un espace rectangulaire. A une extrémité, la barre est même perforée de façon anarchique par la structure qui la soutient. Ces motifs laissent deviner les influences

6. LIBESKIND Daniel. Construire le futur : d'une enfance polonaise à la freedom tower. Paris : Albin Michel, 2005, p.22

de l'architecture constructiviste et l'art de l'Avant-Garde russe sur le projet. Elles se font encore plus lisibles au regard des collages qui accompagnent les maquettes.

Si le projet City Edge n'était qu'une étude, destinée à ne pas être construit, il amènera à Libeskind une reconnaissance suffisante pour être invité par Johnson et Wigley à présenter son travail à l'exposition de 1988 au MoMa. Cependant, c'est son projet pour le musée Juif de Berlin qui lui fera connaître la postérité. Poursuivant sa réflexion sur les relations entre la forme et le travail de mémoire, Libeskind croise dans ce projet de nombreux symboles pour concevoir les volumes de l'édifice. Particulièrement touché par le sujet, l'architecte avait le désir que le musée en lui-même puisse faire ressentir par ses espaces l'histoire des Juifs d'Allemagne, ainsi que celle de la ville de Berlin. A l'image de Gehry travaillant avec l'image du poisson ou la tête de cheval dans certains de ses projets, Libeskind va ici faire appel à la figure symbolique de l'étoile de David, pour dessiner le plan de l'extension du Kollegienhaus, édifice baroque datant de 1735 qui sert aujourd'hui d'accueil au musée. Apposée sur le plan de Berlin, l'étoile de David, étirée, déformée, devient alors un symbole projeté du passé de la ville (et par extension, du pays). De ce tracé naîtra la forme du musée, qui tel un éclair aux angles dramatiques, dont la forme rappelle les Rift de Michael Heizer, met en scène une tension entre l'apparente unité de la barre recouverte de zinc, et ses zigzags qui la fragmentent.

Le musée est construit autour de trois axes, (le projet avait pour nom « *Between the lines* »), racontant chacun une partie de l'histoire des Juifs d'Allemagne, et ayant une dimension tout aussi symbolique que l'étoile de David. Le premier, l'axe de l'Exil, représente l'émigration, et renvoie au seul espace extérieur du musée, le jardin de l'Exil. Le deuxième, l'axe de l'Holocauste, représente la persécution et l'assassinat des Juifs d'Allemagne durant la seconde Guerre Mondiale. Cet axe mène à la tour de l'Holocauste, grand espace vide et sombre, dont la seule lumière vient d'une petite fenêtre située à une dizaine de mètres de hauteur. Cette tour est l'un des cinq espaces vides du musée. Ceux-ci, mis en scène de manière assez dramatique dans le parcours dans l'édifice, évoquent la disparition des Juifs et d'une partie de leur culture durant la Shoah. Enfin, le troisième, l'axe de la Continuité, symbolise l'espoir et la vie, et mène aux galeries d'exposition. Dans cet édifice, le désordre et la violence des formes explorées par Libeskind viennent rencontrer et raconter le chaos de l'histoire Juive en Europe. L'architecte a mis en place de nombreux dispositifs pour faire ressentir physiquement le sentiment d'oppression qu'ont pu ressentir les Juifs d'Allemagne (et d'Europe) durant le XX^{ème} siècle. L'entrée dans le bâtiment de Libeskind se fait par le sous-sol. Celui-ci a un sol en pente, qui déstabilise le visiteur. La géométrie et le peu d'ouvertures dans les façades entraînent une perte de repères quasi immédiate dans le musée. Ces ouvertures ne sont d'ailleurs pas des vues, mais des fins bandeaux disposés de façon quasi



fig. 137 (en haut) : Rift, Michael Heizer, 1968-1982

fig. 138 (en bas) : Vue aérienne du Musée Juif de Berlin, réalisé par D. Libeskind

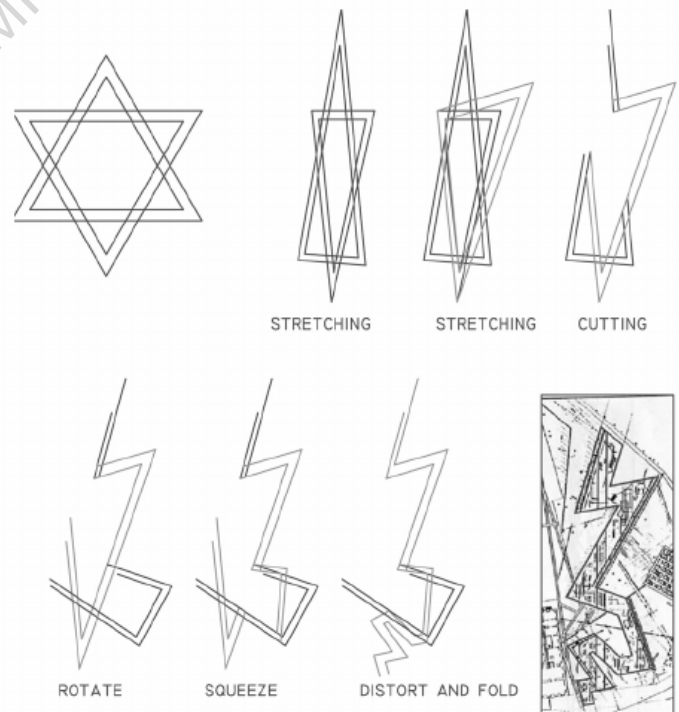


fig. 139 : Transformation typologique de l'étoile juive vers l'éclair, réalisé par Alessandra Capanna

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DOCUMENT SOUMIS AU



fig. 140 : Le croisement des axes, dans le sous-sol du musée Juif de Berlin

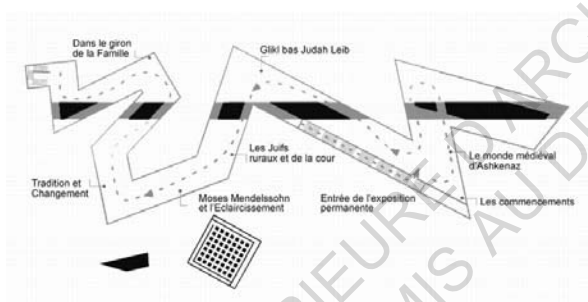


fig. 141.1 (à gauche) : Plan du rdc, avec la ligne des vides
 fig. 141.2 (à droite) : Photographie de l'un des vides

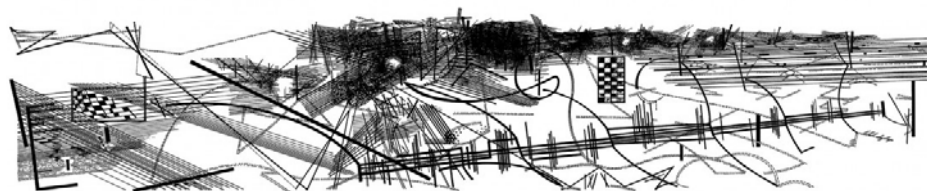
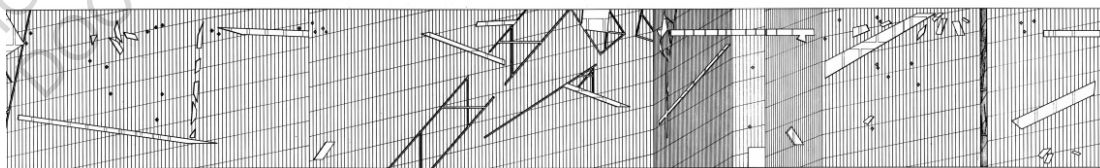


fig. 142 (en haut) : Elévation du projet, que nous pouvons rapprocher du travail des Chamber Works
 fig. 143 (en bas) : Dessin extrait des Chamber Works, Daniel Libeskind, 1983

anarchique, comme des plaies à vif dans l'édifice. Ce désordre apparent rappelle, en élévation, comme pour City Edge, le travail des Micromegas, où la confusion vient s'inscrire dans la forme pure du rectangle. Cependant cette fois-ci, la barre a été distordue, fragmentée, et le rectangle n'est plus qu'une vision fictive qui disparaît dans la réalité.

Le musée Juif de Berlin est sans doute la meilleure illustration de la rencontre entre les travaux théoriques de Libeskind et son approche symbolique et mémorielle de l'architecture. Par la suite, l'architecte continuera à développer dans ses projets le vocabulaire formel qu'on lui connaît. Pour le Felix Nussbaum Haus (1998), musée dédié à l'artiste juif mort à Auschwitz, Libeskind reprend le même vocabulaire formel que le musée Juif de Berlin pour l'élévation : les ouvertures viennent scarifier la façade des trois barres entrelacées, tandis qu'un axe central vient traverser le musée. Pour le Danish Jewish Museum de Copenhague (2003), l'architecte reprend également l'un des thèmes du musée Juif de Berlin. En effet, il réinvestit l'espace orthogonal d'un bâtiment en briques du 17^{ème} siècle, dans lequel il vient désorienter le visiteur par un parcours chaotique. Le monument National de l'Holocauste, en cours de réalisation à Ottawa, réutilise la figure de l'étoile de David pour déterminer le plan. L'Imperial War Museum de Manchester, réalisé en 2001, se sert lui, de la figure allégorique du globe pour sa conception, qu'il décompose sous l'effet des conflits puis recompose, chaque pièce formant une part de l'édifice. Une partie, ancrée sur le sol, représente les affrontements sur la terre, une autre, qui s'adresse à la rivière, ceux sur les mers, et enfin le volume qui s'envole vers le ciel, ceux dans les airs.

Avec le Musée Royal d'Ontario, à Toronto (2007) et le Military History Museum de Dresde (2011), Libeskind continue son exploration d'une architecture expressive, où il s'affranchit du respectueux espacement présent entre le musée Juif et le Kollegienhaus à Berlin. Ici, le présent vient rencontrer le passé avec violence, les volumes de Libeskind venant transpercer les bâtiments historiques dont ils font l'extension. Si les volumes anguleux rappellent les premières réalisations de Hadid, Libeskind travaille lui avec la masse, tandis que l'architecte britannique s'intéressait davantage aux surfaces. Le poids de ces volumes dans la ville marque le poids l'histoire sur notre société. On constate cependant toujours, dans certains projets de Libeskind, les formes « pures » (parallélépipèdes, cubes ...) de l'architecture moderne, dont CoopHimmelb(1)au, Hadid et Gehry se sont progressivement affranchis. Mais ceux-ci sont détournés, scarifiés, entassés ou tordus. La forme pure reste le support de la déformation. Cet élan atteint d'ailleurs son apogée en 2005, où Libeskind, chargé de réaliser la façade des nouveaux bureaux de Hyundai Development à Séoul, inscrit dans la façade carrée de l'édifice des motifs géométriques dignes d'une composition de Rodtchenko ou Malevitch.



fig. 144 (en haut) : Military History Museum de Dresde, réalisé par Daniel Libeskind, 2011
fig. 145 (en bas) : Architectonique picturale, Liubov Popova, 1917 (courant Suprématiste)

Si les volumes théâtraux, dramatiques et imposants de Libeskind, qui nous parlent de l'histoire et nous rappellent les conflits du XX^{ème} siècle, peuvent sembler appropriés pour des programmes se référant à l'histoire, force est de constater que l'architecte conserve la même expression pour des commandes tout à fait différentes. Ainsi, la façade du centre commercial Kö-Bogen de Düsseldorf ou celle du London Metropolitan University Graduate Centre se voit scarifiée des mêmes balafres que le musée juif de Berlin. La redondance de ce vocabulaire formel pousse certains à le critiquer « d'architecte mémoriel », qualificatif dont Libeskind s'amuse, car il est pour lui un compliment. Toute son approche tourne en effet autour de cette question. Même une maison réalisée sur un vaste terrain en pleine nature dans le Connecticut devient l'occasion d'explorer l'histoire du site, sur lequel vivaient autrefois des Amérindiens, et dont la présence a influencé la conception.

Pour décrire son processus créatif, Libeskind parle « d'intuitions fugitives »⁷, lors de ses visites de site. Il affirme que c'est souvent une impression, une émotion ou une lumière, comme dans le cas du concours pour la reconstruction du World Trade Center, qui vient lui inspirer la silhouette de ses édifices. Les esquisses réalisées par la suite n'en sont que la traduction. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les croquis que Libeskind réalise pour ses projets sont beaucoup plus figuratifs que ceux de Hadid, Gehry ou l'agence Coop Himmelb(l)au. L'abstraction de ses premiers travaux de recherche laisse place à des représentations plus conventionnelles, mais tout de même souvent marquées par un style cubiste, qui se lit également dans les volumes de son architecture.

7. LIBESKIND Daniel. Construire le futur : d'une enfance polonaise à la freedom tower. Paris : Albin Michel, 2005, p.16



fig. 146 : Tangent façade (projet pour bureaux de Hyundai Development), Daniel Libeskind, 2005



fig. 147 : Etude pour le projet du WTC, Daniel Libeskind



fig. 148 (à gauche) : Etude pour le projet Connecticut house, Daniel Libeskind, 2010



fig. 149 (à droite) : Connecticut house, Daniel Libeskind, 2010



fig. 150 : Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, Frank Gehry, 2003

Lecture croisée

A la lecture des travaux de Hadid, Gehry, Coop Himmelb(l)au et Libeskind depuis le début de leur carrière, de nombreux éléments viennent confirmer les dires de l'exposition de 1988 de Johnson et Wigley au MoMa. Ce qu'ils ont nommé « architecture déconstructiviste » s'inscrit bel et bien comme une critique du mouvement moderne, dont elle renie les codes et un langage inapte à abriter la société à la fin du XX^{ème} siècle. En effet, les quatre architectes partagent une volonté commune de s'émanciper du fonctionnalisme moderne qui contraint la forme à son expression la plus simple, pour développer leur propre vocabulaire. Cependant, la filiation affichée au MoMa (qui, il est vrai, est parfois assez évidente) avec l'architecture constructiviste et l'art de l'Avant-Garde russe est pourtant loin d'être la seule. Si pour Hadid, la peinture Suprématiste explique effectivement une grande partie de son œuvre et de sa vision de l'espace, elle n'est, chez Gehry et Libeskind par exemple, qu'une de leurs références, venant se mélanger à leur histoire personnelle. Si on ne peut nier que les formes développées par l'Avant-Garde russe ont été une grande influence pour eux, on ne saurait réduire l'approche des déconstructivistes à une seule résurgence de l'architecture Constructiviste. D'autant plus que celle-ci avait, derrière ses formes totalement révolutionnaires, l'idée d'exprimer l'unité, l'équilibre et l'harmonie. Une architecture symbolique de l'évolution de la société avec les progrès récents. Or, ceci a totalement disparu chez les déconstructivistes, qui eux jouent au contraire sur la fragmentation, le déséquilibre et la disharmonie. L'intention d'exprimer l'ordre par le progrès des constructivistes est devenue la volonté de montrer comment ce progrès a, au contraire, rendu la vie changeante et imprévisible.

La réappropriation des questionnements de l'art et de l'architecture de l'Avant-Garde russe du début du XX^{ème} siècle par les déconstructivistes est donc la poursuite d'une réflexion visuelle, dépouillée des valeurs politiques et sociales de l'époque moderne. Ce qui a été défini comme « architecture déconstructiviste » s'intéresse en effet en premier lieu à la forme. Comment s'écarter du fonctionnalisme réducteur des modernes ? Quels nouveaux dialogues engager entre l'architecture et la ville ? Quelles géométries caractériseraient la société de la fin du XX^{ème} siècle ? Il est intéressant de constater que ces architectes ne s'inscrivent pas en rupture avec l'architecture moderne, mais dans une continuité critique. Leurs premiers projets n'abandonnent pas les formes pures, mais les détournent, à l'image des travaux présentés à l'exposition du MoMa. Parallélépipèdes, cubes sont certes torturés, déformés, brisés, étirés, tordus, ... mais présents. Ils constituent la base de leurs recherches, l'origine de l'élaboration d'un langage qui s'en affranchira par la suite. L'architecture déconstructiviste explore donc les tensions entre les recherches des

constructivistes et l'architecture moderne. Cependant comme nous avons pu le voir, bien d'autres références interviennent, et ne sont pas partagées par tous. Si l'architecture expressionniste se lit dans les réalisations de Hadid et Gehry, ce sont davantage des origines High-Tech qui motivent le langage de CoopHimmelb(l) au. Entre convergences et divergences, une définition du déconstructivisme semble à chaque fois nous échapper, dès qu'on a le sentiment de s'en approcher.

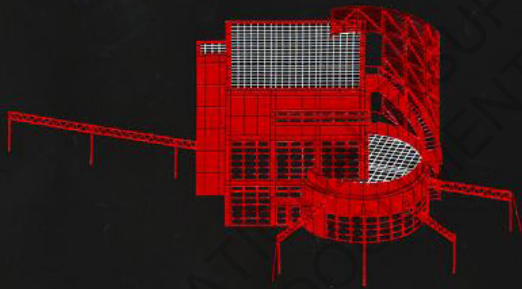
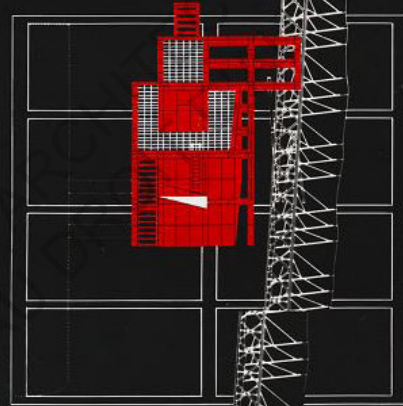
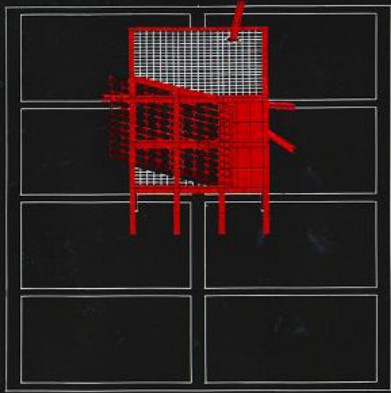
L'architecture déconstructiviste semble également se jouer de ce qu'on dit d'elle. Si elle s'intéresse, il est vrai, en premier lieu à la forme, l'architecture déconstructiviste n'est pas formaliste, dans la mesure où elle enquête sur le sens, la symbolique derrière son expression. Elle n'est pas non plus anti-moderne, puisqu'elle y prend paradoxalement ses racines. On lui reproche également de souvent être une architecture qui nie le contexte, mais cela est faux. L'architecture moderne fait cela, mais nous avons pu voir ici que bien souvent, le site, la ville est à la base des réflexions sur le projet chez Hadid et Gehry.

Dans leur critique du mouvement moderne, les architectes étudiés auparavant ont tous développé une intense activité de recherche et d'exploration. Le place du dessin est devenue centrale dans leurs activités respectives, passant d'outil figuratif de représentation à véritable outil d'investigation conceptuelle. Le trait prend notamment chez Gehry et CoopHimmelb(l) au une dimension psychique que nous avons pu observer, expression d'un inconscient qui se mêle à la conception. Quant à Hadid et Libeskind, leur « libération » vient de l'abstraction prise dans des recherches en amont, leur ayant permis de forger leur vision unique de l'espace. La dimension expérimentale de la conception de l'espace architectural des déconstructivistes est l'une des caractéristiques les plus importantes de leur pratique. Cependant, chacun a mis au point des processus créatifs qui lui sont propres. L'abstraction qu'ont pu atteindre Libeskind ou Hadid à travers leurs travaux de recherche est en effet bien éloignée de l'approche de CoopHimmelb(l) au ou Gehry. Les méthodes de conception très artisanales de ce dernier semblent d'ailleurs très loin des expérimentations paramétriques permises par le numérique, auxquelles se sont livrés l'agence viennoise et Zaha Hadid ces dernières années. Leur vision de l'architecture varie elle aussi. Voyant dans sa conception une part d'instinct, d'inexplicable, d'émotion, Gehry et Libeskind considèrent celle-ci comme un art (« art social » pour Libeskind), qualificatif que refusent Hadid et CoopHimmelb(l) au.

L'interprétation que l'on peut donner à leur architecture diffère également. Si Hadid et Gehry cherchent à exprimer cette confusion ou ce dynamisme au travers de formes tout aussi vivantes, tout en cherchant à renouveler notre perception de l'espace, CoopHimmelb(l) au va plus loin, dénonçant et poignardant cette société humaniste désillusionnée à travers sa métaphore de l'architecture-corps, et

écartant au passage la critique régulièrement adressée au déconstructivisme d'être une architecture qui n'est pas sociale. Elle est sociétale, dans la mesure où elle parle de notre époque, de l'histoire. Elle se fait la traduction formelle d'un style de vie contemporain. L'approche de Libeskind semble elle, être la seule à avoir une dimension politique, qui s'exprime par le biais de sa volonté permanente de chercher à réinscrire l'Histoire dans la ville et à jeter des ponts entre le passé et le futur.

Nous allons maintenant nous intéresser aux possibles rapprochements que nous pouvons faire entre la philosophie de la déconstruction et l'architecture déconstructiviste. Car si tous deux sont fréquemment rapprochés, très peu de textes traitent véritablement des liens que nous pouvons faire entre eux. Il convient maintenant de mettre en lumière les relations qu'ils entretiennent (si tel est le cas), en s'intéressant, dans un premier temps, à la philosophie de Jacques Derrida, puis à l'architecture de Bernard Tschumi et Peter Eisenman, qui prétendent s'y référer.



IV

LA DECONSTRUCTION DERRIDEENNE ET LE DECONSTRUCTIVISME

Depuis son apparition, l'architecture déconstructiviste a souvent été rapprochée de la philosophie de la déconstruction, théorisée par Jacques Derrida. A tel point que beaucoup de textes prétendent que le discours déconstructiviste en architecture trouve ses origines dans la littérature, le nom déconstructivisme ne serait alors plus à rapprocher du constructivisme détourné, mais de la déconstruction littéraire, interprétée spatialement.

Pourtant, en 1988, Wigley explicitait très clairement que l'architecture déconstructiviste n'était en aucun cas l'application de la théorie de la déconstruction, s'abstenant de dresser tout parallèle entre les deux dans son essai pour le catalogue de l'exposition. D'autant plus que nous avons vu que l'architecture de Gehry, Hadid, Coop Himmelb(l)au et Libeskind semble trouver ses racines ailleurs que dans la philosophie. Comment expliquer alors l'origine de cette parenté réputée entre le déconstructivisme en architecture et la déconstruction ? Y a-t-il réellement un lien entre les deux ? Si oui, de quelle nature ?

Pour répondre à ces questions, nous allons, après une introduction à la pensée de Derrida et la théorie de la déconstruction, étudier les réalisations de Peter Eisenman et Bernard Tschumi, dont l'approche de l'architecture est très théorique, et commenter les liens que nous pourrions observer (ou pas) entre le déconstructivisme et la déconstruction.

fig. 151 (ci-contre) : Axonométrie pour le Parc de la Villette, Bernard Tschumi, 1983

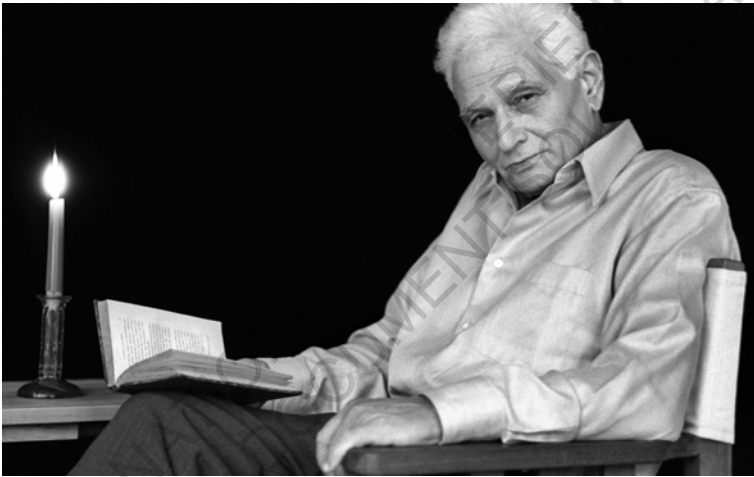


fig. 152 : Jacques Derrida

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR

JACQUES DERRIDA

Et la philosophie de la déconstruction

La déconstruction en philosophie est difficilement définissable. On pourrait la qualifier de méthode analytique, dans le sens où elle consiste en une lecture alternative des textes pour en comprendre un sens différent. Cependant la déconstruction ouvre plus qu'elle n'analyse. Elle questionne, remet en cause. Le mot « déconstruction » est apparu dans le champ de la philosophie en 1955, quand Gérard Granel, dans la traduction d'un texte de Heidegger, introduit ce terme pour traduire le mot *Abbau*, qu'il voulait différencier du mot « destruction »¹. Se réappropriant le terme, Jacques Derrida (philosophe français, né en 1930 en Algérie et mort en 2004) va théoriser la déconstruction, et en diffuser la pratique vers la fin des années 1960, avec l'écriture de ses trois premiers ouvrages : *De la grammatologie*, *L'écriture et la différence*, *La voix et le phénomène*, tous trois publiés en 1967.

La déconstruction s'inscrit dans le courant de pensée post-structuraliste, en rupture avec le structuralisme, alors modèle dominant entre les années 1950 et 1970. On rappelle que celui-ci étudiait les objets à travers une structure, établissant et définissant les relations entre les différents éléments d'un système (l'application, ou du moins l'influence de la philosophie structuraliste, venant des théories linguistiques de Saussure, avait donné naissance à l'architecture structuraliste, alors parmi les premières tentatives pour s'écarter du mouvement moderne). La philosophie post-structuraliste renie, elle cette structure, qu'elle trouve trop rigide, et qui empêche de voir les singularités. Le post-structuralisme remet également en cause le schéma linguistique saussurien (schéma précurseur de la philosophie

1. Page Wikipédia sur la Déconstruction, disponible sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9construction>

structuraliste), où le signifiant (la forme du signe) renvoie automatiquement au signifié (son contenu). Le signifiant est désormais vu comme renvoyant à d'autres signifiants. Comme l'analysent Lucie Guillemette et Josiane Cossette :

« Le rapport signifiant-signifié n'est plus celui du structuralisme. Aussi, il y a deux manières d'effacer la différence entre le signifiant et le signifié, « [l]'une, la classique, consiste [...] à soumettre le signe à la pensée ; l'autre, celle que nous dirigeons ici contre la précédente, consiste à mettre en question le système dans lequel fonctionnait la précédente réduction : et d'abord l'opposition du sensible et de l'intelligible » (Derrida, 1967 : 413). Soulignons que, selon le structuralisme, le signifiant est la partie sensible du signe, puisqu'elle est saisissable par les sens, en tant qu'enveloppe matérielle permettant d'accéder au signifié. Le signifié correspond quant à lui à l'idée, au concept, immatériel et intelligible. C'est cette opposition que dénonce Derrida.

La conception derridéenne du signe est donc toujours liée à la structure de la philosophie occidentale. Le schéma signifiant = signifié (relation directe entre signifiant et signifié) est donc revu.

Prenons l'exemple de l'eau :

Lors de la lecture du mot « eau », on peut penser à des gouttes d'eau, à un lac, au symbole chimique H₂O, etc. On ne pense pas nécessairement à une image fixe de l'eau, à une représentation mentale universelle. Aussi, chaque concept (signifiant) auquel l'« eau » peut référer renvoie à un autre signifiant. Cette chaîne de signifiant à signifiant, infinie, se traduit par un jeu sans fin et ouvre le texte, le déplace, le rend mouvant. »²

Cette déconstruction du schéma d'analyse classique signifiant-signifié est une prémisse à la remise en question globale que Derrida va effectuer du mode de réflexion occidentale. La critique de Derrida porte essentiellement sur la linguistique. Elle observe le décalage entre la parole, qui est l'expression directe de la pensée, et l'écriture, qui n'en est que la traduction. Or, la linguistique analyse et étudie la structure du langage à partir des écrits, ce qui crée le paradoxe de placer l'origine de l'étude de la langue dans la traduction de celle-ci. La parole est l'origine de l'écriture, mais la linguistique vient placer l'écriture comme origine de la parole. Étendant l'observation de cette contradiction à de nombreux autres domaines, Derrida va généraliser l'étude des dualismes sur lesquels reposent toute la

2. Lucie Guillemette et Josiane Cossette (2006), « Déconstruction et différence », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-différance.asp>

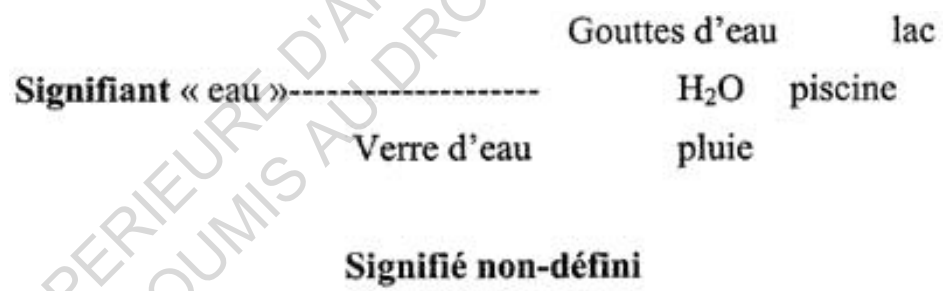


fig. 153 : Illustration du non-renvoi du signifiant au signifié, par Lucie Guillemette et Josiane Cossette

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

philosophie traditionnelle : la parole et l'écriture donc, mais également le masculin et le féminin, la nature et la culture, le sujet et l'objet, le sensible et l'intelligible, le passé et le présent, la réalité et l'apparence, l'intérieur et l'extérieur, ... et bien sûr, le signifiant et le signifié. Derrida observe dans ces couples la présence d'une hiérarchie, qu'il cherche à effacer, ou à renverser. La déconstruction est donc en premier lieu une façon de réinterroger les modes de pensée traditionnels. En supprimant ou en questionnant les oppositions classiques, Derrida propose d'établir des stratégies pour déplacer et déstabiliser la lecture des textes. La déconstruction observe le décalage entre les mots employés, plutôt que ce à quoi ils renvoient directement (le signifié). Le sens global du texte s'ouvre alors à l'interprétation du lecteur, et à sa compréhension de ces décalages. C'est toute une culture de la philosophie occidentale que Derrida remet en cause, la jugeant trop rationnelle, ne conduisant qu'à la finalisation de normes et de valeurs. Toute l'ambiguïté et le déplacement de la pensée de Derrida se retrouvent dans son utilisation du terme *différance*. Contraction de « différence » et du participe présent « différant », la *différance* est l'expression lisible mais inaudible des décalages, des glissements entre les mots qui permettent la compréhension alternative d'un texte. Derrida a un penchant avéré pour les jeux de mots. Ses écrits en sont remplis, traduisant son habileté et sa volonté à jouer avec la linguistique, avec les mots et leur sens.

La déconstruction derridienne est donc une quête de sens. En s'attachant à l'écart entre les mots, et en questionnant les dualismes établis sur lesquels reposent la philosophie traditionnelle et leur hiérarchie, Derrida cherche à remettre en question tout le mode de pensée occidental. Sa pensée rencontrera un grand succès aux États-Unis, où sa pratique de la déconstruction, partagée par les philosophes français Foucault ou Deleuze, sera connue sous le nom de *French Theory*.

Si l'approche textuelle et linguistique de Derrida peut sembler en premier lieu assez éloignée du domaine de l'architecture, le philosophe s'est pourtant beaucoup intéressé à l'espace et à sa conceptualisation. Dès ses premiers écrits, Derrida fait effectivement fréquemment référence à des formes typologiques liées à l'architecture, comme le labyrinthe de Dédale, les puits, les pyramides, les colonnes, les ruines. Dans sa réflexion autour de la linguistique, il revient aussi régulièrement sur le mythe de la Tour de Babel, qui serait à l'origine de la création des différentes langues, pour empêcher les hommes de se comprendre. Toutes ces formes sont au cœur de la déconstruction derridienne, et sont souvent déstabilisées par des figures telle que le levier. Le mot « Déconstruction » peut d'ailleurs être rapproché de l'architecture, de l'art de la construction, métaphore que reconnaît Derrida lui-

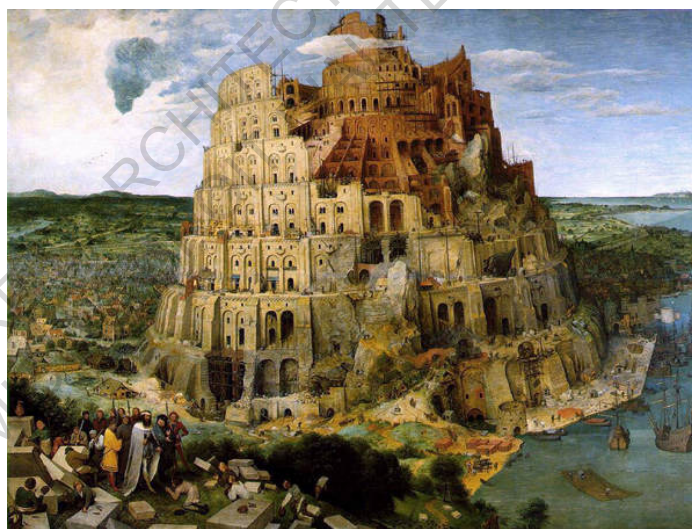


fig. 154 : La tour de Babel, Peter Bruegel, 1563

même³. D'autre part, des textes comme « Force et signification »⁴ et « Genèse et structure »⁵ traitent quant à eux directement de métaphores architecturales. Sa filiation avec la philosophie de Heidegger rapproche également Derrida des questions de l'habitabilité et du vivre, et de la technique, qu'il étudie à travers le dualisme *teckhnê/physis* (que l'on pourrait traduire par nature), opposant ce qui est construit, produit, à ce qui est naturel. Sur la question de l'habitabilité, il va cependant s'éloigner d'Heidegger, qui postulait que l'architecture était l'art d'habiter, l'espace où les hommes et les dieux trouvent abri. Or dans la déconstruction derridienne, cette relation peut être déstabilisée, remise en question, si l'on s'interroge sur la valeur d'habiter de l'architecture. Est-il seulement possible de la soustraire ?

C'est en 1985 que Derrida quitte pour la première fois l'investigation théorique pour s'intéresser concrètement à l'architecture et à la construction. Alors en charge du projet du Parc de la Villette, dont il a été désigné lauréat en 1983, Bernard Tschumi contacte Derrida, désireux de collaborer avec lui pour le dessin d'un des jardins. D'abord surpris, le philosophe français accepte de relever le défi, convaincu par Tschumi que plusieurs architectes aux États-Unis travaillent déjà sur ses textes. Tschumi met alors en contact Derrida avec Peter Eisenman, leur confiant à tous deux la conception d'un jardin de pierre et d'eau, sans végétation, pour le Parc. Travaillant alors sur un texte traitant de la *Khôra* (du grec, signifiant « lieux, village ») dans le *Timée* de Platon, Derrida soumet son travail à Eisenman, qui lui répond spontanément par une première esquisse. Leur collaboration durera trois ans, et aboutira au projet *Chora L Works*, synthèse superposant plusieurs couches, plusieurs strates : le projet de Tschumi, un projet antérieur de Eisenman à Venise (que nous aborderons plus tard), la lecture de Derrida du texte de Platon, ... Ce projet ne sera finalement pas réalisé, mais poussera Derrida à s'intéresser véritablement au travail des architectes, et aux rapports que peuvent entretenir l'architecture et la (sa) philosophie. A partir de la deuxième moitié des années 1980, il entretiendra des échanges fréquents avec Tschumi et Eisenman, mais également avec Daniel Libeskind (à la suite de la réalisation du musée Juif de Berlin), Rem Koolhaas, Akaria Asada, Jeffrey Kipnis, Arata Isozaki, Kurt Forster, Anthony Vidler, Rosalind Krauss, Mark Wigley, ... et participera à de nombreuses conférences. Appliquant sa déconstruction à l'architecture dans ses discours, Derrida poursuit son interrogation sur la soustraction des valeurs que l'on attache à celle-ci, et la déstabilisation des couples et des hiérarchies. Ainsi, les oppositions

3. DERRIDA Jacques. *Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture*. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.77

4. Ibid. p.76

5. Ibid. p.76

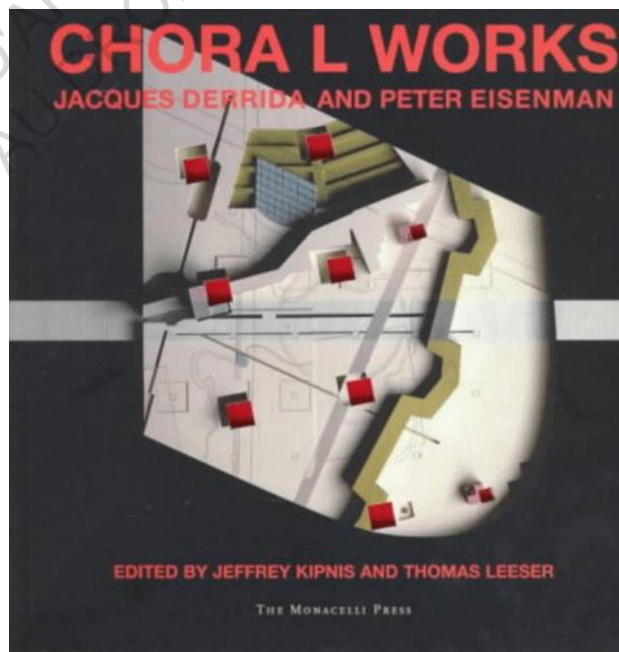


fig. 154 : Couverture de l'ouvrage consacré au projet de Derrida et Eisenman pour un jardin du Parc de la Villette, 1997

fondamentales traitées dans le domaine de la linguistique deviennent transposables aux couples de l'architecture : forme et fonction, structure et décoration, abstraction et figuratif, tracé et fond, ... La lecture déconstructionniste de ces dualismes invite à se détacher des hiérarchies établies (comme la fonction indiquant la forme chez les modernes, par exemple), et à la bousculer, pour y chercher un entre-deux, voir pour la renverser (« function follows deformation »⁶).

Derrida se questionne également sur ce que serait une architecture à laquelle on aurait retiré toutes les valeurs, esthétique, fonctionnelle, culturelle, ... se demandant s'il s'agirait alors encore d'architecture, et quel serait son intérêt ?⁷ Comme il l'exprime dans une conférence donnée au Musée d'art de Trente en 1985, à propos d'une architecture à laquelle on aurait soustrait toutes ces valeurs :

« En quoi ce qui vient se montrer ici est-il une œuvre (non pas un œuvre au sens traditionnel, classique, mais tout simplement une œuvre, c'est-à-dire une trace laissée, qui tient d'elle-même et qui n'a plus besoin du discours responsable de l'architecte pour expliquer ce qu'il y a derrière) ? »⁸

Derrida ne répond alors ni à cette question, ni à la précédente. Ce n'est qu'en 1988 qu'il avance une réponse à ces questions, affirmant que la déconstruction en architecture n'a peut-être pas de finalité, mais vise, à travers ce dépouillement des valeurs, des objectifs « secondaires » qui lui sont subordonnés, à redonner à l'architecture son espace spécifique⁹. Quelque chose qui ne serait que l'architecture. Une architecture non « heideggérienne » (s'opposant à sa définition « d'art d'habiter »)¹⁰.

Derrida voit dans l'application du discours déconstructif à l'architecture (et non dans « l'architecture déconstructiviste » dont il refuse la formule) une occasion formidable pour requestionner la tradition, la culture architecturale en profondeur, à l'image de la manière dont sa philosophie a ré-interrogé la pensée occidentale. Ainsi, il affirme dans un entretien avec Christopher Norris (philosophe et critique littéraire britannique) :

« La déconstruction est peut-être une manière de remettre en question le modèle

6. Référence à la formule de Mark Wigley dans le catalogue de l'exposition de 1988 au MoMa.

7. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.57

8. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.59

9. Ibid. p.86

10. Ibid p.86

architectural lui-même – ce modèle architectural qui est une question d'ordre général, même au cœur de la philosophie, la métaphore des fondations, des superstructures, ce que Kant appelle « l'architectonique », etc., ainsi, également que le concept de l'arche ... Aussi la déconstruction implique-t-elle de remettre en question l'architecture dans la philosophie, et peut-être l'architecture elle-même. »¹¹

Une approche synthétique de la déconstruction en philosophie permet de dresser un parallèle évident entre la critique de la pensée philosophique occidentale de Derrida et la remise en cause des modèles architecturaux et du modernisme, effectuée par les architectes déconstructivistes. Un rejet de la tradition pour tenter, à travers une expression, ou une lecture alternative, de remettre en cause un sens donné à une forme (un signe). Cependant, on peut s'interroger sur l'existence d'une réelle parentée, filiation, entre ce qui fut baptisée en 1988 « l'architecture déconstructiviste » et le déconstruction. Y a-t-il, au-delà de la métaphore, de l'analogie générale, une véritable transposition, réappropriation de la pensée derridienne et de ses concepts ? Car comme nous l'avons vu, les travaux de Gehry, Coop Himmelb(l)au, Hadid et Libeskind ne semblent pas s'appuyer sur les écrits de Derrida. Observons la production de Peter Eisenman et de Bernard Tschumi, qui eut ont été relativement proches du philosophe, afin de mettre à jour d'éventuels liens. Si Derrida reconnaît que la première fois qu'il a été confronté à l'architecture « déconstructiviste », il était relativement sceptique, croyant davantage à une analogie qu'à une véritable transposition de ses réflexions¹², il affirme qu'il lui apparut rapidement après sa rencontre avec Tschumi et Eisenman que l'architecture était en réalité le moyen le plus explicite de mettre en œuvre ses théories. On peut donc supposer qu'un lien plus étroit unit leur architecture et la déconstruction derridienne.

11. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.78

12. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.74

ECOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR



fig. 155 : Peter Eisenman

ECOLE N

PETER EISENMAN

La forme théorique

Né en 1932 à Newark, Peter Eisenman est diplômé docteur en architecture à l'Université de Cambridge en 1963, et mène depuis, en parallèle de sa pratique, un travail de théoricien et d'enseignement. Son approche est en effet très marquée par un questionnement théorique, mêlant architecture, philosophie et linguistique. Au cours de sa carrière, sa vision de la conception de la forme architecturale a beaucoup évolué. Issue de l'école du mouvement moderne, l'architecture de Eisenman prend ses racines dans le modernisme. Cependant, il manifeste rapidement (tout comme les architectes que nous avons pu étudier auparavant) un désir de s'éloigner du fonctionnalisme. En effet, à l'époque, Eisenman résume l'architecture à une réflexion sur la forme. Tout autre valeur, telle que la dimension culturelle, sociale, politique ou fonctionnelle est alors secondaire. S'intéressant aux principes de conception, dans la lignée du formalisme de l'historien d'architecture Colin Rowe (dont il fait la rencontre en 1961), Eisenman va se livrer, dès l'obtention de son diplôme, à un premier travail théorique intitulé *Towards an Understanding of form in Architecture* (1963), visant à discerner une matrice interne qui génère l'architecture, pour la penser comme un objet autonome. S'inspirant du courant structuraliste et notamment de la grammatologie de Noam Chomsky (linguiste américain), Eisenman applique également à l'architecture les concepts de « *deep structure* » (structure profonde) et « *superficial structure* » (structure de surface), construisant une opposition entre l'aspect « profond » : conceptuel, mental de la discipline, et l'aspect « superficiel » : le sensoriel, ce que l'on voit, les matières, ... C'est au sein des New York Five, groupement de cinq architectes new-yorkais, formé au milieu de années 1960, composé de Richard Meier, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk et Peter Eisenman que ce dernier va pouvoir mettre en œuvre sa pensée par le projet, à travers la conception et la réalisation de

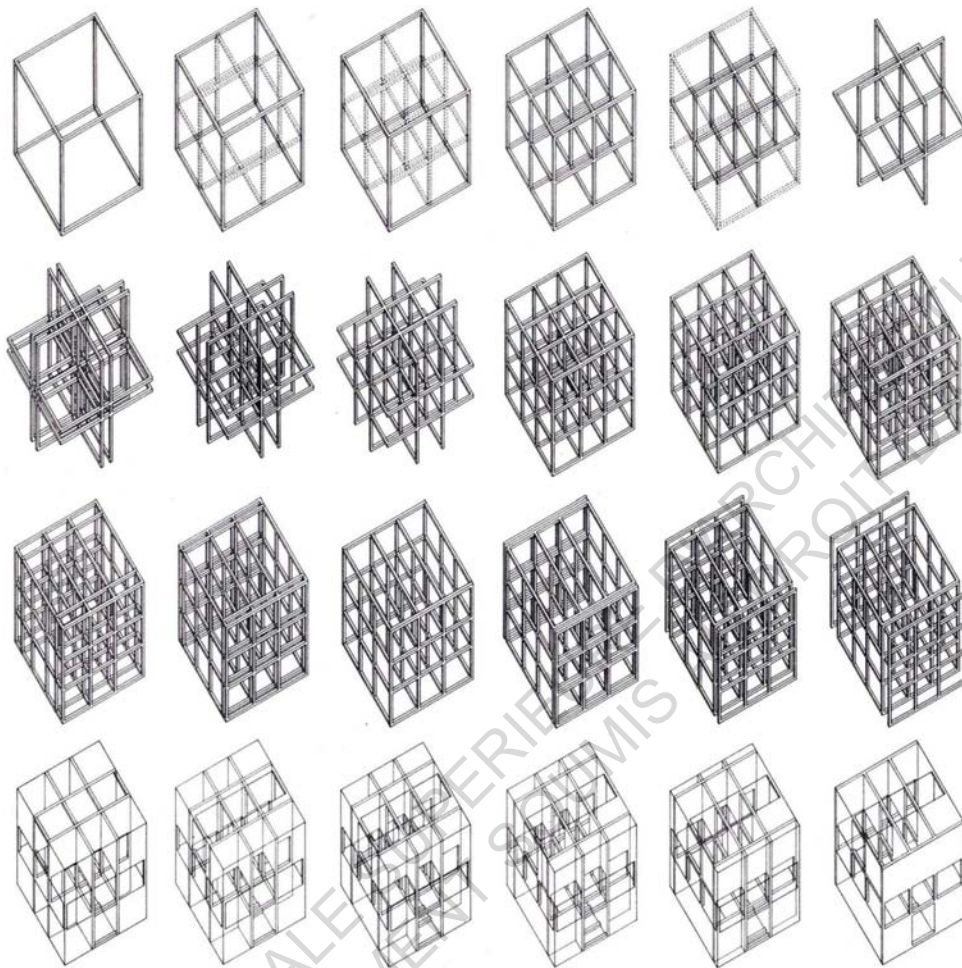


fig. 156 : Diagrammes pour la House IV, Peter Eisenman, 1971

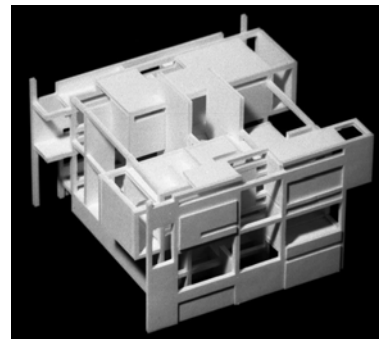
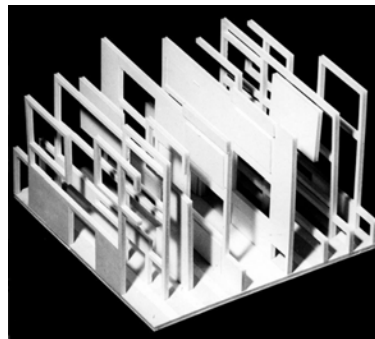


fig. 157 : Grilles d'analyse des villa de Palladio, R. Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism (1949)

fig. 158 et 159 : Maquettes de la House IV, Peter Eisenman, 1971

plusieurs maisons. Cette série de treize *Houses*, connue sous le nom de *Cardboard Architecture*, vise, à travers des opérations géométriques élémentaires, à manipuler la forme et l'espace pour concevoir une architecture autonome, débarrassée d'un fonctionnalisme trop réducteur. L'idée est de trouver des règles, des liens, des mécanismes internes au projet. Celui-ci se conçoit sans référence externe, sans tenir compte du contexte. Cette architecture ne renvoyant qu'à elle-même traduit, malgré le rejet du fonctionnalisme, un ancrage important dans l'architecture moderne chez Eisenman (il avait d'ailleurs débuté cette réflexion avec Richard Meier).

Pour concevoir ses *Houses*, Eisenman met un place un outil conceptuel : le diagramme. Inspiré de la grille à neuf cases, méthode analytique de l'historien Rudolf Wittkower pour son analyse des villas de Palladio et en montrer l'organisation dans son ouvrage *Les principes de l'architecture à la Renaissance*¹, le diagramme chez Eisenman est une représentation axonométrique filaire de l'architecture, faisant le lien entre l'objet et son processus de conception. S'il s'était déjà appuyé sur le travail de Wittkower pour dessiner des schémas analytiques pour son travail de thèse (*The Formal Basis of Modern Architecture*), c'est la première fois que le diagramme devient un outil de création. Il s'inspire également du « *nine square problem* » (problème des neuf carrés), outil pédagogique de l'école du Mouvement Moderne pour aborder des notions de trame, de grille et de centralité, utilisé par John Hejduk (membre de New York Five). Pour les *Houses* I à IX, réalisées entre 1967 et 1975, les diagrammes successifs illustrent l'évolution de la forme du bâtiment. Partant du cube, forme pur, figure basique du mouvement moderne, le volume subit des transformations géométriques de plus en plus complexes, par des opérations élémentaires (division, addition, soustraction, réorganisation, rotation, ...), pour finir par être appréhendé par des plans, des grilles. Davantage que des objets finis, les *Houses* sont des processus. L'expérimentation géométrique, bien que totalement libre car libérée de tout objectif et contrainte, reste pourtant contenue dans le plan rectangulaire ou carré. Cependant, Eisenman s'amuse à pousser jusqu'au bout son refus du fonctionnalisme, en dessinant des escaliers qui ne mènent nulle part dans la House II, ou en les reversant totalement, créant l'impression d'un escalier à l'envers dans la House VI, ou encore en jouant avec les structures porteuses et non porteuses dans la House IV et II. Pour les *Houses* X à XIII, Eisenman s'emploie à un processus de dé-composition, que Alain Farel

1. PERARNAUD Nora. Au-delà du formalisme, une architecture complexe et contradictoire : Peter Eisenman, *Cardboard Architecture*, 1969. [en ligne] Faculté d'architecture ULB, 2013. p.13

défini comme étant :

« une conception non unitaire de l'objet et ainsi un processus dans lequel les étapes ne sont ni clairement prévisibles, ni reliées logiquement de la cause à l'effet. Il n'est pas certain que l'objet « final » soit la description de sa propre histoire »².

Les diagrammes ont en réalité une triple dimension. Ils servent, de point de départ, pour organiser les logiques du bâtiment sur des grilles ; d'outil de conception, par les opérations successives réalisées sur ces grilles dans les différents diagrammes ; et d'outil d'analyse du projet, car ils sont l'explication immédiate du processus de conception. Eisenman parle de « *Diagrams of interiority* »³, pour expliciter ce lien qu'ils établissent entre l'objet architectural conçu et les différentes étapes qui sont représentées. Les manipulations spatiales des *Houses* mettent en exergue le dualisme emprunté à Chomsky entre la structure profonde, qui sont les règles, les opérations, les logiques internes que Eisenman conçoit, ce qu'il appelle la « syntaxe », et la structure de surface, dont il montre la superficialité en supprimant le sens donné conventionnellement aux différents éléments (les escaliers inutiles, les structures qui se confondent).

Le travail de Eisenman avec ses Cardboard Architecture est donc la convergence d'une réflexion théorique ouvrant l'architecture à la linguistique, un désir de manipulation de la spatialité, et un rejet du fonctionnalisme (que l'on peut mettre en parallèle avec l'architecture structuraliste des années 1960), malgré la conservation des codes du mouvement moderne. Eisenman affirmera d'ailleurs au sujet de ses Cardboard Architecture :

*« it is not a question of denying the function and the meaning of the object, but rather of discussing the legitimacy of the formal decision made in its name »*⁴

(Il ne s'agit pas de renier la fonction et le sens des objets, mais plutôt de discuter la légitimité des décisions formelles faites en leur nom). Si les *Houses* s'inspirent de la linguistique ayant donné naissance à la philosophie structuraliste et non pas des écrits de Derrida, on constate cependant déjà dans ces recherches la mise en évidence de dualismes, de couples qu'Eisenman cherche à opposer, à renverser, à manipuler, à l'image de la déconstruction derridéenne. Il détruit les échelles

2. FAREL Alain, Architecture et complexité, p.149

3. CORBO Stefano, From Formalism to Weak Form : The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman. [en ligne] 25 janvier 2015. Disponible sur www.archdaily.com/591214/from-formalism-to-weak-form-the-architecture-and-philosophy-of-peter-eisenman

4. CASSARA Silvio et al. Peter Eisenman : Feints. Milan : Skira Editore, 2006. p.13

hiérarchiques et requestionne le sens commun, une rébellion contre la norme et les valeurs. On distingue aussi avec l'outil du diagramme la question de la trace, de l'archive, qui sont deux concepts au cœur de la philosophie de Derrida.

Cependant, la désillusion des 1970 pour l'architecture du mouvement moderne engage Eisenman à renoncer à la quête d'une architecture autonome, ne renvoyant qu'à elle-même, pour une architecture plus contextuelle. Les tourments dans la société le poussent en effet à vouloir devenir « l'architecte d'une époque »⁵. Il cherche alors, à partir de la fin des années 1970, à concevoir une architecture qui exprime l'instabilité de l'histoire. Il renonce alors à la linguistique de Chomsky pour embrasser des philosophies contemporaines, qui traduisent l'époque actuelle (en pleine Guerre Froide). Avec Derrida, mais aussi Deleuze, Foucault et Lacan, il va développer une architecture qui s'extériorise, s'intéressant au contexte, à l'histoire, la mémoire.

Également marqué par la lecture des travaux de Freud, Eisenman adhère à sa vision de l'homme divisé entre conscient et inconscient. Cette fragmentation fondamentale, caractéristique de l'homme en cette période post-nucléaire doit alors transparaître dans son architecture, si elle veut être le reflet de son époque et de la société. Pour trouver cette architecture, il faut selon lui revenir à un « niveau zéro », où l'on viendrait bousculer tous nos présupposés. Ajoutant à cette fragmentation freudienne la séparation du sens et du signe de la philosophie post-structuraliste, Eisenman s'emploie à poursuivre sa manipulation des éléments de l'architecture débutée avec les Houses en essayant de dissocier le signifiant du signifié. L'exemple le plus couramment utilisé par Eisenman pour expliquer cette quête est celui de la colonne. Elle a la fonction de porter, mais elle est également le symbole de porter. La lecture déconstructive de cette colonne serait de séparer ces deux valeurs, l'usage et sa représentation, ce qui est très dur, selon lui. C'est précisément cette résistance qu'oppose l'architecture à la déconstruction qui l'intéresse dans cet exercice. A travers cette séparation de la fonction et de sa représentation en architecture, Eisenman se livre à une critique de ce qu'il appelle la « métaphysique de la présence » (en reprenant l'expression de Jacques Derrida dans l'un de leurs échanges)⁶. La métaphysique de la présence est un système binaire, dans lequel un élément est présent ou absent. S'il est présent, il renvoie automatiquement à sa fonction (le trou dans le mur est une fenêtre et fait entrer la lumière, la colonne

5. Peter Eisenman : l'ambition maxi est toujours nécessaire. [en ligne] Overblog. 29 novembre 2011. Disponible sur <http://archi.blog.over-blog.com/article-peter-eisenman-1-ambition-maximale-est-toujours-necessaire-90502406.html>

6. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.121

supporte l'édifice, ...). S'il est absent, la fonction n'est pas assurée. Pour Eisenman, il convient d'ajouter un troisième terme au dualisme présence et absence qui est le « *presentness* », que l'on pourrait simplement traduire en français par « le présent », qu'il définit comme n'étant : « 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. »⁷. Le présent d'Eisenman est donc l'exploration de l'entre deux, le renversement derridéen des dualismes architecturaux et de leur hiérarchie, et donc d'une certaine manière une lecture déconstructionniste de l'architecture. Séparer le couple forme et fonction (être et signe) devient alors au cœur de la pratique de l'architecte, afin que ses édifices dépassent la *présence*, pour n'être que *présent*. Ce présent, qui se présente donc comme une alternative à la métaphysique de la présence, est pour Eisenman un excès, qui refuse la plénitude de l'architecture, et renie les traditions hiérarchiques et vitruviennes de la forme sur la structure, la fonction et la beauté. Le présent remet en question toutes les fondations, les présupposés, par l'introduction d'un concept qui se présente comme une alternative aux couples classiques de l'architecture, comme forme et fonction, structure et décoration, ...

Ainsi, Eisenman poursuit dans ses projets des années 1980 certaines recherches autour des dualismes dans l'architecture qu'il avait déjà commencées avec les *Cardboard Architecture* dans les années 1980. Pour le Biocenter de Francfort, conçu en 1987 (projet présenté à l'exposition du MoMa en 1988), l'édifice entier joue sur l'ambiguïté entre structure et ornementation, à travers une analogie entre les processus architecturaux et biologiques. Les différents bâtiments reprennent les formes utilisées par les biologistes pour coder l'ADN. De plus, les opérations géométriques qu'effectue Eisenman sur les différents volumes sont les mêmes que les opérations basiques permettant la production des protéines : réplication, transcription et translation. Dans son projet pour la Guardiola House en 1988, Eisenman s'emploie encore une fois à l'exploration de l'entre deux des dualismes, ici jouant avec le couple figure et trame, la conception de l'édifice se basant sur la création d'une trame par des opérations géométriques sur une figure en L.

Cependant, c'est peut-être dans son projet pour le Wexner Center for the Visual Arts, réalisé à Columbus dans l'Ohio (1983-1989), que Eisenman met le plus en pratique la déconstruction derridéenne du signifiant et du signifié. Il introduit en effet dans sa trame structurelle des poteaux « factices » ne touchant pas le sol. La symbolique du poteau, sa présence est effective, mais détachée de la fonction de porter. Le poteau n'est que *présent*, et déplace la traditionnelle relation de la forme et la fonction. Si cette rupture entre l'objet représenté et son « être »

7. Ibid. p.121

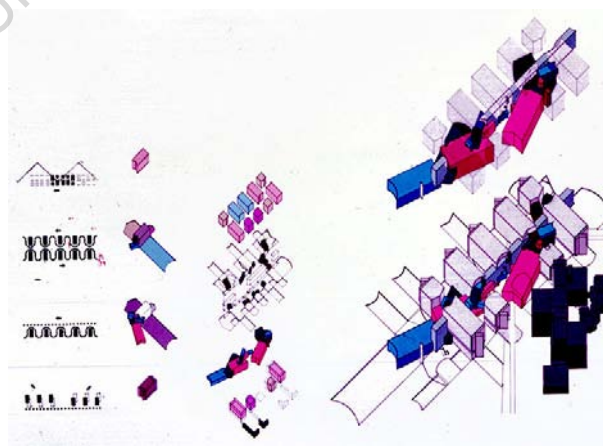


fig. 160 (en haut à gauche) : Maquette pour le Biocenter de Francfort, Peter Eisenman, 1987
fig. 161 (en bas) : Esquisses pour le Biocenter de Francfort, Peter Eisenman, 1987
fig. 162 (en haut à droite) : Composition, Malevitch, 1915

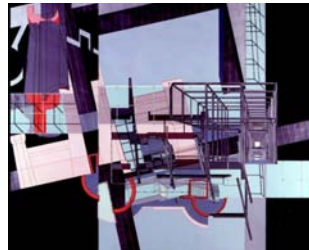


fig. 163 (à gauche) : Intérieur du Wexner Art Center
fig. 164 (en haut) : Montage conceptuel pour le Wexner Art Center
fig. 165 (en bas) : Extérieur du Wexner Art Center



fig. 166 (à gauche) : La Clé des Songes, Magritte, 1928
fig. 167 (à droite) : La Trahison des Images, Magritte, 1928

renvoie dans un premier lieu à la déconstruction derridéenne et aux postulats de la philosophie post-structuraliste des années 1970, elle rappelle également les travaux bien antérieurs du peintre surréaliste Magritte, qui dès la fin des années 1920, alors en pleine période moderne, se penchait déjà sur la déconstruction de la chose et de sa représentation. Le célèbre tableau *La trahison des images* (1928) est en effet une tentative pour dénoncer le fait que la représentation d'un objet, aussi réussie soit-elle, ne sera jamais l'objet lui-même. Il fait en réalité partie d'une longue série de peintures questionnant le mimétisme en art et son rapport au réel, qui commença avec *La Clé des songes* en 1928, où la représentation d'objets tels qu'un chapeau, un œuf ou une chaussure se voyait accompagné de la légende « la neige », « l'acacia » ou « la lune ». Si Eisenman ne fait jamais explicitement référence à l'œuvre du peintre surréaliste, il n'est pas déraisonnable de penser qu'il avait à l'esprit ces travaux dans ses réflexions, d'autant plus que Derrida lui-même reconnaît s'être intéressé à Magritte de par sa position sur l'écart entre l'écriture et la représentation graphique⁸.

D'autre part, le retour au « niveau zéro » de l'architecture que suggère Eisenman, détachant toutes les valeurs subordonnées à l'architecture pour lui accorder son propre espace d'expression, induit la suppression de la référence anthropocentrique. En effet, la valeur fonctionnelle suggère que l'architecture est dessinée pour l'homme, dès lors, le rejet de cette valeur implique le rejet de la référence anthropocentrique, de l'échelle humaine. Eisenman développe alors le « *scaling* » (mise à l'échelle), outils dont il se servira dans ses projets pour s'affranchir de l'échelle de l'homme. Le *scaling* joue avec la mesure de certains éléments du projet. Celui-ci n'a donc plus qu'une échelle qui est celle de l'homme, mais une multitude d'échelles. Le premier projet expérimentant ce processus est Cannaregio (1978), un espace public pour la ville de Venise, où le point de départ du projet est la création d'une architecture qui invente son propre site et son propre programme, sans chercher à simuler la ville de Venise, mais en en imaginant une nouvelle. Faisant une fois de plus référence à l'architecture du mouvement moderne en s'inspirant de la grille structurelle de Le Corbusier pour son projet d'hôpital à Venise dans les années 1940, Eisenman quadrille l'espace. A chaque point de la grille, des édifices reprenant ses travaux sur la House XI sont placés⁹. Il vient alors jouer avec l'échelle de chacun par le *scaling*, donnant à chaque édifice sa propre mesure et évinçant l'échelle humaine. Le moins grand édifice, trop petit pour avoir un usage, pose la question de savoir s'il est véritablement une architecture ou la représentation d'une architecture. L'édifice de dimension moyenne semble lui à l'échelle humaine, mais accueille

8. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.72

9. DAVIDSON Cynthia et al. Tracing Eisenman : Peter Eisenman complete works. London : Thames & Hudson, 2006, p. 76

déjà en son intérieur la répétition fractale de lui-même. Quant au plus grand, il est deux fois plus grand que celui de taille moyenne, et pose la question de sa fonctionnalité par rapport à l'homme. D'autres croisements de la grille laissés vides sont, pour Eisenman, la métaphore de la disparition de l'homme en tant qu'échelle de référence du projet¹⁰.

Dans le projet du siège de la Nunotani Corporation à Tokyo en 1992, c'est à travers la métaphore du building que Eisenman manifeste son rejet de la référence constante à l'homme. Pour lui, le building traditionnellement vertical est la symbolique de l'homme dressé, de sa colonne vertébrale, sa symétrie ; et se rapporte également au désir de domination, de pouvoir, et à un certain phallocentrisme¹¹. Contestant cette image, son projet torture la figure de l'immeuble avec des translations et rotations des niveaux, et en donnant l'impression que l'édifice s'effondre sur lui-même.

Comme le fait remarquer Derrida, ce rejet de l'anthropocentrisme est en quelque sorte une façon de renier l'humanisme des modernes¹², comme le font les architectes de CoopHimmelb(l)au à travers la métaphore du corps brisé dans leur architecture. On peut cependant noter le paradoxe que, si Eisenman rejette la dimension de l'homme dans son architecture, celle-ci, fait essentiellement référence à lui, à travers l'illustration de la fragmentation freudienne entre conscient et inconscient. La volonté de représenter cette division a d'ailleurs poussé Eisenman à vouloir s'écarter des volumes purs du modernisme, impropres à exprimer la complexité et le morcellement de l'homme.

Il est intéressant d'observer que, tout comme Libeskind, Hadid, Gehry et CoopHimmelb(l)au, Eisenman a développé ses propres méthodes de représentations. Cependant, contrairement à Libeskind et Hadid ayant travaillé dans l'abstraction, et Gehry et CoopHimmelb(l)au ayant joué avec l'inconscient, le processus créatif d'Eisenman est d'une grande rigueur. Contrairement à eux, qui les abandonnèrent progressivement, Eisenman continue, dans ses projets, à partir de formes pures (carrés, rectangles, ...) puis à les pervertir par des opérations. Elle est la convergence entre des opérations géométriques précises, toutes explicitées dans ses diagrammes, et sa réflexion théorique autour des questions réunissant l'architecture, la linguistique et la philosophie. Il est d'ailleurs amusant de remarquer qu'indépendamment de la théorie sur laquelle il se base (linguistique de Chomsky, déconstruction derridienne, ...) sa préoccupation reste la forme architecturale et la manière dont on peut la perturber pour exprimer une idée. Si les influences théoriques d'Eisenman sont diverses, ses références artistiques

10. Ibid. p.76

11. Ibid. p.201

12. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.96

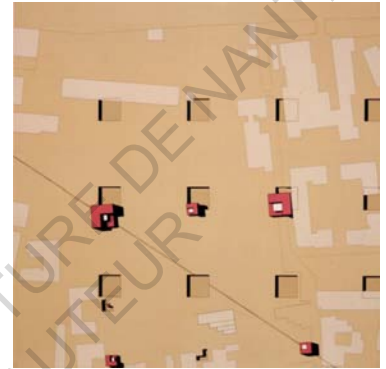


fig. 168 et 169 : Plan masse et coupe pour le projet Cannaregio, Venise, Peter Eisenman, 1978

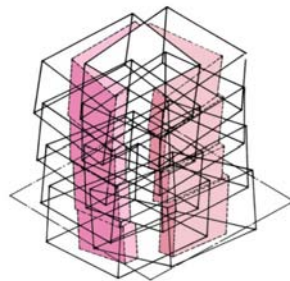


fig. 170 (à gauche) : Diagramme pour le siège de la Nunotani Corporation, Peter Eisenman, 1992
fig. 171 (à droite) : Photographie du siège de la Nunotani Corporation

et architecturales le sont tout autant. Ses diagrammes et autres représentations sont, en effet, la convergence des recherches de De Stijl et du Constructivisme russe. Si les diagrammes et axonométries des *Houses* traduisent l'influence du mouvement moderne (la représentation en axonométrie a en effet été en quelque sorte redécouverte dans les années 1920), la maquette-axonométrique de la House X, visible depuis un unique point de vu, peut être rapprochée du Corner Counter-Relief de Tatlin, où l'œuvre, placée dans un angle, interroge le visiteur sur la perception de la spatialité depuis un unique point de vue. Les opérations géométriques successives qu'Eisenman pratique dans ses projets renvoient d'ailleurs aux recherches de compositions formelles des Suprématistes, même si l'objectif d'Eisenman n'est pas là de donner une dynamique à ses édifices, mais d'exprimer la fragmentation de modèles traditionnels (philosophiques et architecturaux).

Tout comme Hadid et CoopHimmelb(l)au, l'essor de l'outil numérique à la fin du XX^{ème} siècle sera un tournant dans l'approche de Eisenman. Il est fasciné par l'opportunité que donne l'ordinateur de réinscrire la nature dans les formes architecturales, par des surfaces qui s'enroulent, ou qui se plient (une opportunité paradoxale, car l'ordinateur est un outil artificiel, industriel)¹³. Il y voit l'occasion de développer une architecture qui rompt l'opposition classique entre le bâtiment (*figure*) et le sol (*ground*), cassant ainsi le traditionnel dualisme *figure-ground*¹⁴. Il développe alors à l'aube des années 2000 une architecture quasi topographique, semblant s'extraire du site, tel un relief montagneux, à l'image de son projet pour l'IFCCA Prize Competition for the Design of Cities (1999), ou le centre culturel de Galice, en construction depuis 1999. Et même lorsque ce ne sont pas les surfaces qui se plissent comme pour le projet du mémorial de l'Holocauste à Berlin où Eisenman choisit d'utiliser une trame régulière, c'est la variation de hauteur des différents volumes qui vient donner une topographie au site. Cette tendance d'une architecture-topographique apparaissait déjà dans ses projets pour le mémorial de l'Holocauste à Vienne (1995) et la Church of the Year 2000 à Rome (1996). Les possibilités de l'ordinateur offrent à Eisenman l'opportunité de travailler sur les opérations géométriques sur des surfaces courbes avec la même rigueur que celles effectuées auparavant sur des plans. Il continue à utiliser des diagrammes retraçant chaque étape du projet, même si leur lecture se fait moins aisément, du fait des opérations de plus en plus complexes qu'il mène. La rigueur des transformations géométriques successives pousse d'ailleurs Greg Lynn (architecte et philosophe, ancien élève d'Eisenman) à affirmer que l'architecte américain est le père de la conception paramétrique. Déjà pour son projet du Biocenter de Francfort en 1987, Eisenman avait utilisé l'ordinateur pour tester toutes les configurations possibles que permettaient l'association des différents symboles des bases azotées

13. DAVIDSON Cynthia et al. *Tracing Eisenman : Peter Eisenman complete works*. London : Thames & Hudson, 2006, p. 298

14. Ibid. p.298



fig. 173 : Mémorial de l'holocauste, Berlin, Peter Eisenman, 2005

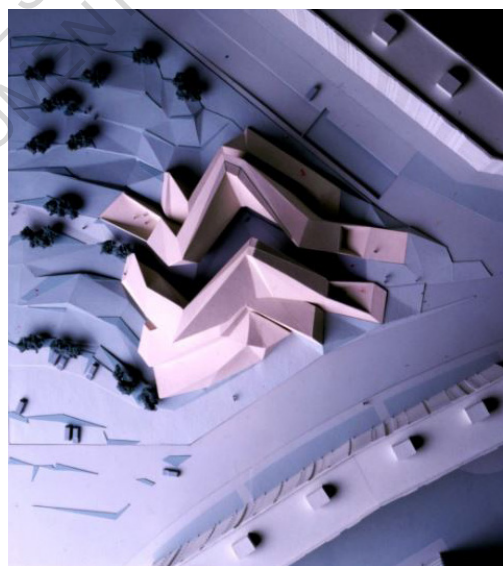


fig. 174 (à gauche) : Maquette pour le projet Church of the year 2000, Peter Eisenman, 1996

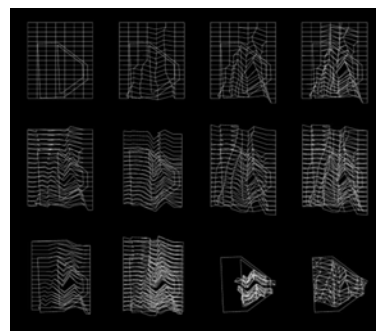


fig. 175 (à droite) : Diagrammes pour le projet Church of the year 2000, Peter Eisenman, 1996

constituant l'ADN¹⁵. L'ordinateur est donc l'étape supplémentaire qui lui permet d'expérimenter ses manipulations de la forme.

Tout au long de sa carrière, Peter Eisenman a donc toujours été fasciné par le processus de création de la forme, qu'il a toujours tenté de marier avec des théories philosophiques. Il est important de remarquer qu'avant même qu'il ne s'intéresse à la philosophie de Derrida, Eisenman travaillait déjà sur certaines notions que l'on peut rapprocher de la philosophie de la déconstruction, tentant de discerner des dualismes dans l'architecture et de les renverser, alors même qu'il travaillait avec la linguistique de Chomsky sur ses *Houses*, qui est étroitement liée au structuralisme. Il a d'une certaine manière suivi le même chemin critique que Derrida avec la linguistique. Dans ses projets des années 1980, la parenté avec le déconstructionnisme est très lisible, notamment autour de la question de la séparation du signifiant et du signifié. Il faut dire qu'à cette époque, Eisenman et Derrida entretenaient des correspondances régulières, et ce dernier avait une grande influence sur lui.

Formellement, il est intéressant d'observer l'évolution du langage architectural d'Eisenman. Bien plus ancré dans le mouvement moderne que Libeskind, Hadid, Gehry ou Coop Himmelb(l)au, ses projets jusque dans les années 1990 restent très marqués par cette influence. En effet, même si, comme eux, Eisenman s'inscrit très vite dans une critique du formalisme, il conserve lui l'influence formelle de l'architecture des modernes. On peut facilement comparer la série des *Houses* à la Casa del Fascio (1936) de Giuseppe Terragni¹⁶, symbole de l'architecture moderne sous le régime fasciste en Italie. C'est d'ailleurs en grande partie par l'application de la linguistique de Chomsky et des concepts de « *deep structure* » et « *superficial structure* » qu'Eisenman a posé son analyse de l'architecture moderne. Dans sa thèse, il met en évidence le travail de composition et décomposition du cube que fait Terragni par addition ou soustraction de volumes ; procédé dont il s'inspirera grandement dans ses *Cardboard Architecture*.

Même si son travail est essentiellement centré sur la forme, on ne peut le réduire à une recherche formaliste, dans le sens où Eisenman s'accroche constamment à des travaux théoriques pour appuyer ses projets. Cependant, nous avons pu voir que Derrida n'est pas sa seule référence. Il a eu recours à ses écrits lorsqu'il a cherché à décrire par son architecture la complexité du monde qui l'entour. Mais il ne fut qu'une de ses influences (de Darwin à Nietzsche, en passant par Baudrillard) au cours de sa carrière.

15. L'ADN est composé de bases azotées. Il en existe quatre types, et chacune est représentée par les scientifiques par un motif géométrique spécifique.

16. PERARNAUD Nora. Au-delà du formalisme, une architecture complexe et contradictoire : Peter Eisenman, *Cardboard Architecture*, 1969. [en ligne] Faculté d'architecture ULB, 2013. p.13

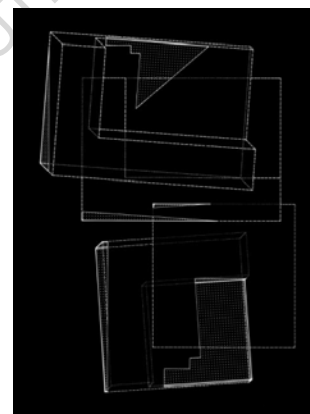
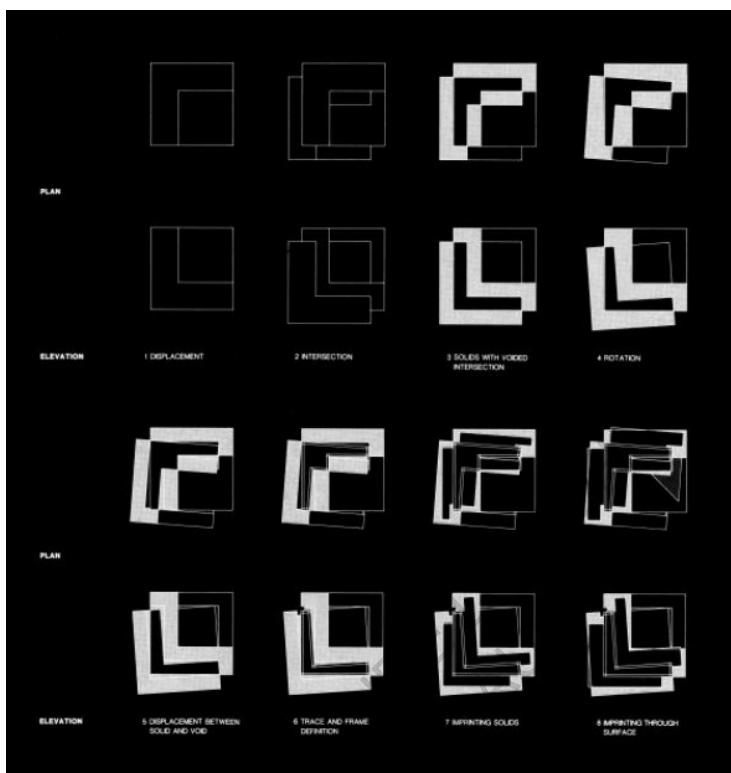


fig. 176 et 177 : Diagrammes pour le projet la Guardioli House, Peter Eisenman, 1988

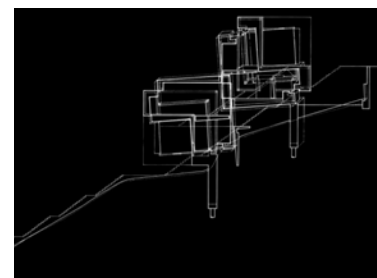
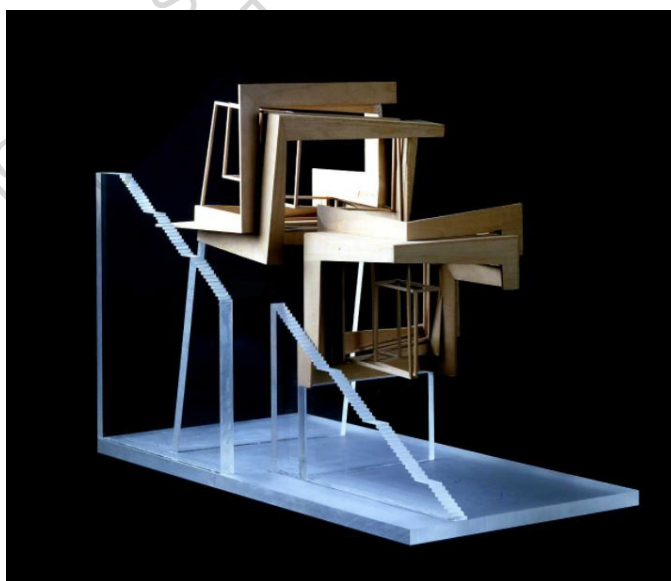


fig. 178 et 179 : Maquette et coupe pour le projet la Guardioli House, Peter Eisenman, 1988

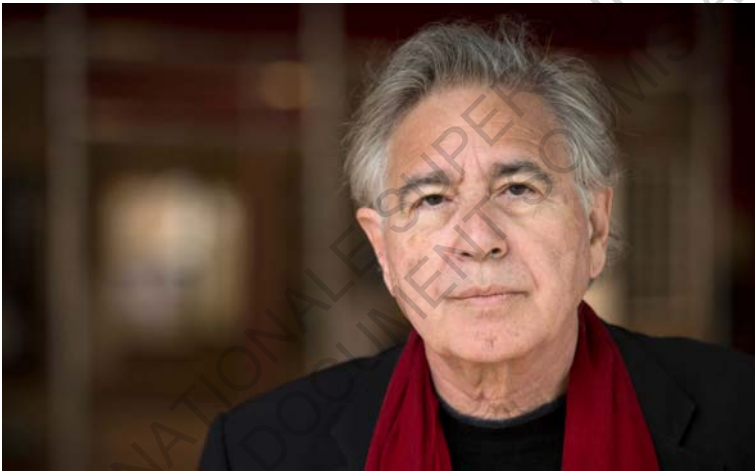


fig. 179 : Bernard Tschumi

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
AU DROIT D'AUTEUR

BERNARD TSCHUMI

La forme événement

Tout comme chez Peter Eisenman, le travail de Bernard Tschumi accorde une grande importance à la recherche théorique. L'architecte franco-suisse, né en 1944 à Lausanne et diplômé architecte en 1969, consacra en effet la première partie de sa carrière à l'enseignement et à la recherche. Tout d'abord professeur à l'*Architectural Association* de Londres, il accepte ensuite un poste à la *Cooper Union* et à l'université de Princeton, avant de devenir doyen de la faculté d'architecture de l'université Columbia, à New York, de 1988 à 2003. Ces années d'explorations théoriques lui ont permis, comme Eisenman, Libeskind et Hadid, de concevoir sa propre approche de l'activité architecturale. Tout comme eux, Tschumi refuse le fonctionnalisme des modernes. Affirmant qu'on ne peut cependant réduire l'architecture à la question de la forme, il va questionner l'usage et la fonction de celle-ci à travers la notion d'événement, ou autrement dit, la préoccupation de ce qui se passe dans la forme. Pour lui, l'architecture est avant tout un événement. Partout où elle est, elle doit venir impulser, inventer quelque chose. L'idée de forme architecturale n'occupe alors qu'une place secondaire. En effet, il affirme refuser « l'objet architecture », s'intéressant davantage à ce que vient créer un bâtiment, et au rapport que le corps entretient avec l'espace. S'il reconnaît que son architecture s'intéresse à la manipulation et à la transformation des espaces¹, celle-ci reste cependant indissociable de l'idée d'événement qui lui est rattachée, ainsi que des notions d'action et (à un certain degré) de violence qui l'accompagnent. Cette vision de l'architecture-événement, ou de l'architecture-action, a été concrétisée chez Tschumi à travers la réalisation des *Manhattan Transcripts*.

1. TSCHUMI Bernard. Architecture and Events. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 35

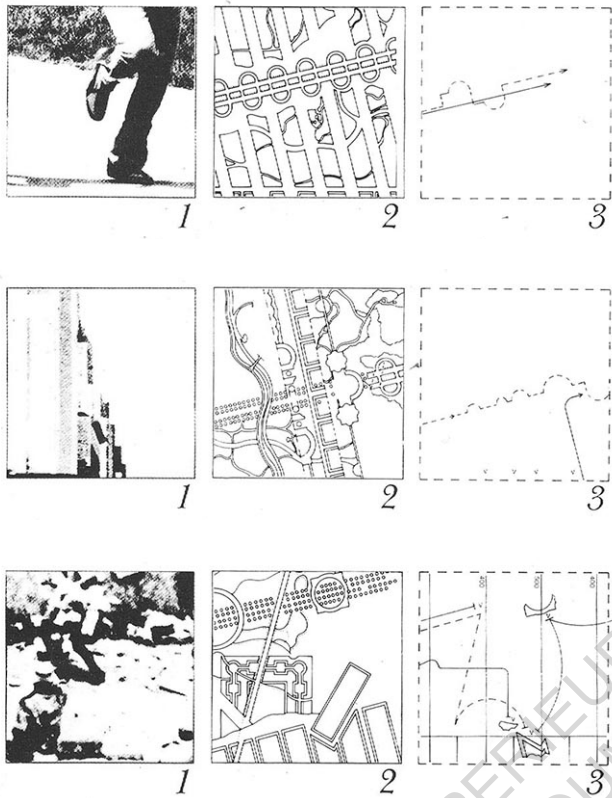


fig. 180 : Extrait des Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi, 1976-1981

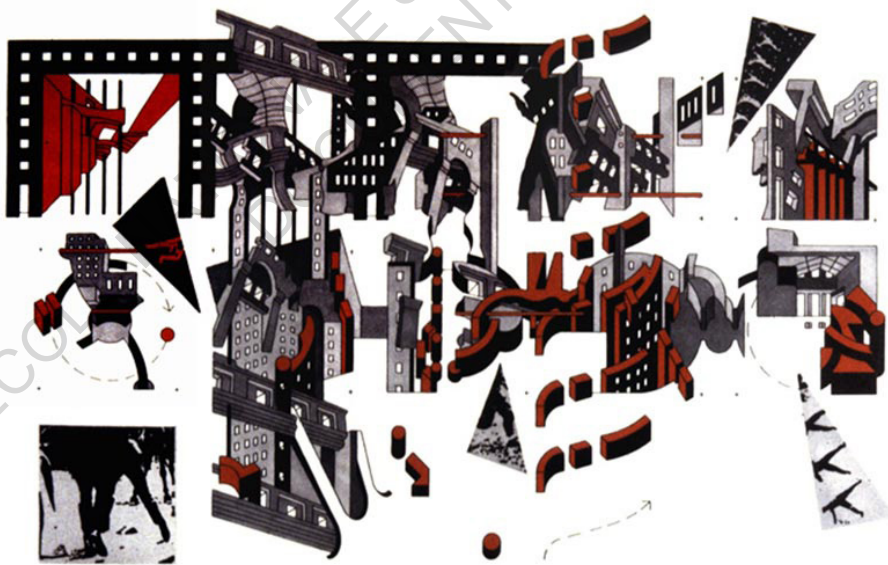


fig. 181 : Extrait des Manhattan Transcripts, Bernard Tschumi, 1976-1981

Il s'agit de quatre scénarios, réalisés entre 1976 et 1981, constituant un projet d'investigation théorique. Ils sont en quelque sorte une traduction de la réalité par l'architecture. Les transcripts proposent en effet de concevoir des espaces à partir de photographies de la réalité. L'idée est de lire dans chacune des photographies le mouvement, l'action, et de la retranscrire sous la forme d'un diagramme en deux dimensions. Puis de ce diagramme naît l'espace architectural. Tschumi vient dévoiler ici de manière formelle la relation existant entre les espaces et leur utilisation, dépassant les simples « normes » du fonctionnalisme, et introduisant la notion de mouvement dans l'usage. Le lien entre la forme et la fonction est donc réinterrogé par la relation entre l'espace et le mouvement. Comme l'explique Tschumi :

« Le thème dominant des “Transcripts” est une série de disjonctions entre l'usage, la forme et les valeurs sociales ; la non-coïncidence entre le sens et l'existence, entre le mouvement et l'espace, entre l'homme et l'objet, étaient à l'origine de ce travail. Les “Transcripts” ont essayé d'offrir une autre lecture de l'architecture dans laquelle espace, mouvement et événements étaient indépendants, et interagissaient d'une façon nouvelle, et ainsi les bases conventionnelles de l'architecture étaient remises en cause et reconstruites selon des axes différents. »²

Il est intéressant de constater que, si les transcripts traitent de l'usage de l'espace, les espaces dessinés s'affranchissent pourtant de toute préoccupation programmatique, comme si l'action, le mouvement qu'elle abrite suffisait à donner une fonction à l'architecture. Si le programme est à l'origine du concept pour Tschumi, son architecture joue justement à investir des espaces où le programme n'est pas défini (recherche que l'on retrouvera quelques années plus tard avec les Folies du Parc de la Villette).

Les transcripts voient la mise en place de nouveaux moyens de représentations, ou de notations, comme préfère dire Tschumi. Ils sont une remise en question de la représentation traditionnelle « Le sens explicite des “Transcripts” était de transcrire les choses normalement radiées de la représentation architecturale classique »³. A savoir la représentation du mouvement dans l'espace. Les transcripts suivent tous au final le schéma : mouvement/action – vecteur – forme. Les notations du mouvement de Tschumi, sous forme de diagrammes vectoriels, peuvent être rapprochées de manière assez évidente de la cinétographie Laban, système d'écriture pour représenter le mouvement, inventé par Rudolf Laban en 1928 (à

2. Extrait de la description des Manhattan Transcripts sur le site internet de Bernard Tschumi Architects, disponible sur <http://www.tschumi.com/projects/18/#>

3. Ibid

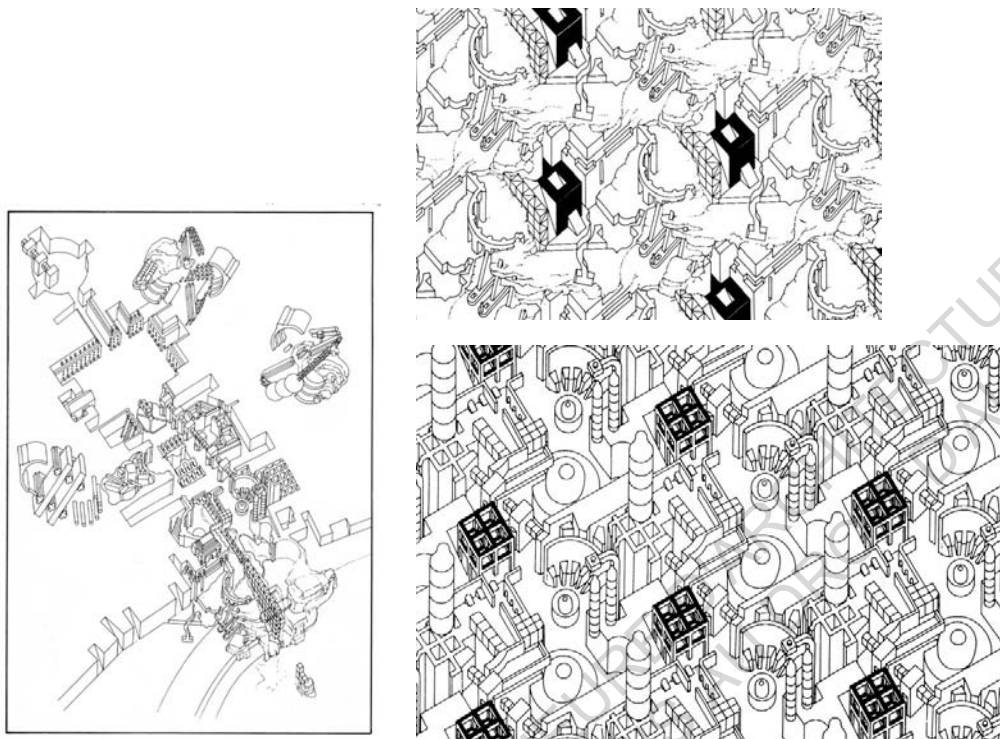
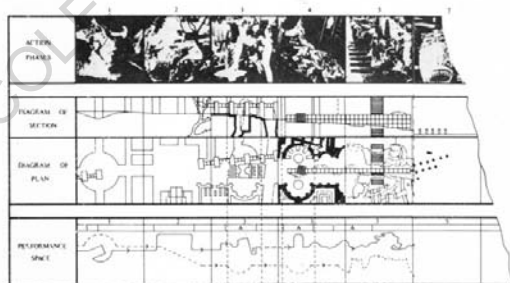
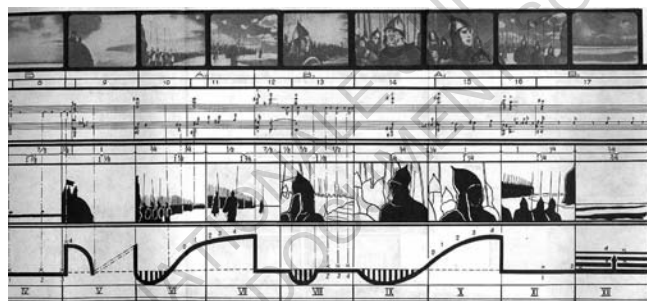


fig. 182 à 184 : Axonométries pour le projet Joyce's Garden, Bernard Tschumi, 1976



Homage to Eisenstein, 1977. Part of Joyce's Garden

fig. 185 (en haut) : Déroulé du film Alexandre Nevski, Sergueï Eisenstein, 1938

fig. 186 (en bas) : Interprétation spatiale du film pour le projet Joyce's Garden, Bernard Tschumi, 1977

l'époque des modernes). Utilisé principalement dans le domaine de la danse et du cirque, cette notation décrivant le déplacement et les mouvements corporels de l'artiste sur scène restent aujourd'hui encore la plus utilisée. La représentation des espaces architecturaux des transcripts rappelle quant à elle les travaux des constructivistes russes, dont Tschumi ne cache pas l'influence. Si la lecture d'éléments architecturaux est évidente dans ces dessins, ils ne sont cependant pas véritablement constructibles, et traduisent davantage une simple expérimentation théorique, à l'image des Micromégas de Libeskind.

Les *Manhattan Transcripts* présentent également l'intérêt d'ouvrir la conception architecturale à d'autres disciplines, en prenant comme base un scénario constitué de plusieurs photographies. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que Tschumi a recours à ce genre de procédé. Déjà en 1976, alors professeur à l'*Architectural Association* de Londres, il propose à ses étudiants de réaliser un projet urbain à partir du roman *Finnegans Wake* de l'auteur et poète irlandais James Joyce ; le texte littéraire étant censé donner le programme du projet. L'idée pour Tschumi est alors de renier l'image de l'architecture comme simple réponse à un usage, en la croisant avec d'autres disciplines. N'ayant aucune idée du résultat, il décide de se prêter lui aussi à l'exercice, donnant naissance au projet qu'il intitulera en référence à l'auteur « Joyce's Garden » (1976-1977). Plusieurs des principes que Tschumi développera pour ce projet se retrouveront dans celui du Parc de la Villette vingt ans plus tard. Notamment la grille qu'il choisit de poser sur le quartier londonien investi, ainsi que les bâtiments qu'il décide de créer à chaque intersection. L'abstraction de la grille et son décalage par rapport à la réalité du quartier est volontaire, et traduit le refus d'un fonctionnalisme et d'une quelconque relation possible de cause à effet. Trouvant le projet trop statique, trop fixe, Tschumi décide alors d'ajouter une seconde couche, transposant en architecture les cadrages et la musique de Alexandre Nevski, film soviétique réalisé en 1938 par Sergueï Eisenstein.

Dans la foulée, il réédite l'expérience, en prenant cette fois comme point de départ un film. Des scènes de plusieurs films (*Frankenstein*, *Psychose*, ...) sont découpées en plusieurs images, dans lesquelles l'architecte tente, à chaque fois, de traduire le mouvement ou l'action en espace, ou en séquence d'espace. Comme pour les transcripts, le mouvement est noté par des diagrammes, des vecteurs, puis par mise en négatif, le volume architectural est dessiné, créant ainsi une véritable architecture de l'action inspirée de séquences, connues sous le nom de *Screenplays*. Il poursuivra ses explorations avec d'autres dispositifs, s'inspirant par exemple des actions de jeu du football américain.

Si ces travaux paraissent être davantage des expérimentations architecturales que l'application de la théorie de la déconstruction, Jacques Derrida voit pourtant un lien très clair entre l'approche de Tschumi et sa philosophie. Comme Eisenman le fait avec la littérature, Derrida interprète l'utilisation de la narration

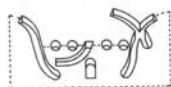
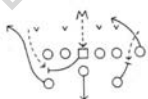
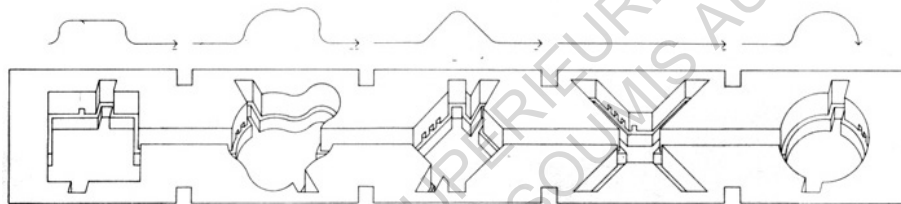
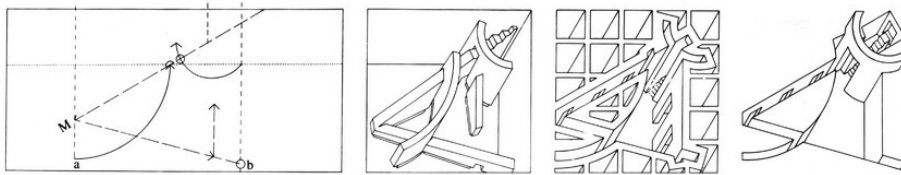


fig. 187 à 189 : Extraits des Screenplays, Bernard Tschumi, 1976

cinématographique dans les projets de Tschumi comme une façon de libérer l'architecture de ses valeurs (utilitaire, esthétique, religieuse, ...), sans pour autant chercher à rendre l'architecture « pure », mais en la croisant avec d'autres disciplines, d'autres arts⁴. Derrida parle dans un entretien avec Christopher Norris de greffe, de contamination⁵ de l'architecture par ces disciplines (on peut d'ailleurs noter le recours à un champ lexical rappelant celui utilisé par Mark Wigley pour l'exposition au MoMa quelques mois plus tard, pour expliquer les manipulations de la forme ; alors que celui-ci se défie pourtant de tout rapprochement avec la philosophie de Derrida). Pour le philosophe, ce croisement est la marque d'une déconstruction à l'œuvre dans le travail de Tschumi. En effet, il déclare que « ce franchissement des frontières disciplinaires, est l'une des *nécessités* – et non pas seulement l'un des stratagèmes – de la déconstruction. La greffe d'un art sur un autre, la contamination des codes »⁶.

Par ailleurs, les notions de disjonction et de discontinuité, constamment utilisées par l'architecte pour expliquer les conflits de son architecture (l'un de ses ouvrages est d'ailleurs intitulé *Architecture and disjunction*, paru en 1994), peuvent d'ailleurs être rapprochées de l'idée de déconstruction de Derrida.

Cependant, ce qui semble tisser le lien le plus clair entre la déconstruction déridéenne et le travail de l'architecte franco-suisse est la relecture du couple forme/fonction comme forme/mouvement. Cependant, la liberté redonnée à la forme architecturale ne vient pas du renversement du rapport hiérarchique dressé entre les deux par les modernes (la forme suit la fonction) comme a pu le faire Eisenman, mais de la mise à l'écart de la notion de programme. Ce faisant, Tschumi affranchit l'architecture de sa valeur fonctionnelle, sans pour autant la renier. Les espaces a-programmatiques qu'il crée ne deviennent pas des espaces sans usages, mais des espaces de possibles. La forme architecturale peut alors devenir l'abri de « l'événement ». L'exemple le plus évident de cette démarche est sans doute le projet réalisé pour le Parc de la Villette.

En 1982, la ville de Paris organise un concours pour la reconfiguration du parc de la Villette. C'est Bernard Tschumi qui, participant à son premier concours international, l'emporte parmi les 472 participants. Il voit dans ce parc l'occasion de passer de ses recherches théoriques à la pratique. La demande de la ville de Paris est en effet assez vague : la création d'un parc urbain d'un genre nouveau,

4. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.95

5. Ibid. p.78

6. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.82

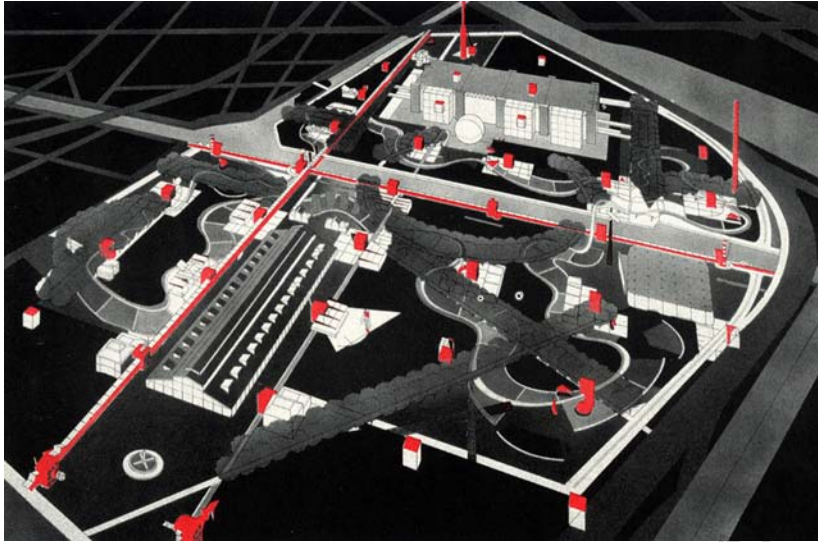


fig. 190 : Perspective du Parc de la Villette, Bernard Tschumi, 1883

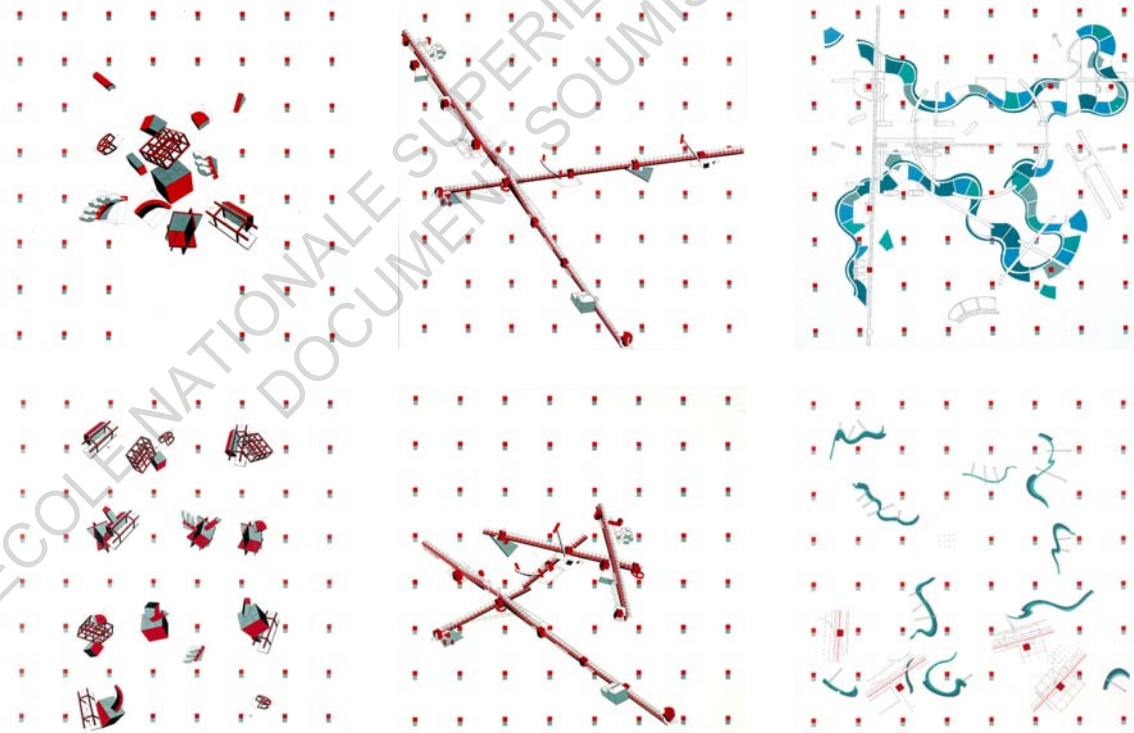


fig. 191 à 196 : Vue conceptuelle de la superposition des trois couches du Parc de la Villette, Bernard Tschumi, 1883. Les trois images du haut illustrent les trois couches indépendantes, et les trois images du bas les trois couches après la perturbation.



fig. 197 : Photographie d'une Folly du Parc de la Villette

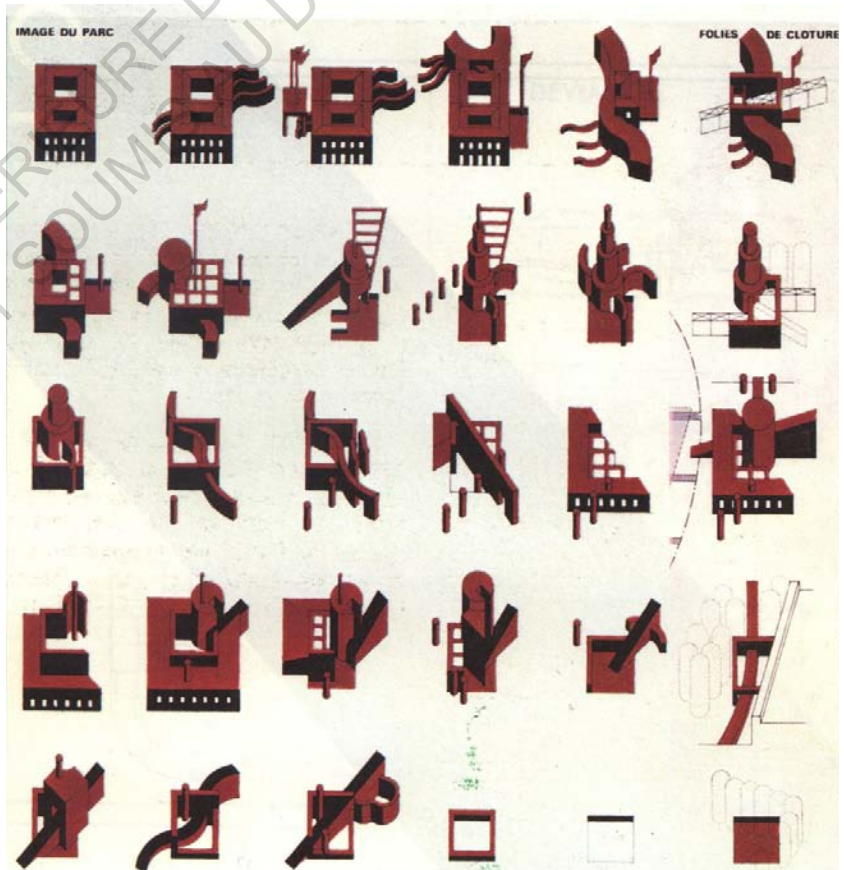


fig. 198 : Recherche axonométrique pour les Follies du Parc de la Villette, Bernard Tschumi, 1982

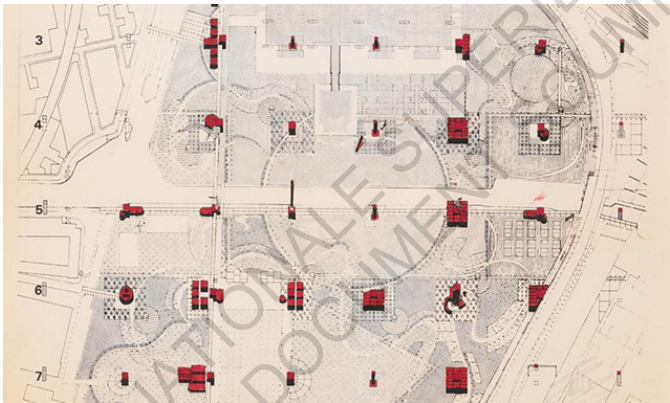
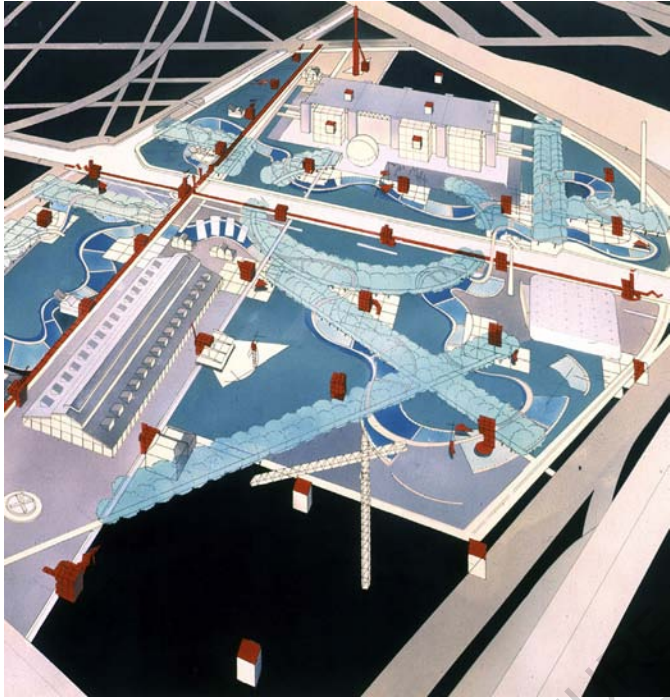


fig. 199 (en haut) : Perspective du Parc de la Villette, Bernard Tschumi, 1983.

fig. 200 (au milieu) : Plan masse pour le Joyce's Garden, Bernard Tschumi, 1976

fig. 201 (en bas) : Plan masse pour le projet Cannaregio, Venise, Peter Eisenman, 1978

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENTÉ AU DROIT D'AUTEUR

proposant de nombreuses activités différentes, invitant à reconsidérer cet espace comme un immense bâtiment à ciel ouvert. Si plusieurs espaces ont déjà une programmation (il est notamment prévu de construire un musée des sciences et techniques ainsi qu'une cité de la musique), la majorité des espaces proposés doit pouvoir être flexible, pour accueillir des activités aussi diverses qu'un restaurant, un bâtiment administratif, des stands d'information, une salle de concert, un belvédère, ... Tschumi va s'emparer de l'occasion pour développer sa logique d'espaces « a-programmatiques », pouvant accueillir une multitude de possibles. Le détachement de la valeur d'usage qui contraint la forme à une expression lui permettra une plus grande liberté dans son architecture.

Si l'on retient principalement du parc de la Villette les vingt-six Folies rouges, le projet comporte en réalité trois couches autonomes. La première couche est une série de points. Pour occuper l'ensemble du parc, Tschumi applique, comme il l'avait fait sur le projet Joyce's Garden, une grille sur les 55 hectares disponibles. Chaque intersection marque un point, qui deviendra un bâtiment (les Folies). Tschumi leur donne initialement à tous la forme pure d'un cube de 10,80 mètres de côté. La seconde couche consiste en deux lignes. Deux axes majeurs se croisant, pour desservir l'intérieur du parc. Enfin la troisième couche est constituée de surfaces, figures géométriques (cercles, carrés, triangles). C'est la superposition de ces trois couches qui va venir créer des interférences et rompre leur autonomie⁷. Chacune va se déformer sous l'effet des deux autres. C'est la confrontation qui vient créer la disjonction. Les galeries sont brisées, les surfaces sont éclatées. Mais les transformations les plus intéressantes sont celles observées sur les volumes cubiques des bâtiments que Tschumi baptisera les Folies. Chaque volume est décomposé en plus petits éléments sous l'effet de la perturbation, et réarrangé de façon unique. Cependant, ce réarrangement est conflictuel, mettant les éléments qui composaient le cube en conflit, abandonnant une forme figée pour une forme dynamique, les Folies devenant un signal, un lieu d'événement dans le parc. Créant une nouvelle passerelle avec le septième art, Tschumi inscrit également au sein du parc une promenade cinématique, sinuant sur trois kilomètres dans le parc, traversant plusieurs ambiances d'espaces (jardins paysagés, espaces aquatiques, plus ou moins intimistes, œuvres d'art, ...).

Par la suite, Tschumi continuera son investigation des espaces « a-programmatiques », ou hors programme. Si rien ne permet d'affirmer que cette quête vient de l'application directe de sa lecture de la philosophie de la déconstruction, on peut raisonnablement penser que Tschumi avait lu, et avait été fortement influencé par

7. JOHNSON Philip, WIGLEY Mark, *Deconstructivist Architecture*, Thames and Hudson : London, 1988, p.98

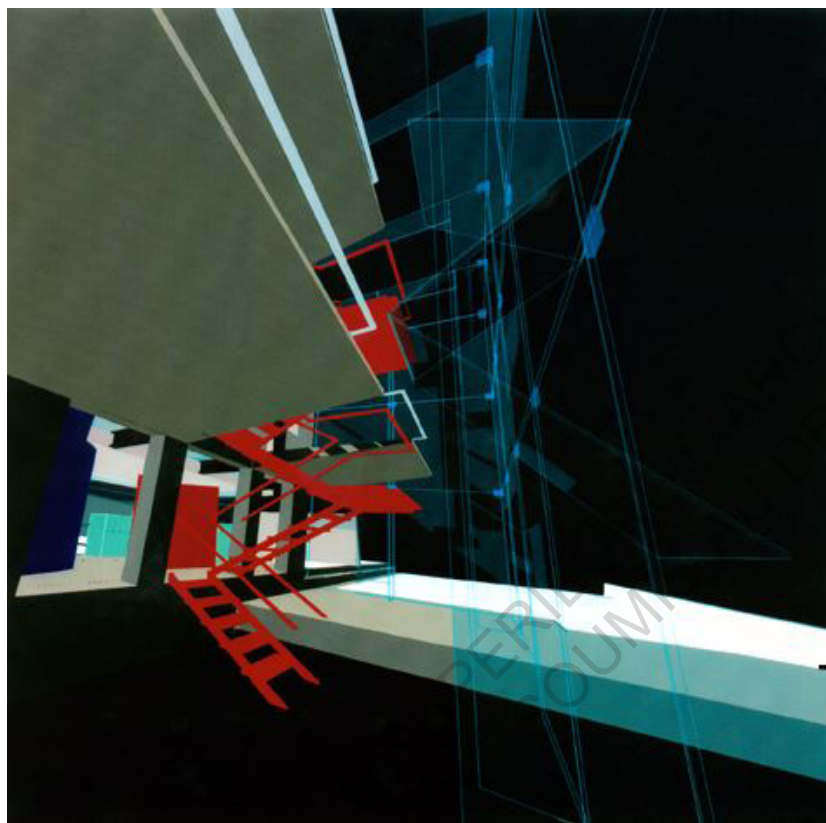


fig. 202.1 (en haut) : Perspective pour le projet Spartan Villa, Bernard Tschumi, 1992
fig. 202.2 (en bas) : Perspective pour le projet The Peak, Zaha Hadid, 1982

Derrida, pour l'inviter à travailler avec Peter Eisenman sur l'un des jardins du parc de la Villette. Tschumi reconnaît d'ailleurs lui-même que certains de ces travaux peuvent être apparentés à de la déconstruction (faisant notamment référence à ses projets avec ses étudiants ou au Parc de la Villette), tout en rappelant que celle-ci ne se définit pas par une construction abstraite et de fragmentée⁸. Son architecture est en effet avant tout conceptuelle, et non formelle. Chaque projet est l'occasion d'apporter une réponse au-delà de la commande. Tschumi a d'ailleurs pris l'habitude de reformuler chaque projet sous la forme d'une question qui transcende l'idée d'un simple bâtiment utilitaire.

C'est par sa ré-interprétation de la notion de programme et sa vision du mouvement et de l'événement en architecture que Tschumi en arrive à s'intéresser à la forme architecturale, venant substituer l'hétérogénéité et la fragmentation à l'unité de l'architecture. Si, comme on le faisait remarquer au début du mémoire, les Folies de la Villette peuvent par exemple apparaître en premier lieu comme d'immenses sculptures abstraites venant rythmer la promenade dans le parc, la question de la forme ne vient pourtant qu'en second lieu chez Tschumi, et n'est que la conséquence de son approche conceptuelle. Comme il l'affirme lui-même :

« My work is never based on composition but on either the materialization of the concepts of the program or on vectors of movement ; it either combines or reorganizes, or perhaps assembles ; but it is never a composition. »⁹

(« Mes travaux ne sont jamais basés sur la composition, mais sur la matérialisation des concepts de programme ou des vecteurs de mouvement ; ils peuvent éventuellement combiner ou réorganiser, parfois assembler ; mais il ne s'agit jamais d'une composition »).

Si on s'est jusqu'à présent davantage intéressé aux liens qu'entretient l'architecture de Tschumi avec la théorie de la déconstruction, il convient également de remarquer, comme pour les architectes étudiés auparavant, l'influence de l'art russe du début du XX^{ème} siècle sur ses travaux. La transformation des formes pures et abstraites vers des compositions plus dynamiques et mouvantes dans le parc de la Villette font de ce projet un manifeste chez Tschumi de la déformation de la forme « idéale », renvoyant une fois de plus aux recherches de l'Avant-Garde Russe, notamment aux travaux des suprématistes. Les dessins des Folies rappellent quant à eux certains projets des architectes constructivistes. Une parenté encore plus notoire se lit dans

8. TSCHUMI Bernard. Architecture and Events. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 37

9. TSCHUMI Bernard. Architecture and Events. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 37

les croquis de Tschumi, avec le constructivisme, mais également avec le futurisme italien. Il semble en effet évident que l'architecte qui cherche à mettre en œuvre dans ses projets le mouvement, l'action, se soit intéressé de près au futurisme. On peut notamment établir un lien entre la manière dont Boccioni décompose ses objets d'étude pour représenter leur mouvement et la fragmentation de certains projets de Tschumi dans les années 1980/1990.

Si les théories de Tschumi l'on conduit à réaliser une architecture très conceptuelle au début de sa carrière, il semblerait que progressivement, ses réalisations soient devenues de moins en moins radicales. On constate en effet depuis les années 2000 que la production de l'architecte est beaucoup plus éclectique, abandonnant notamment les références constructivistes et futuristes.



fig. 203 : L'homme en mouvement, Umberto Boccioni, 1913
(mouvement futuriste italien)

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



fig. 204 : Intérieur de la House VI, Peter Eisenman, 1975

Déconstruction, déconstructivisme ?

A la lumière des projets de Peter Eisenman et Bernard Tschumi, il semblerait donc qu'il existe une véritable parenté entre leurs travaux respectifs et la déconstruction de Jacques Derrida. Dans un premier temps, on peut mettre, de manière générale, en parallèle la tentative de remise en cause des formes « traditionnelles », et du fonctionnalisme des années 1920 effectuée par les six architectes étudiés, et la volonté de Derrida de questionner la rationalité de la pensée occidentale. Les deux démarches ne se posent pas en rupture, mais s'inscrivent au cœur de leur domaine respectif pour le questionner, réinterroger les présupposés. Nous avons pu voir en effet que s'ils reniaient le fonctionnalisme, tous les architectes étudiés (sauf peut-être CoopHimmelb(l)au) sont repartis (du moins au début de leur carrière) des formes pures de l'architecture moderne pour les manipuler, les pervertir. Autant la déconstruction que le déconstructivisme peuvent donc bien s'apparenter au virus dont parlent Wigley, Derrida et même Salingaros, venant infecter les structures de leur domaine, sans pour autant les détruire ou s'inscrire en rupture.

Cependant, au-delà de cette analogie, nous venons de voir qu'un lien, plus saisissant qu'une simple métaphore, existe entre la déconstruction derridienne et les travaux de Eisenman et Tschumi. Les nombreux échanges de Derrida avec Eisenman et Tschumi ont influencé leur architecture, et réciproquement les architectes ont poussé le philosophe à s'intéresser à la construction. La transposition des couples et dualismes étudiés par la déconstruction, au domaine de la construction a conduit Eisenman à concevoir une architecture hautement intellectuelle, tentant de détacher le signifiant du signifié, la forme de l'usage. Quant à Tschumi, sa relecture de la notion de programme lui a permis de libérer sa forme architecturale pour qu'elle devienne événement, lieu de possibles ; symbole de mouvement et d'action, dont l'expression est fortement empreinte de l'influence futuriste et constructiviste. Soustrayant certaines valeurs subordonnées à l'architecture, ils ont pu traverser les frontières de leur discipline, l'ouvrant à la littérature, la philosophie, la cinématographie, ... Mais ce détachement des valeurs ne signifie pas pour autant leur disparition de leur architecture. Les dualismes sont simplement inversés (la hiérarchie est renversée, conformément à une lecture déconstructionniste), comme le reconnaît Derrida lui-même :

« naturellement, ce qu' Eisenman construit doit être habitable et utilisable, mais ces valeurs d'habitat et d'utilité ne sont pas celles qui commandent en dernière analyse l'œuvre ou le projet. Il s'agit aussi de libérer l'architecture des valeurs de l'esthétique. Finalement, ce n'est pas l'harmonie, la beauté qui commandent ce

travail, ce qui ne veut pas dire que ça doit être laid, mais que, en dernière instance, la finalité n'est pas esthétique. »¹

Mais malgré ces liens, il serait erroné de dire que l'architecture déconstructiviste (si tant est que nous puissions encore utiliser cette appellation que tous – même Derrida – semblent renier), soit l'application de la théorie de la déconstruction dans le domaine de la conception architecturale. En effet, parmi les architectes invités par Mark Wigley et Philip Johnson, seuls Tschumi et Eisenman semblent s'intéresser véritablement à la déconstruction derridéenne et à sa réinterprétation architecturale. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ce sont deux théoriciens et professeurs émérites, ayant pris plusieurs années de réflexion avant de commencer à construire, qui se sont intéressés à la déconstruction de Derrida. Andreas Papadakis loue d'ailleurs ce mariage entre l'architecture et la philosophie, né selon lui avec Eisenman et Tschumi, permettant de transcender le modernisme pour que l'architecture corresponde aux temps changeants et au futur incertain² (il est vrai que la philosophie n'avait peut-être jamais autant été appliquée dans le champ de l'architecture, même si par exemple les expressionnistes s'étaient inspirés des thématiques de la philosophie de Nietzsche au début du XX^{ème} siècle).

Par ailleurs, nous aurions pu ajouter à cette liste de théoriciens passés à la pratique et ayant entretenu des relations avec Derrida, Daniel Libeskind. Derrida et lui ont eu plusieurs échanges, après la construction du musée juif de Berlin, le philosophe louant la dialectique et le symbolisme des vides et des pleins du musée, retrouvant dans le discours de l'architecte un dualisme cher à sa philosophie qu'est celui de l'absence et de la présence³ (ce même dualisme auquel Eisenman se refusait en introduisant le terme de présent). L'architecture de Libeskind semble d'ailleurs se rapprocher de plusieurs thématiques auxquelles s'intéresse Derrida, comme la question de la mémoire, de l'archive. Mais l'architecte d'origine polonaise nie toute idée de transposition de la déconstruction en architecture, ou d'architecture déconstructiviste, reconnaissant tout de même, en accord avec Derrida, que le monde a radicalement changé depuis la deuxième Guerre Mondiale, et que l'architecture, tout comme la philosophie en porte la marque aujourd'hui⁴.

1. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.95

2. PAPADAKIS Andreas. Philosophy and Architecture : A partnership for the futur ? In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 219

3. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, pp.149-159

4. LEVY Linn, Daniel Libeskind : «Tu veux être artiste ? Deviens architecte !» [en ligne], Le Temps, 16 octobre 2015. Disponible sur <https://www.letemps.ch/culture/2015/10/16/>

Malgré sa filiation effective avec Tschumi et Eisenman, l'apport de la philosophie de Derrida ne semble donc pas être le trait commun de ce qui a rassemblé les architectes que la critique qualifie de « déconstructivistes » en 1988 au MoMa. D'autant plus que même chez Eisenman et Tschumi, il convient d'observer des divergences notoires entre leur architecture et la philosophie derridéenne. En effet, si, par exemple, dans leurs conférences, Derrida et Eisenman ne cessent de tisser des liens entre leurs travaux respectifs, leurs échanges personnels mettent à jour de nombreux désaccords. Ainsi, dans une réponse de Eisenman à Derrida en 1990, l'architecte affirme avoir ressenti, en lisant la lettre précédente du philosophe, un rejet de son travail⁵, confessant avoir été « ébranlé par la critique implicite »⁶ de ses propos. De plus, Eisenman avoue se trouver bien incapable de répondre aux provocations de Derrida, qui le questionnait sur le rôle de Dieu, de la culture du verre, ou la place des sans domiciles fixes dans son travail, en prenant soin tout de même à lui faire remarquer l'écart entre la liberté que lui permet la littérature de jouer sur les mots, et la contrainte de l'architecture d'être construite⁷. Interrogé sur la place de « l'absence » dans son approche conceptuelle, Eisenman se refuse (comme nous avons pu le voir) à la dialectique derridéenne absence/présence en introduisant le troisième terme qu'est celui de présent, s'éloignant de ce fait des dualismes dont traite la déconstruction.

Eisenman se défend de tous ces écarts entre la déconstruction de Derrida et son architecture, en déclarant au philosophe : « Ce que vous faites avec le langage est improbable en architecture. »⁸. Faisant remarquer les nombreux décalages entre la liberté qu'offre la littérature pour jouer sur les mots et la réalité de l'architecture et ses fins constructives, Eisenman lance au philosophe qu'il « n'est plus possible d'accepter, tout bonnement, la naïveté de votre pensée sur l'architecture ou de la pensée sur l'architecture en générale »⁹.

Si de nombreux parallèles peuvent donc être dressés entre l'architecture d'Eisenman et Tschumi et la philosophie de Jacques Derrida, on ne saurait qualifier leurs travaux d'application directe de la déconstruction littéraire dans le champ de l'architecture, ne serait-ce que par la distance existant entre la liberté de la littérature et la réalité

daniel-libeskind-veux-artiste-deviens-architecte [consulté le 17 février 2017]

5. DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, p.117

6. Ibid. p.117

7. Ibid. p.118

8. Ibid. p.120

9. Ibid. p.120

constructive de l'architecture. Interrogé d'ailleurs en 2011 par un journaliste, lui demandant si, à 78 ans, Eisenman croyait encore que les théories d'autres domaines comme la littérature pouvaient s'appliquer à l'architecture, l'architecte répondait :

« Non. J'ai longtemps cru cela possible mais je n'ai pas pu le faire. Je pense que l'architecture doit trouver sa théorie et son propre discours. »¹⁰

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

10. Peter Eisenman : l'ambition maxi est toujours nécessaire. [en ligne] Overblog, 29 novembre 2011. Disponible sur <http://archi.blog.over-blog.com/article-peter-eisenman-l-ambition-maximale-est-toujours-necessaire-90502406.html>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLENATION
DOC

LE TRUPE D'ARCHITECTURE
DU DROIT D'AVOUE DE NANTES

V

DECONSTRUIRE LE DECONSTRUCTIVISME

Alors qu'arrive le moment de conclure ce travail de mémoire, la question semble toujours se poser : qu'est-ce que l'architecture déconstructiviste ? Comment concilier l'approche pratique de Gehry, et celle très théorique de Tschumi ? La critique du mouvement moderne de Libeskind, et l'architecture de Eisenman qui y prend ses racines ? Qu'est-ce qui réellement unit ces architectes invités par Philip Johnson et Mark Wigley à l'exposition du MoMa de 1988, et qui serait l'essence de ce que la critique a appelé « l'architecture déconstructiviste » (nom qu'au final tous rejettent).

Le point de départ qui semble tous les rassembler est une critique commune de l'architecture moderne et de son fonctionnalisme, s'avérant trop réducteur dans la conception architecturale. Chacun des architectes présentés à l'exposition du MoMa de 1988 a alors entamé une recherche indépendante, sur ce que devait être l'architecture représentative de la société à la fin du XX^{ème} siècle, et de ses tourments. La dimension exploratoire, expérimentale de leur approche est peut-être le point le plus important de leur démarche. Car si les procédés, les références divergent, tous ont remis en question de manière radicale notre perception de l'espace et notre définition de la forme architecturale, même si la symbolique sous-jacente à leur architecture varie.

fig. 205 (ci-contre) : Détail
Guggenheim de Bilbao, réalisé par
Frank Gehry

Cependant, à chaque fois, nous avons pu remarquer autant les convergences que les singularités. « L'architecture déconstructiviste » ne saurait être définie par l'application de la déconstruction littéraire en architecture, car nous avons vu que seuls Tschumi et Eisenman entretiennent une véritable relation entre la philosophie et leur architecture (en conservant finalement un écart inévitable, dû à la nature différente des deux disciplines). Elle ne saurait non plus se définir comme un rejet de l'architecture moderne, car elle y prend finalement ses racines, en en détournant les formes. Paradoxalement, elle prétend même parler de l'époque post-moderne, en s'inspirant de nombreux mouvements artistiques contemporains de l'architecture moderne : les procédés des surréalistes qui ont inspiré Gehry et CoopHimmelb(l)au, l'architecture expressionniste dont les formes se retrouvent dans les derniers projets de Hadid et Gehry, la cinématographie Laban dont Tschumi a copié les codes pour ses notations, les travaux sur la perspective de De Stijl dont on retrouve les traces chez Eisenman et Gehry, et bien sûr, le Futurisme italien et le Constructivisme russe, qui semblent être des références communes à tous. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, si, comme l'affirme Wigley, tous se sont tournés vers l'art de l'Avant-Garde russe pour leurs recherches proposant des stratégies de perturbation de la forme pure sans précédent, on pourrait également imputer cette référence à un effet de mode. Effectivement, à cette époque, le monde occidental découvrait l'art de l'URSS et des artistes de l'Avant-Garde, notamment grâce à l'exposition Paris-Moscou, qui s'est tenue en 1979 au Centre Georges Pompidou à Paris. Cet événement présentait au grand public l'art russe des années 1900 à 1930, le Constructivisme et le Suprématisme devenant alors très appréciés. La même réflexion pourrait être portée sur la référence de Eisenman et Tschumi à la pensée de Derrida, la philosophie de la déconstruction étant alors, bien que très critiquée, relativement célèbre, notamment aux États-Unis.

Alors que pouvons-nous définir comme « architecture déconstructiviste » ? Pour répondre à cette question, nous pouvons revenir à nouveau sur l'origine du nom : dé-constructivisme. Détournement du constructivisme. L'appellation « architecture déconstructiviste » faisait explicitement référence au Constructivisme russe. Finalement, au regard des travaux de Libeskind, Hadid, Gehry, Tschumi, Eisenman et CoopHimmelb(l)au, on peut dire que le Déconstructivisme est lui aussi né du besoin américain de discerner les nouvelles modes. Car, comme l'avaient déclaré Wigley et Johnson, l'architecture déconstructiviste n'est ni un courant, ni un mouvement ni un style. Ce qui aurait dû demeurer le simple nom d'une exposition dans les années 1980, faisant le parallèle entre des démarches d'architectes et le Constructivisme russe, est devenu l'appellation d'un style qui n'en est pas un. L'architecture dé-constructiviste, renvoyant au Constructivisme russe, est alors devenue l'architecture qui déconstruit les volumes, qui déconstruit les

bâtiments. Aujourd'hui, l'appellation « architecture déconstructiviste » renvoie dans l'imaginaire collectif davantage à une architecture formaliste mettant en scène des volumes spectaculaires qu'aux recherches et aux explorations auxquelles se sont livrés Libeskind, Hadid, Gehry, Tschumi, Eisenman et CoopHimmelb(l)au. Pourtant, si l'on ne retient que la définition de l'exposition de 1988, le déconstructivisme a disparu depuis déjà plusieurs années. L'architecture paramétrique à laquelle se livrent aujourd'hui les agences de Hadid, Eisenman et CoopHimmelb(l)au semble en effet bien loin des formes présentées au MoMa, mises alors en parallèle avec les toiles de El Lissitsky et Malevitch. Le déconstructivisme a « disparu », car il n'a au final jamais existé en tant que mouvement. Ce n'était que la photographie d'un instant, d'une convergence entre la pratique de plusieurs architectes. Mais le succès de l'exposition et la reprise du terme par la critique, avide de nouveauté, a attribué à l'architecture qui tentait d'échapper à tout -isme, l'étiquette de déconstructivisme. La démarche des architectes que l'on qualifie de « déconstructivistes » s'inscrit en réalité dans une série de tentatives, bien plus vaste, bien plus ancienne, de questionnement de la forme (architecturale), et de sa prétendue pureté. Il n'est donc pas étonnant de voir dans leur architecture des références à ces autres recherches (architecturale et artistiques), et non pas seulement l'exploitation d'une parenté avec le Constructivisme russe.

« Mais après les courants désastreux qui ont agité le XX^{ème} siècle, est-il encore possible de souscrire à un quelconque « isme » - modernisme, autoritarisme, totalitarisme, communisme ou fondamentalisme ? L'architecture doit se garder des étiquettes. »¹

1. LIBESKIND Daniel. Construire le futur : d'une enfance polonaise à la freedom tower. Paris : Albin Michel, 2005, pp. 58-59

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Ressources et documentation

THÉORIE ARCHITECTURALE, ARTISTIQUE ET PHILOSOPHIQUE

Bibliographie

ARNHEIM Rudolf. Dynamique de la forme architecturale. Bruxelles : Éditions Mardaga, 1986, 284 p. (Architecture + Recherches)

BAUDRILLARD Jean. Truth and Radicality in Architecture. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 133

CABARET Josselin. Doit-on craindre le déconstructivisme ? [en ligne]. Rapport d'étude. Lyon : École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon, 2013, 39 p.

COYNE Richard. Derrida for architects. New York : Routledge, 2011, 115 p.

DERRIDA Jacques. Les arts de l'espace : Écrits et interventions sur l'architecture. Paris : Éditions de la différence, 2015, 400 p. (Essais, n°85)

DESBORDES Jérôme. Construction-Reconstruction-Déconstruction : Passage entre deux rives. Travail Personnel de Fin d'Études : École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, 1997, 73 p.

JENCKS Charles. The New Paradigm in Architecture. [en ligne]. 2002, 11p.

JOHNSON Philip, WIGLEY Mark, Deconstructivist Architecture, Thames and Hudson : London, 1988, 108p.

NOEVER Peter. Architecture in Transition : Between Deconstruction and New Modernism. Munich : Prestel, 1991, 160 p.

PAPADAKIS Andreas. Philosophy and Architecture : A partnership for the futur ? In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 219

PEHNT Wolfgang. Expressionist architecture. London : Thames & Hudson, 1973, 232 p.

PEHNT Wolfgang. Expressionist architecture in drawings. London : Thames & Hudson, 1985, 115 p.

SALINGAROS Nikos A. Anti-Architecture et déconstruction. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, 204 p.

SHARP Dennis. Modern Architecture and Expressionism. New York : First American Edition, 1966, 204 p.

SEWING Werner. Architecture : Sculpture. Munich : Prestel, 2004, 142 p.

TAYLOR Richard. Second Nature : Fractured Magic from Pollock to Gehry. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 187

Sitographie

Déconstructivisme [en ligne], Wikipédia. 3 décembre 2016. Disponible sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9constructivisme> [consulté le 4 octobre 2016]

Constructivisme russe [en ligne], Wikipédia. 16 novembre 2016. Disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Constructivisme_russe [consulté le 20 décembre 2016]

Kasimir Malevitch [en ligne], Wikipédia, 22 décembre 2016. Disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Kasimir_Malevitch [consulté le 20 décembre 2016]

Architecture constructiviste [en ligne], Wikipédia. 19 novembre 2016. Disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Architecture_constructiviste [consulté le 20 décembre 2016]

ARCHITN (pseudonyme), Déconstructivisme [en ligne], Centerblog, 19 février 2011. Disponible sur <http://architn.centerblog.net/1-deconstructivisme> [consulté le 18 octobre 2016]

HERVEY Yoann, Compte-rendu « Ceci n'est pas une pipe » de Michel Foucault [en ligne]. Disponible sur <https://yoannhervey.wordpress.com/2015/09/08/ceci-nest-pas-un-article-a-propos-de-ceci-nest-pas-une-pipe-de-michel-foucault/> [consulté le 23 décembre 2016]

ROCHE Rémi, Exercice architecturologie [en ligne], Ecole Nationale Supérieur d'Architecture de

Paris-la-Villette, 9 décembre 2014. Disponible sur <http://194.199.196.229/AIC/?p=330> [consulté le 29 novembre 2016]

MONOGRAPHIE ET THÉORIE D'ARCHITECTE : PETER EISENMAN

Bibliographie

CASSARA Silvio et al. Peter Eisenman : Feints. Milan : Skira Editore, 2006. 208 p.

DAVIDSON Cynthia et al. Tracing Eisenman : Peter Eisenman complete works. London : Thames & Hudson, 2006, 400 p.

EISENMAN PETER. Diagram diaries. London : Thames & Hudson, 1999, 240 p.

EISENMAN Peter. Presentness and the « Being-Only-Once » of architecture. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007, p. 21

PERARNAUD Nora. Au-delà du formalisme, une architecture complexe et contradictoire : Peter Eisenman, Cardboard Architecture, 1969. [en ligne] Faculté d'architecture ULB, 2013. 50 p.

Sitographie

CORBO Stefano, From Formalism to Weak Form : The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman. [en ligne] 25 janvier 2015. Disponible sur www.archdaily.com/591214/from-formalism-to-weak-form-the-architecture-and-philosophy-of-peter-eisenman

Peter Eisenman : l'ambition maxi est toujours nécessaire. [en ligne] Overblog. 29 novembre 2011. Disponible sur <http://archi.blog.over-blog.com/article-peter-eisenman-l-ambition-maximale-est-toujours-necessaire-90502406.html>

MONOGRAPHIE ET THÉORIE D'ARCHITECTE : BERNARD TSCHUMI

Bibliographie

MIGAYROU Frédéric. Bernard Tschumi : Architecture : concept & notation. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2014, 256 p.

TSCHUMI Bernard. Architecture and Events. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 35

TSCHUMI Bernard, DERRIDA Jacques, VIDLER Anthony. Tschumi, Parc de la Villette. London : Artifice books on architecture, 2014, 237 p.

Sitographie

LABEDADE Nadine, Parc de la Villette, Paris, 1983-1992 [en ligne], Frac Centre. Disponible sur <http://www.frac-centre.fr/index-des-auteurs/rub/rubprojets-64.html?authID=192&censembleID=599&oeuvreID=3069> [consulté le 14 novembre 2016]

TSCHUMI Bernard, The Manhattan Transcripts, 1976-1981, [en ligne], Bernard Tschumi Architects. Disponible sur <http://www.tschumi.com/projects/18/#> [consulté le 6 juillet 2017]

MONOGRAPHIE ET THÉORIE D'ARCHITECTE : DANIEL LIBESKIND

Bibliographie

CAPANNA Alessandra. Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method [en ligne], 2009

LIBESKIND Daniel. Traces of the Unborn. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007, p. 89

LIBESKIND Daniel. Construire le futur : d'une enfance polonaise à la freedom tower. Paris : Albin Michel, 2005, 343 p.

WOLF Connie et al. Daniel Libeskind and the contemporary Jewish museum. New York : Rizzoli, 2008, 125 p.

Sitographie

LEVY Linn, Daniel Libeskind : «Tu veux être artiste ? Deviens architecte !» [en ligne], Le Temps, 16 octobre 2015. Disponible sur <https://www.letemps.ch/culture/2015/10/16/daniel-libeskind-veux-artiste-deviens-architecte> [consulté le 17 février 2017]

MONOGRAPHIE ET THÉORIE D'ARCHITECTE : COOP HIMMELB(L)AU

Bibliographie

COOP HIMMELB(L)AU. Coop Himmelblau : construire le ciel. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992, 48 p.

NOEVER Peter, KIPNIS Jeffrey, LAVIN Sylvia. Coop Himmelb(l)au : beyond the blue. Munich : Prestel, 2007, 192 p.

PRIX Wolf. In Between or Only Unstable Points can be Points of Departure. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 153

MONOGRAPHIE ET THÉORIE D'ARCHITECTE : ZAHA HADID

Bibliographie

SCHUMACHER Patrik. What's Next ? : From Destructive Impact to Creative Impulse. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 205

SCHUMACHER Patrik. Aspects of the Work of Zaha Hadid. In : Essays on architecture. London : Papadakis publisher, 2007. p. 211

SCHUMACHER Patrick, FONTANA-GIUSTI Gordana. Zaha Hadid : Major and recent works. Londres : Thames & Hudson, 2004, 240 p.

SCHUMACHER Patrick, FONTANA-GIUSTI Gordana. Zaha Hadid : Project documentation. Londres : Thames & Hudson, 2004, 112 p.

SCHUMACHER Patrick, FONTANA-GIUSTI Gordana. Zaha Hadid : Process : Sketches and Drawings. Londres : Thames & Hudson, 2004, 128 p.

SCHUMACHER Patrick, FONTANA-GIUSTI Gordana. Zaha Hadid : Theories. Londres : Thames & Hudson, 2004, 214 p.

Sitographie

LOPEZ Natalina, Zaha Hadid's Successor Patrick Schumacher Discusses Parametricism in Architecture and Fashion [en ligne], Archdaily, 1 octobre 2016. Disponible sur http://www.archdaily.com/796212/zaha-hadids-successor-discusses-parametricism-in-architecture-and-fashion?ad_medium=widget&ad_name=recommendation [consulté le 6 avril 2017]

SANTIBENEZ Danae, The creative process of Zaha Hadid, as revealed through her paintings [en ligne], Archdaily, 31 octobre 2016. Disponible sur <http://www.archdaily.com/798362/the-creative-process-of-zaha-hadid-as-revealed-through-her-paintings> [consulté le 6 avril 2017]

SISSON Patrick, 21 First Drafts: Zaha Hadid's Vitra Fire Station [en ligne], curbed, 5 août 2015. Disponible sur <https://www.curbed.com/2015/8/5/9933580/21-first-drafts-zaha-hadids-vitra-fire-station> [consulté le 6 avril 2017]

SOBERG Martin, Zaha Hadid Architects [en ligne], Arcspace. Disponible sur <http://www.arcspace.com/features/zaha-hadid-architects/> [consulté le 23 décembre 2016]

Médiagraphie

Video: Zaha Hadid Discusses the Influence of Kazimir Malevich on her Work [en ligne], archdaily, 1 septembre 2016. Disponible sur <http://www.archdaily.com/794495/video-zaha-hadid-discusses-the-influence-of-kazimir-malevich-on-her-work> [consulté le 5 juillet 2017]

Article sur The Charnel House intitulé : In memoriam Zaha Hadid, 1950-2016, rassemblant les textes : FOSTER Hal, The Art-Architecture Complex, 2012 et HARTOONIAN Gervork, Architecture and Spectacle : A critique, 2012. Disponible sur Video: Zaha Hadid Discusses the Influence of Kazimir Malevich on her Work [en ligne], archdaily, 1 septembre 2016. Disponible sur <http://www.archdaily.com/794495/video-zaha-hadid-discusses-the-influence-of-kazimir-malevich-on-her-work> [consulté le 2 avril 2017]

MONOGRAPHIE ET THÉORIE D'ARCHITECTE : FRANK GEHRY

Bibliographie

CELANT Germano, Frank O. Gehry. Milan : Skira, 2009, 318 p.

LEMONIER Aurélien, MIGAYROU Frédéric. Frank Gehry. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2014, 256 p.

Sitographie

Gehry Residence / Frank Gehry [en ligne], Archdaily, 5 juillet 2010. Disponible sur <http://www.archdaily.com/67321/gehry-residence-frank-gehry> [consulté le 5 mai 2017]

HOWARTH Dan, "I might become Mies van der Rohe" says Frank Gehry [en ligne], Dezeen, 5 avril 2017. Disponible sur https://www.dezeen.com/2017/04/05/frank-gehry-interview-philadelphia-museum-art-renovation-architectural-versatility-mies-van-der-rohe-sustainability-facebook/?li_source=LI&li_medium=bottom_block_1 [consulté le 6 juillet 2017]

Médiagraphie

POLLACK Sydney, Sketches of Frank Gehry [vidéo, en ligne], Youtube, 13 septembre 2006. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=vYt2SQPqTh0> [consulté le 27 mars 2017]

RAMBERT Francis, L'après Bilbao [vidéo, en ligne], Cité de l'architecture et du Patrimoine, 1 décembre 2011. Disponible sur http://www.dailymotion.com/video/xmoxlm_27-l-apres-bilbao_creation [consulté le 30 décembre 2016]

DONADA Julien, Le musée Guggenheim de Bilbao [vidéo, en ligne], Youtube, 6 février 2012. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ImGBsjd52W4> [consulté le 17 octobre 2016]

MONOGRAPHIE ET THÉORIE D'ARCHITECTE : REM KOOLHAAS

Bibliographie

FUTAGAWA Yukio. OMA : Recent project. Tokyo : ADA Edita, 2012, 179 p.

Crédits illustrations

fig. 0 : Peinture de Zaha Hadid. Zaha Hadid Architects. Source : <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/painting-for-the-guggenheim-zaha-hadids-exhibition-design-process>

fig. 1 : Photographie personnelle

fig. 2 : Photographie Sophie Chivet, source : <https://www.parisinfo.com/musee-monument-paris/71469/Parc-de-La-Villette-Plein-Air>

fig. 3 : Photographie personnelle

fig. 4.1 : Photographies R.P. Taylor, source : https://www.researchgate.net/publication/8102049_Perceptual_and_physiological_responses_to_the_visual_complexity_of_fractal_patterns

fig. 4.2 : Image extraite du livre Never Built New York, de Greg Goldin et Sam Lubell, Hardcover, 2016. Source : <https://www.backtothestates.fr/mag/le-new-york-jamais-construit/>

fig. 5 : Photographie par Dick Frank Studio. Source : <http://bombmagazine.org/article/5991/peter-eisenman>

fig. 6 : Photographie de Studio Daniel Libeskind. Source : <http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>

fig. 7 : Affiche de Bernard Tschumi. Source : <http://www.we-find-wildness.com/2010/12/bernard-tschumi-advertisements-for-architecture/>

fig. 8 : Plan réalisé par Frank Gehry Architect. Source : <https://archidialog.com/2011/11/21/learning-from-frank-gehry-chapter-3-the-most-successful-floor-plan-strategy/>

fig. 9 : Modélisation de Frank Gehry Architect. Source : <http://avant.org/project/bonus-levels/>

fig. 10 : Source : <https://fr.pinterest.com/pin/564287028281784990/>

fig. 11 : Source : <https://fr.pinterest.com/pin/475552041886233143/>

fig. 12 : Photographie Nate Robert. Source : <http://www.vanupied.com/berlin/musee-berlin/bauhaus-archiv-musee-du-design-a-berlin.html>

fig. 13 : esquisse Walter Gropius, 1926, VG Bild-Kunst, Bonn 2016, source : <http://www.lalibre.be/culture/arts/le-bauhaus-revisite-a-l-art-design-atomium-museum-58c92cd4cd70a15c9a28def1>

fig. 14 : Theo van Doesburg, source : <https://www.repro-tableaux.com/a/van-doesburg-theo/construction-de-l-espace.html>

fig. 15 : Source : <http://www.otto-haesler-stiftung.de/Italienischer-Garten>

fig. 16 : Source : <http://germanpostwarmodern.tumblr.com/post/133453571859/housing-development-1926-27-on-bruchfeldstra%C3%9Fe>

- fig. 17.1 : Photographie de August Fischer, source : <https://www.dezeen.com/2016/07/31/villa-savoie-le-corbusier-poissy-france-modernist-style-unesco-world-heritage/>
- fig. 17.2 : Seagram Building, photographie par Ezra Stoller/Esto, source : <https://www.architecturaldigest.com/story/mies-van-der-rohe-critical-biography-book>
- fig. 18 : Photographe inconnu. Source : Pinterest, usager James Brendan Butler, <https://fr.pinterest.com/pin/28288303886180849/>
- fig. 19 : CCA Mellon Lectures, source : <http://www.archdaily.com/151566/ad-classics-amsterdam-orphanage-aldo-van-eyck/50380ed428ba0d599b000bcb-ad-classics-amsterdam-orphanage-aldo-van-eyck-photo>
- fig. 20 : Projet de Arata Isozaki. Source : <http://www.fgautron.com/weblog/archives/2007/06/06/les-metabolistes/>
- fig.21: Bâtiment réalisé par Kisho Kurokawa architect. Source photographie : <http://neoalchimiste.20minutes-blogs.fr/archive/2008/10/12/architecture-metabolique-kisho-kurokawa.html>
- fig. 22 : Source photographie : <https://i.pinimg.com/736x/39/ae/a9/39aea9952d4af5b329b1b8406392d8e7--bruno-pavilion.jpg>
- fig. 23 : Illustration réalisée par Bruno Taut. Source photographie : <http://socks-studio.com/2015/05/27/alpine-architecture-an-utopian-city-by-bruno-taut-1917/>
- fig. 24 : Photographie de Daniel Hindes. Source : http://www.rudolfsteinerweb.com/galleries/First_Goetheanum/Exterior/
- fig. 25 : Photographie de Daniel Hindes. Source : http://www.rudolfsteinerweb.com/Rudolf_Steiner_and_Architecture.php
- fig. 26 : Photographie de Amélie Dupont. Source : <http://france.fr/fr/agenda/cinemas-centre-pompidou-cadre-festival-dautomne-paris-retrospective-integrale-joao-pedro-rodri>
- fig. 27.1 : Photographie SmugMug, Inc. Source : <https://scenographix.smugmug.com/Architecture/Piazza-dItalia/i-t3hbgcD>
- fig. 27.2 : Photographie de Steve Morgan. Source : <http://www.archdaily.com/407522/ad-classics-the-portland-building-michael-graves>
- fig. 28 : Photographe inconnu. Source : Twitter, usager Tom Dyckhoff, <https://twitter.com/tomdyckhoff/status/710499139684016128>
- fig. 29 : Maquette Frank Gehry Architect. Photographie de Catherine Vernet. Source : <http://interieurites.com/frank-gehry-au-centre-pompidou-spectaculaire-complexe/>
- fig. 30 : Photographie netropolitan.org. Source : <http://www.archdaily.com/67321/gehry-residence-frank-gehry/5037e46a28ba0d599b0002ad-gehry-residence-frank-gehry-photo>
- fig. 31 à 37 : Photographies propriété du MoMa of New York. Source : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1813?locale=fr#installation-images>
- fig. 38 : Affiche El Lissitsky. Source : <https://d6metropolefroide.wordpress.com/2012/05/15/el-lissitsky-precursseur-typographe/>
- fig. 39 : Peinture de Malevitch. Source : <http://reproarte.com/fr/selection-du-theme/a-theme/couleur-et-forme/supremus-no-56-detail>
- fig. 40 : Peinture de Malevitch. Source : <http://www.histoiredelart.net/courants/le-suprematisme-15.html>

- fig. 41 : Source image : Pinterest, usager Kaoura Marius. <https://fr.pinterest.com/pin/535295105683050733/>
- fig. 42 : Dessin Vladimir Tatline. Source : http://lapisblog.epfl.ch/gallery3/index.php/20140709-01/tatline_vladimir_monument_a_la_troisieme_internationale_1919_1920_02
- fig. 43 : Photographie DR. Source : http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/17/a-moscou-la-tour-choukhov-menacee_4384715_3246.html
- fig. 44 : Sculpture de Vladimir Tatlin. Photographe inconnu. Source : Pinterest, usager jooohan lee, <https://fr.pinterest.com/pin/316096467569423714/>
- fig. 45.1 : Esquisse Vesnin brothers. Photo scannée de l'ouvrage Deconstructivist Architecture, Johnson Philip, Wigley Mark, 1988.
- fig. 45.1 : Esquisse Vesnin brothers. Photo scannée de l'ouvrage Deconstructivist Architecture, Johnson Philip, Wigley Mark, 1988.
- fig. 46 : Peinture de Zaha Hadid. Zaha Hadid Architects. Source : <https://www.dezeen.com/2016/12/04/zaha-hadid-paintings-drawings-serpentine-sackler-gallery-exhibition-london/>
- fig. 47 : Dessin Daniel Libeskind. Daniel Libeskind Architects. Source : <http://socks-studio.com/2012/03/24/daniel-libeskinds-micromegas-1979/>
- fig. 48 : Dessin Bernard Tschumi. Bernard Tschumi Architects. Source : http://ead.nb.admin.ch/web/biennale/bi06_A/Bilder_Tschumi/Villette/02.BernardTschumiArchitects.jpg
- fig. 49 : Photographie View Pictures. Source : <https://www.architecturaldigest.com/gallery/daniel-libeskind-architecture/all>
- fig. 50 : Photographie Brigitte Lacombe. Source : <http://www.archdaily.com/tag/zaha-hadid/>
- fig. 51.1 : Peinture réalisée par Zaha Hadid. Zaha Hadid Architects. Source : <http://www.archdaily.com/546436/watch-zaha-hadid-on-kazimir-malevich-today>
- fig. 51.2 : Sculpture de Malevitch, 1922. Photographe inconnu. Source : Pinterest, usager Luc Hoekx, <https://fr.pinterest.com/pin/327777679116215843/>
- fig. 52 : Peinture de Malevitch, 1916. Source : <https://art-zoo.com/kasimir-malevitch/malevitch-suprematisme-1916-composition-14/>
- fig. 53 : Peinture réalisée par Zaha Hadid. Zaha Hadid Architects. Source : <https://art-zoo.com/kasimir-malevitch/malevitch-suprematisme-1916-composition-14/>
- fig. 54 : Peinture réalisée par Zaha Hadid. Zaha Hadid Architects. Source : <http://www.archdaily.com/787440/zaha-hadid-to-be-remembered-with-exhibition-in-venice>
- fig. 55 : Sculpture réalisée par Zaha Hadid. Zaha Hadid Architects. Photographie : Martin Ruestch. Source : <http://www.arcspace.com/bookcase/zaha-hadid--suprematism/>
- fig. 56 : Peinture réalisée par Zaha Hadid. Zaha Hadid Architects. Source : <http://www.archdaily.com/798362/the-creative-process-of-zaha-hadid-as-revealed-through-her-paintings>
- fig. 57 : Peinture de Pablo Picasso. Source : <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/eb/25/c3/eb25c37e95069cc853bacbf8a75234b3.jpg>
- fig. 58 : Peinture réalisée par Zaha Hadid. Zaha Hadid Architects. Source : <http://fr.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2014/february/10/zaha-hadid-on-the-perils-of-paper-architecture/>
- fig. 59 : Peinture de Malevitch. Photographie Stedelijk Museum, Amsterdam. Source : <https://the189.com/architecture/kazimir-malevich-and-el-lissitzky-suprematism/>

- fig. 60 à 63 : Zaha Hadid Architects. Source : <http://www.zaha-hadid.com/architecture/cardiff-bay-opera-house/>
- fig. 64 à 65 : Zaha Hadid Architects. Source : <http://www.archdaily.com/786968/ad-classics-rosenthal-center-for-contemporary-art-zaha-hadid-architects-usa>
- fig. 66 : Photographie par Roland Halbe. Source : <https://www.competitionline.com/de/projekte/57131>
- fig. 67 à 71 : Peinture réalisée par Zaha Hadid. Zaha Hadid Architects. Source : <http://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany>
- fig. 72 : Architecture : Zaha Hadid. Photographie par Hélène Binet. Source : <http://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany>
- fig. 73 : Zaha Hadid Architects. Source : <http://www.archdaily.com/798362/the-creative-process-of-zaha-hadid-as-revealed-through-her-paintings>
- fig. 74 : Peinture Carlo Carr  . Source : <https://laformeduvermillon.wordpress.com/2015/11/10/representer-le-mouvement-le-futurisme/>
- fig. 75 : Source : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburger_Kunsthalle_-_02.jpg
- fig. 76 : Source : <https://findery.com/Hathaway/notes/monument-to-the-march-dead>
- fig. 77 : Zaha Hadid Architects. Source : <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/d8/b6/86/d8b6863bcd72f90278eec73024c3d24.jpg>
- fig. 78 : Photographe inconnu. Source : <http://inhabitat.com/frank-gehry-reveals-gteam-the-%E2%80%9Cgoogle-docs%E2%80%9D-of-design/>
- fig. 79 : Maquette Frank Gehry Architects. Photographe inconnu. Source : <http://thebeautifularchitectureobject.tumblr.com/post/145568970720/familian-house-frank-gehry-ga-houses-6-1979>
- fig. 80.1 : Architecture Frank Gehry Architects. Photographe inconnu. Source : <https://www.wright20.com/auctions/2015/05/design-masterworks/frank-gehrys-winton-guest-house>
- fig. 80.2 : Peinture Giorgio morandi, 1956. Source : <http://jardindesprit.forumgratuit.org/t1298-lundi-9-fevrier-2015>
- fig. 81.1 : Frank Gehry Architects. Source : http://aws.vdkimg.com/film/6/4/0/5/6405_backdrop_scale_1280xauto.jpg
- fig. 81.2 : Frank Gehry Architects. Source : https://wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/FLV_boceto_original-500x376.jpg
- fig. 82 : Photographie Chuck Arnoldi Studio. Source : <http://www.charlesarnoldistudio.com/works/sticks-i/>
- fig. 83 : Ron Davis Studio. Source : <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/d8/64/87/d864875cdfb834586f11195e530ef064--giallo-geometric-art.jpg>
- fig. 84 à 91 : Frank Gehry Architects. Images tirées du livre Frank Gehry, écrit sous la direction d'Aurélien Lemonier et Frédéric Migayrou, Edition Centre Pompidou.
- fig. 92 : Photographe inconnu. Source : <http://www.zeutch.com/frank-gehry/>
- fig. 93 : Photographie Harsan Thomson. Source : <http://harshanthomson.com/modern-classics/the-dancing-house-prague-frank-gehry/>

fig. 94 et 95 : Frank Gehry Architects. Images tirées du livre Frank Gehry, écrit sous la direction d'Aurélien Lemonier et Frédéric Migayrou, Edition Centre Pompidou.

fig. 96 : Architecture de Frank Gehry. Photographe inconnu. Source : <http://artsplastiqueslcf.blogspot.fr/2017/05/oeuvre-de-la-semaine-le-peix-dorat-de.html>

fig. 97 : Architecture de Frank Gehry. Photographe Fundistephan. Source : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Gehry_photo_office_buildings_river_bank_fa%C3%A7ade_01_D%C3%BCsseldorf_Germany_2005-07-27.jpg

fig. 98 : Architecture de Frank Gehry. Photographe inconnu. Source : <https://smn3e1techno.files.wordpress.com/2016/03/fondation-louis-vuitton-lvmh-grungecake-thumbnail.jpg?w=1400>

fig. 99 : Giacomo Balla. Source : Pinterest, usager Nuara Markaryan, <https://fr.pinterest.com/pin/470274386069640605/>

fig. 100 : Photographie Aleksandra Pawloff. Source : <http://www.arcspace.com/features/coop-himmelblau/>

fig. 101 et 102 : CoopHimmelblau Architects. Source : <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/hot-flat/>

fig. 103 et 104 : CoopHimmelblau Architects. Source : <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/apartment-complex-wien-2/>

fig. 105 et 106 : CoopHimmelblau Architects. Source : <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/roter-engel/>

fig. 107 : Esquisse CoopHimmelblau Architects. Photographie de Olivier Martin-Gambier. Source : <http://www.frac-centre.fr/index-des-auteurs/rub/rubprojets-64.html?authID=46&ensembleID=121&oeuvreID=587>

fig. 108 : Esquisse CoopHimmelblau Architects. Source : <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/open-house/>

fig. 109 et 111 : Maquette CoopHimmelblau Architects. Photographie de Tom Bonner. Source : <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/open-house/>

fig. 110 : Maquette CoopHimmelblau Architects. Photographie de Gerald Zugmann. Source : <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/open-house/>

fig. 112 : Voir fig. 107

fig. 113 : Voir fig. 80

fig. 114 : Dessin André Masson. Source : <http://fr.wahooart.com/@@/6WHJWN-Andr%C3%A9-Aim%C3%A9-Ren%C3%A9-Masson-Dessin-automatique>

fig. 115 : Maquette CoopHimmelblau Architects. Source : <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/rehak-house/>

fig. 116 : Peinture El Lissitsky. Source : <https://imgprivate2.artprice.com/get/classifieds/969f/69dd/5ddf/70a5/2950/db56/7c11/5b6f/0371/407b/220/220/E1-LISSITZKY-Proun-1321433222.jpg>

fig. 117.1 : Maquette CoopHimmelblau Architects. Photographie de Gerald Zugmann. Source : <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/the-heart-of-a-city-melun-senart/>

fig. 117.2 : Sculpture Vladimir Tatline. Photographe inconnu. Source : Pinterest, usager Hugo Chacon, <https://fr.pinterest.com/pin/486670303453935667/>

- fig. 118 : Architecture Coop Himmelb(l)au. Photographe inconnu. Source : <http://www.positive-magazine.com/the-importance-of-being-iron/>
- fig. 119 : Architecture Zaha Hadid. Photographe inconnu. Source : <http://www.gqmagazine.fr/pop-culture/sorties/diaporama/zaha-hadid-en-5-realizations/30635>
- fig. 120 : Photographie de Eigenes Werk. Source : https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Goetheanum_von_S%C3%BCden.jpg
- fig. 121 : Photographe inconnu. Source : <http://www.cleverpodcast.com/blog/ep-23-daniel-libeskind>
- fig. 122 à 127 : Studio Daniel Libeskind. Source : <http://libeskind.com/work/chamber-works/>
- fig. 128 et 129 : Studio Daniel Libeskind. Source : <http://libeskind.com/work/micromegas/>
- fig. 130 : Frank Gehry Architects. Images tirées du livre Frank Gehry, écrit sous la direction d'Aurélien Lemonier et Frédéric Migayrou, Edition Centre Pompidou.
- fig. 131 : Studio Daniel Libeskind. Source : <http://libeskind.com/work/theatrum-mundi/>
- fig. 132 à 135 : Studio Daniel Libeskind. Photographie de Olivier Martin-Gambier. Source : <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/libeskind-daniel/berlin-city-edge-64.html?authID=115&ensembleID=321>
- fig. 136 : El Lissitzky. Source : Pinterest, usager thaizy alves, <https://fr.pinterest.com/pin/317151998737114988/>
- fig. 137 : Michael Heizer. Photographie de Tom Vinez. Source : <https://www.menil.org/collection/objects/7605-rift>
- fig. 138 : Architecture Studio Daniel Libeskind. Photographie de Guenter Schneider. Source : <http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>
- fig. 139 : Dessin de Alessandra Capanna, issu de Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method. Source : https://www.researchgate.net/publication/226330569_Music_and_Architecture_A_Cross_between_Inspiration_and_Method
- fig. 140 : Architecture Studio Daniel Libeskind. Photographie BitterBredt. Source : <http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>
- fig. 141.1 : Auteur du schéma inconnu. Source : <http://skildy.blog.lemonde.fr/2007/03/05/le-musee-juif-de-berlin-de-daniel-libeskind-une-etude-de-gerome-charel-et-julien-mortet/>
- fig. 141.2 : Architecture Studio Daniel Libeskind. Photographie de Torsten Seidel. Source : <http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>
- fig. 142 : Dessin Studio Daniel Libeskind. Source : <http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>
- fig. 143 : voir fig. 122
- fig. 144 : voir fig. 49
- fig. 145 : Peinture Liubov Popova. Source : Pinterest, usager Jean-Pierre Aubagnac, <https://fr.pinterest.com/pin/551902129310025008/>
- fig. 146 : Architecture Studio Daniel Libeskind. Photographie de Kim Yong Kwan. Source : <http://libeskind.com/work/tangent-facade-design-for-the-hyundai-development-company/>
- fig. 147 et 148 : Esquisse Architecture Studio Daniel Libeskind. Source : <https://www.fastcodesign.com/3036773/freedom-tower-architect-daniel-libeskind-ground-zero-is-very-very-close-to-my-o>
- fig. 149 : Architecture Studio Daniel Libeskind. Photographie de Nikolas Koenig. Source : <http://libeskind.com/>

com/work/18-36-54/

fig. 150 : Frank Gehry Architects. Photographie de JRC/Alamy. Source : <https://www.architecturaldigest.com/gallery/best-of-frank-gehry-slideshow>

fig. 151 : Dessin Bernard Tschumi Architects. Source : <http://www.pencil.com/gallery.php?p=647915047381>

fig. 152 : Photographe inconnu. New Statesman. Source : <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/12/jacques-derrida-against-system>

fig. 153 : Schéma de Lucie Guillemette et Josiane Cossette. Source : Lucie Guillemette et Josiane Cossette (2006), « Déconstruction et différance », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-differance.asp>.

fig. 154 : Peinture de Peter Bruegel. Source : <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/bruegel/tourdebabel.htm>

fig. 154 : Couverture de Chora L Works : Jacques Derrida and Peter Eisenman (Anglais) Broché – 22 mai 1997 de Jacques Derrida (Auteur), Jeffrey Kipnis (Sous la direction de), Thomas Leeser (Sous la direction de). Source : <https://www.amazon.fr/Chora-Works-Jacques-Derrida-Eisenman/dp/1885254407>

fig. 155 : Photographe inconnu. Source : <https://www.world-architects.com/en/pages/insight/deconstructivist-architecture-25>

fig. 156 : Dessins de Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/33/8c/ae/338cae251ad35a946e3740d9ea4d6b6a.jpg>

fig. 157 : Schémas de Rudolph Wittkower, tiré de l'ouvrage Architectural Principles in the Age of Humanism, 1949. Source : <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/3b/dc/95/3bdc958293fc586bb7424153c7875407.jpg>

fig. 156 : Maquettes de Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <http://www.eisenmanarchitects.com/house-iv.html>

fig. 160 et 161 : Maquette et dessins de Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <http://www.eisenmanarchitects.com/biocenter.html#images>

fig. 162 : Peinture de Malevitch. Source : <https://art-zoo.com/kasimir-malevitch/malevitch-suprematisme-1915-composition/>

fig. 163 et 165 : Architecture Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <http://www.eisenmanarchitects.com/wexner.html>

fig. 164 : Dessins de Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <http://www.eisenmanarchitects.com/wexner.html>

fig. 166 : Peinture de René Magritte. Source : <https://surrealismepsychanalyse.wordpress.com/tag/rene-magritte/>

fig. 167 : Peinture de René Magritte. Source : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images#/media/File:MagrittePipe.jpg

fig. 168 et 169 : Dessins de Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <http://www.eisenmanarchitects.com/cannaregio.html>

fig. 170 : Dessins de Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <http://www.eisenmanarchitects.com/nunotani.html#images>

fig. 171 : Architecture Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <http://www.eisenmanarchitects.com>

com/nunotani.html#images

fig. 173 : Architecture Peter Eisenman. Photographe inconnu. Source : Dossier : Déportation et extermination, une mémoire à conserver, par Achille Martin, <https://lesideesdachille.wordpress.com/2014/02/25/dossier-deportation-et-extermination-une-memoire-a-conserver/>

fig. 174 et 175 : Dessins et maquette de Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <http://www.eisenmanarchitects.com/church-of-2000.html>

fig. 176 : Photographe inconnu. Source : <http://www.roseyconcerthall.ch/en/bernard-tschumi/>

fig. 177 à 179 : Dessins et maquette de Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <http://www.eisenmanarchitects.com/guardiola.html>

fig. 180 et 181 : Dessins de Bernard Tschumi. Bernard Tschumi Architects. Source : <http://www.tschumi.com/projects/18/>

fig. 182 à 184 et 186 : Dessins de Bernard Tschumi. Bernard Tschumi Architects. Source : <http://www.tschumi.com/projects/49/>

fig. 185 : Bande de montage pour le film Alexandre Nevski, Sergueï Eisenstein, source : http://cafe.daum.net/_c21/_bbs_search_read?gpid=19OVx&fdid=WiiP&datanum=25

fig. 187 à 189 : Dessins de Bernard Tschumi. Bernard Tschumi Architects. Source : <http://www.tschumi.com/projects/50/>

fig. 190 à 196 : Dessins de Bernard Tschumi. Bernard Tschumi Architects. Source : <http://www.tschumi.com/projects/3/>

fig. 197 : Architecture de Bernard Tschumi. Photographe inconnu. Source : <http://archipelvw.be/nl/agenda/244/parijs>

fig. 198 : Dessins de Bernard Tschumi. Bernard Tschumi Architects. Source : <http://www.tschumi.com/projects/3/>

fig. 199 : Dessins de Bernard Tschumi. Bernard Tschumi Architects. Source : <http://www.tschumi.com/projects/3/>

fig. 200 : Dessins de Bernard Tschumi. Bernard Tschumi Architects. Source : <http://www.tschumi.com/projects/49/>

fig. 201 : voir fig. 168

fig. 202.1 : Dessins de Bernard Tschumi. Bernard Tschumi Architects. Source : <http://www.tschumi.com/projects/46/>

fig. 202.2 : Dessins de Zaha Hadid. Zaha Hadid Architects. Source : <http://www.thedailybeast.com/zaha-hadids-new-paintings-of-the-peak-project-art-hong-kong-photos>

fig. 203 : Sculpture Umberto Boccioni. Photographe inconnu. Source : <http://acasculpture.blogspot.fr/2009/11/umberto-boccioni-petits-dommages-entre.html>

fig. 204 : Architecture Peter Eisenman. Peter Eisenman Architects. Source : <http://www.eisenmanarchitects.com/house-vi.html>

