



HAL
open science

L'accès à une théorie de l'œuvre. Contribution à une théorie du projet et à la définition de ses conditions épistémologiques.

Daniel Guibert, Christian Girard

► To cite this version:

Daniel Guibert, Christian Girard. L'accès à une théorie de l'œuvre. Contribution à une théorie du projet et à la définition de ses conditions épistémologiques.. [Rapport de recherche] 297/85, Ministère de l'urbanisme, du logement et des transports / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ecole d'architecture de Paris-Villemin. 1985. hal-01890138

HAL Id: hal-01890138

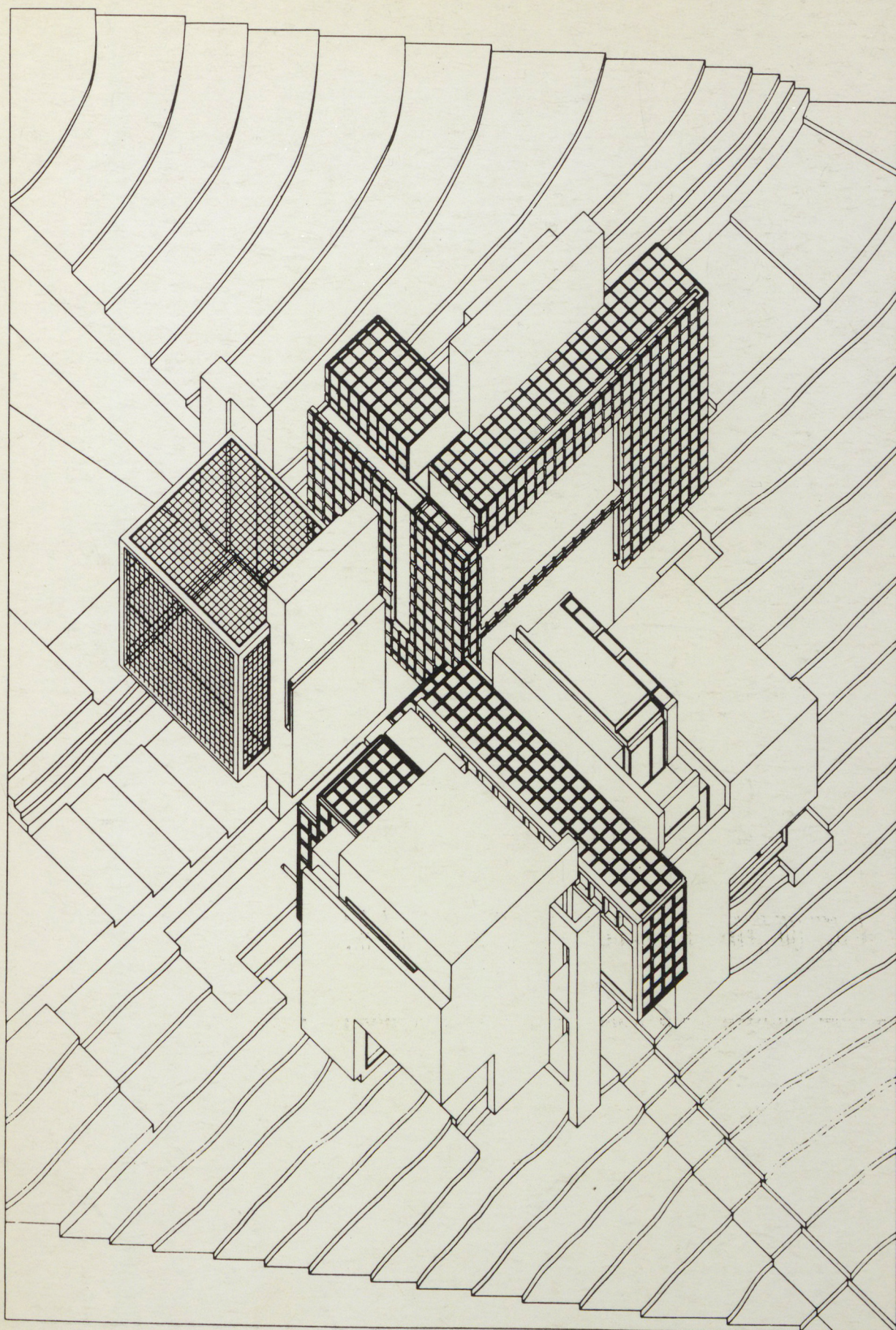
<https://hal.science/hal-01890138>

Submitted on 8 Oct 2018

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.

297



L'ACCES A UNE THEORIE DE L'OEUVRE - II

ECOLE D'ARCHITECTURE PARIS-VILLEMIN
DEPARTEMENT DE LA RECHERCHE - CERALPA
11 quai Malaquais - 75006 Paris.

Thème :

Théorie de l'architecture, le projet et ses représentations.

Responsable scientifique :

Daniel Guibert, professeur à l'EAPV (UPA 1).

Chercheur :

Christian Girard.

Titre de la recherche :

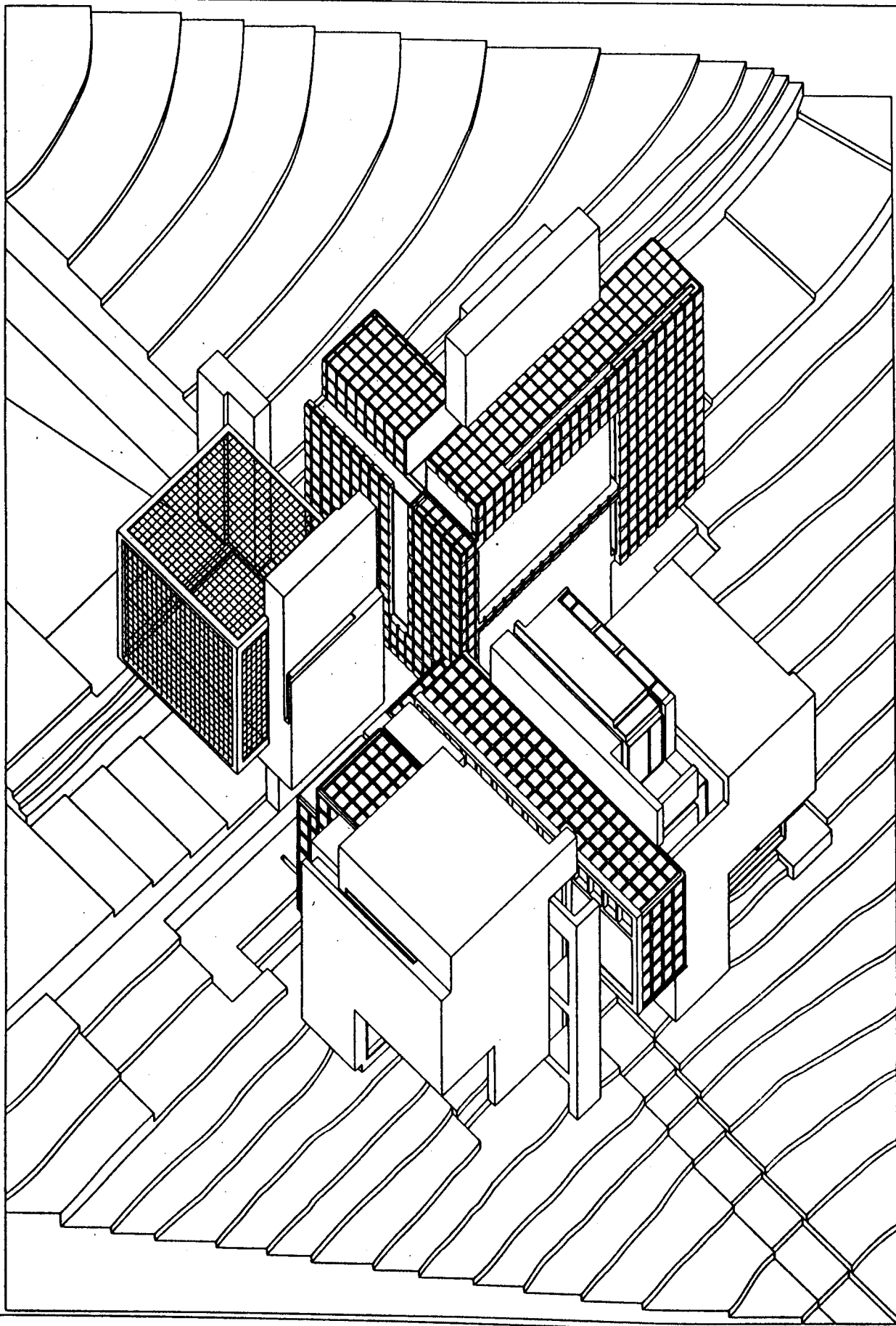
Contribution à une théorie du projet et à la définition de ses conditions épistémologiques.

Le présent document constitue le rapport de fin d'étude pour l'année 1984, dans le cadre du programme pluri-annuel 1983-1985 du Secrétariat à la Recherche Architecturale, en exécution du programme général de recherche mené par le Ministère de l'Urbanisme du logement et des transports, avec la D.G.R.S.T.. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs. L'avant-propos et les parties 1 et 2 ont été rédigées par D. Guibert, la troisième partie par Ch. Girard.

MAI 1985

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	1
NOTES	9
PREMIERE PARTIE: O. M. UNGERS, LE MONDE EN- CHANTE DU THEME ET LA CRE- ATION ARCHITECTURALE.	
I SE CONSTRUIRE UN MONDE POUR PENSER LE PROJET .	11
II RETOUR AU MONDE DE L'ART PUR	13
III LE THEME RECOUVRE LE DOUBLE ETAT PHILOSOPHIQUE DE L'ARCHITECTURE	16
IV LA PHILOSOPHIE THEMATIQUE FAIT-ELLE LA DIFFER- ENCE?	18
V CONFUSION DU THEME ET DE L'HYPOTHESE	24
NOTES	31
DEUXIEME PARTIE: G. HOLTON, LE THEMA COMME POINT-ORIGINE DE LA CREA- TION SCIENTIFIQUE.	
I RAPPEL	33
II THEME/THEMA: PRECISION SEMANTIQUE POUR UNE THEORIE DE L'IMAGINATION SCIENTIFIQUE... ET ARTISTIQUE	34
III L'AXIOME DE L'INVARIANCE DANS LE TEMPS DES THEMATA ET SES CONSEQUENCES	35
IV L'ANALYSE THEMATIQUE OUVRE UN ESPACE TRIDIMEN- TIONNEL DE COMPREHENSION DE L'OEUVRE	38
V EPISTEMOLOGIE OU ANTHROPOLOGIE DE LA SCIENCE .	40
VI VERTICALISATION DU DISPOSITIF D'ANALYSE THE- MATIQUE	43
VII DOUBLE LIMITATION DE L'ANALYSE THEMATIQUE	47
VIII LA SCIENCE DU SYMBOLIQUE ET LE PROBLEME DE LA SUBJECTIVITE	50
IX NON SEPARATION DES FORMES ET DES STRUCTURES SYMBOLIQUES	52
X UNE DEFINITION DU MYTHE S'IMPOSE	56
XI EN CONCLUSION	60
NOTES	67
TROISIEME PARTIE: PETER EISENMAN, SOUS LA STRUCTURE-ORIGINE UNE GEO- METRIE TRANSFORMAIONNELLE.	
I PRESENTATION	70
II HOUSE II. SUR CE QU'EISENMAN DIT ET SUR CE QU' IL FAIT	78
III HOUSE X. TRADUCTION ORIGINALE	99
IV EISENMAN ON STRUCTURE	113
NOTES	125



AVANT-PROPOS

Cette seconde partie de l'Accès à une théorie de l'oeuvre constitue le rapport de notre recherche pour 1984. L'analyse des textes d'Oswald Mathias Ungers et de Gerald Holton (1) n'était pas prévue au programme initial: leur présence témoigne du développement particulier de cette recherche, chacun d'eux venant à son moment s'inscrire de façon spécifique dans le champ de nos hypothèses. Un rappel de ces hypothèses sur l'activité projectuelle et sa dynamique nous apparaît nécessaire; elles sont issues des acquis et des échecs de la voie de recherche dite méthodologique.

La recherche méthodologique s'est développée durant les années soixante et soixante dix (2), de préférence dans les pays anglo-saxons, elle nous avait engagé à mener des investigations sur les éléments théoriques et techniques dans le cadre des procédures de conception assistée par ordinateur (3). Cette période de réflexion et d'expérimentation nous a conduit à problématiser l'activité projectuelle des concepteurs en tenant compte de l'ensemble des manifestatins qui, hypothétiquement, pouvait en rendre compte. C'est dans cette perspective que les textes analysés ici viennent prendre place dans notre corpus. Ils manifestent à leur façon une réflexion sur l'activité projectuelle qui se situerait en amont des procédures du raisonnement architectural expliquées selon les modèles méthodologiques. Devoir se préoccuper aussi des principes théoriques que le concepteur adopte dès le début du projet nous avait déjà semblé une manière pertinente de prolonger la voie de recherche méthodologique, au-delà des limites épistémologiques qu'elle s'était fixées et des exclusives et réductions rationalistes que ces limites avaient entraînées.

La recherche architecturale d'orientation méthodologique s'était en effet refusé à prendre en considération une compréhension de la projectualité architecturale, au-delà de ce que les méthodes importées du "problem solving" le lui permettait. Achoppant notamment sur la question des données initiales du projet, en ce qu'elles débordent du seul domaine programmatique, les chercheurs désertèrent le champ de mise en oeuvre des moyens dits "irrationnels", convoqués ou provoqués pour la maîtrise des problèmes architectu-

raux réputés complexes, parceque mal définis (ill-defined) ou vicieux (wicked). Ce territoire pourtant privilégié de la projectualité (constitution du système et du modèle de référence, prescription doctrinale et principes esthétiques, vocation symbolique de la commande et du site désigné, etc...), conduit tout autant que les données "objectives" à la formulation des hypothèses de solution ou d'oeuvre. Bien que ce champ de l'"irrationnel" fut par la suite reconnu et admis comme irremplaçable et relevant lui-même de méthodes, mais dites "traditionnelles" (non rationnelles, non systématiques), cela ne modifia en rien l'axiomatique de base. Cette axiomatique finit par se réduire à l'expression suivante: ce que les projecteurs effectuent, ce qu'ils engendrent comme pratiques projectuelles, à défaut de pouvoir le représenter de façon explicite et exhaustive, peut toujours être assimilé à l'une quelconque des méthodes de conception définies et reconnues dans tel ou tel autre domaine d'activité (scientifique de préférence, sinon technique), ou à plusieurs d'entre elles simultanément. Il convient donc d'en construire le répertoire et de les enseigner systématiquement en apprenant à s'en servir.

De plus, le modèle de compréhension logico-mathématique ou sémio-linguistique vaut, à cette époque (et peut-être encore à la nôtre), pour seul modèle valide de la maîtrise de l'oeuvre. Il constituait, de par son exclusive, le principal obstacle épistémologique de cette perspective de recherche. Le second obstacle était celui qui, sous l'emprise du modèle "problem solving", assignait à la projectualité un statut à distance de celui, artistique, pour lequel il était admis que "les buts et les standards sont auto-imposés"; ou de celui scientifique pour lequel la formalisation des hypothèses suppose des protocoles de vérification réglés. L'activité projectuelle, et précisément celle qui a lieu d'être en architecture, se caractérise en ce qu'elle comprend des attributs à la fois de l'un et l'autre domaine, tout en restant distinct des deux. Accepter cette hypothèse aurait déjà constitué un potentiel de dépassement de celle restrictive qui assignait la création architecturale à l'unidimensionalité d'une pratique technique (ni artistique, ni scientifique), c'est-à-dire conçue comme pratique transformatrice du seul champ de forces d'une substance sociale, fonctionnelle et physiquement située.

Pour ces raisons au moins, nous avons formulé les hypothèses suivantes:

1. La volonté de rupture instaurée et maintenue de façon drastique entre tradition/modernité, rationalité/irrationnalité, art/science, concept/image, pour ne rappeler que l'essentiel, doit être interrogée dans une perspective qui met en question l'imaginaire de la technique (4).

→ 2. Le questionnement du projet, en s'ouvrant à la question de l'oeuvre, sans se fermer à celle du produit de l'objet, engage la connaissance de sa maîtrise: celle des modalités intellectuelles de projection d'invention et de formation; ce questionnement implique des concepts autres que logiques ou structuralistes, tels ceux anthropologiques d'imagination, d'imaginaire, de symbolique, qui, par méthode comparative, peuvent participer à l'élaboration de cette connaissance.

3. Engager une théorisation de l'oeuvre en architecture, implique déjà deux conditions épistémologiques qui nous orientent. Il s'agit d'abord d'échapper à l'alternative qui assigne la création architecturale soit à une axiomatique des déterminations absolues, soit à une axiomatique du jaillissement sublime impliquant l'idée du trait de génie. Ensuite, aborder cette question du projet d'architecture pour en proposer une compréhension suppose de considérer le projet, l'activité projectuelle, comme n'étant pas que la désignation convenue de l'activité légitimante des architectes. Il a été considéré et exposé d'emblée comme un phénomène anthropologique, comme fait humain manifestant à priori une maîtrise de l'oeuvre, c'est-à-dire une capacité et une compétence créative ou inventive.

→ 4. Le projet d'architecture, la maîtrise de l'oeuvre architecturale, constituent, sous ces conditions, l'expression d'un langage particulier parmi tous les langages qui manifestent propension, aptitude et propension intellectuelle.

→ 5. Par voie de conséquence, tout projet, y compris d'architecture, fait appel à l'imaginaire du projecteur en tant qu'instance essentielle de symbolisation; qu'il s'agisse de gestes, de paroles, d'écrits ou d'images. De symbolisation, c'est-à-dire d'élaboration d'une pensée médiate qui constitue un potentiel d'appréhension et de transformation du monde et de ses significations.

6. On voit par là l'importance que peut revêtir spéci-

fiquement la compréhension des récurrences, des évolutions et des changements de l'appareil symbolique que met en jeu la maîtrise d'oeuvre architecturale. L'accès à une théorie de l'oeuvre en architecture requiert ce temps d'une reconnaissance des mentalités projectives et de leurs diverses dynamiques projectuelles.

7. La dynamique projectuelle se développe selon un processus cyclique, itératif et intensif, au cours duquel s'élaborent simultanément, et non successivement (linéairement), la définition des problèmes à résoudre (leur information), et les hypothèses de solutions à développer et à évaluer, même si la figure de spirale qui aide à en concevoir l'ordre temporel et la dynamique, constitue un progrès, elle reste insuffisante. La dynamique projectuelle comprend de nombreux plis et replis. Son ordre relève de la catastrophe.

8. Le texte architectural est aussi important, pour comprendre les modalités de ce processus morphogénétique et de sa maîtrise, que l'oeuvre représentée (dessinée ou construite). Le texte rend lisible une activité théorique où s'énonce à la fois une conception de l'architecture (une pensée ou un penser), et une modélisation du faire projectuel (ses logiques organisatrices, sa dynamique). L'oeuvre dessinée est triplement symbolique: d'un objet virtuel, des intentions du projecteur, et partiellement du processus catastrophe qui l'a engendré.

9. De ce point de vue, toutes manifestations graphiques, et notamment celles antérieures aux images terminales, ainsi que les textes qui les accompagnent en les suivant ou en les précédant, constituent un matériel privilégié d'étude.

10. Le point de vue précédent conduit cependant à préciser que la matière de la conception c'est l'image: image graphique, image textuelle, image mentale.

11. Ces images ne sont pas des objets statiques dont une structure supposée logique ou syntaxique à priori aurait à charge de les agencer en une performance multidimensionnelle. Ce sont les images elles-mêmes, à différents niveaux de constitution, qui portent par ce qu'elles suggèrent, instruisent, ou instaurent leur propre dynamique et suscitent leur organisation.

12. Le concept physicaliste de force, qu'on voit resurgir dans le texte sur l'oeuvre (architecturale ou

autre), ne s'applique pas à des images statiques, mais au contraire, ce sont les forces dynamiques internes de l'image qui portent à l'imagination symbolique, analogique, inductive ou déductive, associationniste ou autre, en un mot projective. Ce sont elles qui portent le projeteur à les amplifier, les sélectionner, les agencer, jusqu'à la formulation d'hypothèses de solutions que les énoncés complémentaires internes ou externes au projet viendront valider ou violer.

13. Le manque d'ouverture de la problématique rationaliste et méthodologique porte à l'extension transdisciplinaire de notre problématique. Cette ouverture se conçoit sans exclusive a priori, quitte à resserrer le point de vue en cours d'élaboration théorique. La méthode qui consiste à comparer des voies de recherche internes à la discipline, et ces dernières avec d'autres, hors discipline, permet de conforter notre démarche en lui donnant l'occasion de s'approfondir, de se restituer ou de se corriger.

Ceci, qui s'imposait, étant rappelé, nous pouvons tenter de restituer ce que fut notre démarche. Ayant envisagé antérieurement de traiter des projets de maison de Mario Botta et Peter Eisenman, en ce qu'ils constituaient chacun à leur façon une manière de penser l'oeuvre et sa maîtrise dans un au-delà supposé du devenir-signé de la modernité, plusieurs questions nous aussitôt ont aussitôt surgies. Pourquoi, s'étant engagés dans une démarche volontaire de renouvellement de la pensée de l'oeuvre architecturale, ces architectes se sont-ils attachés à cet objet singulier qu'est la maison? Obéissent-ils ainsi à une sorte de réflexe conditionné qui veut qu'en architecture, à chaque fois que se pose la question de l'oeuvre, l'activité théorique et projectuelle tente l'opération fondatrice en ayant recours, non seulement à l'objet-maison comme terrain de recherche et d'expérimentation, mais tout aussi fortement à la maison comme thème symbolique de l'enracinement et de l'origine de toute pensée de l'architecture? Du thème de la maison comme origine et commencement de l'architecture, à la maison comme thème privilégié de démonstration d'une maîtrise de l'oeuvre en voie de renouvellement, le problème se posait du sens que, dans tous les cas, la catégorie de "thème" pouvait recouvrir. Encore que nous aurions pu en rester là si d'autres, architectes, anthropologues ou épistémologues, ne s'étaient précisément attachés à constituer le "thème" en concept opératoire, soit pour faire apparaître l'oeuvre (architecturale, scientifique

littéraire, picturale...), soit pour en donner une explication génétique, soit pour proposer une théorie de la forme. On passe ainsi brusquement d'une compréhension du thème de l'origine dans le penser architectural à une compréhension de l'activité thématique comme origine volontaire de la genèse de toute oeuvre, y compris architecturale.

Tous ces rapprochements en ont évidemment suscité d'autres. Ils recourent la perspective anthropologique dans ses fondements modernes (E. Sapir, M. Mauss, E. D. Durkheim, B. Malinovsky), comme dans ses extensions contemporaines (E. Cassirer, M. Eliade, P. Ricoeur, G. Durand et peut-être G. Holton). Mais ces deux remarques s'imposent. Au carrefour de ces rapprochements et de ces rencontres, réapparaît le concept synthétique ou syncrétique de "structure figurative" promu par G. Durand. En le situant sur le même plan que le thème d'Ungers ou le thème d'Holton, dont nous étudions les divers plans de similitude et d'opposition, ce concept pose la question des matériaux symboliques mobilisés par une modalité de la maîtrise de l'oeuvre; et surtout tout, il suscite la question des convergences de la logique qui, dans tous les cas, apparaissent dans ces approches de l'imagination créatrice. A l'ombre du thème, la question des conditions raisonnées de la genèse, soit d'un contenu scientifique qui prend forme de théorie (de la relativité, de la complémentarité), soit d'un contenu architectural qui, à son tour, devient condition nécessaire de la forme esthético-symbolique, reste prégnante. Elle induit une fois de plus la croyance en la loi déterministe. Le déterminisme génétique de l'oeuvre ressurgit au travers de l'étude approfondie de ces approches. Dans cet ordre d'idée, abordant pour finir la maîtrise de l'oeuvre telle que la conçoit et la construit l'architecte Peter Eisenman sommes-nous en présence d'une pensée de l'architecture qui, portant à l'origine de l'oeuvre le thème de la décomposition, réussirait à échapper à la mécanique déterministe? Ou bien, dans le jeu de signes qu'il nous adresse, s'agit-il de constater simplement que se consomme la précession de l'objet-forme-pure sur l'édifice virtuellement figuré? Et si les choses se confirmaient ainsi aurions-nous à faire avec l'énoncé d'une esthétique de l'apparition et de la disparition des formes en dehors des règles convenues de la relation cause-effet?

Qu'est-ce qu'un thème? Et plus particulièrement un thème en architecture? Quel crédit accorder à l'expression d'Ungers, exemple d'un débordement sémantique?

tique, "architecture comme thème"? Quelle rigueur accorder à une démarche qui, ne parlant pas explicitement d'architecture, se propose comme objet de recherche la maison, non comme un thème architectural, mais comme un thème anthropologique qui serait également abordé et traité par un grand nombre de cultures? Mais d'abord, sur quel sens défini pouvons-nous fonder les réponses à ces questions?

Le thème prend couramment deux sens. En premier lieu, un thème est un sujet de discussion ou de réflexion, l'occurrence d'un développement ou d'un traitement, par exemple: lorsqu'il s'agit de prouver ou d'éclairer une compréhension du projet en partant d'un thème philosophique comme celui du pluralisme culturel, ou encore, lorsqu'il s'agit de traduire un texte d'une langue dans une autre, traitement où excellent les forts en thème. L'architecture comme thème peut donc déjà épouser le premier sens, elle peut être un sujet de discussion ou de réflexion, comme elle peut s'accepter en tant qu'objet d'un développement, ou faire l'objet d'un traitement. Mais, en arrière-plan de cette compréhension du thème comme objet ou comme sujet, règne l'idée suivante: développement et traitement sont finalisés par une volonté de traduire un contenu déjà formé en une autre forme. On peut dès lors penser que "architecture comme thème" s'identifierait à "architecture comme matière à transformation". L'architecture consisterait alors en une sorte de potentiel d'idées et d'objets que signifierait le thème; potentiel qui donnerait lieu et raison d'être à des déplacements de formes. Du point de vue du sujet qui pense l'architecture et la conçoit comme telle, elle constituerait une vaste entreprise de métaphorisation intentionnelle. Mais aussi de métaphorisation extensionnelle du point de vue de l'expansion de son champ d'application et d'existence, comme modèle de toute structure par exemple.

En second lieu, le thème emprunte à la musique. Il signifie alors la partie organique d'une composition au sein de laquelle le thème prend statut de noyau génératif de base: une ligne mélodique par exemple, même réduite à quelques mesures. A partir de ce noyau, se construisent des variations en nombre infini, des développements et des improvisations, à l'instar de la fugue classique ou du jazz contemporain. On sait que les rapports de l'architecture et de la musique remontent au moins à l'antiquité, et qu'ils ont donné lieu à des constructions théoriques et doctrinales persis-

tantes. Dans l'immédiat, il s'agit moins de créditer les raisons de ce genre de rapprochement que de mettre en évidence ce qu'il sous-entend. Au-delà de la prescription de principes d'harmonie hypothétiquement universels dont la musique serait porteuse, ce qui est repérable c'est que le second sens de thème, "noyau générateur de base"(5), intègre de notre point de vue le premier: "matière à transformation". Mais dans cette seconde occurrence sémantique, la matière à transformation se trouve localisée à l'endroit du noyau générateur que des finalités du type: éclaircissement, traduction, traitement ou développement, viendront spécifier. L'emploi du thème en architecture, et peut-être ailleurs, induit qu'il puisse y avoir un noyau génératif de base en tant que partie organique d'une composition, et que cette composition comme procès de transformation trouve dans le thème son motif matriciel pour toutes sortes de variations et développements. Lorsque le thème trouve cet emploi, il lui est conféré un statut dynamique et génétique qui éclaire non seulement la problématique d'Ungers, mais tout aussi bien celle de G. Holton. Cette conception du thème que nous comprenons ainsi, en référence à des emplois théorisés, s'alourdit encore du sens de l'origine de l'oeuvre. Dans le cas de Ungers, le thème comme potentiel originel et génératif ne fait l'objet d'aucun doute, il suffit pour le projecteur de le mettre en oeuvre pour s'en convaincre. Pour Holton, les choses sont loin d'être aussi simples en regard de la communauté scientifique à laquelle il s'adresse; pour lui, l'idée de thème doit faire l'objet d'une démonstration circonstanciée avant d'apparaître comme origine génétique plausible de l'oeuvre scientifique. Pour nous, l'une et l'autre attitude viennent confirmer nos hypothèses sur l'intérêt d'un questionnement du thème comme lieu hypothétique d'une origine de l'oeuvre et comme modalité de sa maîtrise.

NOTES

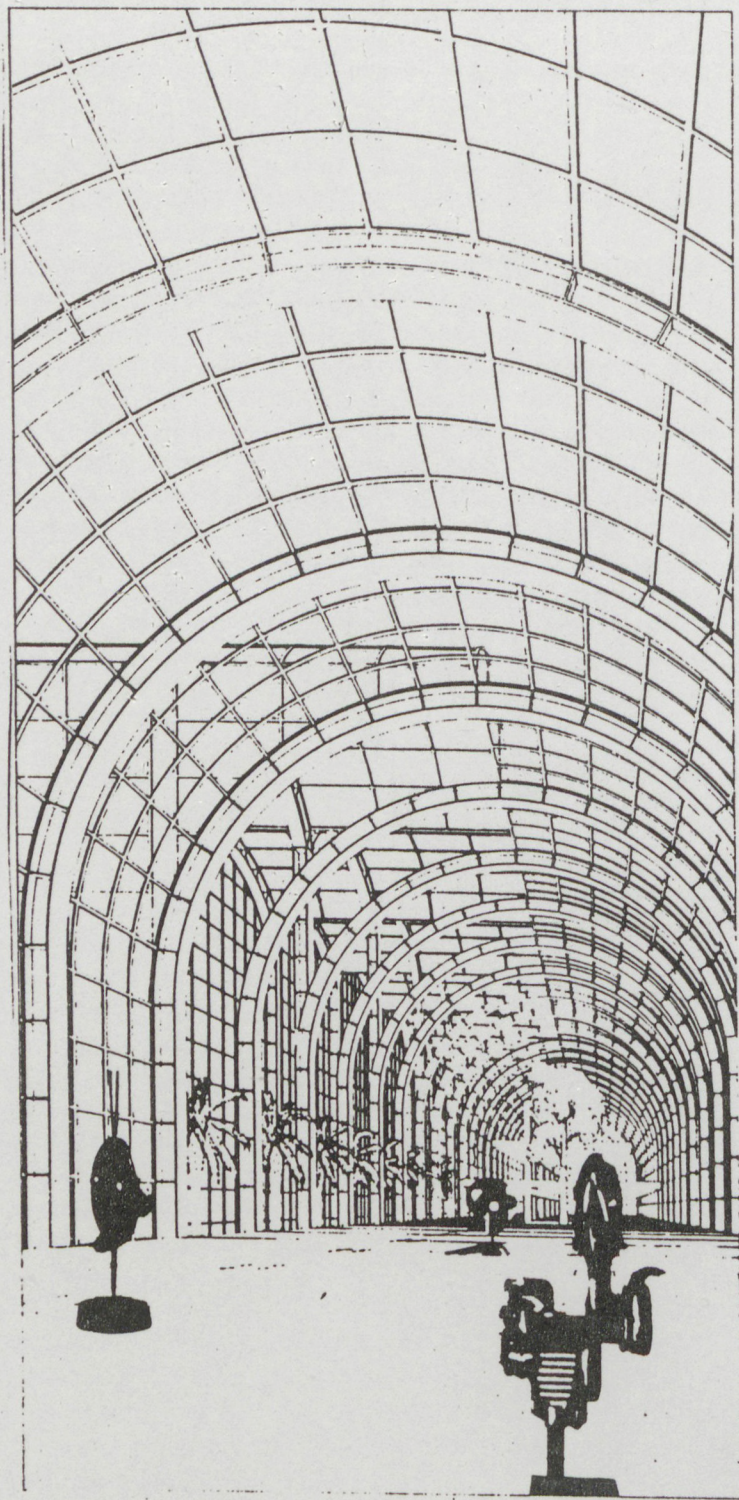
1. Architecture comme thème, Paris, Electa-Moniteur 1983. L'imagination scientifique, Paris, Gallimard, 1981.
2. Rapport de recherche, CORDA/S.R.A., 1980-82: L'imaginaire technique du projet moderne, Daniel Guibert. Notamment Annexe 1: "Eléments d'historiographie de la recherche architecturale", pp.239-272.
3. Rapport de recherche, CORDA, 1976-1978: Sur la conception en architecture, éléments théoriques et techniques dans le cadre des procédures de conception assistée par ordinateur. Gérard Courtieux, Daniel Guibert.
4. Ibidem, note 2.
5. Il est difficile de ne pas faire le rapprochement entre ce terme, ainsi que d'autres tel "matière à transformation", et la théorie de la linguistique structurale américaine. On pense aux "structures transformationnelles" de Z.S. Harris et aux "structures profondes" de N. Chomsky, lesquelles ont donné lieu aux grammaires transformationnelles et génératives, qui ont permis de constituer de multiples langages instrumentaux. Sur ce point on peut se reporter au texte de la troisième partie: "Peter Eisenman, sous la structure-origine une géométrie transformationnelle".

PREMIERE PARTIE :

OSWALD MATHIAS UNGERS, LE MONDE ENCHANTE
DU THEME.

"Je ne peux pas comprendre
les outils que j'emploie
lorsque j'effectue des calculs
et des prédictions utiles (...).
L'utilité d'une notion témoigne
non pas de sa clarté mais plutôt
de l'urgence philosophique qu'il
y a à la clarifier."

FAITS, FICTIONS ET PREDICTIONS - Nelson Goodman.



I. SE CONSTRUIRE UN MONDE POUR PENSER LE PROJET.

Dans son ouvrage Architektur wie Thema // Architecture comme thème (1), O.M. Ungers développe l'activité théorique et doctrinale de manière exemplaire, ce ceci pour deux raisons. La première, parce qu'il prend garde de ne pas confondre activité théorique et compte rendu de travaux réalisés, ni activité théorique avec rétrospective de l'oeuvre d'une vie. La seconde, parce qu'il énonce une façon d'aborder la création architecturale, singulièrement centrée sur le concept de "thème". En évitant les pièges classiques du texte architectural, Ungers assigne à son activité théorique deux objectifs: rassembler les idées qui lui ont servi d'"idées directrices" et rendre compte de "la manière dont les idées se réalisent sous forme de projet" (p. 7).

L'écrit d'Ungers donne l'occasion de délimiter un objet (et non un thème) d'étude. Il se situe à l'intersection des principaux mouvements de l'activité théorique et doctrinale: descriptif, fondateur, prescriptif. Descriptif, ce texte énonce une conception de l'architecture dans ses rapports au monde; fondateur, il cherche l'autorité qui le cautionnera et le commencement qui lui procurera ses racines: cette quête s'organise dans un récit critique (mais aussi mythique) du bien-fondé des principes adoptés par l'auteur, son récit devant légitimer son engagement dans un ordre de la création et du monde, dont le modèle reste le plus souvent celui de la création divine. Prescriptif, ce texte énonce enfin les principes et les règles qui s'ensuivent pour bien-faire-l'oeuvre, principes auxquels le lecteur-créateur doit obéir, à l'instar du narrateur qui lui les a expérimentés et peut en faire la preuve par l'oeuvre.

C'est dans la prise en compte de ces trois mouvements que peut s'étudier l'articulation entre le système des "idées directrices" et la mise en forme du projet. Pour cerner au mieux le texte d'Ungers, nous comprendrons le terme "projet" comme objet graphique symbolique. Cet objet symbolique serait à la fois la manifestation des "idées directrices" à l'origine de l'oeuvre et du parcours de proiettation rendant compte de la manière dont les idées se réalisent, mais aussi la représentation d'un objet virtuel dont la réalité construite reste à venir. Comme Ungers lui-même le

fait remarquer, cet objet virtuel ou projet est souvent refusé par l'institution au nom d'énoncés (flous) qui ne remettent pas en cause sa cohérence symbolique.

Dans cette conception du projet une temporalité théoriquement linéaire de l'activité projectuelle (qui n'est pas spécifique au texte d'Ungers), s'inscrit simultanément selon deux directions opposées. Quand les mots et les graphismes s'organisent en description codifiée d'un objet virtuel (de l'esquisse au plan d'exécution), s'instaure une tension vers le futur, du constructible au construit. Mais paradoxalement, dès l'apparition des premiers mots et graphismes du projet, le temps de la formation des "idées directrices" s'impose déjà comme un passé plus ou moins récent de l'oeuvre, ce qui désigne l'opportunité d'une analyse régressive du parcours de constitution de ces idées pour établir une réflexion sur l'activité projectuelle; l'enjeu de ce retour est de comprendre ce qui fonde imaginairement ces idées. Ce moyen méthodologique permet d'approcher un univers de méditation qui fait partie intégrante de la démarche de l'architecte: univers du projectible ou de la projectibilité (2).

Avec le contexte de temporalité paradoxale telle que nous venons de la définir, les "idées directrices" d'Ungers se manifestent antérieurement au choix du "parti" de l'oeuvre (qui désigne une hypothèse de solution déjà stabilisée). Le texte d'Ungers nous permet, sinon de comprendre le système des "idées directrices", du moins de reconnaître leur existence et leur place dans le parcours du projet. Par contre, sur la "manière de faire en sorte que les idées se réalisent en projet", le texte demeure tellement énigmatique qu'il suppose, de la part du lecteur ou du chercheur, un effort d'interprétation renvoyant à sa propre expérience du projet, voire à des hypothèses venues d'ailleurs. En ce qui concerne Ungers, c'est la méthode de la synthèse kantienne des savoirs intellectuel et sensuel (cf. p. 107), qui préside au passage des "idées directrices", au projet. Ce potentiel synthétique de réalisation se condense dans le "thème".

Pour ce qui nous concerne, toutes les hypothèses sur "la manière de faire" restent valides: tous les chemins mènent à la forme. Cette position ouverte du pluralisme ne signifie pas que notre lecture soit désorientée. Au contraire, nous abordons le texte d'Ungers comme celui d'autres architectes, en considérant que le projeteur, lorsqu'il théorise son activité projec-

tuelle, se met en situation de rendre compte du monde qu'il se construit pour penser l'ordre du projet (3); monde au sein duquel il souhaite nous entraîner à sa suite. Tous les mondes possibles font partie du monde réel, écrit N. Goodman, et en tant que projeteur on peut toujours se laisser emporter par la conviction que le monde d'Ungers prédispose bien à mieux comprendre l'architecture et à mieux faire le projet. En tant que pédagogue et chercheur on se doit de maintenir les distances de la réflexion. Pénétrer ce monde présuppose pour nous la volonté d'en comprendre l'ordre et les faits de séduction, ou peut-être l'ordre séduisant qui justifierait sa présence dans ce texte-ci, ou la nôtre dans celui d'Ungers.

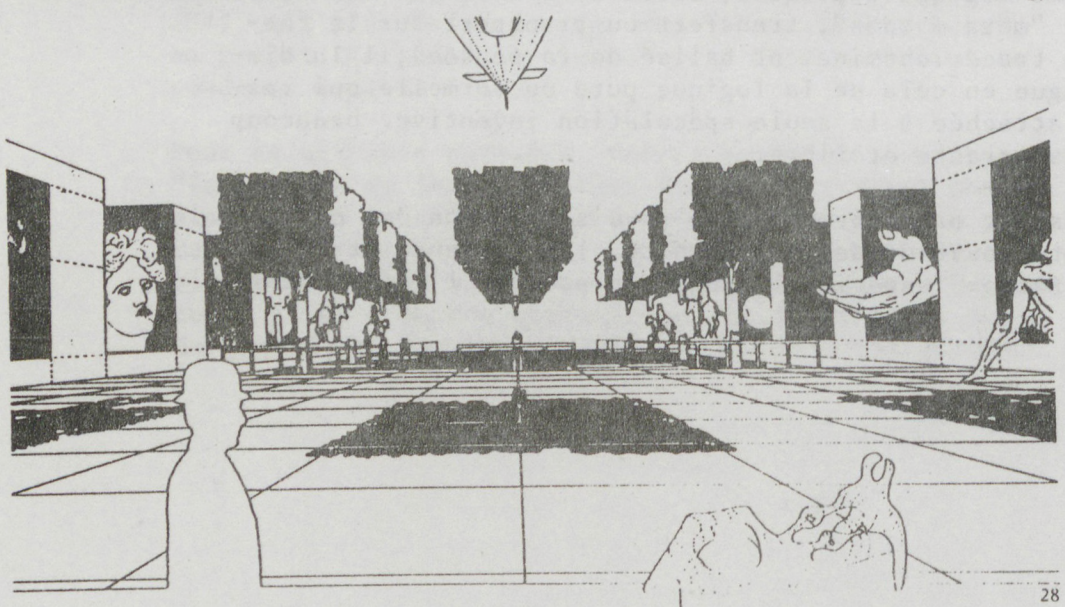
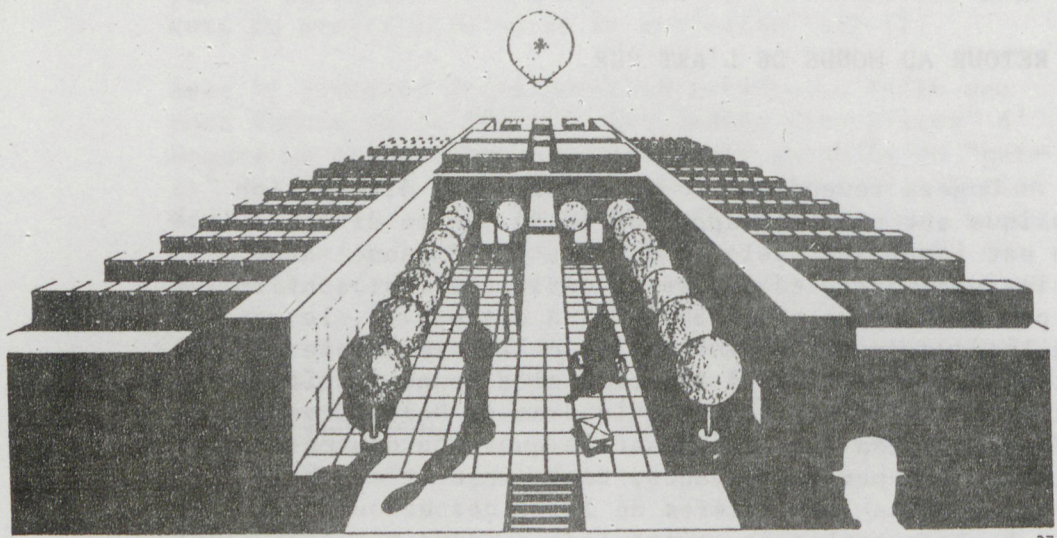
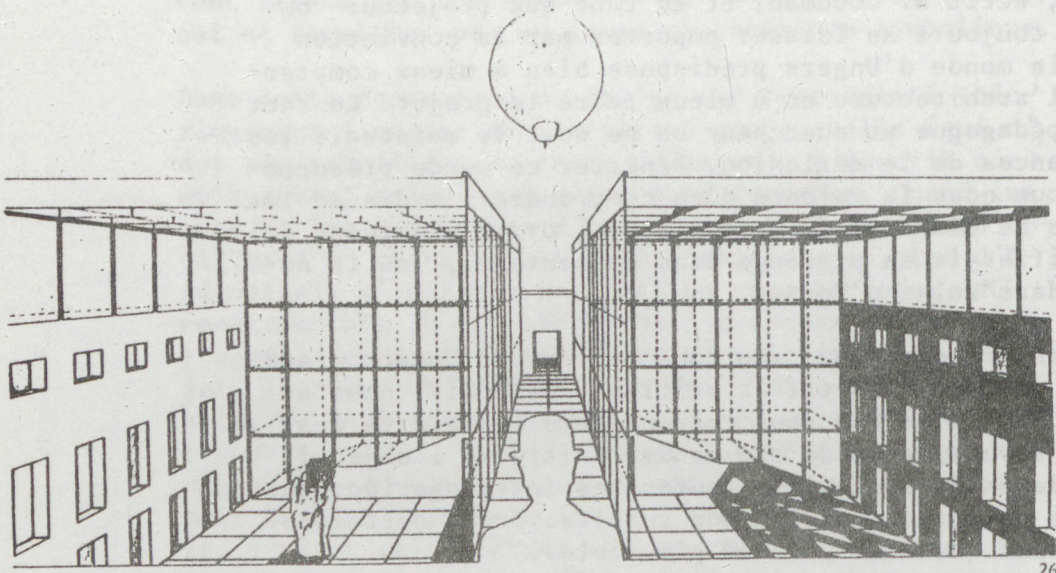
La manière dont nous abordons le texte d'Ungers prend donc un tour sélectif et critique. Sélectif: nous avons choisi ce que nous croyons être les traits les plus structurants de son monde. Critique: l'objectif est de faire apparaître toutes les interrogations que cette construction de monde suscite, comme certaines réponses que nous pensons plausibles.

II. RETOUR AU MONDE DE L'ART PUR.

Ungers revendique le maintien de la distinction classique art pur/ art appliqué (p.9). Cette distinction est instruite, selon l'auteur, par Emmanuel Kant, reprise par Gottfried Semper et définitivement confirmée par W. Gropius et le Bauhaus. A notre avis, le modèle logique de cette distinction et la hiérarchie critique et esthétique à laquelle elle donnera suite, se trouve dès le XVII^{ème} siècle dans le Novum Organum de Francis Bacon (4). Se posant la question des méthodes utilisées par les savants, Bacon inscrit au chapitre des savoirs les manières de faire des découvreurs comme logique appliquée, c'est-à-dire comme méthode (de "meta - odos", transfert ou transport sur le chemin tracé, cheminement balisé de la pensée); il la distingue en cela de la logique pure ou formelle qui reste attachée à la seule spéculation inventive, beaucoup plus errante et libre.

Dans cet ordre temporel de la distribution des concepts nouveaux de la modernité, l'expérience errante de Bacon- "experientia vaga"- a précédé l'enfantement

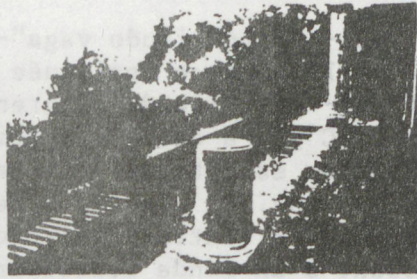
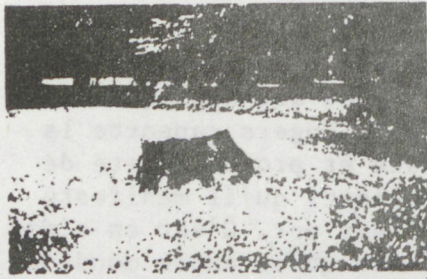
l'unité, se met en situation de rendre compte du monde
qu'il se construit pour penser l'unité du projet (2)
monde au sein duquel il souhaite vivre, à se
suivre. Tous les éléments sont liés, tous les
vies, et c'est ce qui permet de penser le monde
pour construire un monde qui soit un monde
que le monde à l'origine, un monde qui soit
de l'ordre du monde, un monde qui soit
que le monde à l'origine, un monde qui soit
de l'ordre du monde, un monde qui soit



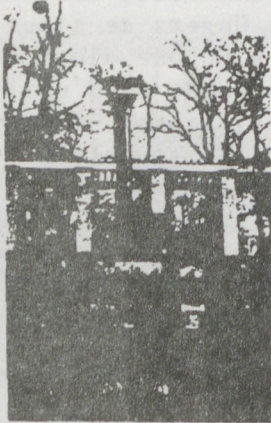
errant- "pulchritudo vaga"- , ou art pur de Kant, tout comme la logique appliquée précède l'enfantement contraint-"pulchritudo adherens"- , ou art appliqué de Kant. C'est à cet art appliqué qu'Ungers rapporte la position esthétique utilitariste et productiviste de W. Gropius. Et c'est contre celle-ci qu'il manifeste sa requête contradictoire d'un art pur. C'est en s'opposant à un monde fonctionnaliste qu'un autre monde se pose. Suivant cette distribution distincte et hiérarchisée, Ungers se situe dans une perspective historique. Il s'oppose ainsi à l'art appliqué de Gropius, pétri de méthode et d'utilitarisme, au nom de l'art pur (errant, libre). Il reproche à la doctrine fonctionnaliste de soumettre exagérément les "idées directrices" aux contraintes socio-historiques. Faisant comme si cette nouvelle rupture, qu'il nous propose de consommer, était déjà du passé, c'est-à-dire déjà réalisée pratiquement dans les faits, Ungers écrit à propos de cet état historique: "C'était réduire l'architecture à n'être plus qu'un élément d'un processus général de production." (p.9).

La distinction art pur/ art appliqué, introduite dans le texte par Ungers , prend donc une forme alternative. Elle prédispose à un choix d'ordre esthétique entre une esthétique fonctionnaliste ou art appliqué et une esthétique post-fonctionnaliste ou art pur. Ensuite, l'assimilation de l'architecture à l'art autonome réintroduit plus qu'une forme alternative de l'art: elle implique une forme antithétique de l'architecture. Dans le texte d'Ungers, selon des jugements critiques qui induisent des égalités entre art appliqué, architecture fonctionnelle et réduction à "la satisfaction des exigences d'utilité, d'opportunité et de rentabilité économique", cette forme antithétique de l'architecture s'énonce ainsi: art pur/architecture non fonctionnaliste, opposé à, art appliqué/architecture fonctionnaliste. L'architecture, pense Ungers, disparaît donc peu à peu de la scène sociale y compris comme art appliqué. Elle ne serait plus qu'un élément d'un processus général de production, ce qui signifie son exclusion du champ de la création artistique et de l'esthétique.

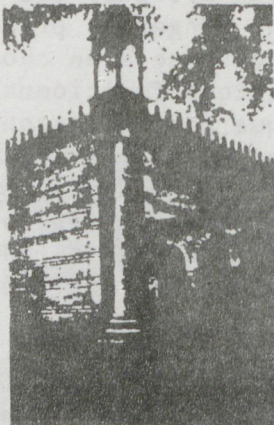
Cette réduction de l'architecture à sa plus simple expression comme non-art suppose, pour l'auteur, de résoudre la contradiction architecture/non-architecture. Le moyen proposé au lecteur pour résoudre cette con-



2



pass. Suivant les
rattachés
rives.
pétit de
par les
lions
traces
comme
consac
lises
par de
lectur
néralis



le dans le
l'activité. Si
que entre une
que et une autre
Ensuite, l'acte
tous les
est: elle im
lectur
Crispian
out. Ce
l'acte
de l'
de l'
non
lure
dis
Com
d'un
son
l'acti



Cette
pres
soud
la

tradition est de penser l'architecture comme "thème". En fait cette proposition se situe sur le plan de l'activité théorique en tant que réhabilitation (au sens des retrouvailles) d'une pensée de l'architecture comme pensée thématique, qui se substituerait à celle de la non-architecture (W. Gropius) comme pensée fonctionnaliste: non pas une pensée à thème unique, dont l'architecture constituerait à elle seule le point d'origine et le point d'arrivée (architecture comme thème), mais une pensée s'organisant à partir d'un matériel conceptuel, opératoire dans l'ordre de la dynamique projectuelle. Ce matériel serait essentiellement constitué d'expressions linguistiques réunies sous l'égide du "thème": "transformation", "assemblage", "assimilation", "incorporation", "imagination", sont des exemples de thèmes qui justifient les titres de chapitre du livre d'Ungers. Ce débordement sémantique qui nous est proposé là, dans l'analogie thème/architecture, assimile le matériel conceptuel utilisé à l'architecture elle-même: pour Ungers, l'architecture sera "thème", ou se trouvera condamnée à ne plus être.

En effet, cette catégorisation de l'architecture par le thème permet de rassembler toutes sortes de contenus-images. Par exemple, "le thème de la transformation" est illustré par différents stades et états de la colonne, de la colonne végétale (souche d'arbre) dite "stade naturel", à la colonne anthropomorphe (caryatide) dite "(...)", la colonne comme figuré. La séquence décrit un arc morphologique entre la nature et l'art, et de là, vers la métaphysique." (p.12). Dans cette trajectoire Ungers traite l'image comme des mots et leur applique les mêmes figures de rhétorique; ici différentes sortes de métonymies lui permettent de fonder la métaphore de l'"arc morphologique". Ainsi par un jeu de renvoi ambivalent sinon ambigu de l'image et du texte, Ungers construit métaphoriquement le contenu du thème de la transformation morphologique.

En mobilisant les contenus, la thématization joue dans la perspective d'Ungers un rôle imaginaire déterminant de la forme-architecture. Déterminant à deux titres: dans la définition d'une forme (déterminer un contour) et par extension, dans la délimitation d'un monde de représentations qui se constitue en territoire de pensée; mais encore déterminant dans sa dynamique inductive et déductive d'une logique de conception du projet. Dans ce dernier cas, la détermination s'impose comme loi universellement admise. Sa logique distribue divers termes, dûment distingués

et hiérarchisés en causes et conditions nécessaires et suffisantes, et en effets produits. Dans son principe, le contenu thématique devrait provoquer un effet anti-fonctionnaliste apte à garantir et accréditer la réhabilitation de l'architecture comme art pur et autonome.

Tel est le pari (le parti?) d'Ungers pour sauver l'architecture. On peut penser réciproquement que tout effet-architecture jugé anti-fonctionnaliste serait compris comme découlant d'une pensée thématique.

III. LE THEME RECOUVRE LE DOUBLE ETAT PHILOSOPHIQUE DE L'ARCHITECTURE.

Afin d'éviter l'impasse de l'art appliqué, comme dans un passé ante-moderne, Ungers nous propose de réconcilier à nouveau l'architecture et l'art (pur). S'autorisant de la philosophie esthétique kantienne, il fonde sa proposition synthétique: pour se penser, l'architecture (personnifiée par l'auteur) doit tirer d'elle-même ses propres thèmes. Cette idée, énoncée comme moment fondateur, articule deux autres moments du texte: celui de la dénonciation de l'erreur passée du fonctionnalisme et celui de la restitution de la vérité architecturale thématique. Que signifie donc cette pensée sotériologique par laquelle l'architecture doit trouver son salut par l'art et son statut dans l'art pur?

Les thèmes de l'architecture lui sont-ils particuliers, dépendent-ils de la singularité de chaque créateur architecte parlant, comme Ungers, au nom de l'architecture? Les thèmes de l'architecture ou plutôt l'architecture sous forme de thèmes émerge-t-elle à un fond commun thématique culturel? Cette proposition est-elle valide uniquement pour l'architecture ou pour toute discipline artistique?... Ungers: "Une architecture qui ne tire pas d'elle-même ses thèmes est comme un tableau qui se borne à reproduire photographiquement la réalité. Le thème et le contenu de l'architecture ne sont rien d'autre que l'architecture même." (p.9). Si cette phrase peut constituer une réponse aux questions, elle prend aussi figure d'énigme.

Au-delà de cette définition de l'architecture par le thème (qui exclut le principe d'imitation à l'exception de la "mimesis" platonicienne), Ungers rétablit les sempiternelles comparaisons de l'architecture avec la peinture, la sculpture et la musique, disciplines qui auraient conservé, même après l'annonce d'une "fin de l'art", un statut social artistique et une autonomie relative à la production: "Ainsi de même que la peinture se sert d'un langage et d'une poésie qui lui sont propres pour expliquer ses représentations, ou de même que la musique se représente dans des compositions faites de sons, de même l'architecture a, non seulement la possibilité, mais encore la nécessité artistique de manifester et de vivre des idées au moyen de compositions spatiales conçues avec le langage de l'architecture." (p.9).

Le retour néo-kantien à l'art pur auquel Ungers voue l'architecture engage plus que la simple comparaison entre les disciplines artistiques; il restitue certaines des questions classiques de la philosophie de l'art: celles de l'expression et de la représentation dans la composition, celle de l'imitation de la réalité ou du monde des idées, celles du destin de l'art et de son devenir anthropologique, celles de l'imagination, de la création libre ou contrainte, de la vérité et de l'essence de l'oeuvre, celles, enfin, de l'esthétique de l'engagement de l'artiste et de l'oeuvre en son temps, des rapports de l'art et de la volonté, cette dernière catégorie étant sans doute la disposition principale, l'instance première de la modernité.

Quant à l'existence d'un langage artistique propre à l'architecture, on sent bien que pour Ungers elle reste incontestable; à fortiori ce langage doit être restitué, comme doit être abandonné le langage fonctionnaliste issu de l'appauvrissante finalité de la seule satisfaction des besoins. Si, comme le postulait G.W.F. Hegel et semble le confirmer O.M. Ungers, un ouvrage d'architecture reste toujours destiné à révéler aux autres une idée générale: "Il est, par conséquent, le libre symbole d'une idée essentielle qui offre un intérêt général." (6). En tant que symbole l'ouvrage manifeste par ses propriétés spécifiques et générales des idées conjoncturelles (liées à l'espace-temps du programme), mais aussi, ce qui nous préoccupe davantage, l'idée essentielle d'architecture comme monde projeté: dans le silence des formes, l'ouvrage nous parle de ce monde.

La revendication modelée sur l'esthétique symbolique hégélienne, formulée par Ungers, du retour de l'architecture à l'art pur, aux sources de l'art pur, intègre le double axiome de cette philosophie: l'architecture comme langage, l'architecture art symbolique, l'un aspirant l'autre. Dans l'expression "architecture comme thème", le thème recouvre ce double état philosophique de l'architecture, qui porte à désigner l'objet architectural comme oeuvre esthétique exprimant dans son langage un contenu symbolique intrinsèque que le créateur lui a communiqué.

Mais déjà, dans le développement de notre énoncé, nous rétablissons ce qu'Ungers semble avoir oublié de l'esthétique hégélienne, quand il revendique le "retour de l'architecture à l'art pur". Pour Hegel, "l'art est du passé", "l'âge de l'esthétique est venu": à l'époque moderne l'art aurait définitivement perdu sa vérité et sa vie, parce qu'il aurait rompu avec sa vocation sa- crée de faire correspondre l'au-delà et l'ici-bas... "Ce que suscite en nous une oeuvre artistique de nos jours, mis à part un plaisir immédiat, c'est un jugement, étant donné que nous soumettons à un examen critique son fond, sa forme et leur convenance ou disconvenance réciproque." (8). Dans ce contexte historique d'une esthétique du fond et de la forme, elle-même néantisée aujourd'hui par certains penseurs et créateurs (9), qui critiquent la disjonction arbitraire fond/forme nécessaire au jugement de la convenance, quel peut bien être cet art pur du thème qui s'oppose à la disconvenance des formes utiles et de la satisfaction des besoins matériels? Quelle volonté nouvelle peut à la fois s'opposer à l'idée de fonctionnalisme et écarter la critique contemporaine de l'esthétique, si cette volonté se fonde paradoxalement sur un retour à l'art pur et sur un contenu symbolique de la forme tout entier concentré dans un monde enchanté, le monde enchanté du thème?

IV. LA PHILOSOPHIE THEMATIQUE FAIT-ELLE LA DIFFERENCE ?

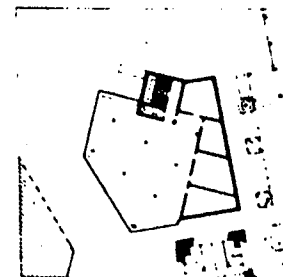
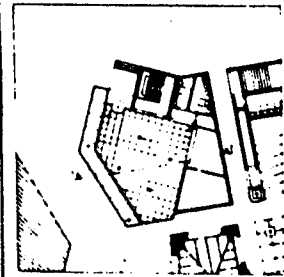
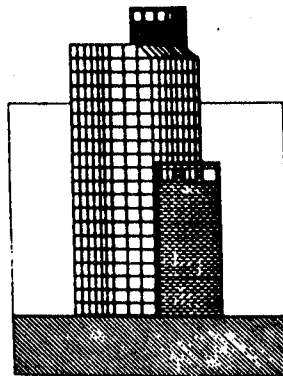
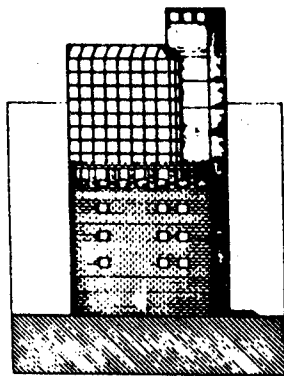
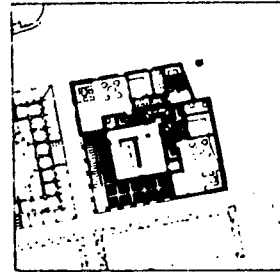
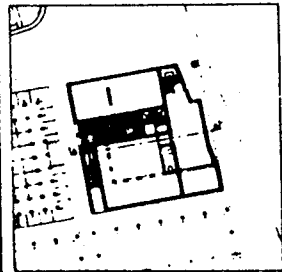
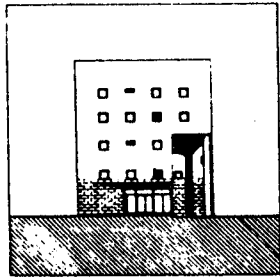
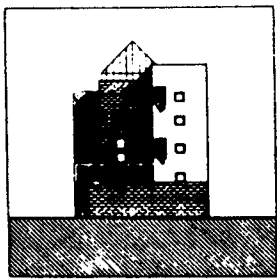
"Si l'architecture veut redevenir une expérience vécue, un évènement, si elle entend enrichir l'environnement et non la dévaster, alors elle doit se libérer de la camisole de force du fonctionnalisme et se

souvenir de ses possibilités d'expression artistique et spirituelle." (p.125).

A l'idée fonctionnaliste Ungers souhaite substituer l'idée thématique comme contenu essentiel de l'architecture. L'idée thématique doit rétablir un rapport fond/forme adéquat au monde tel qu'il le conçoit; ce monde semble finalement peu éloigné d'un univers des correspondances organiques avec la Nature tel que le concevait L.H. Sullivan, suivi de F.L. Wright (10). Cette façon de faire porter l'élaboration d'une pensée de l'architecture sur la question du contenu symbolique argumenté par une représentation édifiante de la Nature, ne rend pas seulement compte de l'adhésion d'Ungers au dualisme hégélien, mais encore à un monde de correspondances organiques architecture/nature. Dans ce contexte, les finalités créatives de l'architecte sous l'emprise d'une finalité symbolique contenue dans le penser thématique, sont "...d'aller au-delà du simple accomplissement de fonctions pour les transformer par la pensée."(p.10).

Cette transformation commence dès la recherche du thème adéquat à la situation contextuelle (commande privée, publique, concours, etc...): "C'est là l'acte intellectuel véritablement créateur qu'il faut accomplir lors de l'élaboration d'un projet."(p.19). Nous pouvons donc concevoir l'art symbolique d'Ungers comme un combat mené entre le contenu thématique, qui est une affaire de sens et d'images génétiques, et les formes dessinées, qui expriment l'un et l'autre, comme un combat entre le fond et la forme. Nous devons aussi le penser comme un combat mené fond contre fond. Lutte âpre entre éléments opposés de l'ensemble imaginaire architectural et formes sensibles correspondantes, lutte dont le développement historique, au sein duquel Ungers vient ranger son oeuvre, ne serait que celui des modes successifs de réflexion de cette lutte. En se fondant sur la dialectique hégélienne de la forme et du contenu Ungers s'inscrit dans une diachronie progressiste de la modernité, pour laquelle l'enjeu se situe dans la perpétuelle exigence d'une reconstitution différentielle du fond génératif de l'oeuvre.

"Le thème et le contenu de l'architecture ne sont rien d'autre que l'architecture même.": Ungers désigne simultanément l'occurrence d'un double contenu, un contenu architectural essentiel (idées directrices et idées maîtresses du devenir projectuel), le thème, un contenu secondaire mais irréductible qui serait concession à un



la satisfaction des besoins, les fonctions. Dans cette juxtaposition des contenus une relation d'ordre opère cependant selon un jugement de valeur. Il attribue à un contenu essentiel le pouvoir de garantir que l'architecture existe encore. L'art de projeter d'Ungers se décline comme art de la séduction de l'imagination créatrice, comme art de provoquer les enchaînements séduisants qui conduisent à la forme intégratrice. Ce qui doit maintenir l'architecture dans la profondeur de la représentation et des idées, ou de la représentation des idées: c'est le recours au thème.

"Inventer et définir un thème, telles sont les conditions essentielles de l'architecture. Une fois qu'on tient un thème, il est toujours possible de le faire varier autant qu'on veut mais l'essentiel est qu'il y ait toujours un thème à la base de tout projet."(p.10).

Où l'on retrouve le déterminisme: l'architecture, ici considérée comme effet, est déterminée. Mettre en cause l'invention et la définition d'un thème en tant qu'idée directrice, c'est s'assurer que l'effet de pensée autonome des formes ressortira bien de l'architecture, et qu'il n'en ressortira rien d'autre que la "non-architecture" par exemple. Ce contenu doit garantir que la forme ainsi déterminée sera d'une valeur esthétique renouvelée: cette ambivalence de la formulation d'Ungers doit être comprise pour évaluer son engagement philosophique dans la projection. Au creux de sa formulation, indépendamment des jugements que l'on peut porter sur le contenu thématique, plus qu'une dialectique hégélienne, c'est une logique de l'activité projectuelle qui s'installe dans le texte d'Ungers, et cette logique n'échappe pas, dans son énoncé, à la logique fonctionnelle de la modernité, quand il assigne à la variable thématique "x" un statut déterminant d'un effet plastique "y" (anti-fonctionnaliste).

La pensée de la forme, l'ordre du projet d'Ungers se réfléchissent dans l'ordre convenu d'une logique on ne peut plus fonctionnelle, laquelle appartient autant à W. Gropius qu'à L.H. Sullivan. Sullivan a énoncé la formule emblématique de la modernité architecturale: "...la vie est reconnaissable à son expression. La forme suit toujours la fonction. C'est la loi."(13). Cet énoncé est doublement fonctionnaliste parce que la forme s'y trouve présentée comme fonction de la fonction: dans un premier temps, le raisonnement déterministe voue la forme à n'être que l'effet d'une cause ou variable, choisie parmi d'autres variables, la

relation cause/effet s'exprime mathématiquement comme fonction ($y=f(x)$); dans un second temps, sur la base de ce raisonnement, l'architecte décide que la cause déterminante de la forme sera la fonction - au sens physiologique cette fois-, plutôt que le site, le coût, la construction ou la morphologie. De ce point de vue, la modernité d'Ungers ne s'oppose pas plus à la modernité de Gropius qu'à celle de Sullivan: La logique de l'activité théorique de ces trois architectes est prescriptive d'un même ordre du projet. Cette logique se modèle sur le paradigme déterministe de la modernité.

Pour apprécier les différences respectives revendiquées par chacun des trois créateurs cités, il ne reste que la possibilité de comparer les contenus symboliques qu'ils ont mobilisés. Cette comparaison pourrait se faire soit du point de vue d'une analyse rhétorique, soit du point de vue d'une analyse symbolique des théories qu'ils ont respectivement constitué pour armer et séduire l'imagination créatrice. Pour évoquer les possibilités de cette comparaison, nous dirons qu'Ungers prétend sauver l'architecture en mobilisant un contenu symbolique, à l'aide de thèmes tels que la "transformation", l'"assemblage" ou la "coïncidence" de des contraires", etc... Pour Gropius on pourrait dire que le thème de la satisfaction des besoins, ou celui d'une production artistique homologue à la production industrielle, suffisait à la genèse des formes utiles. Sullivan croyait, pour sa part, que Dieu avait conçu une essence propre à chaque être et à chaque chose, essence qui se manifestait par sa fonction d'abord, par sa forme ensuite. Le problème n'est pas pour nous de discuter le bien-fondé de leurs convictions mais de comprendre les raisonnements qui les conduisent.

Dans ces trois cas, on repère la même volonté d'instaurer un processus morpho-génétique à partir de contenus symboliques issus d'une construction de monde. En fin de compte, l'efficacité opérationnelle de chaque structure de pensée devient relative à l'enjeu final de l'entreprise théorique des architectes, à savoir les relations qui s'établissent entre "les idées directrices" et "la manière dont les idées se réalisent sous forme de projet", pour reprendre les termes d'Ungers.

Pour se représenter n'importe quel changement dans l'évolution de l'architecture, de l'architecture fonctionnaliste de Gropius à l'architecture thématique

d'Ungers, par exemple, il faudrait que quelque chose reste relativement immuable au milieu de ce qui change. Cet invariant serait la substance thématique elle-même, à laquelle Ungers espère faire adhérer le lecteur architecte, substance qui conditionne l'apparition du fait "architecture". "C'est le thème qui détermine le contenu et l'expression artistique de l'architecture." (p.10).

A la réflexion, ce déterminisme qui relie le thème et l'architecture correspond bien à l'idée qu'il puisse y avoir une substance thématique préalable et immuable. Il s'agirait de choisir en toute liberté cette substance relativement au programme, afin d'investir le projet avec un contenu architectural autre que fonctionnel. D'un point de vue hongrois, on peut avancer que les catégories fonctionnalistes (satisfaction des besoins, industrialisation, etc...), sont anti-thématiques, donc, anti-architecturales. Le Fonctionnel fait partie intégrante de la commande (dimension sociale et collective de l'oeuvre) mais il ne participe en aucun cas du contenu thématique instauratif (dimension du créateur de l'oeuvre). Pour l'avoir confondu, Gropius et le Bauhaus auraient provoqué le dessèchement artistique de l'architecture et du "travailleur apollinien". La perte de substance de l'architecture trouverait ici ses raisons.

Ainsi le choix des thèmes, qu'ils appartiennent ou non à la thématique architecturale, constitue l'engagement majeur du créateur, au regard d'une philosophie renouvelée de l'oeuvre. "Ainsi le principe de transformation conduit à la sensibilisation de l'imagination créatrice et donc à l'enrichissement des possibilités d'hypothèses de projet."(p.17).

Ungers lance un défi à l'imagination créatrice et la provoque à construire une dynamique de l'activité projectuelle, libérée de la camisole des rationalismes méthodologiques.

"L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison. Les analystes eux-mêmes n'ont qu'à y gagner. Mais il importe d'observer qu'aucun moyen n'est désigné à priori pour la conduite de cette entre-

prise, que jusqu'à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants et que son succès ne dépend pas des voies plus ou moins capricieuses qui seront suivies."- André Breton- (14).

En plaçant son architecture sous le regard bienveillant de Monsieur Magritte, Ungers réfère au surréalisme. Monsieur Magritte hante ses projets, leur donne une échelle de représentation et joue le rôle d'un situant ironique qui nous dit- de l'image où il se promène- comme pour la pomme: "..."?



V. CONFUSION DU THEME ET DE L'HYPOTHESE.

Pour caractériser le thème du point de vue de son opérationalité Ungers le compare avec l'hypothèse scientifique. L'idée qui sous-tend cette comparaison incite à un dernier questionnement. La comparaison des deux termes est simultanément comparaison de deux univers de la connaissance celui de la création scientifique, celui de la création esthétique (ou artistique). De cette comparaison découle enfin l'opinion qu'après une longue période de positivisme hautain, certains scientifiques se sentent portés à considérer que les procédés de pensée mis en oeuvre dans les arts et les sciences tels l'induction thématique et la déduction projective possédaient quelques caractères identiques. Ils reconnaissaient ainsi la contribution de ce qui fut nommé "la folle du logis", l'imagination créatrice. Sans évacuer cette question fondamentale susceptible d'informer une théorie de l'oeuvre (nous en traiterons au chapitre suivant), il semble opportun de poser quelques jalons à propos de cette analogie.

Ungers exprime ainsi les rapports du thème et de l'hypothèse:

"Dans la recherche scientifique, l'hypothèse détermine l'orientation de la pensée et indique les possibilités de la démarche théorique, de même, c'est le thème qui détermine le contenu et l'expression artistique de l'architecture."(p.10).

Dans l'énoncé précédent, l'hypothèse serait à la recherche scientifique ce que le thème serait à la création artistique. En fait, notre écriture de la formule d'Ungers reste insatisfaisante. On ne peut penser en rester là sans prendre le risque de taire toutes sortes de problèmes qui, ordinairement, surgissent des limites mêmes de la comparaison. On peut toutefois exprimer quelques unes de ces limites à l'aide d'une mise en forme de l'analogie d'Ungers:

hypothèse (H)	thème (T)	
orientation de la pensée, possibilités de la démarche théorique (OD)	contenu de l'architecture, expression artistique de l'architecture (CE)	= k: rapport de détermination

Sur cette base de la logique déterministe qui lie à la

fois H/OD et T/CE, l'énoncé analogique doit permettre, et suggère dans son principe, l'examen de la validité de toutes les comparaisons distribuées par la forme canonique:

$\frac{H}{T} = \frac{OD}{CE} = k'$ = rapport de similitude ou d'homologie.

Sous cette dernière forme, on voit que "l'orientation de la pensée" prend un sens différent de "contenu et expression artistique de l'architecture". Il paraît difficile de rapporter l'une à l'autre. Ne serait-ce que dans la mesure où l'expression théorique, qui pourrait à la limite se comparer à l'expression artistique, n'est pas "la démarche théorique" et ses possibilités. La démarche théorique, telle qu'elle nous parvient, met sous forme canonique une élaboration de la connaissance, préalablement structurée. Cette mise en forme finale obéit à d'autres convenances: celles des manuels ou au mieux des communications scientifiques. Par suite, se comparent difficilement l'orientation d'une pensée et ses bricolages heuristiques, et un contenu de connaissances nouvellement construit et ordonné didactiquement.

D'où l'apparition d'une des limites de la similitude: elle n'est tout au plus qu'un vague homomorphisme, et non un isomorphisme accréditant l'assertion d'Ungers, qu'il y aurait correspondance effective entre thème et hypothèse, correspondance qui se jugerait du double point de vue épistémologique et méthodologique, et donc du point de vue de leur opérationnalité, pour les activités théorique et projectuelle. Le seul trait d'isomorphisme possible, entre H/OD et T/CE, subsiste dans l'implication d'égalité de poids du modèle déterministe et de sa logique causale. Par contre, ce qui caractérise cet énoncé, c'est que la comparaison thème/hypothèse commande toutes les autres comparaisons. Ce faisant, toutes les autres comparaisons ne trouvent leur validité que du point de vue de la plausibilité de l'analogie de base. Par exemple, dans l'énoncé d'Ungers, "recherche scientifique" se compare à "architecture". A première vue la mise en rapport est forcée. A moins de désigner par architecture, mot passe-partout chez Ungers, la pratique de recherche des solutions aux problèmes architecturaux qui naissent d'un programme ou d'une commande, pratique que nous nommons plutôt activité projectuelle que projet. Quel que soit le sens d'architecture, l'activité projectuelle n'est pas la recherche architecturale; elle seule peut se

comparer à la recherche scientifique. Dans ces conditions, cette comparaison peut-elle encore être fondée?

Une possibilité toutefois ne saurait être écartée, de comparer thème et hypothèse et leurs contextes respectifs tels qu'Ungers nous les restitue, si l'on admet que conjoncturalement, dans l'un et l'autre cas, il s'agirait de produire des connaissances nouvelles, sur des phénomènes ou des énigmes de la matière, et sur un objet n'existant pas encore et qu'il reste à concevoir et se représenter. Mais dans ce mouvement comparatif forcé, et en l'absence d'une théorisation plus fine, ce que crée principalement l'analogie quand on la pousse aux limites de ses raisons, c'est une double confusion épistémologique entre: premièrement; recherche scientifique en général et projet (au sens de processus créatif), même si l'on considère que la projectibilité et la projectualité comportent également une implication de l'imagination créatrice; et deuxièmement, entre recherche sur l'architecture (au sens de recherche scientifique) et pratique projectuelle, toujours au sens de processus créatif.

En fait, la validité logique et pratique d'une comparaison de OD avec CE, assimilatrice dans le cas d'énonciation d'Ungers, est bien directement commandée, comme toutes les autres comparaisons d'ailleurs, par la validité épistémologique du rapport analogique thème/hypothèse. On peut encore en faire la démonstration si l'on teste cette fois les comparaisons diagonales entre T et OD et entre H et CE. Dans quelle mesure une hypothèse peut déterminer un contenu et une expression artistique? Seulement si on la comprend comme thème et non comme énoncé interne à la pratique scientifique. C'est-à-dire que l'on confère à l'hypothèse, à tort y compris dans le cadre de l'activité projectuelle, le sens d'un donné plus ou moins immuable choisi pour sa capacité à faire correspondre à un programme initial d'édifice une matière symbolique préalable informant le procès de sa conception. Non à concéder à "hypothèse" le sens convenu, au sein de la recherche scientifique, de formulation de prédicats qui, à partir de cas connus ou de situations observés, sont projetés sur des cas ou situations inconnus.

Symétriquement, dans quelle mesure un thème peut affermir une orientation de pensée? Nous pourrions le voir ensuite. Dans le cas d'Ungers, un thème peut-il indiquer les possibilités d'une démarche théorique? Nous répondrons que cela est possible à condition tou-

tefois qu'il s'agisse bien d'une activité théorique ayant pour objet un questionnement de la pratique projectuelle et non le thème lui-même, questionnement dont la finalité serait d'en produire une connaissance nouvelle. Et non une activité projectuelle visant la résolution de problèmes portant sur des configurations spatiales et esthétiques. Ces deux dernières questions seront informées par l'analyse d'une démarche épistémologique portant sur l'imagination créatrice dans le domaine des sciences physiques. Les deux dernières opportunités de comparaison, issues de l'analogie d'Ungers, pour laisser beaucoup de problèmes en suspend, non seulement mettent bien en évidence qu'elles sont commandées, elles aussi, par la validité du rapport thème/hypothèse. Elles imposent que nous prenions parti en premier examen.

VI. LE THEME PRECEDE L'HYPOTHESE DANS L'ORDRE DU PROJET.

L'analogie posée par Ungers vaut dans le texte pour argument définitif pour valider sa proposition: seule le recours au thème peut réhabiliter l'architecture dans ses principes les plus élevés, tant éthiques qu'esthétiques. Pourtant, nous venons de le voir, elle n'est pas facile à instrumenter tant intra-architecturalement qu'à l'extérieur de la discipline. Dès l'analogie fondatrice posée, Ungers engage la démonstration de la validité de son hypothèse au creux de l'activité projectuelle. Par la démonstration iconographique raisonnée, il cherche à faire la preuve de la capacité du thème à engendrer, dans les cas concrets de son expérience, des formes nouvelles, ou des configurations spatiales moins platement symboliques d'un désert productiviste et consommatoire, ce qui reste louable. Mais la confusion, sinon la contradiction, ressurgissent à ce point dans son texte.

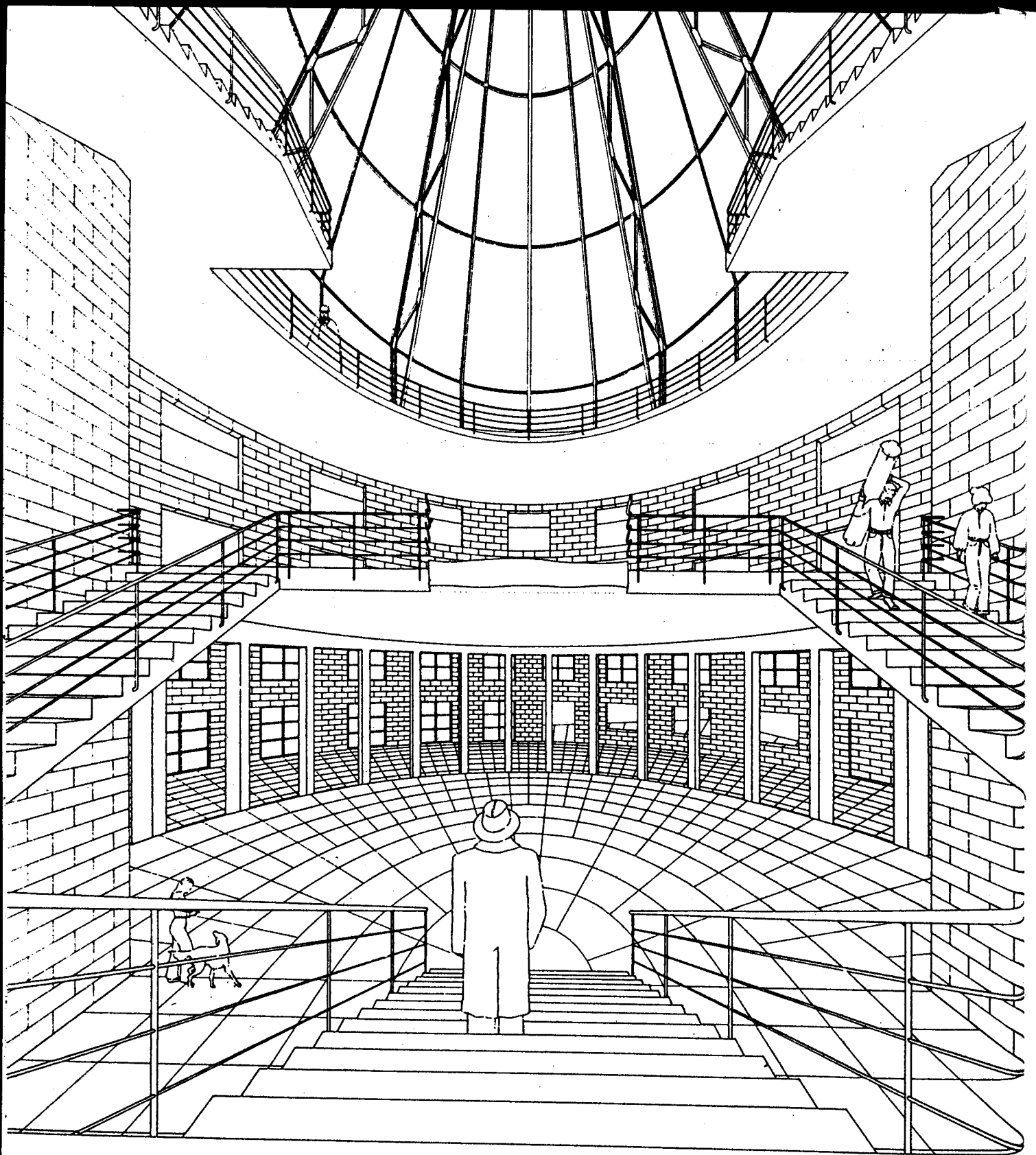
S'agissant du thème de "la transformation morphologique" (p. 14) comme "moyen de créer des formes", ou comme modalité pour "réunir sous une même unité morphologique des contraires aussi apparemment inconciliables que l'art et la nature", Ungers veut attribuer à ce thème la force d'un principe universel d'engendrement anti-fonctionnaliste. De par son principe d'universalité

lité la transformation morphologique concerne l'architecture pour peu qu'elle obéisse aux lois évidentes qui gèrent le grand Tout: "Si l'on conçoit l'art de bâtir comme un processus continu dans lequel thèse et antithèse se complètent dialectiquement, (...) alors la métamorphose transformationnelle n'est pas seulement le moyen de créer des formes mais également l'objet même de la création formelle." (p.15). On voit ainsi que la valeur attribuée à ce thème s'organise sur une volonté totalisatrice de l'acte créateur devant réconcilier plus que l'architecture (art de bâtir?) et l'art pur, du moins l'art et la nature. Et tout ce qui dans notre monde trouve son contraire apparemment inconciliable obéira à la loi. Celle volonté d'unifier les phénomènes contradictoires selon un processus transformationnel à états successifs n'est pas que la simple volonté d'adhésion organique aux lois de l'univers (la Nature), elle gère les représentations de la création formelle à l'unisson de ce processus transformationnel inscrit dans l'ordre universel. Dans cette mise à l'unisson, se révèle un modèle de processus de projection qui, dans son principe, déstructure l'idée analogique précédente. Elle plaçait sur le même plan "thème" et "hypothèse" comme seule modalité de l'activité symbolique, active en art et en science. Mais les choses de la projection ne sont pas si évidentes ni simples qu'elles en ont l'air! Ungers: "Ainsi le principe de transformation conduit à la sensibilisation de l'imagination créatrice et donc à l'enrichissement des possibilités d'hypothèse du projet." (p.17).

Dans ce nouvel énoncé le thème se nomme "principe" et l'assimilation précédente du thème et de l'hypothèse ne tient plus. Elle éclate pour se réordonner selon la linéarité d'un processus créatif. Au sein de ce processus, le thème-principe joue effectivement ce rôle primordial, universel, de détonateur-dénotateur de l'imagination créatrice mise en oeuvre. Il joue ce rôle de provocation des instances du système nerveux concepteur, afin d'enrichir par états successifs, au-delà de la mécanique fonctionnaliste, le potentiel hypothétique du projet. Soit une séquentialité du type:

Recherche → hypothèses → projectualité objectivée
 thématique de solutions du dessin

Mais dans cette nouvelle expression de l'activité projectuelle, subsiste une divagation du sens d'"hypothèse" qu'il nous paraît souhaitable de ramener à des plus justes proportions. D'où le rapport nécessaire de



quelques sens datés du mot, sachant que dans cette forme linéaire il occupe une place privilégiée qui lui donne pouvoir d'articuler l'activité thématique et l'activité manifestant des énoncés symboliques issus de l'activité thématique.

Etymologiquement: proposition en substrat de la thèse descriptive ou explicative qui suppose qu'une entité (objet, phénomène, processus) possède des caractéristiques définies qu'on peut énoncer comme des prédicats. Cette définition du nom de "hypothèse" peut s'enrichir de celle par l'usage: c'est à l'usage que le sens d'hypothèse en tant que supposition conjecturale, c'est-à-dire sans fondement argumenté, et en supposition fondée sur une argumentation (par exemple par une série d'observations expérimentales) qui la rend plausible et acceptable, jusqu'à preuve du contraire que l'expérimentation peut apporter ou non. La première définition, si elle ressort plus précisément du sens commun, n'en quitte pas pour autant le domaine de l'activité scientifique qui lui tient lieu de domaine de référence. C'est ainsi que l'hypothèse mathématique appartiendrait classiquement au type de supposition fondée en ce qu'elle consiste en un énoncé laconique des données à partir desquelles se construira la démonstration, laquelle déduira toutes les conséquences selon la logique hypothético-déductive. La seconde occurrence d'hypothèse, ou hypothèse expérimentale, constitue, à l'inverse, une version plausible des faits; elle reste admise tant que les faits eux-mêmes ne la contredisent pas ou qu'une autre hypothèse n'apparaisse plus plausible. C'est cette seconde acceptation de la supposition hypothétique des prédicats, qui est la plus souvent encore admise dans le domaine scientifique. Elle sert de référence académique dès lors que s'élabore une réflexion qui se veut théorique. Enfin, dernière remarque, l'hypothèse descriptive ou représentative répond à la question du comment, alors que l'hypothèse explicative prétend donner une réponse à la question du "pourquoi".

Quoi qu'il en soit, le rôle essentiel de l'hypothèse dans la recherche scientifique, et peut-être ailleurs - retenons l'hypothèse d'Ungers sur l'analogie, sinon du thème et de l'hypothèse, du moins de l'analogie entre les différentes activités intellectuelles de création des connaissances communes aux arts et aux sciences-, serait un rôle heuristique; c'est-à-dire qui tendrait bien à orienter l'esprit dans ses recherches. Que l'hypothèse soit vraie ou fausse, cela n'a guère

d'importance, c'est son efficacité en tant que supposition projective, fondée ou non sur un stricte protocole d'observation expérimentale, qui lui confère un rôle opératoire positif dans les progrès de la compréhension. Reste à savoir ce qui peut bien, protocole ou non, fonder l'hypothèse au sens de ce qui autorise à se formuler comme énoncé descriptif ou explicatif plausible, et au sens d'activité intellectuelle, ses sources ou ses racines, ses procédés, qui le font apparaître comme nouvel énoncé chargé de potentialité descriptive ou explicative. Et c'est bien dans cette occurrence de sens qu'il faut entendre, selon nous, la dernière proposition d'Ungers que nous avons rapportée. Le thème n'est pas l'hypothèse; le thème précède l'hypothèse par l'expérience. Le thème prédispose à la projection de prédicats qui seront à leur tour projetés comme hypothèses de solutions plausibles, souvent hétérogènes ou partielles, et de plus projetées à des instants différents. L'hypothèse pour sa part prédispose à faire état des solutions réelles, projectibles ou non, c'est-à-dire à dessiner l'avenir de chaque embryon hypothétique de solution tout en vérifiant son statut de projectibilité.

Le thème construirait précisément ce potentiel de sollicitation de l'imagination créatrice qui fait naître l'hypothèse heuristique laquelle, elle-même, conduit à une solution abstraite ou concrète qui la validera ou permettra de formuler une ou plusieurs autres hypothèses plus plausibles ou vraisemblables. Aucune règle établie par l'expérience, aucune hypothèse, n'a encore pu permettre d'expliquer le processus qui conduit de l'idée directrice (sa genèse, son apparition consciente), à sa formulation heuristique comme hypothèse rationnelle. Donc, elles restent toutes plausibles et valides. Un des rôles de la recherche en ce domaine, consiste à en éliminer le plus possible, tout comme à en produire d'autres paraissant plus plausibles, ce qui conduit à en abandonner beaucoup. En ce domaine seulement, la spéculation sur les principes généraux et l'opérationnalité de procédés plus ou moins fondés, tels ceux d'Ungers et de bien d'autres architectes et créateurs, suscitent quelques résultats probants pour certains, aléatoires pour d'autres.



NOTES

1. Electa-Moniteur, Paris, 1983.
2. Le choix peut être fait de nommer autrement cet univers, par exemple: univers de la projectivité. Dans ce cas la référence sera plus psychologique que logique.
3. Ungers écrit, en référence à Schopenhauer: Le monde comme volonté et représentation, Paris, P.U.F., 1966. "Le monde n'est donc objet que par rapport à un sujet, ou du point de vue de celui qui regarde, ou encore- pour reprendre l'expression de Schopenhauer- il est représentation. Cela vaut aussi bien pour le passé et l'avenir que pour l'espace et le temps.", op. cit., p.107.
4. Daté de 1620, ce titre peut être traduit par: "le nouvel outil". En référence à l'Organon d'Aristote, baptisé par les scholastiques: l'Outil.
5. Georg Wilhem Friedrich Hegel, Esthétique, Aubier, 1964, Livre III, 1ère partie.
6. Op. cit., p.31.
7. Op. cit., livre I, p.23.
8. Ibidem.
9. Hyperréalisme, clips video; Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, ...
10. Louis Henry Sullivan, un catéchisme de la modernité, Daniel Guibert, rapport de recherche 1983: La question du déterminisme de la forme, pp. 3-27, S.R.A..
11. L'imaginaire technique du projet moderne, Daniel Guibert, rapport de recherche 1980-82, 2ème partie, CORDA/S.R.A..
12. Ibidem, 3ème partie, pp.170-217.
13. In Kindergarten chats and other writings: "The tall office building artistically considered" (1896), traduction Claude Massu, in L'architecture de l'école de Chicago, Paris, Dunod, 1982, p.153.
14. Manifeste du surréalisme, p.19, Paris, Gallimard, 1963.

DEUXIEME PARTIE :

GERALD HOLTON, LE THEMA COMME POINT-ORIGINE
DE LA CREATION SCIENTIFIQUE.

I. RAPPEL

Le sens du mot "thème" que nous avons précédemment évoqué, son développement dans le contexte de l'activité théorico-doctrinale d'un architecte tel que O.M. Ungers, reste le sens le plus proche de nos préoccupations relatives à la maîtrise de l'oeuvre. Nous le rapprocherons maintenant du sens de "thème" que M.G. Holton nous propose, dans son travail épistémologique sur l'imagination scientifique(1).

Ce rapprochement se justifie dans la mesure où son travail très important nous permet de renforcer notre hypothèse de départ en maintenant qu'une oeuvre, son acception comme sa manifestation, ne peut être pensée indépendamment de l'ensemble des activités symboliques sous toutes formes (paroles, écrits, gestes, graphismes- y compris ceux de la synthèse numérique-) qu'elle résume et promeut. Dans ce sens, nous poserons que toute oeuvre est fabrication de monde, d'univers de sens ou de non-sens (par rapport à une norme de bon sens). L'entreprise théorique qui se donne pour objet de recherche repensée de l'oeuvre se doit de se placer, pour cette compréhension, préférentiellement du point de vue des procès générateurs qui structurent l'activité symbolique manifeste. Cela signifie que nous pensons "théorie de l'oeuvre en architecture" dans le sens d'un accès aux processus indiqués dans cette vaste entreprise de métaphorisation. Ce qui suppose de compléter l'hypothèse ci-dessus: les processus générateurs mis en oeuvre, sans être identifiables, sont comparables quel que soit le champ de leur application. Notre point de vue est donc, au départ et par hypothèse, extensionnel. Il intègre à la démarche, conséquente à ce point de vue, une activité comparative symptomatique de différentes constructions théoriques qui, par ce fait, viennent prendre place dans notre problématique. Par suite, les traits de spécification de notre entreprise à l'égard de l'architecture procéderont de l'extensif à l'intensif, sans perdre de vue qu'une théorie de l'oeuvre-architecture ne peut s'autoriser que d'un point de vue épistémologique transdisciplinaire.

II. THEME/THEMA: PRECISION SEMANTIQUE POUR UNE THEORIE DE L'IMAGINATION SCIENTIFIQUE... ET ARTISTIQUE.

L'usage que fait Holton de la catégorie de thème est originale. Il est issu de ses travaux épistémologiques rassemblés dans L'imagination scientifique (op. cit.). Pour lui, le retour à l'étymologie de "thème" s'impose: il l'écrit théma soit, le mot, en référence à la racine grecque "thémai", qui signifie, suivant les lexiques, "poser" et "ce qui est posé". Le théma c'est le mot qui est posé d'abord, en tout premier lieu: mais pas un mot banal ou fortuit, un mot sciemment choisi, comme le pratique Ungers, pour son potentiel de configuration sémantique ou plutôt pour sa capacité de conflagration du sens, lequel est senti dans son choix et son usage par celui qui le pose. De plus, la vocation sémantiquement dynamique du théma, impulsé dans l'activité théorique par tel ou tel scientifique, souvent dans un but polémique ou doctrinal, correspondrait à un potentiel génératif, le potentiel est instaurateur des sollicitations de l'imagination, dans la mesure où il impulse des développements ou des dérives inventives. Savants et chercheurs, à en croire l'auteur, ses exemples comptent parmi les plus grands scientifiques fondateurs de la science classique, comme de la science de notre temps s'inventeraient des mots, ou plutôt, en puisant dans la langue et dans la tradition de leur discipline, ils constituent certains mots, qui résonnent d'un pouvoir d'évocation de grandes représentations du monde ou de sa vision unitaire, interrogatives ou hypothétiques. Mais aussi d'assertions, relatives à une vérité présumée d'un ordre de la matière ou de l'évolution universelle. Le théma prend ainsi un statut dynamiquement organique au sein de l'activité théorique et, de façon externe, il tend à polariser le débat scientifique ou à déclencher la polémique doctrinale.

Chaque théma ou ensemble de thémata s'articule, se structure. Ainsi chaque thématique, propre à tel ou tel scientifique étudié, s'organise, selon Holton, en paire antithétique où le théma positif aspire son opposé ou son contraire, ou encore son complémentaire avec lequel il entretient des liens dialectiques, tels atomisme/continu, simplicité/complexité, analyse/synthèse, ou tels encore en triplet, par exemple invariance/évolution/catastrophisme. Au demeurant l'auteur reconnaît avoir été surpris par le faible nombre des

thêmata reconnus, du moins en physique; tout au plus un recensement sérieux n'en ferait apparaître, selon lui, plus d'une centaine. Quand bien même l'effectif de cet ensemble serait précisé, cela ne supprimerait pas la question de la stabilité interne des thèmes ou de leur renouvellement par substitution. Sur ce point de la persistance ou de la permanence des thèmes dans l'histoire des sciences, ou même de la culture occidentale, l'auteur prend parti: "L'apparition d'un thème nouveau est chose exceptionnelle. La complémentarité, en 1927, et la chiralité dans les années 1950, sont deux des ajouts les plus récents dans cette catégorie pour la physique. On rattachera à cela l'ancienneté des thèmes, et leur persistance au travers de toute évolution ou "révolution" scientifique. C'est ainsi que devait ressurgir, au début du XXème siècle, la vieille antithèse du plein et du vide, à l'occasion de la discussion sur "la réalité moléculaire"- de fait, on la retrouve dans les travaux des spécialistes contemporains de physique théorique."(p.28, nous soulignons).

III. L'AXIOME DE L'INVARIANCE DANS LE TEMPS DES THEMATA ET SES CONSEQUENCES.

Ainsi G. Holton admet- on pourrait même avancer axiomatiser- dans son développement la persistance ou la permanence d'un ensemble de thèmes dont l'effectif serait non fini, c'est-à-dire qui pourrait encore varier faiblement aux marges. La dynamique scientifique, en puisant continuellement dans cet ensemble thématique, rejoue des variations extensives de la connaissance, mais en partant toujours des mêmes thèmes, sans remise en cause radicale des noyaux génératifs qui constituerait chaque thème. Cependant, et en aucun cas, il ne peut être préjugé du rôle que le thème peut jouer à terme dans l'élaboration théorique d'un savant, indépendamment de ce qui motive son choix; de même qu'il ne peut être préjugé des perturbations qui, en des circonstances et des lieux donnés, peuvent être engendrées dans l'édifice théorique de la science publique ou officielle du moment. D'ailleurs, ne sommes-nous pas portés à imaginer que les termes de permanence ou de persistance, dans le cadre de son argumentation sur les causes originelles de l'oeuvre scientifique, peuvent être compris comme des thèmes à l'oeuvre dans l'



Les papas de la mécanique quantique.

l'élaboration théorique d'Holton lui-même (p.46). A moins qu'il ne s'agisse là que du ressaisissement, par l'auteur, d'une théorie de l'évolution (ou encore de l'auteur ressaisi par cette même théorie) fondée sur les thémata continuistes invariance et récurrence, opposés antithétiquement à ceux anti-évolutionnistes ou discontinuistes, tels: fonction ou catastrophe. Par la suite G. Holton généralise (au conditionnel, il est vrai) cette persistance, pour lui axiomatique, du thème jusqu'au point où elle donne un sens à l'entreprise scientifique toute entière. "Il se pourrait que ce soit cette résistance au temps de thémata relativement peu nombreux, ainsi que leur diffusion, à un moment donné, au sein de la communauté, qui assure à la science, malgré les développements et les mutations qu'elle connaît, la permanence d'identité qu'elle préserve en une certaine mesure. La reprise interdisciplinaire des mêmes thémata dans divers domaines de la science est une indication, pour nous, aussi bien de la signification de l'entreprise dans son ensemble que du caractère de fonds communs de l'imaginaire qui doit jouer ici."

En premier lieu l'hypothèse d'Holton nous intéresse d'abord parce qu'il réinvestit la question des moyens générateurs de l'oeuvre, ensuite parce que son point de vue diffère de celui déjà analysé en provenance des travaux de G. Durand, enfin parce qu'il s'applique à des domaines comme la physique, les sciences de l'homme, différents de l'architecture. Mais ce qui rapproche le point de vue de G. Holton de celui de G. Durand c'est la propriété de résistance au temps des thémata, comme des "structures figuratives"; résistance que nous pouvons considérer d'un point de vue anthropologique non pas comme une propriété réflexive de l'espèce humaine - c'est l'hypothèse de Gilbert Durand entre autre - mais du moins comme un trait permanent des cultures qui ont produit cette science-là. Le propos d'Holton à cet égard est clair: la permanence d'identité de notre science - il faut comprendre le fait scientifique circonstanciellement lié au développement des cultures péri-méditerranéennes, leur diffusion, leur impérialisme, etc... - est liée à, ou mieux encore, se fonde dans la permanence ou l'invariance de cet ensemble de thémata en nombre limité.

En second lieu, l'interprétation hypothétique de la genèse de l'oeuvre scientifique proposée par Holton fondée dans l'analyse thématique, trouve elle-même son fondement dans l'axiome de l'invariance historique d'un nombre restreint de thémata. Cette interprétation dé-

borde du cadre disciplinaire de la physique où elle prend corps, pour celui interdisciplinaire caractérisant le phénomène scientifique dans son ensemble (le continent scientifique). Cette extension hypothétique engendre pour l'auteur, du fait de la "reprise interdisciplinaire des mêmes thémata", une double conséquence: elle signifie l'entreprise scientifique en général, en plaçant au point-origine de l'activité théorique des savants, passée et à venir, cette classe de termes nommés thémata. "Nous pouvons même affirmer - écrit Holton - que dans un proche avenir, les progrès réalisés, quelque fondamentaux qu'ils puissent paraître, seront élaborés, en toute probabilité, conformément aux thémata mis en oeuvre aujourd'hui." (p.30). D'où l'importance d'une analyse thématique menée systématiquement. Elle s'effectue par un travail de repérage des thémata déjà utilisés dans le passé le plus lointain comme au présent le plus immédiat, à partir de toutes sortes de documents qui balisent le parcours génétique de l'oeuvre (correspondances, articles de communications, journaux, rapports d'entretien, notes de laboratoire, mémoires...).

D'où la signification attribuée à l'entreprise scientifique qui, marquée par l'existence et la reconnaissance ontologique des thémata, prend tout son sens dans la résolution d'un nombre restreint de questions métaphysiques qui "travaillent" la communauté des scientifiques: "Qu'est-ce que la vie, la matière, la création du monde; la compréhension de son ordre et de son devenir? etc...". D'où la formation des thémata en couples antithétiques: évolution/involution, invariance/variation, complexité/simplicité, hiérarchie/unité, modèles mathématique/modèle mécaniste, etc... D'où la question sous-jacente au travail épistémologique d'Holton, à savoir que le projet scientifique n'aurait d'autre vocation que de résoudre ces questions permanentes ou récurrentes en utilisant, comme détonateur, certains mots chargés de ce pouvoir de déflagration ou de conflagration du sens. La pratique scientifique s'en nourrirait en y trouvant là, à ce point-origine, la matière première du commencement de l'activité imaginative du scientifique, cette matière serait fondatrice (rétrospectivement) de la théorie formulée comme oeuvre. Le scientifique n'aurait donc de cesse de résoudre l'énigme du monde à l'aide de ce que le point origine projette comme matière à hypothèse, en usant des protocoles et des moyens de vérification spécifique et interne à cette pratique sociale.

Enfin en troisième lieu, l'interprétation hypothétique d'Holton nous séduit parce que, dans ce mouvement extensif vers l'interdisciplinarité du procès thématique l'auteur investit ce qu'il perçoit, comme étant le dénominateur commun à toute entreprise humaine au-delà de l'entreprise scientifique, à savoir l'imaginaire. Il est à la fois le réceptacle privilégié des grandes questions métaphysiques et l'instance qui tend à résoudre en sous-main ces mêmes grandes questions, par une production symbolique toutes disciplines confondues. Si, pour reprendre son texte, "l'imaginaire qui doit jouer ici" est celui des physiciens au tout premier chef, il laisse entendre, de par son extension au continent scientifique tout entier, qu'il est aussi question de l'imaginaire de la communauté scientifique dans son ensemble. De ce point de vue, son projet n'est peut-être pas de résoudre un problème épistémologique, ou d'avancer que Werner Heisenberg - quand il compare les particules élémentaires de la physique des quantas aux "corps réguliers" du Timée de Platon afin de fabriquer "les modèles originels, l'idée de matière" - se place dans le droit fil de la tradition platonicienne. Il ne semble pas être question pour Holton de résoudre l'antique opposition entre les conceptions de la matière propres à Démocrite ou à Platon, sous les prétextes que Heisenberg serait de notre temps, et que son autorité scientifique lui permettrait de prononcer un verdict définitif enchoisissant, par conviction thématique, cette conception platonicienne plutôt que l'autre. Son projet serait plutôt de mettre en évidence le matériau symbolique impulsé par le procès: thème/thémata/thématique. Mise en évidence de matériau; reconstruction de la dynamique projective, deux moments qui devraient permettre comme l'écrit G. Holton: "de mettre en place, et de contrôler, une théorie de l'imagination scientifique - le terme d'une telle entreprise dût-il être lointain et son extension ardue." (p.8). C'est ce projet scientifique d'Holton qui nous concerne et nous motive.

IV. L'ANALYSE THEMATIQUE OUVRE UN ESPACE TRIDIMENSIONNEL DE COMPREHENSION DE L'OEUVRE.

L'extension interdisciplinaire de l'hypothèse

thématique d'Holton, la dynamique créatrice construite à partir du point-origine des thémata constitués en machine d'invention, déborde donc du cadre épistémologique de l'histoire de la physique moderne. Le recours à une catégorie comme celle d'imaginaire, instance de symbolisation donc de représentation formelle, instance d'élaboration de figures et d'images modélisatrices de ce qu'on veut représenter, en constitue le symptôme essentiel. De plus, son hypothèse thématique vaut pour la seule pratique épistémologique: elle fait référence à des pratiques familières en critique d'art, en musicologie, et dans bien d'autres domaines. L'analyse thématique telle qu'Holton la reformule, avec ses fondements explicatifs d'une dynamique de la création ou de l'invention scientifique, dès lors qu'elle intègre la reconnaissance d'une instance de symbolisation, élargit considérablement le spectre convenu d'une analyse épistémologique. Plus que l'histoire de la formation théorique du savoir scientifique, elle viserait sa dimension génétique.

Pour Holton, l'univers de représentation et de réflexion de "l'évènement" scientifique est un espace tridimensionnel. C'est un lieu plus ou moins bien délimité où se situe l'évènement à partir duquel le savant pense trouver quelque chose. Mais cet espace de représentation que nous ouvre l'hypothèse d'Holton, ne trouve pas ses limites dans n'importe quelle dimension. Jacques Lacan par exemple, en impliquait ironiquement la description quand il définissait l'espace comme étant tridimensionnel, non pas au sens euclidien, ce que sa formulation laisserait supposer, mais comme espace réel, symbolique et imaginaire. Bien que n'étant pas sans rapport avec les trois dimensions spatialisantes de Lacan, l'épistémologie d'Holton s'exprime toutefois selon l'ordre analogique d'un espace euclidien aux coordonnées cartésiennes.

L'épistémologie classique, à la différence de celle d'Holton, maintient son objet dans les limites d'un plan dont les deux dimensions sont le contenu empirique et le contenu analytique, l'épistémologie classique, vue par Holton, ne considère ainsi des travaux scientifiques que les phénomènes reproductibles et les propositions formalisées qui relèvent de la logique et des mathématiques. En mettant en avant la structure inductive-déductive de l'empirisme rationaliste, c'est dans ce plan de discussion que la validité des travaux se décrète, en fonction des règles établies de vérification ou de réfutation propres à la

communauté scientifique. La mise en forme des travaux scientifiques, qui viennent se présenter dans le plan de discussion horizontal exprime le plus souvent la forme canonique stable des manuels. Elle s'aligne entre autre sur les schémas pédagogiques qui mettent l'accent sur l'axiomatique. Cette mise en forme de la réalité antérieure de la science en une autre réalité instituée par la communauté scientifique elle-même, tend "à occulter tout indice de la phase spéculative qui avait constitué la raison d'être de la théorie, et fait sa spécificité, dans un premier stade."(p.261). Elle coupe ainsi l'évènement scientifique formalisé de ses sources, de ses racines, qui intéressent autant l'historien des sciences, le philosophe, le psychologue, que celui qui tente d'éclairer le procès de genèse de l'oeuvre théorique.

L'analyse thématique d'Holton veut recentrer l'analyse épistémologique sur cette troisième dimension de l'oeuvre: celle de sa genèse. Nous pouvons donc reprendre l'image analogique qu'implique Holton d'un ordre spatial euclidien à trois dimensions du texte scientifique. Dans cette figuration, l'analyse thématique se situe dans un plan perpendiculaire au plan horizontal, celui de la discussion classique. Tout ce matériel réel, symbolique, imaginaire qui ne trouve pas sa place dans l'analyse classique et qui préoccupait tant G. Bachelard, matériel accumulé durant la phase spéculative, et au-delà, sous forme d'énoncés, de processus inventifs, de controverses ou de polémiques scientifiques y trouve sa place. L'analyse de ce matériel permettrait donc de fonder une théorie de l'imagination scientifique. Elle participe ainsi en quelque sorte d'une théorie de l'oeuvre, parce que l'invention scientifique est conçue ici comme création, et parce que la création scientifique est aussi conçue comme oeuvre; c'est-à-dire plus qu'un réseau de preuves à l'appui d'une représentation du monde, mais comme une énigme de la vocation humaine à se projeter dans tous les mondes possibles.

V. EPISTEMOLOGIE OU ANTHROPOLOGIE DE LA SCIENCE.

L'axe de la troisième dimension symbolise donc au mieux l'extension hypothétique, l'ouverture anthro-

pologique du propos sur la genèse de l'oeuvre. Encore faut-il préciser que la position épistémologique d'Holton, même s'il s'agit de genèse, n'est pas obligatoirement d'obédience strictement historico-génétique à la façon de Jean Piaget par exemple, dont l'épistémologie se définit comme l'étude et la compréhension du passage d'un état de moindre connaissance à des états de connaissance nettement plus élaborée. Toute l'activité théorique d'Holton consiste donc à contrôler une représentation du point-origine. Ensuite et surtout, à fonder celle du passage, du parcours du processus qui conduit à l'autre état, celui de la connaissance plus élaborée et formalisée. Ce que promeut à sa façon G. Holton en pratiquant l'analyse thématique comme modalité ultime de production d'un savoir sur l'origine et la genèse de la connaissance scientifique. Mais de cluture anglo-saxonne, Holton semble bien construire sa position épistémologique à mi-chemin entre celle de Piaget et celle de Karl Popper pour qui, nous le paraphrasons, le problème central de l'épistémologie a toujours été, et reste, le problème de l'accroissement des connaissances en général, c'est-à-dire de toute provenance. La meilleure façon d'étudier cet accroissement serait, selon lui, d'étudier plus précisément la croissance des connaissances scientifiques. Dans cette prise de position, la connaissance scientifique prend statut, dans ce mouvement, de modèle de la connaissance, comme la compréhension des modalités de son apparition, et de son développement deviendrait le modèle de l'élaboration épistémique.

A la fin de la proposition qui rappelle ce dont Holton traite véritablement, à savoir "de la matière première de l'imagination scientifique", il ne pense pas à restreindre restrictivement de l'imagination scientifique, ou des scientifiques. Il admet que son hypothèse thématique, et l'analyse qui en découle, puisse concerner l'imagination en général; ou du moins qu'elle établisse des rapports avec d'autres pratiques d'investigation du fait d'imagination ou d'invention. De cela il prend son parti, et il s'engage sur cette voie en connaissance de cause: "Le parti que j'ai pris, pour cette tâche de dépistage et d'agencement des éléments thématiques au sein du discours scientifique, est en une certaine mesure comparable à celui de l'anthropologue ou du spécialiste des traditions populaires, à l'écoute des récits d'épopée, pour en déceler les structures et les régularités thématiques sous-jacentes. Bien qu'une telle comparaison ne laisse pas d'être imparfaite, il y a plus que des rapports superficiels."(p.29).

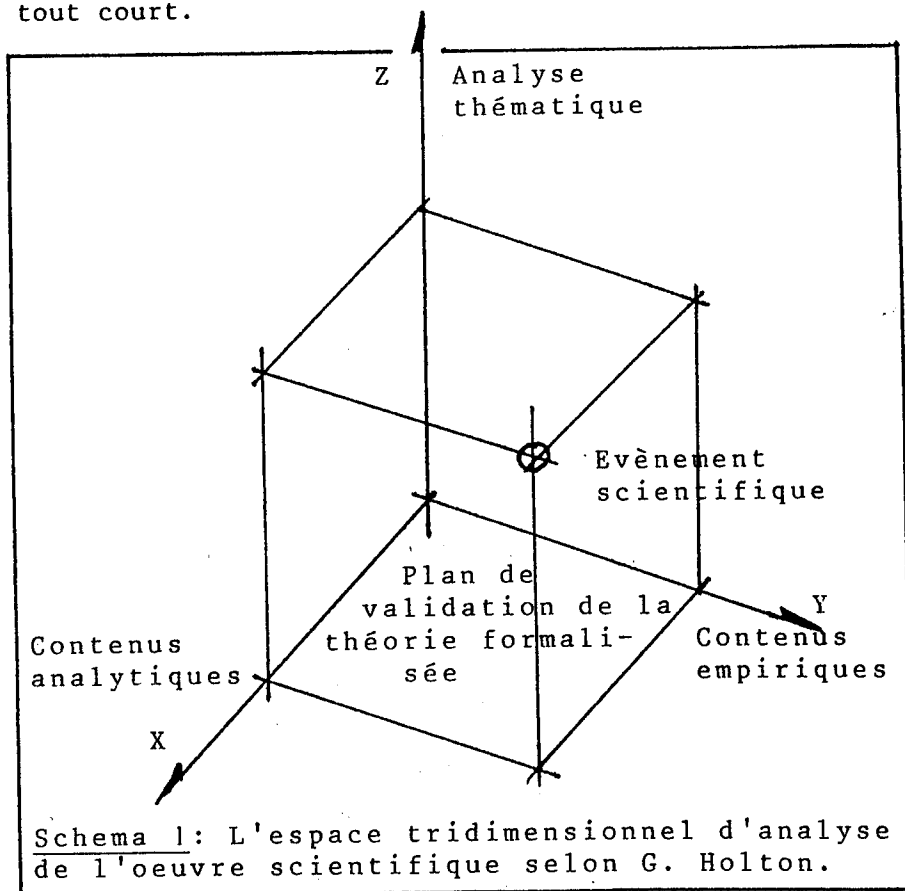
C'est au creux de cette double trajectoire historico-génétique d'une part, et anthropologique d'autre part que la position d'Holton semble bien s'établir. L'objet de sa recherche (l'origine et la genèse de l'oeuvre) et la méthode qu'il impulse (l'analyse thématique) sont à mettre, sans rien perdre de leur originalité, en rapport avec d'autres méthodes et objets que son parti-pris intègre: à savoir ceux et celles de l'anthropologie.

Il admet, ou il pose, au travers des catégories thématiques, l'occurrence d'une anthropologie de la science. Comment cette rencontre peu banale peut-elle être comprise? Tout simplement, nous semble-t'il, en tenant compte du fait que la connaissance scientifique pour Holton est considérée comme fait de culture et qu'elle ne peut être pensée qu'à l'intersection de deux trajectoires: celle du sujet scientifique, sa personnalité, et celle qui procède par emboîtement de la communauté scientifique de laquelle participe cette personnalité, dans un contexte socio-culturel ou interculturel. Le fait scientifique, y compris tous les événements qui le constituent, sans exclusive, sera avant tout considéré comme fait culturel à part entière. Et la science sera appréhendée comme fait culturel total.

Cette caractérisation du fait scientifique, plus la position thématique intégrant le phénomène créatif, lequel aspire l'instance de symbolisation qu'est l'imaginaire, sont autant de traits qui, au-delà du parti-pris de l'auteur, valaient que nous en reconstituions l'agencement. C'est cette caractérisation qui voue tout aussi bien cette anthropologie de la science, que mène G. Holton, à être comprise comme anthropologie culturelle. C'est-à-dire, tout compte fait, comme une perspective anthropologique qui nous concerne cette fois encore plus précisément. Elle considère, à l'instar de G. Durand ou de Jacques Bril, l'invention ou la création comme un phénomène anthropologique, et l'invention scientifique comme une création. Ce qui rapproche encore plus ces positions anthropologiques, c'est que pour Holton, la création scientifique se fonde sur un matériau symbolique d'ordre esthétique. Les thémata, dans la mesure où ils synthétisent tout à la fois une image du monde et une image de sa connaissance, induisant des jugements de valeurs sur un ordre rêvé de l'harmonie universelle sous l'égide d'un principe d'unité (A. Einstein) ou de complémentarité (N. Bohr).

Le procès de création prend donc ici statut de procès

de connaissance, et ce procès de connaissance, comme fait anthropologique total, s'instaure, dans tous les cas, comme oeuvre d'imagination sinon comme oeuvre tout court.



Schema 1: L'espace tridimensionnel d'analyse de l'oeuvre scientifique selon G. Holton.

VI. VERTICALISATION DU DISPOSITIF D'ANALYSE THEMATIQUE

On voit en effet que chez Holton les rapports sont plus que superficiels entre anthropologie et épistémologie. Nous voudrions toutefois en montrer un autre aspect et en inscrire sinon les limites, du moins les différences qui peuvent apparaître par rapport à d'autres modes d'investigation relevant d'une analyse et d'une définition des point-origines de la genèse de l'oeuvre. Quand Holton pose son axe vertical marquant la tridimensionnalité de l'entreprise de découverte scientifique, il inscrit dans sa figure spatiale une orientation ascendante ou descendante qui n'est pas que celle, figurative, de l'axe de coordonnées.

En appliquant au texte d'Holton ses propres concepts analytiques, on peut faire les remarques suivantes: Holton voue l'analyse thématique à s'auto-situer dans une symbolique de ce qu'on pourrait nommer des thèmes antithétiques "bas/haut". Or par rapport au plan horizontal des coordonnées x et y, contenu empirique et contenu analytique, plan où se développe la discussion classique et ultrascientifique sur la validation et la vérification de l'oeuvre formalisée, la verticalité est située, dans les images textuelles produites par l'auteur, tantôt au-dessus de ce plan, tantôt sous-jacentes à ce même plan. C'est-à-dire que l'analyse thématique se développe soit dans le sens d'une élévation surplombante de l'activité théorique des savants considérés par rapport au plan de "la science publique", soit dans le sens d'un regard tourné vers les profondeurs et mystères de cette activité. Le couple antithétique de thèmes "bas/haut", dans cette représentation ascensionnelle ou régressive, engendre d'autres conséquences. Elle distribue aussi le groupe de ceux qui débattent du développement de la connaissance et de la réalité scientifique, soit dans le demi-espace haut, soit dans le demi-espace bas, soit encore dans le plan horizontal.

Deux hypothèses s'affirment à cet égard. La première considère qu'il est nécessaire, pour aborder cette question d'une anthropologie de la science, de renouer avec la nomenclature nietzschéenne bipartite de l'apollinisme et du dionysiaque. (1). Ceci revient à affirmer que la réalité de l'ordre scientifique se caractérise par cette double référence mythique, et que le débat critique ou la polémique qui s'ensuit se présente comme une prise de position à l'égard du fait scientifique du point de vue de l'un ou l'autre de ces caractères référentiels antinomiques. Faut-il comprendre pour autant qu'apolliniens et dionysiens se trouvent respectivement et symboliquement situés au-dessus et au-dessous du plan horizontal de la formalité de l'oeuvre? Pour éviter toute confusion, ce rapport au débat sur la science ne peut être confondu avec l'investigation menée du point de vue "d'une psychologie des hommes de science" (2). De par les caractéristiques attribuées aux apolliniens, suivant sciemment ou non les traits de la figure du mythe antique (3), à savoir leur goût marqué pour la logico-mathématique et le rationnel comme par la tenue à distance, leur position discursive la plus réaliste et conséquente sera située dans le plan horizontal de discussion sur la formalité de l'oeuvre. Ils la revendiqueront en déniautoute

validité à une quelconque interrogation sur les dimensions multiples de la genèse de l'oeuvre (théorique) notamment, sur le parcours de formation des prémisses de concepts qui, selon l'hypothèse d'Holton, seraient situés dans le plan vertical de l'analyse thématique. Les apolliniens ou néo-apolliniens s'en tiendront au concept et à leur structure théorique, à la froide pureté de l'énoncé formel de la théorie. De ce point de vue G. Holton n'entre pas dans la catégorie des apolliniens. Mais fait-il partie pour autant de ceux qui, sous le label dionysien ou néo-dionysien, mènent la critique de la science au nom d'une contre-culture.

Contre-culture souvent anti-rationaliste qui attache à la figure de la science et de la technique, aux phénomènes socio-culturels qu'ils engendrent, des valeurs négatives assorties de termes moralisants tels: mal, faute, vice, erreur, anti-humanitaire, etc...? Leur tendance à dramatiser la situation planétaire et à incriminer la réalité scientifique, au nom d'une vision du monde tragique et pessimiste, reste finalement assez distincte des valeurs esthétiques du nihilisme nietzschéen comme de celles attachées au héros mythique de référence (Dionysos). Cette critique externe de la réalité scientifique reste du coup extérieure à l'univers de réflexion tridimensionnel décrit par Holton. Elle ne se situe ni dans le plan horizontal de la discussion classique qui, elle, se pose des problèmes intra-scientifiques, ni sur l'axe vertical de la dimension thématique qui, elle, présuppose la question de la genèse de l'oeuvre et de ses déterminations ante-scientifiques ou symboliques.

De par sa position anthropologique à l'égard des événements de la science, Holton n'adhère à aucune de ces deux catégories et revendique à raison une distance critique à l'égard de l'une et de l'autre position antinomique. Mais ceci ne disqualifie pas pour autant ces dénominations antithétiques qu'il intègre de façon distante à son analyse. Ces dénominations restent valides à nos yeux, mais pour d'autres raisons. Elles tiennent à une précision qu'il faut apporter dans l'ordre du débat sur l'approche d'une mentalité créatrice et sur sa dynamique projective, en accompagnant évidemment l'idée d'Holton qui avance que, ni l'une ni l'autre de ces modalités référentielles de l'oeuvre, ne seraient propres à l'homme de sciences. L'investigation intra-scientifique d'Holton ne vise qu'à reconnaître et analyser la vision du monde de l'homme de science, les grandes images à partir desquelles il la



Niels Bohr (1885-1962).

structure et la comprend, les thématiques qui en fixent les point-origines et la dynamique d'invention et de création qu'elle suscite. Sur ce cheminement critique et introspectif de l'oeuvre que gère l'analyse thématique, Holton rencontre des visions et des images du monde et des images de la science, les grandes images à partir desquelles il la structure et la comprend, les thématiques qui en fixent les point-origines et la dynamique d'invention et de création qu'elle suscite. Sur ce cheminement critique et introspectif de l'oeuvre que gère l'analyse thématique, Holton rencontre des visions du monde et des images de la science, des métaphysiques et des mystiques. Elles sont, selon lui, repérables par les thémata, leur stabilité, leur permanence et leur récurrence cyclique reconnues et acceptées comme telle. Nous pensons pour notre part que ces visions et images du monde, leur structure thématique, viennent à la rencontre effectivement d'une nomenclature des régimes de l'imaginaire sur laquelle elles viennent se modeler. L'anthropologie structurale ou l'anthropologie culturelle ont déjà abordé et formalisé ces faits. On sait ce qu'une anthropologie de l'imaginaire fondée sur un comparatisme de la structure des mythes, tel celui de Claude Lévi-Strauss et de Gilbert Durand, suivant la voie tracée par d'illustres figures, ont pu apporter comme modalités compréhensives sur ce sujet.

Par exemple, pour revenir sur le point d'une orientation "haut-bas" du plan de l'analyse thématique, la référence aux régimes de l'imaginaire tels que les décrit et les synthétise G. Durand, tendrait à en spécifier le sens. Pour lui, l'ascendance ou la descendance ne sont pas neutralisés par une géométrie euclidienne. Selon ses hypothèses, certes l'imaginaire spatialise selon l'axiomatique d'Euclide. Les directions spatiales de l'axe vertical sont au contraire symptomatiques anthropologiquement d'un engagement symbolique polarisateur, soit à tendance apollinienne (mais pas seulement). Elle s'exprime par la verticalisation et la montée héroïque en pleine clarté, en pleine lumière, là où réside aussi toute la vérité transcendante. Elle correspond au régime diurne de l'imaginaire; quant à la tendance dionysiaque, portée à la régression mystique, au parcours dans les profondeurs matricielles, elle correspond partiellement sans la recouvrir entièrement, au régime nocturne de l'image.

VII. DOUBLE LIMITATION DE L'ANALYSE THEMATIQUE.

Sachant, comme nous l'avons montré (4), que les "structures anthropologiques" de l'imaginaire" de G. Durand trouvent leur assise conceptuelle dans l'archétypologie de C.G. Jung, quels rapports entretiennent ces "structures figuratives" avec les thémata d'Holton? A en croire ce dernier, aucun rapport ne peut être établi entre thème et archétype, ces deux structures génétiques de l'oeuvre; ce que nous avons tenté incidemment de montrer jusqu'ici est au contraire qu'il y a peu de différences entre elles deux, notamment en proposant une compréhension du rapport à la genèse de l'oeuvre chez Holton qui passerait par une anthropologie du fait d'invention ou de création. A dire vrai, il s'agissait moins pour nous d'établir un rapport "naturel", ou forcé, entre les deux structures, que de comparer deux attitudes épistémologiques à l'égard de la genèse de l'oeuvre. Deux attitudes qui, pour se déclarer de même vocation anthropologique, n'en fournissent pas moins des concepts et des méthodes spécifiques: thémata et analyse thématique pour Holton, structures figuratives et mythanalyse pour Durand. Mais dans les deux cas, il faut le répéter, l'acceptation que le phénomène créatif également partagé par l'humain quand il pratique la science, la technique ou l'art, est un phénomène anthropologique compréhensible. A condition d'admettre l'existence ou la possibilité de reconnaître de façon certaine un point-origine d'une dynamique créatrice que ce discours recèle; à condition d'adhérer d'une façon ou d'une autre à un point de vue épistémologiquement génétique et historico-critique, à condition enfin d'attribuer à certains faits de représentation le caractère d'image complexe, synthétique d'une vision du monde et de la réalité.

La divergence apparaît entre ces deux positions dans le degré de profondeur de l'analyse, autre métaphore spatiale pas plus étrangère à l'axe vertical de l'analyse thématique qu'à la pensée transcendantale de G. Durand. L'expression "degré de profondeur" reste attachée à la régression vers le matériau symbolique: la "matière première de l'imagination créatrice" comme l'énonce Holton. Ce dernier, selon nous, par exemple, suit certaines positions anthropologiques fondées par Edward Sapir (entre autres: M. Mauss, E. Durkheim), sur les rapports entre comportement individuel et comportement social. Pour Sapir, il n'existe pas de rappo

port de causalité de l'un à l'autre, mais seulement des points de vue différents à l'égard d'une même totalité. Cette totalité ne serait autre que la culture, une culture qui trouverait ses fondements dans l'individu et sa personnalité et non plus la culture essentialiste traditionnelle conçue pour elle-même: "La culture d'un groupe n'est autre que l'inventaire de tous les modèles de comportement ouvertement manifestés par tout ou partie de ses membres."(5).

Hors de l'individu, la culture ne peut exister. Individu et société, culture et personnalité, sont indissociables. Les empreintes du social ou du culturel ne peuvent être recherchées que dans le psychisme individuel, celui du savant, de l'artiste, ou tout autre. Elles doivent se formuler en termes psychologiques. En luttant contre l'essentialisme culturel, Sapir avait reconnu à l'homme, de par son psychisme porté à la symbolisation, une essence universelle présente et appréhendable dans chacun des individus, essence que l'entreprise anthropologique aurait à charge de révéler. On voit par là l'importance de toute analyse informant la question du psychisme. Et on saisit immédiatement par suite la résonance qu'a pu avoir la jeune psychanalyse dans l'élaboration de la position anthropologique d'E. Sapir: non seulement elle ne pouvait pas l'ignorer, mais elle devait s'en emparer pour l'intégrer à son instrumentation compréhensive. Cependant, la psychanalyse n'est pas plus une discipline homogène que l'anthropologie. Dès son apparition, les fractures d'écoles, les scissions de doctrines s'opèrent. A quel courant de la psychanalyse E. Sapir se réfère-t-il? A celui de S. Freud et d'A. Adler et peut-être plus précisément à celle de G. Roheim. Mais sûrement pas à celle de C.G. Jung, dont "les types psychologiques" et la théorie de l'"inconscient collectif" gênent E. Sapir: "Pourquoi y a-t-il quelque chose d'étrange et d'inquiétant dans cette grande idée des "types psychologiques"? Parce qu'une fois de plus nous ne sommes plus protégés par un système de valeur absolu. Si l'introverti et l'extraverti sont aussi antithétiques que le proclame le Dr. Jung, il ne faut pas s'attendre à les voir obéir aux mêmes vérités."(p.34, nous soulignons). Systèmes de valeurs absolus, vérités universelles, E. Sapir ne peut accepter cette relativité du psychisme auquel il oppose l'unité de l'orthodoxie freudienne, ni aucune relativité d'ailleurs: son système anthropologique se veut obéir à l'unicité d'une conception des faits humains, et à l'universalité d'une essence de l'homme.

Quels rapport cette digression entretient avec une anthropologie de l'imagination scientifique, telle celle d'Holton, ou avec une anthropologie de l'imaginaire, telle celle de G. Durand? Pour ce dernier, nous savons qu'il choisit, à l'inverse de Sapir, d'adhérer moins aux "types psychologiques" de Jung, qu'à une archétypologie fondatrice des "structures anthropologiques de l'imaginaire". Pour Holton, a contrario, le choix est tout aussi net que celui de Sapir: "Il y a toujours un risque de confondre l'analyse thématique avec ce qu'elle n'est pas: avec les archétypes jungiens, avec la métaphysique, avec les paradigmes et les visions du monde." (p.46). L'analyse thématique ne peut effectivement être confondue avec les archétypes jungiens. Mais il faut prendre garde qu'Holton confond lui-même ici les archétypes et analyse de faits psychiques, selon des méthodes qui, chez Jung, relèvent de l'interprétation des rêves et des comportements; selon l'hypothèse que la psyché s'organise selon les lignes de force dont la structure des mythes nous délivrerait le code. En s'empressant de nous mettre en garde, il confond le point-point-origine (théma, archétype, mythème, symbole ou schème verbal), comme structures figuratives dynamiques, et la méthode involutive de recherche et de recombinaison de ces mêmes point-origines dans une structure thématique ou mythanalytique. Hormis cette confusion entre concept et méthode, Holton veut nous dire qu'il prend ses distances, tout comme E. Sapir l'avait proposé, vis à vis d'une régression analytique qui le conduirait au-delà, ou en deça, de la surface "objective" du discours ou du texte où il repère les thémata, vers la profondeur par exemple des structures anthropologiques qui manifesteraient, à un degré d'approfondissement supplémentaire, plus conséquent sans doute, l'organisation d'une vision du monde en termes de Weltbild ou de World making; cette vision du monde peut se développer en une métaphysique ou une mystique par exemple de "l'unité du monde", comme celle qu'Holton relève dans les écrits d'A. Einstein; ou celle d'une quête de "l'unité de la connaissance" comme chez Niels Bohr. Mais, dans tous les cas, il y va de la manifestation, sous forme d'un système symbolique, de représentations affectivo-psychiques symbolisées par quelques mots ou un discours, et qui ressortent du mythe.

VIII. LA SCIENCE DU SYMBOLIQUE ET LE PROBLEME DE LA SUBJECTIVITE.

L'attitude d'Holton est doublement restrictive: d'abord à l'égard des archétypes jungiens, dont l'hypothèse pourtant constitue un point de départ même par opposition pour de nouvelles perspectives d'anthropologie culturelle, y compris sans doute la sienne; et à l'égard du fait mythique qui a été investi par suite des discussions des thèses de Jung sur l'inconscient collectif, le recours au matériel mythique, aux types psychologiques et aux archétypes, comme catégories universelles d'intuition et d'appréhension du sens. C'est de cette seconde conclusion, celle du mythe, dont nous aimerions maintenant traiter en la rapportant à une dynamique du mouvement et à la constitution de l'anthropologie culturelle moderne, comme science des contenus et procédés symboliques, comme matériel privilégié de recel des matériaux bruts de l'imaginaire par ceux qui s'engagent dans cette voie.

Les pères fondateurs de l'anthropologie moderne, entre autre Marcel Mauss et Edward Sapir (que nous avons déjà maintes fois cités), avaient adopté comme principe que l'analyse anthropologique sera l'analyse d'un matériel symbolique issu de l'imagination humaine; qu'elle trouvait dans cette instance spécifique de l'espèce humaine, à savoir la faculté de symbolisation appréhendable sous des formes aussi diverses que le langage, la gestuelle, les comportements religieux, l'expression artistique et la construction des connaissances abstraites et opératoires, le matériel fondamental pour constituer non seulement son corpus, mais pour poser que cet ensemble de manifestations constituerait la culture. Et qu'enfin, axiome découlant de l'adoption de ce principe, il n'y aurait dorénavant d'anthropologie possible que comme science du symbolique; cette anthropologie totale de l'homme total s'institue donc comme carrefour de toutes les disciplines, véritable foyer épistémologique de convergence, d'ordonnement, de diffusion de toutes leurs perspectives en une véritable science de l'homme.

Jusqu'à ce point l'analyse thématique de G. Holton, posée comme anthropologie du fait scientifique, et visant la création scientifique, n'a rien de contradictoire. Or, dans sa vocation unitaire et ambitieuse, cette anthropologie se heurte à un problème difficile pour certains, insurmontable pour d'autres: celui de

l'inconscient. En tant que "science sociale de l'observé", comme la nomme Claude Lévi-Strauss, l'anthropologie se pratique par l'observation avant toute interprétation. Sous ces conditions, l'anthropologue-observateur peut-il se libérer dans ses analyses, et même dans son regard, de ses propres structurations psychiques, intrinsèquement liées à sa culture d'origine. La nature profonde des phénomènes symboliques ressortant de l'inconscient, c'est bien en ce lieu que la nouvelle anthropologie compte en trouver les raisons pour les expliquer et se justifier. Mais pour cette explication, l'observateur met en jeu son propre inconscient spécifié dans le temps et l'espace culturel qui est le sien. Le statut doublement médiateur de l'inconscient, entre l'observateur et l'observé, pose la question de l'objectivité scientifique confrontée à la subjectivité inéluctable de l'analyse. Pour sa part Lévi-Strauss avait résolu le problème en le déplaçant. S'agissant de l'inconscient individuel de l'analyste confronté à ceux observés ou inconscient collectif, il pose qu'en approfondissant les données de l'inconscient: "... nous ne prolongeons pas, si l'on peut dire, dans le sens de nous-mêmes, nous rejoignons un plan qui ne nous paraît pas étranger, parce que, sans nous faire sortir de nous-mêmes, il nous met en coïncidence avec des formes d'activité qui sont à la fois nôtres et autres; conditions de toutes les vies mentales, de tous les hommes et de tous les temps. Ainsi l'appréhension (qui ne peut être qu'objective) des formes inconscientes de l'activité de l'esprit conduit tout de même à la subjectivisation."(6).

Définir la culture comme système symbolique, lequel renvoie à un code inconscient; puis se heurter à la norme d'objectivité du travail scientifique, du fait de la mise en scène de ce code inconscient, voilà le défi que lance Sapir à la nouvelle anthropologie. Mais de plus, l'analyse qui vise à rendre compte de la configuration immergée dans l'inconscient de modèles de comportement, les relations structurales qui organisent ces modèles entre eux, suppose de les relier à l'expérience singulière des individus dans leurs rapports aux conditions d'existence, c'est-à-dire à marquer l'importance de toutes sortes de médiations qui s'intercalent entre la conscience subjective et l'objectivité inconsciente. La description objective des modèles de comportements (objectifs) de ceux qui les vivent inconsciemment, est tributaire de l'analyse subjective que pratique l'analyste de cette objectivité observée et intégrée. C'est pour régler ce problème que Lévi-Strauss, comme d'autres anthropologues d'ailleurs,

propose de considérer premièrement, que les formes de l'activité symbolique inconsciente qui relèverait d'un travail constitutif de l'imaginaire comme champ de la représentation pré-symbolique, "sans qualification explicative ou praxique"(7) est à la fois le nôtre et le leurs, c'est-à-dire qu'il se trouve être constitutif d'une immanence de l'espèce humaine indépendante des cultures; secondement, que les formes d'activités symboliques se trouvent être conditions nécessaires non seulement de "toutes les vies mentales", et de "tous les hommes", mais aussi ce qui est plus engageant encore, de "tous les temps". Ces formes d'activité, dont nous entretient Lévi-Strauss dans son "Introduction aux travaux de Marcel Mauss" aussi bien que dans son "Anthropologie structurale" (8), ce code inconscient de nos représentations et de nos pratiques, jouit désormais théoriquement de cette stabilité historique ou trans-historique, stabilité autant numérique qu'historique qu'Holton attribue, nous l'avons vu, à ses thêmata; mais il est aussi remarquable que leur permanence ou leur récurrence sied tout aussi bien comme qualités ou comme capacités aux "structures figuratives" de G. Durand.

IX. NON SEPARATION DES FORMES ET DES STRUCTURES SYMBOLIQUES.

Quelle est la manifestation culturellement la plus évidente de ce code inconscient qui recoupe le champ de représentation? E. Sapir écrit à ce propos en 1921(9) que les psychanalystes ont été à l'origine du récent intérêt pour les mythes. Intérêt pour qui? Pour les psychanalystes en tout premier lieu, mais tout aussi bien pour les autres disciplines focalisées en anthropologie culturelle et plus particulièrement la psychologie et l'histoire. Le psychologue est tenté de trouver en l'espèce symbolique du mythe une fonction psychique homogène. Homogénéité à laquelle, rétorque Sapir, il aurait tort de croire, car le mythe comprend aussi une dimension historique que le psychologue ne peut oublier. L'interprétation du mythe comprend aussi une dimension historique menée jusqu'à son terme pour faire apparaître les différents éléments de provenance locale et temporaire qui le compose. Le mythe ne serait donc pas une création homogène de l'esprit, affirme Sapir. D'où deux problèmes: à quel moment de

l'analyse de l'histoire, le psychologue peut-il valablement intervenir? Comment passer d'une psychologie individuelle quelque peu connue à une psychologie sociale qui baigne le mythe dans sa dimension d'"hérédité sociale"? La question que pose Sapir touche en fait la base de l'interprétation psychanalytique: "Les mythes en tant qu'histoire, ou en tant qu'institution, ont-ils nécessairement la même signification psychique inconsciente que dans le rêve et le symptôme psychotique?" (10).

Sur la base de ses réflexions, Sapir met en place explicitement ce qui, à l'intérieur du champ anthropologique constitue un enjeu scientifique, à la fois ce matériel psycho-symbolique qu'est le mythe, et les méthodes objectives qui doivent apporter les réponses constitutives d'une science de l'homme, comprise dans ses dimensions historico-sociales. D'abord il pose qu'il n'y a pas une mais deux psychologies du mythe. Il les distingue par leur objet: "La première cherche les causes déterminantes de la forme culturelle. C'est au fond cette psychologie sélective et créatrice qui joue dans l'histoire de l'art." (11)/ Cette première tendance de la psychologie du mythe met donc en perspective épistémologique tout à la fois les approches psychologiques du fait artistique, aussi bien que les travaux que nous avons analysés en les rapprochant de G. Durand et de G. Holton. Ils portent tous deux sur l'origine des formes sociales ou plastiques de l'oeuvre et sur le caractère déterminant de cette origine, au point de vue d'une morpho-génèse. Ces travaux indiciaires marquent ainsi une préoccupation déterministe qui se partage et se diffuse largement dans de nombreuses recherches comme modèle explicatif du passage de la psycho-génèse à la morpho-génèse. Préoccupation déterministe qui dès lors prend statut, nous le verrons, d'homomorphisme des modes de représentation charriant une métaphysique des origines.

Sapir avance l'idée que les mythes ne peuvent être considérés comme manifestations isolées, et qu'indépendamment des lieux et des époques, "ils obéissent à certains modèles". Or ces modèles sont voulus constitutifs du code psychique de la représentation. La tâche de cette psychologie est donc bien définie. Guidée par la perspective anthropologique unitaire et totalisante, celle qui "inspirera un jour l'histoire de la culture, prévoit Sapir, elle doit découvrir en s'emparant "du bastion des psychanalystes", ce qu'il nomme par analogie avec la démarche analytique, une "libido

de la forme". Mais plutôt que de s'en tenir au discours qualitatif caractéristique des premiers temps d'une science, l'anthropologie aura pour tâche positive de se conformer à terme au modèle de scientificité qu'il perçoit comme indubitable, à savoir le modèle logico-mathématique qui gère le quantitatif et exprime au mieux la loi. On reconnaît dans cette dernière spécification la volonté du scientifique qui voue la forme à se dégager des spéculations philosophiques, pour entrer dans un domaine de constitution théorique qui empruntera à cet autre aspect de l'activité symbolique la logique, sous toutes ses formes. C'est à cette tendance à la mise en forme des procédés symboliques codifiés et consignés dans le mythe, puis interprétés, qui donnera lieu à la philosophie du structuralisme pour laquelle forme et structure se trouvent assimilées.

Quant à la seconde psychologie du mythe qu'annonce Sapir, elle porte de façon essentielle sur les contenus sémantiques psychiques "conscients ou non qui s'attachent aux éléments constitutifs de la mythologie". A ce point, Sapir prend position sur un thème permanent du débat (un thème, dirait Holton), qui oppose forme/contenu (12). Pour Sapir, si selon l'histoire des cultures les formes demeurent, il n'en va pas de même des contenus qui eux varient singulièrement: "Le contenu psychique n'est pas doué de permanence" (13). Qu'entend-il par là? Il faut sans doute comprendre que si les procédés symboliques du mythe, comme modèles psychiques ou dans notre langage plus contemporain, comme structures, perdurent de façon stable et récurrente, il n'en est pas de même des contenus psychiques qu'ils transportent dans le temps et dans l'espace. La forme traditionnelle des procédés psychiques peut se maintenir en étant "à même de recevoir indifféremment toute espèce de contenu". Dans ce mouvement qui le porte à l'acceptation de la permanence historique des structures psychiques que les mythes nous révèlent, mais aussi au refus de la permanence des contenus symboliques que ces structures dessinent, Sapir réinvestit bien la distinction de la forme psychique logique et mathématisable, de son contenu sémantique latent, relatif à l'histoire et à la géographie culturelles. Mais l'erreur attribuée aux psychanalystes par Sapir passe par la définition d'un ordre de préséance. Le comparatisme mythologique ne peut prendre pour point de départ ce contenu latent mais la seule reconnaissance des formes similaires qu'on aura de cesse de mettre sous une forme logique.

A cette hypothèse, Durand et Holton adhèrent chacun à leur façon, sans pour autant dissocier à priori la forme de son contenu: la structure thématique comme la structure figurative semblent porter en elles une égale constance formelle/sémantique que le contexte historico-social, nouvellement baptisé "bassin sémantique" par G. Durand, veut spécifier. Dans cette occurrence, il semble bien que l'hypothèse de Sapir des deux psychologies du mythe se trouve annulée par cette position non séparative a priori entre forme et contenu. Cette position est caractéristique de l'entreprise unitaire et totalisante qui se dégage des mouvements épistémologiques contemporains (14) et que sa vision d'une anthropologie totale, science du symbolique, a pourtant contribué à fonder.

Pour baliser ce terrain commun, il nous faut recourir aux élaborations conceptuelles de G. Durand et de G. M. Holton. Toute leur terminologie et les problèmes structureaux qu'elles posent pourront mieux apparaître si nous établissons maintenant de façon plus explicite la situation relative du "théma" et de la "structure figurative". Elle viendra éclairer cette question de la profondeur d'analyse découlant de la mise en scène spatiale des catégories et des méthodes utilisées. Elle permettra de mieux situer les exclusives conceptuelles et méthodologiques d'Holton par rapport au courant anthropologique introduit par E. Sapir, et par rapport aux propositions synchrones d'Holton telle que celle de G. Durand; et ceci, relativement au problème que nous nous posons à savoir celui d'une morphogénèse architecturale susceptible de fonder une théorie de la maîtrise de l'oeuvre en ce domaine. La question qu'il faut donc maintenant traiter est la suivante: comment se situe le "théma" de Holton comme moyen sémantique générateur originel, par rapport au complexe de concept (tout aussi originel) que G. Durand articule dans son approche taxinomique des régimes de l'imaginaire. Nous essaierons de tenir compte des réflexions précédentes concernant le choix de Holton de, premièrement, démarquer son théma de l'archétype jungien, secondement, de tenir à distance une analyse en profondeur des visions du monde que les scientifiques étudiés produisent, analyse qui réintégrerait un matériel de référence symbolique attaché au moins aux mythes péri-méditerranéens; enfin troisièmement, en considérant que la référence pratiquée par G. Holton aux néo-apoliniens ou aux néo-dionysiens ne touche en rien selon lui, les domaines de représentation des savants dont il analyse la production scientifique, mais

ceux qui, extérieurs au champ de la production scientifique, animent le débat sur un aspect seulement de la réalité scientifique, à savoir la critique externe de son fonctionnement social et non son processus créatif. Encore faudrait-il prendre en considération le partage qu'Holton maintient au sein du monde des savants qui font la science, entre rationalistes classiques et sensualistes, chaque catégorie renvoyant à un régime de l'imagination scientifique ne recouvrant pas exactement les deux catégories de critiques, mais n'étant pas pour autant sans recoupement avec elles. Il faut sur ce point lui restituer le bénéfice de sa thèse.

Il ressortirait d'une analyse thématique (psycho-génétique et historico-critique) des élaborations de savants cette idée qu'une recherche d'unité entre les deux composantes rationaliste et sensualiste de la connaissance serait en passe de s'accomplir. Sa thèse s'inscrit ainsi dans le droit fil d'une anthropologie sapirienne cherchant l'unité revendiquée du système de représentation de la quête des connaissances humaines: "Il s'impose, conclut Holton, au rebours (de ces critiques externes), de s'employer à discerner clairement comment de simples mortels, avec toutes leurs faiblesses, ont su en effet mettre en oeuvre ces deux facultés à la fois, pour saisir dans son unicité et sa simplicité primordiale, les traits d'un univers, caractérisé par la nécessité et l'harmonie."(15).

X. UNE DEFINITION DU MYTHE S'IMPOSE.

Pour répondre à la précédente question nous avons choisi de restituer, comme point d'adhérence entre ce qui précède et cette question, une définition du mythe par G. Durand distincte de celle que l'ethnologie avait coutume de valoriser à savoir, selon l'auteur, le mythe comme envers représentatif d'un acte rituel. Sa propre définition du mythe est la suivante: "Nous entendons par mythe, un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schémas, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schéma, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les

archétypes en idées. De même que l'archétype promou-
vait l'idée et que le symbole engendrait le nom, on
peut dire que le mythe promeut la doctrine religieuse,
le système philosophique ou... le récit historique et
légendaire."(16). Dans cet extrait l'auteur rassemble
les principaux concepts qu'il met en oeuvre, en même
temps qu'il rend compte de leur articulation. Si nous
voulons situer le thème par rapport à ce complexe, il
nous faut établir ce qui ressort de cette articulation
sur le mode topologique du schéma à deux dimensions.

D'abord, si le mythe se situe "dans le prolongement"
des autres concepts, il constitue l'extrémité finale
d'une suite de termes: schème, archétype, symbole for-
mant un système dynamique. Dynamique parce qu'il "pro-
meut" des types de discours; cette promotion étant à
saisir au sens premier de "mettre en mouvement vers l'
avant". A l'extrémité initiale de cette suite on trou-
vera le schème puisque c'est sous "l'impulsion du
schème" que le mythe se compose en discours. Reste à
définir la position de l'archétype et du symbole entre
le terme initial et le terme final de la suite; sa-
chant toutefois qu'à ces concepts correspondent d'au-
tres termes par effet dynamique de promotion, au sens
précédemment posé: archétypes - idée - symbole - mot.
Pour situer dans l'ordre ces deux concepts intermédi-
aires il faut revenir au "schème", concept initial et
générateur transitivement de l'effet final "mythe". L'
auteur indique qu'il a adopté le terme générique de
schème en l'empruntant aux travaux de philosophie et de
psychologie de Revault d'Allonnes, d'A. Burloud et de
J.P. Sartre, qui eux-mêmes l'ont puisé dans la philo-
sophie kantienne(17). Le schème est, selon l'auteur ce
que Piaget nomme "symbole fonctionnel", et Bachelard
le "symbole moteur". Pour Durand, le schème ne fait
plus à l'instar du schéma kantien la jonction entre
l'image et le concept "mais entre les gestes incons-
cients de la sensori-motricité, entre les dominantes
réflexes et les représentations."(18). Les schèmes
pour Durand forment la structure dynamique et fonc-
tionnelle de l'imagination. Comme activité dynamique
de l'image, le schème constitue le fait non substan-
ciel de l'imaginaire. Mais du fait de ce caractère
jonctif, ou conjonctif, le schème se veut surtout é-
tre un carrefour entre le psychogénétique et le socio-
génétique. D'où la notion de "trajet anthropologique"
(19) auquel il est attaché, c'est-à-dire à l'échange
incessant, au sein de l'imaginaire en tant qu'instance
psychique couvrant le champ de la représentation, "en-
tre les pulsions subjectives et assimilatrices et les

intimations objectives en provenance du milieu historico-social. Il y a donc "genèse réciproque", réversibilité, durant ce trajet, entre geste pulsionnel, réflexe, et environnement matériel et social. Chaque geste exige ainsi une matière et une technique et suscite un matériau imaginaire qui, à son tour, etc... On voit bien, comme nous l'avions montré(20), que la présence à l'inverse des théories technologiques, telle celle de A. Leroi-Gourhan(21) ou même de G. Bachelard et son aristotélisme des éléments, va à la force (pulsion) et non à la matière. Le schème, c'est ce trajet volontaire, forcé, qui s'incarne dans des représentations concrètes, précises. On peut en donner des exemples. Le geste postural de l'homo erectus, considéré comme un des trois gestes primordiaux de la tripartition réflexologique, trouve sa correspondance en deux schèmes: celui de la division visuelle qui consiste à distinguer et sa correspondance manuelle qui consiste à séparer et, plus agressivement, trancher. Au geste de l'avalage correspond deux autres schèmes: celui de la descente digestive ou de la profondeur, et celui du blotissement dans l'intimité ou le secret du contenant dont la thématique architecturale fait usage préférentiellement, et où elle puise sans doute l'essentiel de ses images. Enfin, au geste rythmique correspond le schème cyclique autant de la copulativité, que de la temporalité du retour réglé. Au fond l'hypothèse centrale qui soutient le concept de schème en provenance de travaux aussi divers que ceux des psychologues, sociologues, psychiatres et analystes, ethologues, ethnologues et anthropologues, peut s'énoncer comme la reconnaissance qu'il existe une étroite relation entre les gestes corporels, le système nerveux, et les représentations symboliques. N'ayant pas à en discuter les preuves, mais ayant plutôt à en gérer les constructions théoriques, nous poursuivrons.

Dans ce parcours de reconstruction du sens de "schème", apparaît donc son antécédent, non encore nommé, qui constitue à sa façon l'occurrence d'une origine première, de l'origine mythique que serait le schème. Reste à reconcevoir le rapport du schème aux autres concepts de la suite. Ce détour par le geste antérieur au schème n'était cependant pas inutile. Car G. Durand présente les choses de la manière suivante: "Les gestes différenciés en schèmes vont au contact de l'environnement naturel et social déterminer les grands archétypes tels à peu près que Jung les a définis. Les archétypes constituent les substantifications des schèmes."(22). Voici recyclée la référence à

Jung, dont Holton se défend. Mais nous arrivons là où il semble-t-il au noeud de la comparaison possible entre "thémata" et "structures figuratives". D'abord, tout comme E. Sapir, et d'autres, G. Durand prononce un distinguo entre son archétype et celui que Jung emprunte à Jacob Burckardt, en le formulant comme "image primordiale", ou "image originelle", ou encore comme "prototype". Selon Durand, Jung avait eu tort d'insister sur "le caractère collectif et inné des images primordiales". C'est le fait de l'avoir assigné à un "instinct concept dont la critique a été largement menée depuis, qui a introduit Jung à une métaphysique des origines que d'aucuns ont considérée comme douteuse idéologiquement plus encore qu'épistémologiquement. Sans adhérer à cette métaphysique, ni à la croyance en des "sédiments mnésiques" accumulés au cours de la philogénèse", G. Durand(23) fait sienne cette "observation capitale du psychanalyste qui voit, dans ces substantifs symboliques que sont les archétypes, "le stade préliminaire", "la zone matricielle de l'idée ...". Il poursuit en concluant: "l'idée ne serait que l'engagement pragmatique de l'archétype imaginaire, dans un contexte historique et épistémologique donné". Il nous semble à ce point avoir effectivement rassemblé le matériel conceptuel suffisant pour situer archétype et symbole, mais aussi pour rapporter le "théma" à l'archétype.

D'abord on voit bien que, suivant gestes et schèmes, l'archétype se situe comme moment de substantification de l'un et l'autre dans la forme de l'image. Dans cette acception, la substance de l'imaginaire comme champ de représentation ou comme instance de symbolisation, c'est l'image. Elle est le moule représentatif, sinon figuratif, de l'idée. Mais par rapport au symbole qui en suit la dynamique, si "l'archétype est sur la voie de la substantification, le symbole est simplement sur la voie du substantif, du nom, et même quelquefois du nom propre". G. Durand donne pour exemple le Doryphore de Polyclète: pour un citoyen de la Grèce antique, l'idée de Beauté trouve un fragile symbole dans la statue du porteur de lance nommé "Doryphore", mais tout aussi bien dans le personnage mythologique d'Aphrodite. On peut reprendre un autre exemple rassemblant les données précédentes, pour mieux fixer les rapports entre archétype et symbole et entre ces derniers et les autres concepts. Suivant le geste postural verticalisant, le schème ascensionnel du dressement rencontre divers archétypes tels ceux du ciel, du sommet, de la lumière ou de l'air, tous aussi

immuables semble-t'il; mais les symboles correspondants: soleil, tour, échelle ou flèche se dérivent dans le temps en partant du mythe d'Icare, en supersonique, aussi bien qu'en tour Eiffel, en Empire state building ou en champion olympique de saut à la perche. En perdant de sa polyvalence sémantique et imaginale, le symbole se résoud en simple signe et passé ainsi du sémantisme au sémiologique. E. Sapir se posait déjà en 1921 cette question: "L'histoire de la Croix comme motif de décoration va-t'elle rigoureusement de pair avec celle du symbole religieux? L'histoire de l'une embrasse-t'elle, explique-t'elle celle de l'autre? Ne sont-elles pas indépendantes tout en se recoupant?(24). A ces questions nous pouvons répondre maintenant que l'archétype de la roue en provenance du schème cyclique, qui lui-même viendrait du geste rythmique et copulatif, promeut le symbolisme de la croix et se résoud en signe de la multiplication ou de l'addition dans le formalisme arbitraire des mathématiques. Le passage de l'archétype de la roue au symbole religieux en forme de croix revendique sans doute une histoire commune, et les mots: roue, croix, signes mathématiques ne peuvent être compris indépendamment les uns des autres. Ne serait-ce que par leur articulation dans un système symbolique et dynamique dont la structure d'ensemble et le fonctionnement sont ainsi théorisés par G. Durand, entre autre, dans une théorie de l'imaginaire.

XI. EN CONCLUSION.

On peut donc maintenant reconstituer la chaîne en toutes ses parties; ou plutôt la réaction en chaîne du procès génétique de signification préconisée par G. Durand, si l'on veut suivre la dimension dynamique qu'il y inclut. Elle se présente sous la forme schématique suivante, comprenant la suite de termes corrélatifs que l'auteur manipule ainsi que les conclusions que nous en tirons (voir schéma n°2).

Dans l'immédiat, après avoir répondu à la première question sur l'ordre de la suite de termes employés par Durand, leur genèse hypothétique, leur logique, le processus génétique qu'ils décrivent du point de vue de l'imagination créatrice, il reste à situer le "thé-

gestes - schèmes - archétypes - symboles - mythes -

'
images primordiales
" matricielles
" originelles

'
idées

'
mots
(nom)

'
Discours
historique,
religieux,
philosophique.

'
imagination scientifique ou artistique.

'
substantification.

'
substantif ou nomination, énonciation.

'
forme finale ou intermédiaire scripturale, verbale, gestuelle, graphique, plastique.

procès de mise en forme, procès de mise en oeuvre.

procès de création inductif ou procès de création déterministe.

SCHEMA N°2

ma" dans cette structure conceptuelle.

En revenant sur cette dimension dynamique on peut déjà reprendre la distinction que Durand opère, entre le mythe comme structure dynamique et la constellation d'images comme ensemble statique. Le mythe s'aligne sur le concept de système au sens de processus codifiés, de protocoles normatifs de genèses d'images portées par la chaîne génétique qui articule geste/schème/archétype/symbole; alors que la constellation, même si elle maintient l'homologie terminologique, ne porterait pas encore à la promotion dynamique. Mais il semble bien que cette distinction ne corresponde qu'à un engagement différencié de l'analyste, dont la position d'Holton serait caractéristique. Si l'isomorphisme des termes se couple au sens attribué par chacun d'entre eux, on ne voit pas comment un ensemble d'éléments, porteurs des mêmes caractéristiques constitutives- notamment cette puissance, ou cette force de promotion de l'image ou de l'idée- se présenterait tantôt comme système dynamique (processus génétique), et tantôt comme simple ensemble statique, sur le mode de l'ensemble stable des thémata holtoniens. Partant du constat des caractères qu'Holton attribue à cet ensemble de thémata: stable, permanent et récurrent cycliquement, son pouvoir potentiel d'expliquer la genèse de l'oeuvre scientifique, comment concilier ce caractère constitutif dynamique au caractère purement sommatif de l'ensemble statique? Même si l'on considère qu'il puisse y avoir état latent antérieur au prélèvement dans tel ou tel cas considéré de création scientifique ou artistique, l'analyse thématique sera précisément menée dans l'occurrence hypothétique qu'un ou plusieurs thémata, antithétiques ou non, ont été actifs, ou activés, dans un processus psycho-génétique contextualisé historiquement et socialement. C'est cette activité symbolique qui rapproche finalement thème et archetype, mais sur un mode non identificatoire. En fait notre opinion sur cette question peut s'exprimer, à la suite de ce déploiement comparatif de deux constructions théoriques, contradictoires sur certains points, de la façon suivante: le thème correspondrait au moment où l'idée promue par l'archétype apparaît dans une manifestation symbolique, en l'occurrence scripturale puisque l'évènement qui constitue la base du corpus holtonien est toujours un texte (mémoire, note, entretien, correspondance, etc...). mais à titre indicatif on pourrait tout aussi bien l'admettre pour une manifestation symbolique d'un autre ordre, graphique, ou plastique par exemple. On peut s'appuyer pré-

cisément sur cette hypothèse de Durand que "l'idée ne serait que l'engagement pragmatique de l'archétype imaginaire, dans un contexte historique et épistémologique donné", qui viendrait le spécifier. Holton se refuse à s'engager dans l'"ante rem" de l'idée-théma; il saisit dans les rêts de son analyse thématique verticalisante le moment où l'archétype articule le procès d'imagination (ou travail de l'imaginaire) et le processus rationnel et ses démarches pragmatiques. L'analyse thématique veut porter à la lumière ce travail en profondeur, mais sans en assumer tout le substrat. Si l'archétype imaginaire est bien ce point de jonction entre l'imagination créatrice et le processus rationnel, Holton nous donne, avec son théma, l'occasion de vérifier la validité de cette occurrence et d'en proposer une démultiplication non-contradictoire du type: imaginaire-archétype-théma-processus rationnel de symbolisation. Ce qui étonne toutefois à la lecture de son ouvrage, c'est le recours assez large qu'il fait pratique à ce substrat symbolique au sein du procès de signification de l'activité scientifique.

Il suffit de relire le chapitre III qui traite de la formulation de l'idée de complémentarité de Niels Bohr et de la recherche de ses "racines", pour voir apparaître ce qu'Holton considère comme l'abandon consenti et valorisé du domaine strict de la science. En quittant le plan horizontal des contenus empiriques et analytico-formels, il s'engage "verticalement" dans les profondeurs biographiques de N. Bohr, en pratiquant l'analyse thématique et un peu plus. Pour expliquer la genèse de ce qui deviendra, partant d'un principe métaphysique, le concept de complémentarité, concept aux conséquences considérables tant en physique quantique qu'en épistémologie, Holton repart de la situation, qu'il qualifie de thématique, situation à laquelle le chercheur Bohr doit se confronter entre 1912 et 1925. Il est face à deux théories qui s'affrontent et partagent le monde scientifique: celle de James Maxwell qui veut que la lumière se propage à la manière d'un ébranlement ondulatoire de la matière, de caractère continu; et celle d'Albert Einstein pour qui l'énergie lumineuse possède un caractère discret et discontinu. Partant du premier "événement" constitué par la célèbre communication de N. Bohr, faite à Côme en 1927 à un congrès de physiciens, Holton remonte dans le temps pour essayer de comprendre comment l'idée de complémentarité corrélative à une volonté métaphysique d'unification des connaissances a bien pu venir à N. Bohr, et se formuler. Son hypothèse est la suivante: face au



Armoiries établies par Niels Bohr après que le Danemark lui eut conféré l'ordre de l'Éléphant, en 1947. Reproduit d'après Stefan Rozentel (éd.), *Niels Bohr : His Life and Work as Seen by His Friends and Colleagues*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1968. Photo Bibliothèque Nationale, Paris.

thêmata antithétiques continu/discontinu, Bohr, confronté aux échecs répétés pour infirmer l'une ou l'autre théorie, adopte, comme idée directrice pour ses travaux, l'idée non réductionniste de conciliation momentanée des contraires, sans remise en cause de leur contradictorialité tout aussi momentanée. Pour vérifier cette hypothèse promue par Bohr (où il est admis les deux membres du couple antithétique de thèmes pour constituer une représentation progressive de l'ordre de la nature comme vérité fondamentale proposée à l'analyse thématique), Holton quitte paradoxalement les point-origines de ses thèmes pour en rechercher d'autres dans l'expérience personnelle de Bohr. L'introspection qu'il pratique n'a plus grand chose à voir avec l'analyse thématique, telle qu'il la présente au début de son ouvrage; elle ressort plutôt d'une investigation en profondeur de la métaphysique pré-scientifique de Bohr, qu'il baptise Weltbild ou Weltanschauung, image ou vision du monde en référence à l'image unitaire du monde que rechercherait Einstein(25). Et cette investigation conduit Holton, au-delà des thèmes, dans l'influence conjuguée du père de Bohr, de la lecture d'un livre de William James; (The principles of psychology, ou de Paul M. Mödler; Les péripéties d'un étudiant danois. Toutefois cette investigation est guidée par les "révélations" que fit de son vivant Bohr lui-même, au cours d'entretiens dirigés par T. Kuhn et A. Petersen le 17 Décembre 1962(26). Sauf à considérer qu'il s'agisse là, comme il le suggère dans son premier chapitre, de l'enquête menée pour la reconnaissance et la formation d'un thème nouveau venant se ranger dans l'ensemble stable et statique des thèmes à disposition des scientifiques. Mais même dans ces conditions, que penser alors de la forme symbolique que choisit de donner à la complémentarité Bohr lui-même, dans les armoiries qu'il se compose quand le Danemark lui confère en 1947 l'ordre de l'éléphant (cf. illustration ci-contre). On ne peut pas dire que le symbole de complémentarité du Yin et du Yang soit d'apparition contemporaine.

Autrement dit, sans rien enlever à la pertinence du travail d'historien des sciences assumé par Holton, l'intelligence des documents dont il a su faire montre, ni à sa propension à reconstituer la genèse psychophilosophique de l'univers mondain de N. Bohr, Holton nous donne la démonstration qu'il est possible d'effectuer de façon positive cette recherche et d'en fournir des interprétations, sans pour autant ni adhérer, ni importer les concepts et l'engagement symboli-

que de G. Durand. Si, par contre, nous voulons manifester la similitude de leur démarche, il nous est loisible, après ce condensé du parcours interprétatif d'Holton, d'établir les points de convergence entre le matériel conceptuel de Durand, celui de Holton, tout en usant du matériel symbolique convoqué par l'un et par l'autre, et surtout celui restitué par ce dernier lors de son enquête historico-psychologique dans les profonds fondeurs du psychisme de Bohr.

Cette volonté de vouloir "concilier les deux conceptions de la lumière, apparemment contradictoires, et renvoyant chacune à certaines réussites", comme l'écrit Holton, semble bien obéir - si l'on suit la réaction en chaîne qui conduit d'une activité imaginaire à un processus rationnel -, à la motivation archétypale affectivo-représentative du cercle, ou de la roue, dont le symbole armorié par Bohr rend pleinement compte; cercle, roue, il s'agit schématiquement de "revenir" (mûrir, progresser, en avant, revenir, recenser, en arrière) de façon cyclique. En fait, à en croire Durand, il s'agit de la part de Bohr de la mise en oeuvre d'un régime de l'imaginaire rassemblant des structures ou des protocoles plus ou moins normatifs, à caractères "synthétiques" (ou "dramatiques") réalisant:

- 1°, l'union des contraires et la systématisation;
- 2°, la dialectique des antagonistes et sa dramatisation;
- 3°, l'historicisation;
- 4°, un progressisme partiel ou total;(27)

On peut dès lors considérer que N. Bohr se trouve en pleine possession d'une formation mythique, au sens pré-défini de système dynamique prometteur d'un système philosophique qui serait venu recouper son activité scientifique. Dès que l'ensemble de ces structures figuratives ont pu prendre forme en images, puis en idées de complémentarité, N. Bohr ne semble plus avoir de cesse, non seulement de la constituer en principe axiomatique puis en concept-clé de sa théorie physique de la lumière, mais tout aussi bien de formuler par extension progressive à d'autres domaines, par delà la physique, l'application de ce concept à sa recherche métaphysique d'une unité de la connaissance. En 1927, Bohr clot sa conférence par cette espérance: "J'espère toutefois que le concept de complémentarité est susceptible d'élucider les difficultés actuelles, qui présentent une analogie si profonde avec les difficultés d'ordre général dans la formation des concepts hu-

mains, résultant de la nécessité de faire une distinction entre sujet et objet."(28).

Dans un recueil de ses articles écrits entre 1958 et 1962, Niels Bohr entrevoit la grandiose entreprise interdisciplinaire susceptible d'aborder "le problème de l'unité de la connaissance" sous l'égide de la complémentarité: "Il est significatif-~~dit-il~~-que (...) en d'autres domaines de la connaissance, nous rencontrons des situations rappelant celle que nous connaissons en physique quantique. Ainsi, l'intégrité des organismes vivants, et les caractéristiques de la conscience des individus, autant que celle des cultures humaines, les traits d'un tout, qui impliquent, pour en rendre compte, un mode de description complémentaire (...). Nous n'avons pas affaire à des analogies, plus ou moins vagues, mais à des exemples précis de relations logiques, qui, dans des circonstances diverses, se rencontrent dans des domaines de plus large extension."(29). Il pense, comme on peut le lire dans un autre de ses écrits de la même époque, aux expériences conjointes qui relèvent indifféremment des domaines scientifiques, philosophiques ou artistiques:

"Notre propos dans cette argumentation, est de souligner que toute expérience- qu'elle relève de la science, de la philosophie ou de l'art- susceptible d'être de quelque assistance au genre humain, doit pouvoir se communiquer par les moyens d'expression propres à l'homme, et c'est dans cette perspective que nous aborderons le problème de l'unité de la connaissance."(30).

C'est dans cette perspective transdisciplinaire que nous abordons le problème d'une connaissance des expériences projectuelles propres à guider l'élaboration en ce domaine.

NOTES

1. Naissance de la tragédie, Paris, Gallimard, 1949.
2. Cf. le chapitre X d'Holton: "De la psychologie des hommes de science", op. cit., p.416.
3. Cf. notre travail sur "Apollon dans la démocratie" de Walter Gropius, in: L'imaginaire technique du projet moderne, 3ème partie, S.R.A., 1982.
4. Cf. Rapport de recherche 1983: Des structures figuratives de G. Durand à la ligne moderne d'H. Van de Velde. D. Guibert.
5. Edward Sapir, Anthropologie, Ed. de Minuit, 1967, p.94.
6. "Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss", p.XXI in Sociologie et anthropologie, PUF, 1950.
7. Gilbert Durand, conférence au "Colloque de Washington-1984", Albin-Michel, 1985, p.123.
8. Plon, 1958.
9. "Sur la mythologie universelle de H.A. Alexander", in Anthropologie, op. cit., p.135.
10. Op. cit., p.137.
11. Ibidem.
12. Op. cit., p.138. Ce point est à rapprocher du monde d'Ungers frappé d'hégélianisme tel que nous l'avons analysé en première partie.
13. Ibidem.
14. Cf. le colloque de Washington.
15. Op. cit., p.415.
16. Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 5ème édition, p.64.
17. Op. cit., p.61.
18. Ibidem.

19. Cf. Jean Piaget, Epistémologie génétique, et La formation du symbole chez l'enfant, Delachaux et Niestlé, 1945. Mais aussi: K. Levin, Principles of topological psychology, New-York, 1936; A. Kardiner, The individual and his society, Columbia U.P., New-York, 1939; G. Bachelard, L'air et les songes, Corti, 1943; R. Bastide, Sociologie et psychanalyse, P.U.F. 1950; G. Durand, op. cit., p.38, 61 et 445.
20. Rapport de recherche 1983: "Des structures figuratives de G. Durand à la ligne moderne d'H. Van de Velde...", op. cit.
21. Evolution et technique, tome 1, Albin-Michel, 1943, pp.331-6332, notamment son équation: force+matière=outil.
22. Cf. note 20.
23. Op. cit., p.62.
24. Op. cit., p.137.
25. Albert Einstein: "L'homme cherche à former (...) une vision du monde simplifiée, s'embrassant d'un coup d'oeil" ("ein (...) übersichtliches Bild der Welt"), cité par G. Holton, op. cit., p.207.
26. Op. cit., p.104; N. Bohr: "Je pense que nous allons vraiment aller au fond de ces choses là, et je sais quelque chose de William James. Ça me revient seulement maintenant. Et c'est parce que j'avais discuté avec des gens, d'autres choses, et alors Rubin m'a conseillé de lire quelque chose de William James, et j'ai trouvé qu'il était ce qu'il y a de plus merveilleux." N. Bohr fait référence à la façon qu'avait le psychologue de parler de choses "ainsi liées que si vous tentez de les disjoindre les unes des autres, ça n'a plus simplement rien à voir avec la situation effective." (Ibidem). L'émotion qu'aurait ressenti N. Bohr à cette lecture constitue selon Holton une des "racines de la complémentarité".
27. Cf. le rassemblement taxinomique de toutes ces notions dans le tableau de "classification isotopique des images", de G. Durand, op. cit., pp.506-507.
28. Cité par G. Holton, op. cit., p.100.
29. Ibidem, p.102.
30. Ibidem.

TROISIEME PARTIE :

PETER EISENMAN, SOUS LA STRUCTURE-ORIGINE
UNE GEOMETRIE TRANSFORMATIONNELLE.

I. PRESENTATION

Déterminer la forme, produire la forme selon un enchaînement de causes raisonnées/raisonnables : peu d'architectes semblent avoir autant exploré cette voie que Peter Eisenman. L'ensemble de son oeuvre représente sans doute la tentative la plus conséquente et la plus aboutie pour générer l'architecture suivant des procès de pure raison. Soit : au plus loin des arbitraires de l'imagination, de l'intuition, de la poésie, et au plus près de la logique déductive, de l'explication rationnelle, du verdict de la règle et de la loi. Son travail serait le prototype par excellence de ce déterminisme formel qui hante l'architecture du XXème siècle et la modernité en général.

Dans cet esprit, examiner les projets de Peter Eisenman, c'est se donner les moyens d'approfondir la question du déterminisme de la forme entamée dans L'accès à une théorie de l'Oeuvre I (CERALPA, 1983). Avec Eisenman, il devient possible de faire correspondre l'analyse d'une production architecturale et l'interrogation sur les conditions épistémologiques d'une théorie

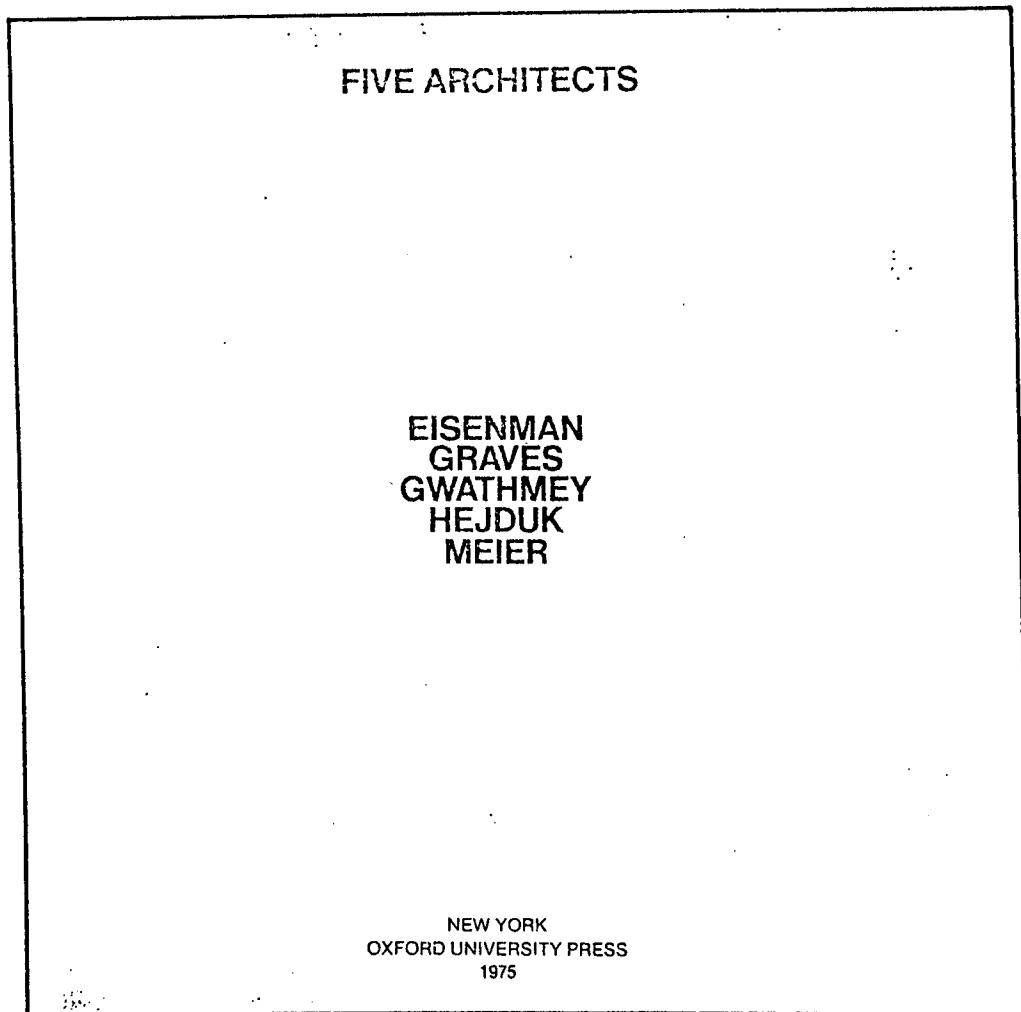
du projet. En effet, les textes d'Eisenman -associés aux étapes figuratives du projet- sont autant de (fragments) d'une théorie du projet que l'architecte se forge petit à petit à partir des acquis du structuralisme linguistique.

"Examiner les projets d'Eisenman" : la tâche n'est pas des plus évidentes. Car si l'on peut faire un travail de critique et d'histoire architecturale à partir de bâtiments construits ou de représentations graphiques pour la plupart des architectes, avec Eisenman la dimension écrite doit être intégralement associée et prise en compte. D'où la nécessité de donner une traduction en français des textes-projets à analyser. Il n'existe pas, à l'heure actuelle, de traduction des projets de la série des House. On a choisi de traduire ici intégralement House II et la majeure partie du long texte de présentation de House X.

Pour House II, la version originale d'Eisenman -extraite de Five Architects- est mise en regard de notre propre traduction. Entre les deux textes, on a reproduit les diagrammes axonométriques dont il est fait référence. Dans Five Architects, ces diagrammes sont regroupés après le texte lui-même, rendant la double lecture textes-dessins relativement fastidieuse, sinon acrobatique. Le système bilingue (ou même trilingue avec le "discours" dessiné que nous présentons a la mérite de constituer un outil d'analyse et de compréhension d'un projet important de l'oeuvre eisenmanienne. Il permet, incidemment, de mesurer combien la prose de l'architecte-théoricien était malaisée à suivre lors de ces projets initiaux : la lecture de l'anglais révèle nombre de répétitions et de tournures plutôt lourdes. Avec House X, c'est une langue beaucoup plus sophistiquée qui apparaît. L'extrême sécheresse du texte de House II correspond sans doute à celle du projet construit.

Chaque paragraphe d'Eisenman a été numéroté afin d'être repris en commentaire critique. Le dispositif critique ainsi monté garde une finalité un peu trop "scolaire" ou didactique : c'est le prix à payer pour être sûr de bien saisir l'objet dont on veut parler.

Pour House II, la version anglaise d'Eisenman est mise en parallèle avec notre propre traduction.



Fac-similé de la page de garde de "Five Architects" où le projet House II a été publié.

Peter Eisenman

Cardboard Architecture: House II Peter D. Eisenman

1 Dans le passé, même lorsqu'ils étaient limités par les contraintes imposées par les matériaux disponibles, les architectes cherchaient à utiliser les éléments structuraux de façons autres que celles dictées par les contingences purement fonctionnelles. La technologie moderne offrait à l'architecture de nouveaux moyens pour concevoir l'espace. En un sens, l'espace n'était plus nécessairement limité ou défini par la structure. Il était possible d'envisager des éléments tels que la colonne et le mur comme autre chose que la résolution de problèmes fonctionnels. Ceci était particulièrement vrai en ce qui concernait l'utilisation du mur non-porteur; la colonne devint un élément structurel premier et, parallèlement avec le mur non-porteur, un dispositif formel potentiellement innovant.

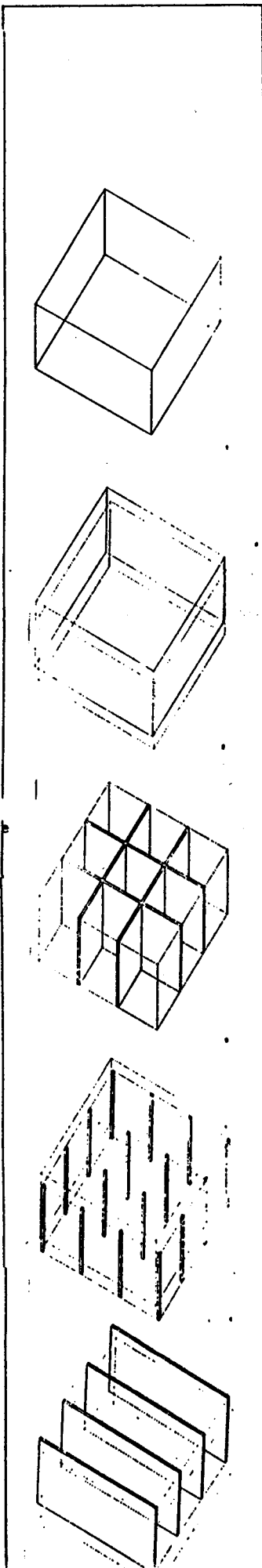
2 House I avait pour objet l'utilisation de colonnes et de murs pour marquer une série de relations formelles. A partir de là, House II s'intéresse au développement systématique de deux façons selon lesquelles l'information peut-être conçue et dérivée de l'interaction de relations formelles.

3 Pour articuler ces modes de conception et de production d'information formelle dans House II, certains moyens formels furent choisis, chacun impliquant une surcharge de l'objet [an overloading of the object] avec des références formelles.

4 Ce développement peut être visualisé tout d'abord par un jeu de diagrammes analytiques (Figs. 1 à 15). Ces diagrammes décrivent le développement d'une série de propositions formelles abstraites comme condition possible d'une structure sous-jacente [underlying structure] et de leur transformation initiale en un environnement spécifique.

5 Toute coordonnée de l'espace peut être décrite comme linéaire, planaire ou volumétrique. Les coordonnées d'un espace cubique sont décrites par ses arêtes ou son centre, les arêtes sont composées de lignes et de plans, le centre est composé d'une ligne ou d'un volume. Dans cette maison, la centralité est abstraitement définie par un volume cubique. De là, le carré initial est divisé en neuf carrés. Ces carrés sont marqués par une matrice de 16 colonnes carrées. Les six premiers diagrammes présentent un jeu de conditions possibles à partir de cette définition initiale. La sélection de certaines conditions plutôt que de toute autre pour une telle structure profonde [the selection of the conditions as opposed to any other condition of such a deep structure] est, à cette étape du travail, arbitraire.

La Figure 2 montre l'arrangement en trame de neuf carrés [the gridded nine square arrangement]. Les Figures 3, 4 et 5 sélectionnent et isolent trois conditions possibles de ce tramage : en tant que matrice de 16 colonnes, en tant que série de quatre plans ou comme une série de trois volumes considérés comme des solides entre les plans. Il faut noter que les conditions planaires et volumétriques sont linéaires et directionnelles sur des axes opposés. Alors qu'il y a bien entendu d'autres combinaisons de plans et de volumes, ces oppositions choisies suggèrent une condition préalable à une structure sous-jacente qui, une fois transformée, produira un niveau d'information impliquée ou virtuelle dans l'espace réel. Ainsi, tandis que la trame de neuf carrés peut être vue comme une structure sous-jacente, l'opposition axiale de plans et de volumes aura pour effet de créer une transformation de cette structure. Ici, l'hypothèse est que ces oppositions spatiales initiales permettent d'une certaine façon l'articulation d'une relation virtuelle entre l'environnement réel et la structure sous-jacente. (Comment ou pourquoi cela a lieu sera l'objet d'un travail ultérieur.)



In the past, even when limited by the constraints posed by available materials, architects sought to use structural elements in ways other than those dictated by purely functional requirements. Modern technology provided architecture with new means of conceiving of space. In a sense, space was no longer necessarily limited or defined by structure. It was possible to examine such elements as the column and wall as other than the resolution of functional problems. This was especially true with respect to the use of the load-bearing wall; the column became a primary structural element and along with the non-load-bearing wall, a potentially innovative formal device.

House I was concerned with using columns and walls to mark a set of formal relationships. Continuing from this, House II is concerned with a systematic development of two ways in which information may be conceived of and derived from the interaction of formal relationships.

To articulate these ways of conceiving and producing formal information in House II, certain formal means were chosen each involving an overloading of the object with formal references.

This development can be seen first from a set of analytic diagrams (Figs. 1-15). These diagrams describe the development of a set of abstract formal propositions as a possible condition of an underlying structure and their initial transformation into a specific environment.

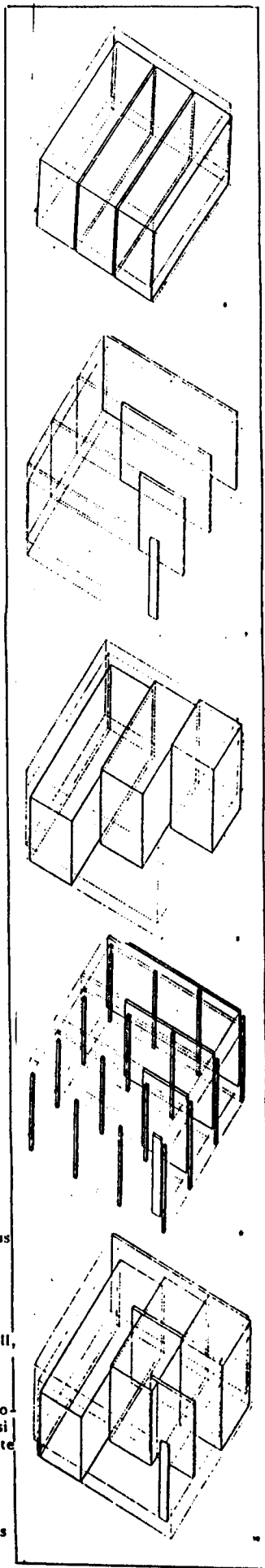
Any given coordinates of space can be described as either linear, planar, or volumetric. The coordinates of a cubic space are described by its edge or its center; the edge composed of lines or planes, the center by a line or a volume. In this particular house the center condition is arbitrarily defined by a square volume. From this the original square is divided into nine squares. These squares are marked by a matrix of 16 square columns. The first six diagrams present one set of conditions possible from this initial definition. The selection of the conditions as opposed to any other condition of such a deep structure is at this stage of work, arbitrary. Figure 2 shows the gridded nine square arrangement. Figures 3, 4, and 5 select and isolate three possible conditions of that gridding: as a matrix of 16 columns, as a series of four planes, or as a series of three volumes seen as solids between the planes. It is to be noted that the planar and volumetric conditions are linear and directional in opposing axes. While there are obviously other combinations of planes and volumes, these chosen oppositions suggest one prior condition of an underlying structure which when transformed will produce a level of implied or virtual information in the actual space. Thus while the grid of nine squares can be seen as an underlying structure, the axial opposition of planes and volumes will be seen to create a transformation of this structure. The assumption here is that these initial spatial oppositions in some way permit the articulation of a virtual relationship between the actual environment and underlying structure. (How or why this happens is a subject for future work.)

6 Les diagrammes suivants concernent le développement d'une transformation possible, en partant de cette structure sous-jacente jusqu'à un environnement réel [actual : réel, effectif]. Il y avait une seconde transformation succédant au déploiement initial de lignes, plans et volumes qui a correspondu à une dislocation, sous forme de translation sur une diagonale. (Ceci peut aussi être vu dans le pourtour en pointillé de deux volumes de liaison aux Figures 2 à 6). Cette translation a permis de développer un autre jeu d'oppositions dans l'environnement réel en articulant deux carrés, l'un défini par les plans et l'autre défini par la matrice de colonnes. L'emplacement particulier de colonnes, murs et volumes produits par la translation diagonale crée deux références de données. Il est possible de lire les murs dépouillés comme des référents neutres notamment lorsqu'on les voit où les colonnes peuvent être lues comme des résidus de ces plans, transposés suivant la diagonale par rapport à eux (Fig.9). Inversement, les colonnes peuvent être lues comme des référents neutres, notamment lorsqu'on les voit du sud, où les murs cisailés peuvent être lus comme ayant été traduits à partir du plan des colonnes. La trame des colonnes agit aussi comme un référent neutre pour un deuxième jeu de lectures formelles impliquant une superposition croisée suivant un axe diagonal. Une diagonale est articulée par les volumes du niveau supérieur, qui s'élèvent en retrait de la gauche vers la droite. Ce mouvement croise à angles droits la diagonale décrite par les murs cisailés (Fig.10), qui se répètent en se réduisant en longueur tandis qu'ils glissent le long de la diagonale à partir des murs situés au nord.

De par cette translation sur une diagonale, les plans formés par les colonnes et les poutres sectionnent les volumes de telle façon qu'ils créent une configuration spatiale [a condition in space] où l'espace réel peut être lu comme composé de strates. La stratification produit une opposition entre la géométrie réelle est une géométrie induite; entre l'espace réel qui est négatif ou vide et le volume induit qui est positif ou solide. Ceci peut être vu dans les Fig. 11-15. Cette stratification produit un recouvrement en plaid [a plaiding] dans les deux axes. Les volumes solides induits peuvent maintenant être lus sur l'un ou l'autre côté de la donnée-colonne initiale [original column datum]. Les volumes résiduels sont articulés à un autre niveau par l'emplacement des éclairages zénithaux qui sont placés au-dessus d'eux dans l'axe nord-sud.(Fig.16)

7 D'autres façons de procéder ont été explorées pour créer une dialectique ou une opposition entre une relation effective et une relation induite dans l'environnement utilisant la colonne et le mur, le mur et le volume. Dans un premier temps les colonnes, les murs et les volumes furent traités comme ayant le même poids en terme de disposition et de nombre, et ensuite, ils furent considérés comme des variations d'un système planaire unique. Autrement dit, par le truchement d'un procédé formel utilisant le plan comme un point d'appui, une dialectique fut instaurée entre la colonne, le mur et le volume de la pièce réels et ce qui est une ligne, un plan et un solide induits. Dans ce contexte, le volume d'une pièce est considéré comme une extension d'un mur, tandis qu'une colonne passe pour un résidu de mur. La compression délibérée des systèmes formels habituellement distingués - le système de colonnes, le système de murs, le système de fenêtres - dans une élaboration indifférenciée, renforçait une configuration où il était difficile pour ces éléments architecturaux d'être envisagés individuellement comme des objets; ils devenaient tout au plus des parties d'une structure globale de relations. L'attention est ainsi transférée de l'objet physique lui-même à la compréhension de sa relation à une structure sous-jacente.

8 Une façon de sensibiliser quelqu'un à ces relations est de contrôler la direction de l'espace architectural. Dans House II, les colonnes au niveau du rez-de-chaussée sont prolongées pour devenir des plans induits qui stratifient [which layer] l'espace du rez-de-chaussée parallèlement aux volumes supérieurs. Au niveau au dessus les colonnes sont prolongées orthogonalement par rapport aux volumes(Fig. 17), stratifiant ainsi l'espace perpendiculairement aux volumes. L'intention de cette extension des colonnes pour former des plans induits au rez-de-chaussée est de définir le mouvement de quelqu'un perpendiculairement aux volumes de l'étage; et à l'étage au-dessus, puisque le mouvement est maintenant parallèle et à l'intérieur des volumes, de le définir en créant des couches qui vont à l'encontre des principaux axes du mouvement.



6 The further diagrams concern the development of one possible transformation, from this underlying structure to an actual environment. There was a second transformation following from the initial deployment of lines, planes, and volumes which was a dislocation, in the form of a diagonal shift. (This can also be seen in the dotted outline of two bounding volumes in Fig. 2-6.) This shift created the potential for developing another set of oppositions in the actual environment by articulating two squares, one defined by the planes and the second defined by the matrix of columns. The particular location of columns, walls, and volumes produced by the diagonal shift creates two datum references. It is possible to read the shear walls as a neutral referent especially when seen from the north, whereupon the columns can be read as the residue of these planes, transposed diagonally from them (Fig. 9). Alternatively, the columns can be read as a neutral referent, especially when seen from the south, whereupon the shear walls may be read as having been shifted from the plane of the columns. The column grid also acts as a neutral referent for a second set of formal readings involving a diagonal cross-layering. One diagonal is articulated by the volumes of the upper level, which step up and back from left to right. This movement crosses at right angles the diagonal established by the shear walls (Fig. 10), which repeat and reduce in length as they move along the diagonal from the full-length shear wall at the north. Because of this diagonal shift, the implied planes formed by the columns and beams cut through the volumes in such a way as to create a condition in space where the actual space can be read as layered. The layering produces an opposition between the actual geometry and an implied geometry; between real space which is negative or void and implied volume which is positive or solid. This can be seen in Figs. 11-15. This layering also produces a plaiding in both axes. Implied solid volumes can now be read on either side of the original column datum. The residual volumes are further articulated by the location of the roof skylights which are placed directly over them in the north-south axis. (Fig. 16).

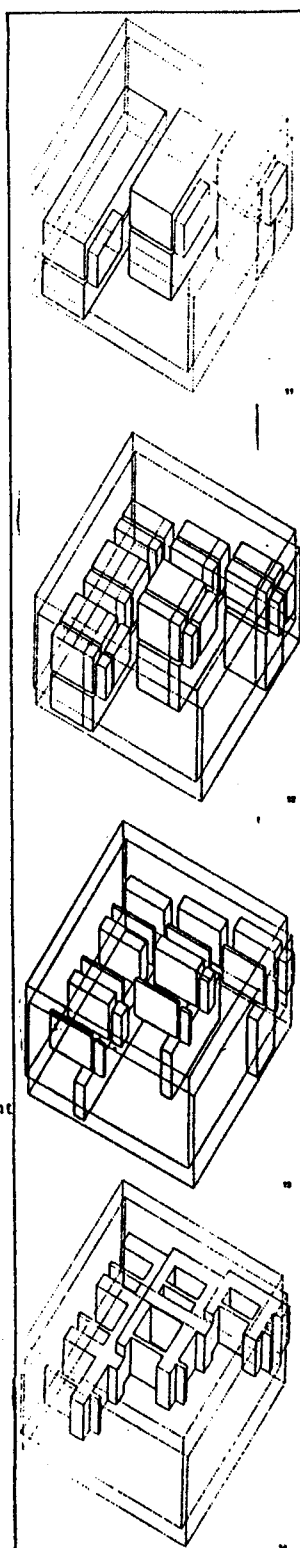
7 Other ways were explored to create a dialectic or an opposition between an actual relationship and an implied relationship in the environment using the column and the wall, and the wall and the volume. First the columns, walls, and volumes were treated as equally weighted in terms of disposition and number, and second, they were seen as variants of one abstract planar system. In other words, through a formal device using the plane as a fulcrum, a dialectic was created between the real column, wall, and room volume, and that which is implied line, plane, and solid. In this context, a room volume is seen as an extension of the wall, while a column appears as a residue of the wall. The deliberate compression of the usually differentiated formal systems — the column system, the wall system, the window system — into an undifferentiated construct, reinforced a condition where it was difficult for these conventional architectural elements to be considered individually as objects; they became merely parts of a total structure of relationships. The focus is thus transferred from the physical object itself to the understanding of its relationship to an underlying structure.

8 One way to make someone aware of these relationships is to control the direction of his movement in contrast with the direction of the architectural space. In House II, the columns on the ground level are extended to become implied planes which layer the ground level space parallel to the volumes above. In the upper level the columns are extended at right angles to the volumes (Fig. 17), thus layering the space perpendicular to the volumes. The intention of this extension of the columns to form implied planes on the ground level is to define someone's movement perpendicular to the upper level volumes; and on the upper level, since movement is now parallel and within the volumes, to define it by creating layers which run counter to the major axes of the movement.

9 L'utilisation d'une stratégie formelle supplémentaire - la bi-valence - peut être vue aux Fig. 18-24. La bi-valence est une configuration formelle par laquelle un élément ou une relation entre éléments a deux notations, marquages ou poids d'équivalence relative. Une distinction importante doit être faite entre la bi-valence de perception et la bi-valence de conception. Une bi-valence de perception réside dans l'objet lui-même, comme l'ambiguïté figure/fond entre un solide et un vide, entre fenêtre et mur ou comme dans les exemples qu'utilise la Gestalt. Une bi-valence conceptuelle réside dans la relation entre des éléments plutôt que dans l'élément lui-même. Ainsi elle peut ne pas être perçue dans l'environnement réel, mais elle peut être comprise comme une construction mentale. Dans une bi-valence conceptuelle il n'y a pas nécessairement d'ambiguïté dans la perception d'un objet. C'est plutôt par l'emplacement particulier, la taille et le nombre d'éléments qu'une relation entre éléments peut revêtir un aspect ambigu ou bi-valent.

10 Une façon de développer la bi-valence est de conférer à une colonne ou à un mur déterminé deux notations d'un caractère et d'une portée particuliers [two notations of a similar character and emphasis] de sorte que la colonne ou le mur déterminés ne peuvent jamais être considérés dans l'esprit comme des éléments singuliers, mais plutôt comme des états de tension entre deux relations conceptuelles. Bien que la perception de la colonne ou du mur puisse être continue, la juxtaposition particulière de ces éléments peut produire une oscillation entre deux constructions mentales équivalentes. Cette condition de lectures bi-valentes potentielles dans le même élément ou dans la même relation entre éléments provoque une orientation par laquelle le sujet se voit principalement concerné par les relations formelles et non par l'élément en lui-même. Ceci a été démontré dans House II à travers ce qui peut le mieux se définir comme étant l'utilisation d'une redondance structurelle. De par notre expérience des spécificités de la construction en bois, nous savons qu'un certain positionnement soit des murs porteurs, soit d'une maille de colonnes, induisent dans chaque cas une lecture d'un système structurel complet. Si deux systèmes structurels de ce type sont couplés de sorte que les deux puissent être lus comme structurels, il y a une redondance évidente qui force chacun des systèmes à être lu d'une autre façon. Si l'un est lu comme structurel, alors l'autre doit être lu comme étant autre chose, et vice-versa. Si les deux ont la même importance en termes de taille, nombre, intervalles et positionnement, alors les deux peuvent être lus simultanément comme structurels ou non. Si l'un des deux systèmes de colonne ou de mur peut être lu comme non structurel à n'importe quel moment, ils peuvent être alors lus comme des marquages. Dans House II ces marques ont deux finalités. Premièrement, en raison de leur emplacement particulier elles produisent une bi-valence conceptuelle entre les éléments eux-mêmes, et, deuxièmement, elles agissent comme des références induites à une structure sous-jacente.

11 Par exemple, les figures 18 et 19 montrent une série de murs qui jouent le rôle d'une référence horizontale donnée [horizontal datum reference] pour des lectures selon les volumes dans une direction nord-sud et dans une direction est-ouest. Aux Fig. 20 et 21, une série de murs descendent

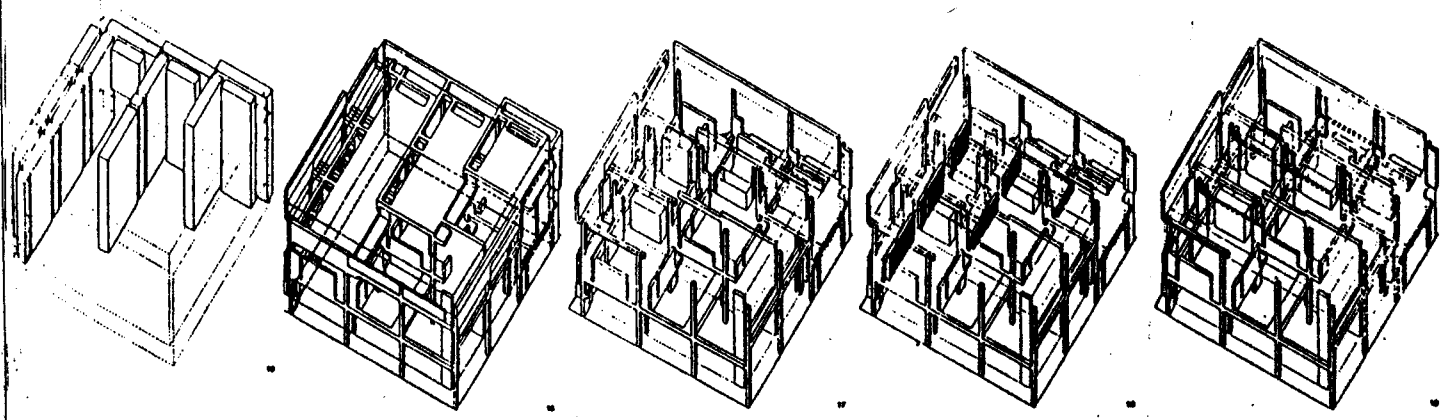


9 The use of yet another formal strategy — bi-valency — can be seen in Figs. 18-24. Bi-valency is a formal condition where an element or a relationship between elements has two notations, marks, or weightings of relative equivalence. An important distinction must be made between perceptual and conceptual bi-valence. A perceptual bi-valence is one which resides in the object itself, such as the figure-ground ambiguity between solid and void, between window and wall, or some of the examples used in Gestalt psychology. A conceptual bi-valence is one which is in the relationship between elements rather than in the element itself. Thus it may not be perceived in the actual environment, but rather may be understood as a mental construct. In a conceptual bi-valence, there is not necessarily any ambiguity in the perception of an object. Rather it is through the particular placement, size, and number of elements that a relationship between elements may take on an ambiguous or bi-valent nature.

10 One way bi-valency can be developed is to give to a particular column or wall two notations of a similar character and emphasis so that the specific column or wall can never be held in the mind as a single element, but rather is in a state of tension between two conceptual relationships. Even though the perception of the column or wall may be constant, the particular juxtaposition of these elements may produce an oscillation between two equivalent mental constructs. This condition of possible bi-valent readings in the same element or relationship of elements provides an orientation in which the beholder is primarily concerned with the formal relationships and not the element itself.

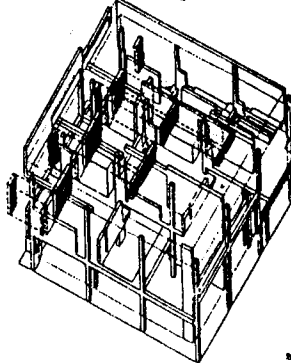
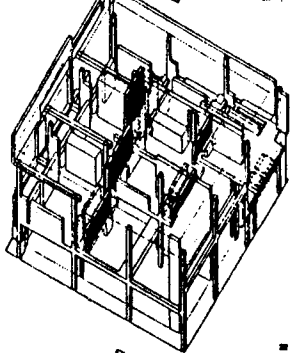
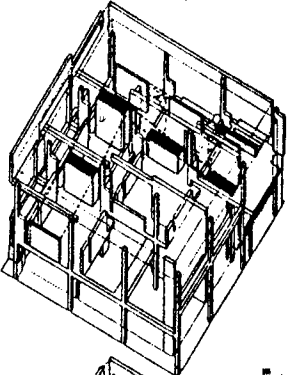
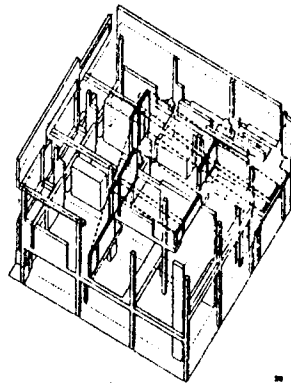
This was demonstrated in House II through what might be best called the use of a structural redundancy. Because of our experience with the particular nature of wood construction, we know that a certain positioning of either load-bearing walls or a grid of columns produces in each case a reading of a complete structural system. If two such structural systems are coupled in such a way that both can be read as structural, there is an obvious redundancy which forces each system to read in a new way. If one system is read as structural, then the other must be read as being something else, and vice-versa. If the two have equal importance in terms of size, number, interval, and position, then both can be read at the same time as either structural or not. If either the column or wall systems can be read as non-structural at any time, they then can be seen perhaps as marks. In House II these marks have two purposes. First, because of their particular placement they produce a conceptual bi-valency between the elements themselves, and, second, they act as an implied reference to some underlying structure.

11 For example, Figs. 18 and 19 show a series of walls which act as a horizontal datum reference for readings along the volumes in a north-south direction and across the volumes in an east-west direction. In Figs. 20 and 21, a series of walls step down in the



en escalier dans la dimension verticale tandis qu'ils avancent séquentiellement à travers les volumes. Lorsqu'ils sont lus avec les murs dans les Fig.18 et 19, ils prennent une notation bi-valente. L'arrête supérieure des murs aux Fig. 18 et 19 est à la même hauteur par rapport au rez-de-chaussée et peut recevoir la notation AAA. L'arrête supérieure des murs des Fig.20 et 21 descend en escalier et peut ainsi être notée de droite à gauche comme ABC. En raison du fait que les bords inférieurs des murs montent, aux Fig.18 &19, les deux configurations A approchent la hauteur zéro. Ainsi, alors que les deux marquages A sont similaires, leur interprétation diffère, à bien des égards comme la différence de valeur entre chaud dans chaud-froid et dans chaud-froid-tiède.

- 12 Les Figures 22 et 23 montrent la même séquence de murs que la Figure 20, également avec deux lectures possibles. Si le mur central de la Fig.22 est lu comme référent, alors tous les autres dans la série sont lus comme étant décalés par rapport à ce référent. Si le mur du fond est lu comme un référent (Fig.23), alors tous les autres murs sont lus comme décalés. Dans le premier cas, le mur du milieu peut être lu comme A et les deux murs latéraux lus à partir du référent comme A1 et A2. Dans le second cas, le mur du fond est lu comme A, alors les deux autres sont lus comme une séquence B et C. La Figure 24 n'est qu'une autre variation sur ce thème.
- 13 Dans les deux cas, une série de murs agit comme une référence pour une deuxième série de murs qui auraient été décalés et vice-versa. De ce fait, un poids bi-valent est conféré à chaque mur. En un sens il y a une "dématisation" de l'objet, non pas pour des raisons esthétiques mais plutôt pour porter l'accent sur un jeu de notations formelles.
- 14 Les façades jouent avec la même faculté en enregistrant simultanément un certain nombre de notations. La façade sud est en quelque sorte un paradigme de toutes les vues. Les jeux d'oppositions internes qui sont différentes et réactualisées dans chaque façade sont plus lisibles sur la façade sud. Puisque la construction est conçue comme une progression de l'extérieur vers l'intérieur il n'y a pas de façade au sens d'un plan ou d'une surface de la construction, ce qui permet d'indiquer l'organisation intérieure. En fait, l'ensemble est conçu afin qu'il y ait une série de couches progressant de l'extérieur à l'intérieur. Ceci diffère d'une lecture qui irait de l'intérieur vers l'extérieur qui est le propre d'une esthétique cubiste. A nouveau, le glissement initial sur la diagonale produit une configuration où la façade devient une série de strates parallèles. La seule
- 15 La seule façon de considérer ces strates c'est de les voir comme un autre jeu de contradictions ou de lectures bi-valentes. Par exemple, au sud, la trame de colonnes est amenée au niveau de la strate extérieure. Le volume sur la gauche est comprimé contre le plan des colonnes et, de par la façon même dont cela s'articule, conduit à la fois le volume et les colonnes à être lus comme des variantes d'un plan.
- 16 Le fait que les murs cisailés derrière soient placés de telle façon à faire apparaître les volumes du milieu et de droite comme s'ils perçaient à travers eux, sert à renforcer l'idée de compression du volume de gauche écrasé et enfermé dans la strate extérieure. Mais, de plus, le dernier mur cisailé sur la droite a la même largeur que le bandeau de la façade sud et est placé en relation avec l'articulation du bandeau (la façon dont il est sectionné à droite) de façon à ce qu'il conduit à voir le plan le plus externe comme se complétant lui-même avec le mur sectionné derrière lui. Ceci provoque une pliure ou une distorsion dans le plan frontal. Alors que le glissement sur la diagonale écarte les deux strates l'une de l'autre, maintenant l'individu est poussé à les lire comme ne faisant qu'une.
- 17 Ainsi, il y a une mutation de tout l'objet, une expansion du système de marquage d'un simple jeu de nombre à l'affirmation de la capacité d'éléments variés à recevoir, par une série de transformations, des lectures duales et provoquées. La compression et l'élongation investissent l'espace à la fois avec des lectures positives et négatives qui intensifient l'expérience de l'espace de l'individu et de ses relations à un niveau de structure formelle jusque là inconscient.



vertical dimension as they move sequentially across the volumes. When read with the walls in Figs. 18 and 19 they take on a bi-valent notation. The top edge of the walls in Figs. 18 and 19 are the same height from ground level and can be given the notation AAA. The top edge of the walls in Figs. 20 and 21 step down and thus can be noted from right to left as ABC. Because of the fact that the bottom edge of the walls in Figs. 18 and 19 step up, both A conditions approach zero height. Thus while both A marks are similar, their interpretation is different, much as the difference in the value of hot in hot-cold and hot-warm-lukewarm.

- 12 Figures 22 and 23 show the same sequence of walls as in Fig. 20, again with two alternate readings. If the middle wall of Fig. 22 is read as a datum, then all other walls in the series are read as shifted from that datum. If the end wall is read as a datum (Fig. 23), then all other walls are read as shifted. In the first case, the middle wall can be read as A and the two end walls read off the fulcrum as A₁ and A₂. In the second case, the end wall is read as A; then the other two are read as a sequence B and C. Figure 24 is merely another variation of this theme.
- 13 In both examples, one series of walls is acting as a datum for a second series of walls seen as shifted, and vice versa. By virtue of this, each wall is given a bi-valent weighting. In one sense there is a "dematerializing" of the object, not for aesthetic reasons but rather to focus on a set of formal notations.
- 14 The facades act in a similar capacity in that they record a number of notations simultaneously. The south facade is in a sense a paradigm of all views. The sets of internal oppositions which are different and re-enacted in each facade are most legible on the south facade. Since the building is conceived of as a progression from outside to inside there is no facade, in the sense of a plane or a surface of the building, which is used to mark the interior arrangements. In fact, in conception there is a series of layers moving from outside to inside. This is different from the reading of inside to outside which is fundamental to a cubist aesthetic. Again the original diagonal shift produces the condition where the facade becomes a series of parallel layers.
- 15 The essence of viewing these layers is as another set of contradictions, or bi-valent readings. For example, on the south the column grid is brought to the outside layer. The left-hand volume is pressed into the plane of columns, and because of the way it is articulated, causes both the volume and columns to be read as variants of a plane. The fact that the shear walls behind are placed in such a manner as to cause the middle and right volumes to appear to be punching through them, serves to further reinforce the idea of compression of the left volume flattened against and caged within the outside layer. But further, the final shear wall to the right is the same width as the fascia of the south facade and is placed in such a way in relation to the articulation (the way it is cut on the right) of the fascia so as to force the most exterior plane to be seen as completing itself with this shear wall behind. This sets up a warping or distortion in the frontal plane. While the diagonal shift forces the two layers apart, now a pressure is created for the individual to read them as one.
- 17 Thus there is a mutation of the whole object, an expansion of the marking system from merely a numbers game to a statement of the potential of various elements to be infused with dual and implied readings through a series of transformations. Compression and elongation charge the space with both positive and negative readings which intensify the individual's experience of the space and heighten his awareness of its relationship to a previously unconscious level of formal structure.

18 Il faut remarquer que ce niveau inconscient, s'il est toujours potentiel dans n'importe quel environnement, peut ne pas être atteignable ou bien ne pas être présent du tout. Par exemple, il peut ne pas y avoir de volume induit ou . Un mur et un volume peuvent n'être que cela et rien de plus. Cela dépend de la conception de la configuration spécifique et du marquage, dans cette configuration, de sa relation particulière avec une structure profonde à partir de laquelle la forme effective est comprise.

19 En conclusion, trois points peuvent être soulignés. Premièrement, bien que la Renaissance et le mouvement moderne étaient concernés par les aspects induits de l'espace architectural, ils l'étaient souvent pour des raisons purement esthétiques ou polémiques plutôt que pour la recherche de principes formels inhérents. Dans ce travail, il est suggéré que la relation entre les aspects induits de l'espace architectural et leur signification potentielle doit être ré-examinée et peut-être redéfinie.

20 La façon particulière selon laquelle la structure formelle est développée par un glissement en diagonale manifesté par une redondance structurale, n'est peut être qu'un moyen de rendre opératoires des concepts formels comme compression, élongation et frontalité. Il reviendra à des travaux ultérieurs d'examiner la nature des principes généraux ou de la règle architectonique sous-jacente à ces relations qui pourront aider à définir une gamme étendue de structures formelles et leurs transformations.

21 En second lieu, alors que les diagrammes qui tentent de décrire ces relations sont analytiques, ils n'en sont pas moins une part intégrale de la projection. De plus, les diagrammes jouent le rôle d'une série d'instructions; ils tentent de mettre à jour les relations qu'un individu ne peut pas voir. Ils fournissent ce qui peut être appelé un cadre conceptuel à cette compréhension.

22 Enfin, il appartient peut-être à la nature même de l'architecture de présenter la relation entre ce qui est effectif dans un environnement et une sorte de structure profonde. C'est peut être un acte fondamental dans le procès de production de l'architecture et au-delà d'un simple formalisme de prendre certaines régularités qui existent dans une structure profonde et de les présenter systématiquement afin que l'utilisateur les remarque.

23 S'il y a une signification induite inhérente ou contrôlant tout choix initial et toute transformation ultérieure d'une structure profonde, elle n'est que purement formelle. Dans House II, il y a le souci de faire de l'espace le sujet d'un discours logique. Une telle structure logique de l'espace n'a pas pour but de traiter la maison de campagne comme un symbole culturel mais d'être neutre par rapport à ses significations sociales existantes.

18 It must be pointed out that this unconscious level, while always potential in any environment, may not be available or may not be present at all. For example, there may be no graining or implied volume. A wall and a volume may be just that and no more. This depends on the design of the specific configuration and the marking in that configuration of its particular relationship to a deep structure from which the actual form is understood.

19 In conclusion there are three points which could be made. First, although the Renaissance and the modern movement were concerned with the implied aspects of architectural space, they were often so for purely aesthetic or polemical reasons rather than to investigate inherent formal principles. The suggestion in this work is that the relationship of the implied aspects of architectural space and their potential meaning need re-examination and perhaps redefinition.

20 The particular way that the formal structure is developed through a diagonal shift manifested in a structural redundancy is perhaps only one means to make such formal concepts as compression, elongation, and frontality become operative. It remains for future work to examine the nature of the general principles or architectonic rule underlying these relationships which might help define a broad range of formal structures and their transformations.

21 Second, while the diagrams which attempt to describe these relationships are analytic, nevertheless they are potentially an integral part of the design process. In addition, the diagrams act as a set of instructions; they attempt to make legible the relationships which an individual may not see. They provide what can be called a conceptual framework for this understanding.

22 Finally, it may be in the nature of architecture to present the relationship between what is actual in an environment and some form of deep structure. It may be a fundamental act in the making of architecture and beyond a mere formalism to take certain regularities which exist in a deep structure and present them systematically so that the user is aware of them.

23 If there is an inherent meaning implied or controlling any initial choice and subsequent transformation of a deep structure it is a purely formal one. In House II there is a concern for space as the subject of logical discourse. Such a logical structure of space aims not to comment on the country house as a cultural symbol but to be neutral with respect to its existing social meanings.

II. HOUSE II. SUR CE QU'EISENMAN DIT FAIRE ET SUR CE QU'IL FAIT

(Les chiffres correspondent à la numérotation des paragraphes que nous avons introduite, par souci de repérage, dans le texte original et dans sa traduction)

1. L'origine de l'architecture, l'origine de l'architecte : les deux apparaissent simultanément. L'origine du texte aussi. Comment inaugurer le projet ? La question se confond à chaque fois avec celle qui concerne toute l'architecture : comment s'inaugure l'architecte ? Où commence-t-elle ? "Jadis, même lorsqu'ils étaient limités par les contraintes que leur imposaient les matériaux disponibles, les architectes etc." : l'architecture commence par un écart. Ne pas faire ce que les matériaux imposent de faire. Peter Eisenman inaugure son projet House II sur le registre de la négation, de l'opposition. House II contredira.

L'architecte et les matériaux : l'architecte est celui qui recherche un au-delà de la stricte fonctionnalité, il est celui qui ne fait pas ce que les matériaux semblent "dicter" de faire avec eux, il est celui qui, d'emblée, transgresse. Les matériaux et donc la structure: P.E. associe implicitement l'idée de structure à celle de matériaux : "les matériaux disponibles" et "les éléments structurels". La structure, les éléments structurels sont une première donnée avec laquelle l'architecte va opérer, travailler, oeuvrer pour produire des espaces, de l'espace. C'est la technologie moderne qui va permettre à l'architecte de donner à la colonne et au mur non-porteur des fonctions... non

structurelles, non fonctionnelles donc. Il y a donc un avant de la période moderne (le mur est mur porteur) et un après de la révolution technologique (le mur peut ne pas être porteur). Seulement, P.E. simplifie beaucoup les choses ici : avant l'ère moderne, le rapport de mur et de la colonne n'avait rien de très évident. La colonne n'était pas toujours porteuse uniquement, ni décorative uniquement, le mur n'était pas toujours uniquement porteur et pouvait être accessoirement porteur, il pouvait être composite. Il suffit de songer au Traité d'Alberti qui consacre de longs développements au mur en tant que lieu d'articulation. Comme l'a montré Damisch, le mur albertien n'est pas une totalité homogène et continue (1). C'est aussi toute la question des colonnes engagées, semi-engagées ou rapportées. Enfin, le gothique n'a pas attendu les technologies modernes pour produire des espaces où le mur échappe à sa condition fonctionnelle porteuse.

Mais, P.E. veut seulement introduire House II sur ce constat de la capacité innovante au plan formel du couple mur non porteur/colonne porteuse. Son propos est bien d'ordre formel, il s'agit de produire, grâce à ce dispositif, d'autres formes.

Aussi, on peut dire que le texte/projet de P.E. s'ouvre sur une déclaration programmatique très simple. L'objectif est de produire de la nouveauté, de nouvelles formes. House II n'aura pas grand chose à voir avec ce que l'on connaît déjà.

(1) Cf. Damisch (H.).- "La colonne le mur" in: Architectural Design Profile 21. Vol.49 N°5-6, pp.18-25. Sans date.

2. P.E. ne dit malheureusement pas ce qu'il entend par information. Ce silence, ce vague, ont l'avantage, sans doute, de ne pas engager sur le terrain sémantique. Terrain qui sera constamment évité, conjuré, contourné par P.E. : House II n'est pas conçue pour signifier quoi que ce soit, aucune signification ne doit être rattachés à l'objet produit.

House II s'intéresse aux façons selon lesquelles l'information peut être conçue et dérivée de l'interaction de relations formelles. Envisagée de façon aussi neutre, sans aucune spécification (qu'est-ce que l'"information" en général ?), l'idée d'information rejoint celle de structure dans le catalogue des termes ouverts, non épinglés par le sens. S'agissant de "relations formelles" (où c'est l'idée de relation qui domine et renvoie à celle de structure), l'introduction par P.E. de la notion d'information semble avoir pour but de donner un point d'arrivée sémantique à ces relations formelles qui risquent, sinon, de rester dans un cercle auto-référentiel.

Le concept de relation a en effet l'avantage de n'induire aucun contenu sémantique. La relation est toujours de l'ordre de la syntaxe. P.E. rencontre la même constellation de concepts que G. Durand instrumentait pour décrire ses "structures figuratives". Pas plus que Durand, il n'échappe à ce "vacillement du sens que fait naître (l') identification de la "structure" à la "forme" " dont on a montré la permanence ailleurs (1). Nous remarquons aussi que dans cet univers conceptuel à intensité structuraliste maximale "la mise en forme se réalise (...) par la prise en compte obligée, sinon exclusive, du concept de relation, de l'opérateur logique relationnel repéré, catalogué et composé axiomatiquement en syntaxe, ou figuré..." (2)

(1) cf. Des "structures figuratives" de G. Durand à la "ligne moderne" d'H. Van de Velde : figures de détermination de la forme. In : L'accès à une théorie de l'oeuvre I (Guibert, CERALPA, 1984, pp. 28-63)

(2) ibid p. 32

3. Pour produire de l'information formelle, P.E. utilise des moyens formels. On comprend ce que P.E. désigne par moyens formels ; on comprend un peu moins ce qu'il faut entendre par : information formelle. Ou alors, d'après le premier paragraphe, il faut penser qu'une information formelle coïncide avec une innovation formelle. Car des formes peuvent finalement n'apporter strictement aucune information si elles ne sont que la réplique de formes déjà là. C'est le fameux problème de la différence minimum, de la plus petite différence qui fait que quelque chose arrive, se distingue, a lieu, émerge, sinon à la signification, au sens, du moins à l'être. Avec cette notion d'information, P.E. contourne la question de la signification mais il n'est pas certain qu'il y échappe vraiment : c'est une innovation (une différence) formelle qui rend possible une information formelle, l'innovation est la signification de l'information. L'innovation est l'écart dans les formes en même temps que l'information. Pas d'information qui ne soit "neuve", novation. Donc, P.E. fait passer son projet, son processus projectuel par la différence. Il l'inscrit dans un déterminisme, c'est-à-dire dans une logique de l'opposition, de la contradiction, de la différence. P.E. prend la négativité comme levier d'Archimède. Là encore, tout revient à cette lancinante question de l'origine du projet et -indissociablement- de l'origine de l'architecture. Innover par les formes, innover les formes. Il faut bien agir quelque part, poser quelque chose d'autre, susciter l'écart et la différence. Le projet/processus ne s'enclenchera jamais tout seul, de lui-même. House II ne va pas s'assembler, se concevoir par génération spontanée ou apparaître sur un hypothétique écran électronique comme un dessin animé automatique.

L'expression surcharge de l'objet renvoie, dans la même phrase, à une action, une dynamique qui laisse poindre, en second plan,

la volonté d'un sujet qui agit, opère, sur cet objet. Avec cette surcharge de l'objet avec des références formelles, le discours eisenmanien utilise pour la première fois dans House II une métaphore. P.E. nous parle d'une surcharge référentielle : des références viennent "charger" l'objet. Comme des forces ou des descentes de charge dans un objet physique, une construction. En choisissant le terme de surcharge, P.E. se place dans une logique projective ; il se donne l'objet comme matière à in-former, à former, à surcharger de références formelles, il se donne un programme, un projet d'action sur un objet. Celui-ci, à cette étape de House II, n'est que virtuel, mais cette virtualité ne se confond pas avec une pure abstraction : l'emploi même du terme objet, l'application d'un procédé métaphorique à son égard (surcharge), lui confèrent déjà beaucoup de présence. On ne s'étonnera pas, plus tard, de voir P.E. user et abuser du néologisme "objecthood" ("objectalité" ?) dans le texte/projet House X. Rarement l'idée d'"objet architectural" n'aura été autant développée, déployée par un architecte. Cette petite dose de phénoménologie permet de sortir un tant soi peu de l'atmosphère trop raréfiée du structuralisme orthodoxe.

Avec la "surcharge de l'objet", le strict univers de la géométrie pourra se voir imposée une charge projective mentale. L'origine du mouvement vient d'un surplus d'énergie, de force, de pression. Passer de la statique (géométrie) à la dynamique (projet/processus) est crucial dans la démarche d'Eisenman.

La métaphore qui gauchit le concept est encore la clé la plus sûre pour accéder à la dimension projective. Il suffit d'ailleurs de remarquer comment, déjà, la métaphorisation intervient dans le texte de P.E. par l'intermédiaire de son titre : House II. Maison II : l'objet dont il est question a quelque chose à voir avec

l'idée de maison. Et lorsque "House" est utilisé dans un paragraphe comme celui-ci (n° 3), l'objet se trouve référé implicitement à cette idée de House/Maison. On ne parle pas d'une théière ou d'un bateau, on parle bien d'une maison. Une des grandes forces du discours de P.E. réside dans cet usage discret, mesuré, à petites touches de la métaphore. En fait, il n'a guère le choix, la métaphore apparaît plus à son insu que de façon délibérée : elle hurle constamment le concept, la conceptualisation.

Et du même coup la signification menace de faire irruption alors que P.E. fait tout pour l'évacuer. Car, comme l'a observé M. Gandelsonas "chez Eisenman, nous trouvons une réaction contre le signe architectural lui-même, et en particulier contre l'idée de la signification du signe, afin de se concentrer sur la génération d'une structure linguistique (1)".

Parler de "House" pour nommer le projet, l'objet produit, ne se limite pas à un usage métaphorique du langage. Le nominalisme d'Eisenman reste une donnée constante de son oeuvre : c'est par le langage, par la nomination, par l'emploi de concepts-métaphores (que nous avons pour notre part analysés ailleurs sous le terme de "concepts nomades") qu'Eisenman travaille l'architecture, elle-même souvent prise en tant que seul concept. En témoigne cette remarque de P.E. sur les dessins de Daniel Libeskind : "Ils sont intimement liés à l'architecture par l'acte, la volonté et rien que la volonté de les nommer ainsi (2)".

1. Gandelsonas (M.) From Structure to Subject : The formation of an Architectural Language. Introduction à House X (Eisenman P.) pp. 7-30.

2. Eisenman (P.) Ecrit sur les "Chamber Works" de D. Libeskind. Traduction in : Technique & Architecture, n° 358, février-mars 1985, pp. 62-64, p. 63.

4. L'entrée en graphique. L'entrée dans l'ordre du visible :
"ce développement peut être visualisé..."

Aussi, la première mention d'une "structure sous-jacente" (an underlying structure), produite par les propositions formelles "abstraites". P.E. n'est pas très explicite dans cette phrase. C'est à ce point que s'articule au plus près l'idée de géométrie et de structure. La géométrie apporte avec elle ces "propositions formelles abstraites".

Les concepts utilisés ici sont, successivement :

1. propositions formelles
2. abstrait (es)
3. condition possible
4. structure
5. sous-jacent (e)
6. transformation
7. environnement

où l'on enregistre le passage progressif de l'univers des abstractions (premier concept : "propositions formelles") à celui des objets ou des choses : l'idée d'"environnement". Le concept qui assure le mieux ce passage est encore celui de structure. Il agglomère l'abstrait et le concret, il permet de réaliser cette transformation d'une série de manipulations géométriques en un produit physique.

5. Il faut commencer quelque part. P.E. décide de choisir le cube et précise que ce choix est arbitraire. Les premiers diagrammes sont censés nous faire comprendre -par visualisation- ce qu'il faut entendre par structure profonde.

Le cube, avec la sphère, est une figure matricielle par excellence. Il assure une centralité contre laquelle le processus pourra jouer. Il propose une origine. Indiscutable : qui discuterait le cercle, le carré, le cube ou la sphère ? Mario Botta aussi (*) se donne cette origine.

Eisenman nous introduit alors à ses figures graphiques. Premier problème : on peut faire tous les efforts d'imagination concevables, l'axonométrie de la Figure 2 ne montrera jamais l'arrangement en trame de neuf carrés dont parle P.E. Simple erreur typographique ? Sans doute, mais ensuite les Figures 3, 4, 5 se réfèrent explicitement, selon le texte, à la Figure 2 : elles sélectionnent et isolent trois conditions possibles de ce tramage. Le lecteur, dans ce cas, n'a que le choix entre se dire qu'il n'est pas assez intelligent pour comprendre ce que P.E. écrit et ce qu'il montre et faire donc l'impasse sur ce passage en poursuivant sa lecture, ou, au bénéfice du doute, mettre tout cela sur le compte d'une erreur d'impression. Ou bien du lapsus ?

De tels moments d'incertitude se reproduiront souvent dans le fil du texte eisenmanien. On passera beaucoup de temps, parfois, à rechercher sur une Figure ce dont le discours semble parler avec rigueur, de façon très factuelle. Ces remarques peuvent paraître marginales par rapport au contenu du texte, presque "dé-

* Voir plus haut.

placées". Pourtant, la matière textuelle de l'écrit eisenmanien importe d'autant plus que son couplage avec le graphique en est l'aspect primordial.

Si, à en croire P.E., la sélection de certaines configurations spatiales est arbitraire à cette étape du travail, il semble que -par voie de conséquence- l'ensemble du processus ultérieur (les étapes suivantes) hérite de cet arbitraire sui generis. En somme, P.E. n'a peut-être pas vraiment besoin de préciser que l'arbitraire est délibéré "à cette étape-là" : les procédures ultérieures pourront être non arbitraires, prises une à une, par application d'une règle du jeu ou de lois d'engendrement strictes, elles n'en seront pas moins marquées par l'arbitraire initial.

Se donner des "propositions formelles abstraites" (cf. 4) ne suffit pas si, ce faisant, on ne met pas en place les moyens d'une dynamique projectuelle. Eisenman nous a déjà parlé de "surcharge de l'objet" et (cf. 3) ceci augurait bien de cette volonté de provoquer une dynamique, de la suggérer à travers une métaphore. Le cinquième élément de texte précise le recours à la négativité, à l'opposition ou à la différence comme voie d'accès à une dynamique. P.E. identifie entre ses Figures géométriques des "oppositions choisies". Par exemple, une simple "opposition axiale de plans et de volumes se voit attribuée la capacité remarquable de produire un effet de transformation : "l'opposition axiale de plans et de volumes aura pour effet de créer une transformation" de la structure sous-jacente.

Pour Gandelsonas, la force motrice qui anime le processus projectuel d'Eisenman, qui lui donne son énergie, serait l'"idée" elle-même : "Au début, il y a une idée qui est à la fois formelle et conceptuelle, et la projection devient une quête

obsédante pour la forme correspondante. L'"idée" est la force organisatrice ; elle est l'énergie qui détermine la conception d'une structure de positions vides qui seront occupées par des formes (1).

De fait, toute une énergétique accompagne, *mezzo voce*, l'argumentaire de P.E. La ligne, le plan, le volume, réagissant dans des jeux d'oppositions axiales pour faire naître conceptuellement -c'est-à-dire dans l'ordre des idées- un mouvement , une dynamique qui seront réarticulés au réel et au concret de l'"environnement".

Enfin, il faut retenir la chute de ce paragraphe pour son recours au mode hypothétique : "l'hypothèse est que ces oppositions spatiales initiales permettent d'une certaine façon l'articulation d'une relation virtuelle entre l'environnement réel et la structure sous-jacente. (Comment ou pourquoi cela a lieu est l'objet d'un travail futur)." La démarche d'Eisenman est heuristique. L'hypothèse en question est cruciale dans la mesure où l'existence d'un rapport entre le réel et la fameuse "structure sous-jacente", soit entre un concret perceptible et un abstrait concevable mais non perceptible, peut seul justifier la poursuite du processus de conception de House II. Le "travail futur" évoqué ne semble pas avoir été réalisé depuis 1969.

1. Gandelsonas (M.) op. cit. p. 10

6. Avec ce paragraphe commencent, si on peut dire, les choses sérieuses. Prière de lire lentement pour suivre Eisenman. Ou alors adopter la tactique inverse pour affronter cette première pente escarpée du texte/projet : réaliser une lecture au pas de course, superficielle donc, juste pour saisir la tonalité générale, pour pointer les expressions employées par Eisenman dans ses explications les plus complexes. Et, aussitôt, se détachent en premier plan (en première ligne du sens) les termes "translation", "dislocation", "s'élèvent", "mouvement", "glissent". Les éléments géométriques des Figures (Fig. 9 et 10, puis 11 à 15, dans ce paragraphe) sont en mouvement, agissent et réagissent ; ... du moins métaphoriquement. Eisenman parle de lecture de ses Figures : "lire les murs cisailés comme...", "les colonnes peuvent être lues". Avec la lecture, le sujet fait son entrée dans le système-processus du projet. Il lit l'espace avec les lunettes d'un écrivain ; il raconte ce qui se passe entre les formes géométriques. Pour animer des figures qui sinon resteraient statiques, il faut quelque capacité à leur faire dire ce qu'elles taisent : la possibilité du mouvement. Lire et écrire l'espace grâce à la métaphore.

Mais le processus/projet ne se réduit pas à un jeu de langage puisque Figures il y a. Lorsque Eisenman, Figure 10 à l'appui, décrit les "volumes du niveau supérieur qui s'élèvent en retrait de la gauche vers la droite" il ne nous raconte pas des "histoires" : la perception visuelle confirme ce qu'il dit, ces volumes sont de plus en plus hauts lorsqu'on les regarde de gauche à droite. Et de strates, on peut effectivement parler. Si l'on examine la succession des Figures 11 à 15, cette stratification se devine plus qu'elle ne se comprend. La représen-

tation axonométrique dans ce cas commence à devenir une gêne pour la lecture ; l'étagement des différents plans selon la verticale est difficilement perceptible.

De la Fig. 15 à la Fig. 16 s'effectue un saut qualitatif important : la 15 peut déjà suggérer les "volumes induits" comme des éléments construits ou constructibles (comme de la géométrie matérialisée concrètement dans l'environnement physique, mais de par son caractère non clos peut difficilement passer pour la figuration d'une maison. Tout change d'un coup avec la Figure 16 où l'on voit apparaître des formes qui ont bien les caractéristiques d'une toiture-terrasse (ou d'éléments de toiture-terrasse), celles de poteaux (en périphérie), de baies découpées dans des murs. Un pourtour vient d'apparaître en même temps qu'un intérieur et un extérieur.

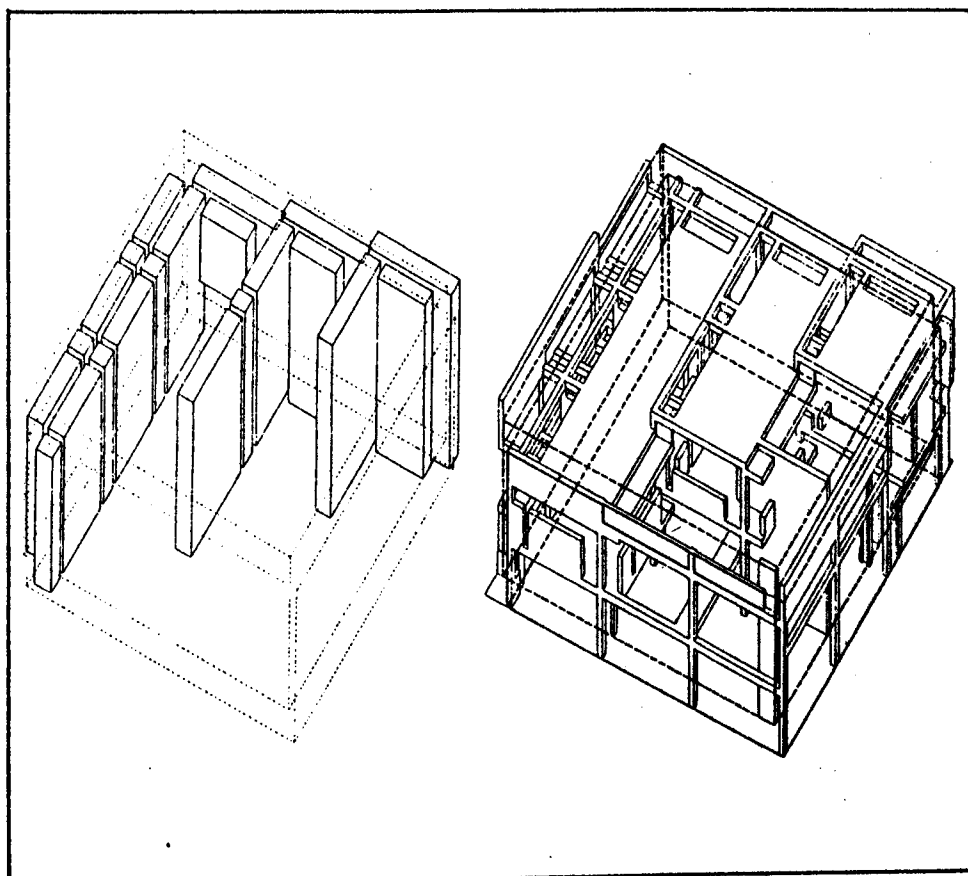


Fig. 15 & 16 [in: "Five Architects", p.34]

7. Eisenman, après avoir opposé une géométrie réelle -ou effective- ("an actual geometry") à une géométrie impliquée -ou induite- ("an implied geometry") oppose, dans le 7ème paragraphe, une relation réelle -ou effective- ("an actual relationship") à une relation impliquée -ou induite- ("an implied relationship") dans l'environnement. La dialectique (le mot est d'Eisenman) qu'il établit entre ces deux champs (le réel et l'induit) est celle qui existe entre un corps physique et son prolongement virtuel dans l'espace, ou celle qui renvoie le plein d'un solide au vide de l'espace qui l'entoure. L'exemple présenté rend l'explication un peu plus claire : "le volume d'une pièce est considéré comme une extension d'un mur, tandis qu'une colonne passe pour un résidu de mur". Il faut donc prolonger par la pensée -mais aussi en perception, selon un mode gestaltien- chaque élément de géométrie réelle en son élément induit ou impliqué dans l'espace. Eisenman vise bien, comme il le dit, à rendre "difficile" le fait de considérer les éléments architecturaux (colonne, mur, fenêtres) de façon individuelle. Il cherche à les intégrer comme "parties d'une structure globale de relations". Y arrive-t-il vraiment ? Si l'attention se fixe sur les Figures, on peut admettre que certaines d'entre elles correspondent assez directement au discours descriptif-explicatif qui les accompagne. A la Figure 10 (référée au paragraphe 6), nous n'avons pas trop de mal à visualiser la série de trois volumes qui "glissent" sur une diagonale et la série de quatre murs qui "glissent" sur la diagonale orthogonale à la précédente. Eisenman utilise les points cardinaux comme repères pour ses descriptions des Figures ; la représentation axonométrique ne se prête pas vraiment à l'identification des murs selon le nord, le sud, etc. même si, suivant les conventions de la cartographie, le nord se situe vers le haut de la feuille (et de la Figure) et le sud vers le bas. Aussi, ce choix ne facilite pas toujours la compréhension du texte-projet House II.

On aura relevé, dans le même extrait, l'utilisation de la notion de "compression" à propos des systèmes formels de colonnes, murs, fenêtres, métaphore dynamique qui reprend celle de "surcharge de l'objet" analysée auparavant (cf. 3).

Dernier point : avec l'extension ou la "dilatation" des éléments architecturaux colonne, mur et fenêtre par le jeu des configurations qu'ils induisent dans l'espace, Eisenman court le risque de voir les mots (colonne, mur, fenêtre) ne plus rencontrer les choses. Et "l'attention (...) transférée de l'objet physique lui-même à la compréhension de sa relation à une structure sous-jacente" ne vaudrait que par le transfert conceptuel opéré autour des mots colonne, mur, fenêtre. Eisenman réalise autant une extension du signifié des mots que des choses qu'il (s) désigne(nt).

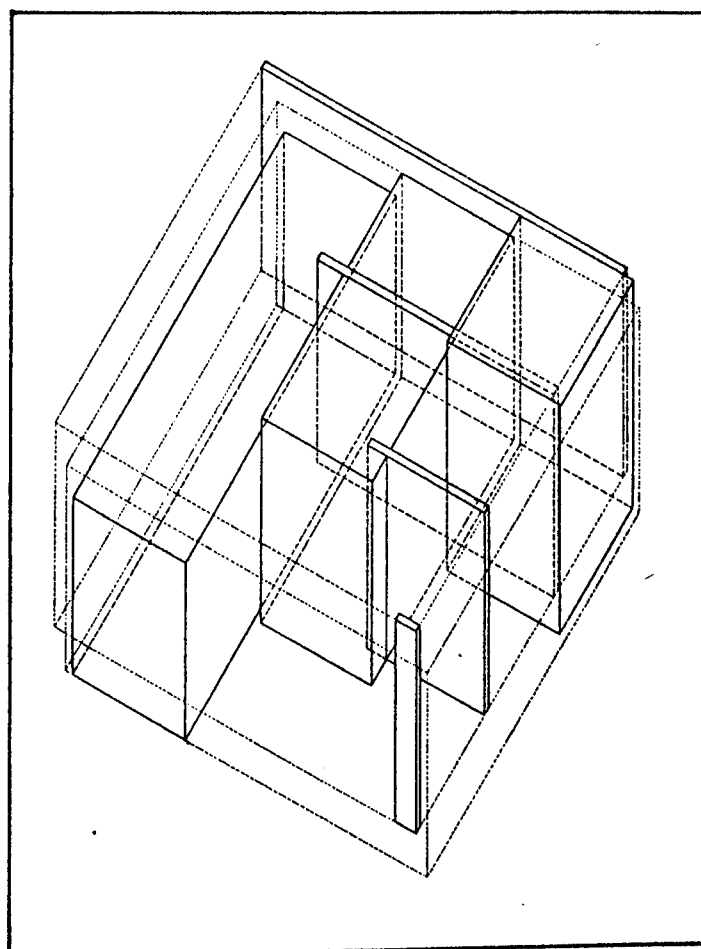


Fig.10 [in: "Five Architects", p.33]

8. Ici, le sujet n'est plus seulement le lecteur d'espace géométrique, celui qui pouvait jusqu'à cette étape du processus-projet se contenter de lire l'espace en représentation axonométrique. Il n'est plus ce lecteur-architecte que nous devons être en suivant le projet House II. Pour la première fois, Eisenman introduit dans son discours l'idée d'un visiteur potentiel de la Maison ... construite. Un habitant. Après avoir décrit le mouvement lisible dans la géométrie (induite ou réelle des Figures du projet, Eisenman, dans ce passage, évoque le "mouvement de quelqu'un" qui traverserait le projet si celui-ci était construit. La Maison-maison donc.

Symboliquement, l'introduction d'un sujet qui peut parcourir la House II marque l'entrée du projet dans le champ de la représentation architecturale la plus commune. Les Figures sont alors autre chose qu'un exercice de géométrie. Elles deviennent préfiguration d'un édifice.

Le texte de House II rejoint, à ce moment, les Figures dont on a noté le saut qualitatif entre la 15 et la 16. Il ne manque plus alors qu'un personnage dessiné dans l'une des axonométries -le fameux "grouillot" de la représentation Beaux-Arts- Eisenman ne peut franchir le pas graphiquement mais il l'a fait dans l'ordre du discours.

Ainsi, la projétation eisenmanienne retrouve la référence anthropologique et anthropomorphique qu'elle semblait ignorer, sinon nier. L'homme n'est plus absent de l'objet produit, il participe à sa production.

P.E. évoluera sur ce point par la suite en se donnant comme programme explicite, dans House X, la purge de tout humanisme comme d'ailleurs de toute allusion au sens et à la signification. Cet anti-humanisme n'est pas encore présent dans House II.

Architect: In this sense, House X is a 'blasphemous' object—it is an attempt to purge itself of not only the modern cultural pieties but also the purely architectural ones as well. It remains an icon only in the sense that it is the sign of this ritual of cleansing.

La purge de toute signification culturelle. Extrait de "House X", p.42.

9. La "bi-valence" comme stratégie formelle. A partir de la Figure 17, les axonométries deviennent singulièrement complexes. Les pointillés qui relient des éléments dans les Figures sont tracés en rouge à partir de la 18 (dans l'édition de Five Architects New York Oxford University Press, 1975, pp. 34-35).

La notion de bi-valence (ou d'ambiguïté) contribue à rendre la suite de l'exploration projectuelle délicate à saisir.

10. Contrairement au reste du texte, ici P.E. fait un usage non structuralo-linguistique du concept de structure. Il est question de "redondance structurelle", de "murs porteurs" et de "trame de colonnes" qui forment un "système structurel". Où encore : un système constructif.

Comme si, au fur et à mesure de la progression du processus-projet vers son terme constructible, le langage même du texte se concrétisait en sélectionnant de plus en plus les acceptions "constructivistes" de termes qui, en première phase de projet, étaient employés dans leur sens abstrait. Tel est le cas du mot "structure" qui, à ce stade seulement du projet, coïncide avec sa définition architecturale.

11. Les Figures 18 à 24 comportent des traits rouges (non reproductibles ici) pour mieux donner à voir ce que le texte explique. On comprend après plusieurs allers et retours entre les Fig. 18, 19, 20 et 21 ce dont il est question. Par contre, cette description de configurations de murs qui s'"étagent" en "escalier" (ce sont nos métaphores et non celles de P.E.) outrepassa d'une certaine manière ses droits lorsqu'elle veut nous faire prendre pour des "marquages" (expression de P.E.) ce qui reste dans tous les cas de l'ordre de la déclaration d'intention, de la nomination. Car sous le terme de marquage il faut entendre celui de signe reconnaissable, repérable ; on n'imagine pas de marquage illisible, invisible, non perceptible de façon évidente et claire, on n'imagine pas de marquage qui ne s'adresse à aucun sujet. Or, s'il y a vraiment marquage et marques dans les Figures du projet, ils doivent à tout le moins être perceptibles.

Alors qu'Eisenman introduit dans son argumentation le sujet (cf. extrait 8 plus haut), aucun sujet parcourant le projet construit ne pourra jamais appréhender les marquages spatiaux qui sont déjà impossibles à visualiser en représentation axonométrique sans le support du texte. Ainsi, le rôle joué par le texte prime sur celui joué par la représentation iconique. Ce n'est pas un hasard si Eisenman considèrera plus tard la partie écrite du projet House X comme un "objet-texte".

12. Explication adéquate à ce qui est tracé, à ce qui est vu ;
les volumes virtuels -en pointillés- sont lisibles.

13. Les murs agissent. Et le texte-projet se précipite, prend de
la vitesse. Les paragraphes sont plus courts, ils arrivent
comme en rafale.

14. "La construction est conçue comme une progression de l'exté-
rieur vers l'intérieur". Ce qui, jusqu'à ce stade du projet,
ne tombait pas vraiment sous le sens.

L'architecture, de l'extérieur vers l'intérieur, des façades
aux espaces intérieurs : rien de très nouveau comme conception.

15. L'articulation de la première colonne (façade sud) à gauche
avec le "premier volume" (qui est, semble-t-il, celui qu'on
lisait à la Figure 10 comme étant le plus grand des trois
volumes) est matérialisée par cette portion de mur reposant
sur la poutre transversale . On peut, comme le fait Eisenman,
légitimement considérer que le volume vient se "presser" ou
se comprimer dans le plan des colonnes. Mais, là encore, la
description des agencements géométriques a singulièrement
tendance à "en dire trop". Trop pour les yeux, trop pour la
capacité de discrimination optique-conceptuelle du couple
oeil-cerveau.

16. Il n'est désormais plus possible de suivre maintenant Eisenman. L'"idée de compression" du volume de gauche n'est certes pas un pur fantasme qui ne vaudrait que pour l'architecte-concepteur : là aussi, il est possible de rejoindre Eisenman sur le terrain de ses métaphores-concepts formelles; mais là aussi, l'effort à consentir est quand même démesuré.

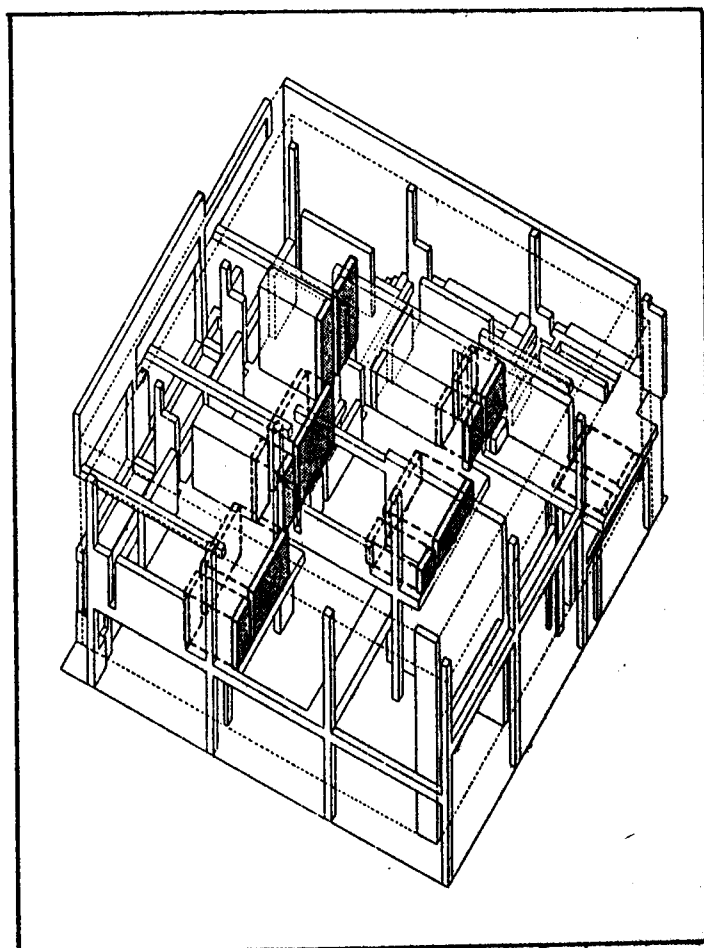
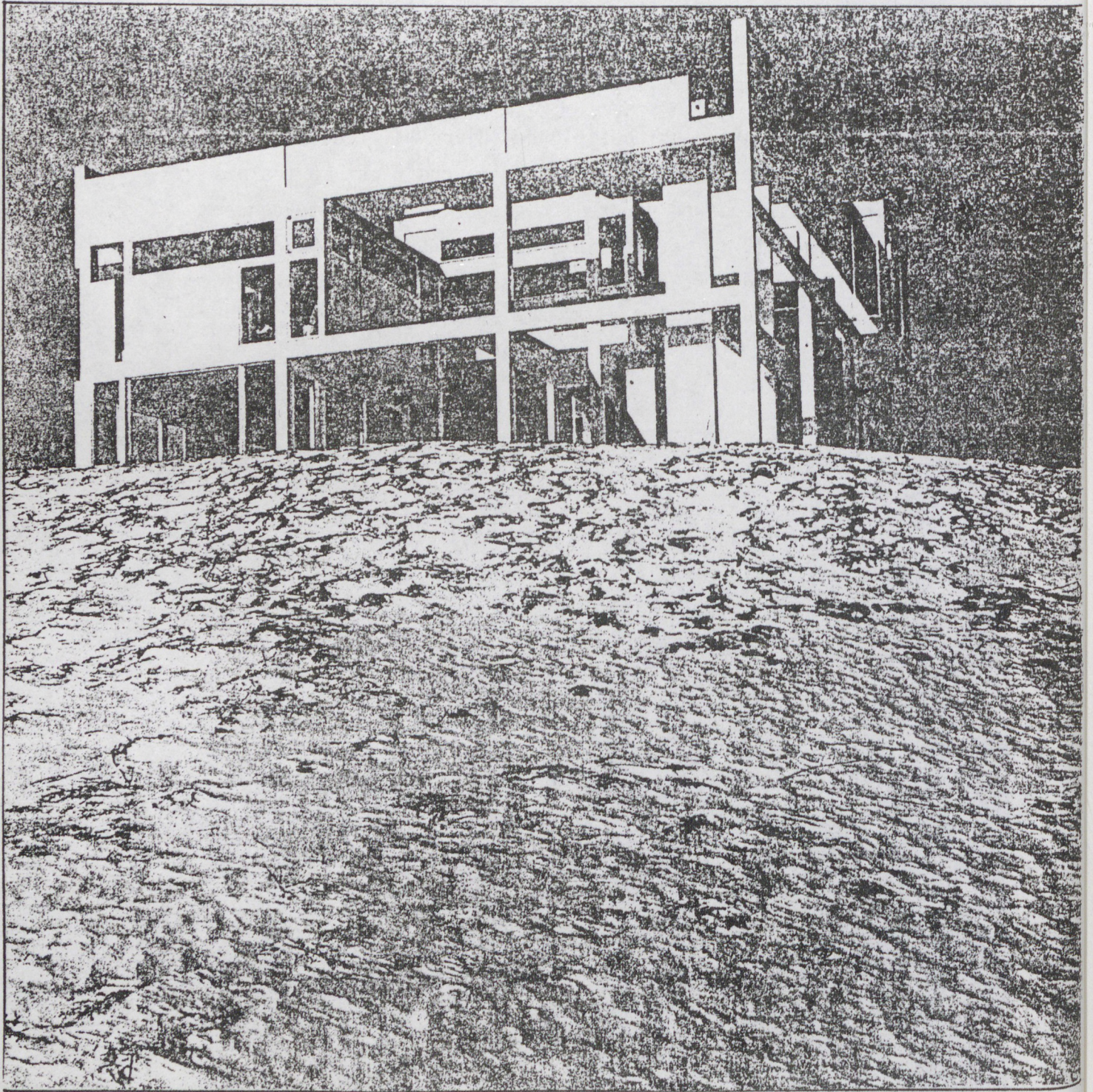


Fig.23 [in: "Five Architects", p.35]



L'objet-objet : House II construite. Photographie de la page 37 de : "Five Architects".

III. HOUSE X: TRADUCTION ORIGINALE.

PETER EISENMAN

HOUSE X

Traduction : Ch. Girard.

Avant propos

- 01 Cette présentation consiste en quatre textes, deux visuels, deux écrits. On peut les décrire comme :
- . des photos d'objets et des dessins de la réalité, qui dans ce cas est la maquette,
 - . des diagrammes narratifs de la réalité,
 - . des textes narratifs qui développent des thèmes relatifs à cette réalité,
 - . des "object texts" (textes objets) qui développent une série de thèmes dans les diagrammes.

Parfois ces textes sont séparés ; parfois ils sont en parallèle, parfois ils s'imbriquent, parfois ils divergent.

A l'intérieur du texte, il y a deux voix. Une voix semble être la voix narrative de l'architecte de House X, et l'autre, la voix du critique. Mais cette seconde voix peut aussi être lue comme celle de l'architecte des maisons précédentes tandis que la première voix peut être lue comme celle de la maison elle-même. Conjointement, elles produisent une spirale fermée sur elle-même qui exclut par avance tout texte externe. Cependant, elles existent aussi comme un jeu de fragments d'objets, un jeu de narrations partielles ; en elles-mêmes elles sont une manifestation de l'idée de maison/fragments : fragments qui manifestent une autre unité, celle du bâtiment comme texte, du texte comme bâtiment.

Transformation, décompositions et critique : House X

- 02 L'architecte : Dans un essai sur House 1 écrit en 1969, Kenneth Frampton a fait renaître le thème de la maison comme ruine. Il faisait référence aux avatars pittoresques de l'architecture de la ruine métaphorique, depuis la mémoire historiquement fragmentée de la Rome d'Hadrien jusqu'aux fantaisies piranésiennes du dix-huitième siècle. Depuis lors, pour parler de façon plus figurative, une "ruine" plus contemporaine est apparue - celle de l'architecture moderne elle-même. Ses formes pures, idéales, non seulement sont en déclin depuis quelques années, mais elles ont aussi perdu la capacité de soutenir l'iconographie jadis symbolique de leurs formes souvent directement inspirées de la machine. A leur place est apparu quelque chose appelé "post-modernisme", une expression attrape-tout par la façon dont elle est utilisée par la plupart des architectes et des critiques pour tout type d'imagerie non-mécaniste et éclectique. La ruine et le fragment sont devenus l'iconographie obligée des nouvelles "folies" de ce nouvel "isme" depuis le bâtiment comme ruine littérale, comme dans les magasins Best de SITE, jusqu'aux fragments et collages des icônes historiques de Robert Stern ou de Michael Graves - frontons, pignons, corniches et moulures greffés ensemble et dissociés de leurs contextes formels et fonctionnels. Ainsi la métaphore "post-moderne" de la ruine a remplacé la métaphore moderne de la machine.

- 03 Cet enterrement de l'architecture moderne par les savants "post-modernes" (qui, on le soupçonne, ont toujours su qu'il est plus facile de vendre un toit à pentes qu'une toiture-terrasse) afin de faire renaître leur vague mélange d'historicisme et d'élitisme, cette renonciation du soi-disant élitisme de l'imagerie rationnelle en faveur d'une opération qui se donne comme l'un de ses objectifs non seulement l'élimination de l'idéologie critique particulière du modernisme mais aussi l'éradication de toute idéologie en architecture, indique que ce ne sont pas seulement les formes du modernisme, l'idéologie particulière sociale, politique ou esthétique que ses praticiens épousaient, mais que c'est plutôt le fait même que les formes puissent contenir une idéologie quelle qu'elle soit, qui est au coeur de la réaction "post-moderne".
- 04 Comme cela a été traditionnellement le cas au vingtième siècle, la maison est devenue le point focal pour une grande partie du récent débat. Cependant, avec le révisionnisme supposé, l'imagerie classique de la "demeure" (le concept que Gaston Bachelard a associé à une coalescence particulière de la forme autour d'un foyer ou d'un point focal central, sous un toit en pente ou en pignon mais qui toujours renferme) est restée essentiellement intacte, malgré les gestes figuratifs et la décoration inventive des façades : rien de la soi-disant maison "post-moderne" en plan ou en coupe ne suggère qu'un changement culturel ou institutionnel l'anime. Ainsi, en dépit de ce qui est superficiellement une "nouvelle" imagerie de la ruine et du fragment dans cette architecture, le résultat n'est finalement qu'un "appliqué" (en français dans le texte) décoratif, littéral ou nostalgique parce que la maison conserve au bout du compte son unité conceptuelle de base : à savoir, par sa relation à l'homme, la maison reste une entité mimétique, symbolique et fonctionnelle, comme elle l'a toujours été.
- 05 House X est fortement teintée d'idées métaphoriques de ruine, de décrépitude et de démantèlement, mais elle tente d'utiliser ces idées de façon totalement différente par rapport aux post-modernistes. Alors que l'imagerie des post-modernistes incorpore une antipathie masquée pour tout ce qui est idéologique, l'imagerie de House X est enracinée dans une préoccupation envahissante et explicite pour une situation culturelle donnée, à savoir : l'apparente incapacité de l'homme moderne à maintenir plus longtemps sa croyance en sa propre rationalité et perfectibilité. Cette préoccupation peut être distinguée de la réaction post-moderne contre le Mouvement Moderne en ce qu'elle participe des interrogations plus générales sur le modernisme, c'est-à-dire des propositions intellectuelles qui se sont fait jour au cours du siècle comme faisant partie d'un large phénomène culturel parallèle et destiné à remplacer la tradition précédente de l'humanisme. C'est cet argument plus large qui est à la base de House X et qui la distingue des "ruines" du post-modernisme.

- 06 Voix : C'est justement ce souci d'un contexte culturel plus large qui distingue aussi House X de vos autres Houses et l'implique ainsi dans une apparente contradiction. Car vos intentions affirmées pour les précédentes Houses représentent certainement une tentative pour réduire ou éliminer toutes les considérations idéologiques à la fois dans leur programme et leurs formes et dans leur existence effective aussi bien que conceptuelle. Votre attention était totalement concentrée sur les conditions intrinsèques (par opposition à extrinsèques) de l'architecture. Significativement, toutefois, alors que vous considériez cette "coupure" comme une étape vers une situation de neutralité vis à vis de la culture, d'autres, Manfredo Tafuri, par exemple, considéraient déjà votre hermétisme comme fondamentalement idéologique : à savoir, comme un geste anti-idéologique contre l'état présent de l'architecture, et ainsi comme un acte volontaire de négation plutôt qu'une position passive de neutralité. Dans tous les cas, si nous envisageons votre hermétisme auto-imposé comme un préalable nécessaire dans votre quête pour la nature de l'architecture, et House X comme une continuation de cette quête, il n'apparaît pas moins que lorsque vous laissez des considérations idéologiques ou culturelles contaminer la discussion (sinon l'architecture elle-même), vous permettez à un champ externe de conditionner pour une part les formes que vous produisez. Cela semble être une contradiction fondamentale par rapport à votre travail précédent et à ses conditions mêmes d'existence.
- 07 L'architecte : En ce sens, House X représente peut-être plus un point de départ qu'une contradiction. Car elle a à voir avec une suspension de la certitude -un écart par rapport au rationalisme et au formalisme comme justification du discours et comme stratégie de projection. Ainsi, les contradictions sont peut-être une part nécessaire de son existence. De plus, la House n'est pas tant un nouveau modèle non-rationnel qu'une exploration de la nature d'autres modèles en architecture qui pourraient suggérer une "autre" relation de la culture par rapport à l'objet.
- 08 Trois aspects fondamentaux de ce changement d'attitude apparaissent dans House X : le premier concerne la nature du processus de projection en relation avec l'objet architectural ; le second concerne la nature de cet objet en relation avec l'architecte et l'homme en général ; le troisième concerne la nature de l'objet à la fois en tant qu'objet et en tant que signe.
- 09 Pour commencer par le premier, le processus dans House X n'a plus rien à voir avec la manipulation de ce qui dans les maisons précédentes était un jeu préférentiel d'éléments planaires et linéaires et une progression séquentielle, linéaire par le biais d'une série de transformations prêtes à être reconstruites, mais concerne plutôt une notion appelée "décomposition".

- 010 Ce terme suggère une activité analogue à celle que les critiques littéraires nomment "déconstruction" et qui concerne l'analyse d'un texte par son démontage conceptuel afin de la faire entrer dans certaines catégories structurales. La déconstruction est essentiellement un procédé analytique ; elle ne suggère aucune attitude particulière envers le processus de réalisation ou envers le caractère physique -l'essence effective littéraire, ou dans ce cas, architectonique- de l'objet produit. Pour cette raison et aussi afin d'éviter le terme "construction" qui d'ordinaire renvoie en architecture au bâtir et au procès de fabrication, alors qu'ici le propos est beaucoup plus lié au procès de conception et de composition, le terme "décomposition" est utilisé de préférence à celui de "déconstruction" dans le contexte présent.
- 011 Voix : Au sens littéraire, la déconstruction est une activité critique et analytique par opposition à synthétique. Elle présuppose une "oeuvre" déjà existante. Ce qui n'est pas clair d'après ce que vous avez dit jusqu'ici c'est ce qu'est cette oeuvre et comment on peut la décomposer.
- 012 L'architecte : L'oeuvre réside dans un univers préexistant et disjointif. "préexistant" non pas en un sens historique ou temporel, mais en un sens absolu. Cela signifie que le procès de décomposition n'a pas d'effet causal sur la détermination de l'objet, autrement dit, le procès n'implique pas l'objet ni ne le conduit à exister comme réponse au procès, mais plutôt il existe ou pré-existe un état "objectalité", indépendamment du procès.
- 013 Voix : Dans vos maisons précédentes, il y avait la préoccupation sous-jacente, comme vous l'avez dit, d'une explication rationnelle, qui par moments revenait presque à une justification morale de votre activité et de vos résultats. Certes, lorsqu'on nie l'importance de la fonction, du programme, de la signification, de la technologie et du client -contraintes traditionnellement invoquées pour justifier et en un sens épauler la production de la forme- la rationalité du procès et la logique inhérente à la forme deviennent presque la dernière "sécurité" ou légitimation disponible. Ainsi, l'utilisation du terme "décomposition" semble questionner à la fois la rationalité du procès et l'impératif de justification.
- 014 L'architecte : Le terme suggère un renversement de l'idée traditionnelle de composition qui met généralement en jeu une idée de transformation séquentielle, soit implicite dans la plupart des cas, soit explicite, c'est-à-dire la réalisation de quelque chose de plus complexe à partir de quelque chose de simple.
- 015 Traditionnellement, l'architecte produisait une forme-image initiale en réponse à un programme de besoins. Elle était modifiée pendant la projection et aussi complexifiée et affinée pour correspondre aux exigences multiples et souvent contradictoires du site, des matériaux, de la fonction et de la signification ; mais, dans le même temps, un lien était maintenu avec l'image d'origine. La com-

préhension de l'image finale était considérée comme résidant en partie dans la capacité de référer rétrospectivement l'objet final au concept initial, par une sorte de processus mental inverse, qui à nouveau impliquait des procédures implicites sinon explicites de transformation actives dans la projétation.

- ◊ 16 Voix : Les transformations qui ont élaboré la structure formelle de House IV et de House VI résultaient pour une large part d'un procès linéaire qui mettait à jour à chaque étape un jeu limité d'alternatives. En d'autres termes, à chaque point du processus de transformation, un jeu supplémentaire d'alternatives potentielles était mis à jour par ce qui avait eu lieu auparavant. Bien que limitées et circonscrites par le processus, ces alternatives semblaient faire partie intégrante du processus, une sélection résultant directement du processus. Cela avait à l'époque pour but de trancher avec le procès de conception traditionnel qui commence avec une image déjà préconçue et ainsi dispose à chaque étape d'un nombre pratiquement illimité d'alternatives, étant donné qu'il ne procède pas logiquement à partir de l'étape précédente mais plutôt de l'image initiale. Cette image initiale décrit et limite le choix véritable parmi la gamme d'alternatives. A l'inverse, la méthode transformationnelle, au lieu de réduire le champ des possibles à chaque étape du processus, l'élargit en fait parce qu'elle ne s'achemine pas vers une image préconçue. Dès lors, tandis que le coup 10 détermine le coup 11, limitant ainsi la gamme des coups possibles par la nécessité de leur relation et évitant ainsi au système de devenir purement arbitraire, ce même coup ouvre aussi dans le cadre de ces limites un jeu de choix futurs potentiellement illimité. Le processus devient l'objet. Le processus ne produit plus un objet préconçu comme dans une projétation traditionnelle, mais aboutit plutôt à l'épuisement du processus lorsqu'aucune autre étape n'est plus possible, lorsqu'il y a une fermeture suggérée par la direction cumulative de toutes les étapes précédentes. Ainsi dans vos maisons précédentes, le processus était à la fois linéaire et refermé sur lui-même. Mais à partir du moment où vous comprenez la clé des transformations, il n'est plus nécessaire de continuer le processus jusqu'à son terme, car il ne fait que révéler sa nature autocentrée et n'a plus donc besoin d'être révélée à travers l'objet.
- ◊ 17 L'idée d'un processus décompositionnel semble consister à produire quelque chose qui ne peut être connu ou prédit à partir du commencement ou simplement en connaissant une série de transformations. Un tel processus pourrait être considéré comme un non processus ou tout au plus un processus irrationnel si la fin ne peut être prédite ni des prémisses ni de chaque étape en cours de route.

- ◊ 18 L'Architecte : House X tente de s'écarter à la fois du processus comme développement d'une image préconçue et du processus comme séquence de transformations. Plutôt que de progresser d'un point zéro vers une notion plus complexe, House X est générée à partir d'une série donnée de notions formelles, par exemple l'interaction de schémas, de séquences incomplets et de progressions internes à ceux-ci - dans ce cas particulier, une relation quadripartite- telle que deux pour deux, trois pour un, etc. Le processus tente alors de dévoiler (ou de déconstruire) en eux les relations spatiales inhérentes à leur structure. Plutôt que d'oeuvrer vers une fin prévisible, la décomposition commence par la fin pour trouver ses limites inhérentes. Ainsi, il ne s'agit plus d'un processus transformationnel ou linéaire, mais plutôt d'un processus qui, pour produire un objet, part d'un jeu de limites et, qui, en les démontant, essaie de comprendre à la fois la nature d'un objet déterminé et celle de l'objectivité en général ; le résultat étant peut-être aussi une autre espèce d'objet. Cela revient à produire par l'analyse.
- ◊ 19 Il se peut, alors, que la principale idée inhérente au processus de décomposition soit que la conception et la perception ne sont pas des processus cumulatifs par lesquels on arrive, dans la durée ou par une "lecture inverse", à une compréhension totale ou à un quelconque principe cohérent d'ordre. Autrement dit, contrairement à la transformation, dans laquelle les concepts et les éléments de perception sont considérés comme ordonnés séquentiellement (et en général d'une façon linéaire), le processus de décomposition procède de façon apparemment désordonnée, aussi bien conceptuellement que perceptivement. Il n'est pas totalement aléatoire ou anarchique, cependant. Pas plus qu'il ne propose une notion de simultanéité comme alternative possible à la séquence et à la linéarité, car la simultanéité implique encore, dans ses lectures duelles, une unité
- ◊ 20 essentielle. Plutôt, la décomposition propose une conception non unitaire de l'objet et ainsi un processus dans lequel aucune étape n'est clairement prévisible ou reliée causalement à une autre quelconque. Ainsi, il n'est pas sûr que l'objet "final" sera, ou même pourra être, le portrait de sa propre histoire. C'est-à-dire que, contrairement aux maisons précédentes, il n'est peut être pas possible de déduire l'objet final des développements antérieurs.
- ◊ 21 La procédure décompositionnelle peut être plus ou moins considérée comme analogue à l'activité d'un archéologue ou d'un géologue (et ordonnée aussi "naturellement" ou de façon aussi inhérente que le leur) bien qu'elle diffère de l'archéologie au moins par un aspect critique. L'archéologue recherche des éléments culturels, il cherche à décrire la relation entre l'objet et son contexte social, politique et historique. Mais avec la décomposition, l'architecte n'est désormais plus engagé dans cette recherche. Son univers est ontologique plutôt qu'épistémologique ; il s'occupe de la nature de l'"objectivité" comme entité physique et comme signe plutôt que des origines de l'"objectivité" en relation avec la projection. De façon similaire, l'activité architecturale diffère de la géologie en ce que le géologue est engagé dans le champ de la science pure ; l'architecte ne doit pas prétendre y être. Ses méthodes peuvent être rigoureuses mais non scientifiques.

022 La métaphore de l'architecte comme archéologue ou comme géologue ne saurait être poursuivie au-delà de son efficacité, elle a surtout pour but de décrire une ressemblance méthodologique. Néanmoins, comme son homologue archéologue, l'architecte de la décomposition met à jour et enregistre des fragments d'information significative au fur et à mesure qu'ils apparaissent. Ils sont alors quasiment arrangés comme des objets d'exposition. Les objets exposés A, B, C, etc. -un morceau de poterie, l'os d'un animal, un fragment d'écriture sur une pierre- n'ont aucune relation nécessaire entre eux et certainement pas de relation avec le processus chronologique ou historique par lequel ils sont advenus ; en fait, ils peuvent même être contradictoires ou conduire à de fausses pistes. L'unique relation qu'ils entretiennent entre eux et dont on soit absolument certain est le fait qu'ils aient été trouvés ensemble, et peut-être par le même individu. Certes, ils semblent aussi, de façon incontournable, constituer des indices d'un système ou d'une entité plus vaste dont ils sont les vestiges. Et parfois, quand on en a trouvé un assez grand nombre, ils commencent à s'imbriquer entre eux pour esquisser des principes d'ordre, des idées sur leur propre nature. A la fin, cependant, le tout à partir duquel procédait le processus de décomposition (si, vraiment, il y en a un ou il y en a eu un) ne peut être intégralement connu. Comme des atomes perturbés par l'instrument utilisé pour les mesure, l'ontologie de l'univers formel reste fondamentalement ambiguë et mystérieuse.

023 Le processus de décomposition, dès lors, n'est pas le processus de transformation inversé ou ayant déraillé ; il n'est pas non plus une disposition désordonnée perverse des éléments -1, 4, 9, 2, 6, etc.- de telle sorte qu'un lecteur adroit puisse venir les redistribuer ou deviner l'ordre initial selon 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Les éléments intégrateurs n'ont désormais plus aucune signification comme éléments intégrateurs. Autrement dit, ils ne suggèrent pas l'existence d'une relation entre eux ; ce ne sont que de simples x ou n. Ils n'ont pas d'existence physique, ils ont en tant qu'objets un "goût" et une "odeur" reconnaissables. Mais ils n'ont plus avec le processus de leur propre émergence à l'existence le rapport qu'ils entretenaient précédemment. Ce processus est considéré maintenant comme tellement déconnecté qu'il devient impossible de le remarquer d'aucune manière certaine ou incompréhensible, autrement qu'à travers la présence de ce qui peut être appelé une imagerie disjonctive. En ce sens, l'imagerie disjonctive semble être la métaphore ou l'approximation la plus adéquate sur ce qui a été décrit comme un univers disjonctif préexistant.

024 La deuxième manifestation du changement d'attitude apparente dans House X a trait au rôle de l'architecte. Dans House X, l'architecte-géologue métaphorique a pour tâche de creuser dans l'ontologie de l'architecture, dévoilant son substrat, puisant à la source de son existence non encore exploitée. Tandis que dans le passé, l'activité de l'architecte peut être caractérisée comme une recherche des fondements d'une "objectalité" qui procurerait ou vérifierait des faits culturels connus et qui servirait à illustrer la condition de l'homme par rapport aux objets qu'il a fabriqués, sa nouvelle fonction est essentiellement celle d'un enregistreur plutôt que d'un manipulateur de son matériel.

025

Voix : Il semble possible de voir l'origine de cette idée dans vos premières maisons : même dans le processus de transformation, dans lequel un objet est produit à partir d'une séquence logique et linéaire de mouvements, il y a une distance entre l'objet final et l'architecte, car l'objet n'est pas quelque chose qui commence comme une image épanouie dans l'esprit de l'architecte, mais plutôt quelque chose qui acquiert sa propre identité à travers le processus de développement. En effet, dans une tentative pour être aussi "distancié" qu'un ordinateur jouant aux échecs, l'architecte de ces maisons a évalué avec autant de neutralité que possible la gamme de coups possibles pour produire ses objets architecturaux. Mais, comme s'il jouait aux échecs, il faisait l'hypothèse que le jeu de l'architecture était connu, que certaines limites définissaient son échiquier et que certaines règles gouvernaient ses pièces ; de sorte que plutôt que de reconnaître le caractère essentiellement préférentiel ou conditionné de ses coups, il supposait qu'ils étaient les seuls possibles -et ainsi parés d'une logique intrinsèque-. Cette supposition l'amenait à croire que la logique intrinsèque conduirait, simplement, à travers son déploiement linéaire et explicable, à la production d'architecture.

026

L'Architecte : Il y a une différence de distance entre l'objet et l'architecture dans le processus de décomposition par rapport à celle qui existe aussi dans le processus transformationnel où l'objet, par la propulsion de sa propre logique interne, s'éloigne de plus en plus de son architecte-créateur en devenant de plus en plus auto -(ou comme on le verra) extra- référencé. L'architecte-géologue, certes, doit essayer d'expliquer les objets qu'il dévoile et enregistre. Son art consiste aussi à savoir comment creuser et où creuser. Il doit émettre des hypothèses sur la nature des typologies non révélées -des taxonomies peut-être aussi éloignées des taxonomies traditionnelles d'un Alberti ou d'un Durand que des types de plans d'un Wittkower ou d'un Rowe- qui, une fois dévoilées, pourraient suggérer un champ de possibilités entièrement neuf en consonnance avec une nouvelle relation homme-objet. Celles-ci, bien sûr, peuvent ne jamais être connaissables dans leur intégralité mais seulement simulées, la forme spécifique de l'objet étant au mieux l'approximation par l'architecte de sa nature cachée. Mais, dès lors que l'objet ne reflète, confirme ou dénie nécessairement l'existence de l'architecture, il revêt une condition de parité avec lui. La nouvelle distance, alors, est un parallélisme ou une équivalence d'existence : objet et architecte, deux entités sans intersection mais en inter-relation.

027

Ainsi, le produit -l'objet architectural- n'est pas seulement la révélation dialectique des étapes d'une évolution, mais la simulation de la nouvelle distance entre l'homme et l'objet. A chaque moment dans le processus, l'objet distrait son attention de l'auteur vers le prochain aspect potentiel de l'objet qui reste en-

châssé dans la nature de l'objectalité. Et si le rôle de l'homme dans la culture occidentale depuis la Renaissance, vis à vis de son mode d'objets a été d'essence positiviste -une sorte de déploiement conique à partir de l'homme anthropocentrique comme créateur- le nouveau rôle peut sans doute être envisagé comme une inversion de ce déploiement. En ne prenant en charge aucune logique historique ou narrative, et en doutant ou déniait qu'un objet consiste en une série de relations hiérarchiques qui peuvent être connues, le nouvel objet devient fragmenté, relatif et, à l'inverse de sa contrepartie moderne, référencé et non-autonome. Sa fragmentation n'est pas celle d'un tout, de parties qui pourraient être réassemblées, mais celle qui suggère seulement un clivage essentiel -un "être-deux" (pas une dualité) irréciliable entre l'homme et l'objet. Ce clivage ou "être-deux", tel que reflété dans les parties de l'objet lui-même n'a pas la même valeur que "un plus un" (qui implique la synthèse de "égale deux"), ou de "un, deux, ..." (qui impliquerait une progression ou hiérarchie) ; mais elle est plutôt exprimée par la mise en équation du type pommes et oranges : $x + y = x + y$, une sommation qui n'est ni un gain ni une perte mais plutôt un état de suspension au sein d'une nouvelle taxonomie de l'homme et des choses.

- ◊28 Dans ces conditions, tout ce qui peut être dit avec certitude à propos de tels "integers" ("intégratifs") architecturaux est qu'ils sont une tentative de produire de façon aussi poussée que possible une distillation d'une certaine objectalité "pré-existante" plus complexe dans un état plus simple.
- ◊29 Ceci conduit au troisième changement majeur dans l'idée de House X, qui concerne deux aspects de la nature des objets architecturaux -leur capacité d'agir comme des signes et leur propre objectalité. La nature du signe est maintenant d'être une approximation. Il ne s'agit plus d'un signe réflexif -le révélateur de sa propre histoire et de son propre statut d'être- mais d'un signe qui fait référence à ce dont, à l'extérieur de lui, il constitue une approximation.
- ◊30 Cette sorte de "sortir de soi-même", cependant, diffère du type de référenciation extrinsèque ou métaphorique qui a cours habituellement en architecture. Si les formes sont du tout des signes maintenant, et si elles ne sont pas des reflets autonomes d'elles-mêmes, elles sont des ombres ou des approximations d'une réalité plus profonde et plus fuyante, des écriteaux qui font référence non pas en introversion mais en extraversion par rapport à quelque état pré-existant, plus fondamental, peut-être plus complexe, avec lequel ils sont inextricablement liés. House X n'est pas un icône métaphorique, un artefact culturel et ritualiste qui fait référence à sa place dans la société, l'histoire, etc. mais plutôt, elle est extra-référentielle en un sens -paradoxalement- intrinsèque : elle fait référence à son extérieur, mais seulement à cet état pré-existant plus complexe qui reste encore dans le champ de l'architecture

◊ 31 Voix : Le changement est évident. De House I à House VII, l'évolution de votre travail avait à voir avec le souci de la génération rationnelle d'une structure formelle complexe à partir d'une géométrie simple, à l'aide d'un processus transformationnel et avec un objet qui était l'enregistrement de son propre avènement à l'existence. Ainsi, la structure de l'objet avait pour tâche de révéler sa "signification" -signification dérivée de la nature de sa propre histoire. Même dans ces maisons, il était postulé de façon expérimentale que l'objectif du processus de conception pouvait être transféré de celui, traditionnel, qui consiste à donner une signification aux formes à celui qui revient à simplement révéler la structure de la forme. Cette idée vous permettait déjà de penser aux façons de produire de la forme qui ne pouvaient auparavant pas être envisagées ; car la nécessité, la plupart du temps en architecture, d'avoir à produire de la signification entraînait que des aspects entiers de relations formelles, soit qui ne produisaient pas de signification, soit dont pour lesquels aucune signification ne pouvait être décrite, restaient cachés et hors du processus de génération de la forme. Une fois qu'il était admis que l'architecture n'était pas forcément une question de signification ou pouvait être autre chose qu'une question de signification, tout un univers de stratégies architectoniques et de modes de conceptualisation s'ouvrait à vous. Votre architecture devint le processus de dévoilement de nouvelles stratégies spatiales et ces stratégies spatiales à leur tour étaient utilisées pour produire des "intégratifs" ("intégrer") spatiaux pour marquer les nouveaux modes de conceptualisation.

◊ 32 Architecte : Le développement de ces notions est poursuivi dans House X, où les stratégies et les formes -en tant qu'opposées aux significations- sont considérées comme pré-existantes, comme appartenant à l'univers plus large et encore inarticulé de la forme qui reste à excaver. Ainsi, le processus de conception décompositionnel de House X est utilisé comme une sonde pour dévoiler des modes de conceptualisation cachés, non disponibles ou latents. En un sens, le processus est utilisé pour dévoiler des processus pré-existants et les formes sont utilisées pour dévoiler des formes pré-existantes.

◊ 33 Voix : Traditionnellement, le processus de conception est utilisé pour produire un objet qui signifie et/ou fait quelque chose. Mais, parce que cet objet est surtout un moyen en vue d'une fin -par exemple, signification et fonction- il a peu de valeur en lui-même ; il est surtout un instrument de la production de signification ou de fonction et est largement déterminé par le processus utilisé pour le générer et la nature du plan ou de la fonction qu'il a pour but de matérialiser. Enfin, n'ayant aucune valeur en soi, il n'a désormais plus aucune raison d'exister. Il est facilement plus détachable de sa signification et de sa fonction une fois que celles-ci ont été consommées, et alors il peut être détruit ou oublié. Ceci a lieu, en bref, parce que la

processus de conception est orienté vers la production d'une image ou d'une icône. En ce sens, une icône est une combinaison d'une série d'éléments préférentiels pour produire une image qui, de par sa conception reconnaissable, aura une valeur "acceptable" immédiate. Par exemple, comme tant d'auteurs l'ont noté, dans la villa Le Corbusier, à Poissy, les solides et les vides sont placés dans une relation avec les lisses et les conduites de telle façon à suggérer l'image d'un paquebot. Dans d'autres constructions de Le Corbusier, la juxtaposition de colonnes et poutres suggère l'avion, moderne à cette époque, et d'autres métaphores contemporaines de la production et de la standardisation de la machine. On estimait que ces références spécifiques, souvent employées ipso facto de façon polémique et parfois littéralement, conféraient du sens à l'architecture. Puisqu'une telle signification pré-existait culturellement, ou pouvait, par le biais d'une manipulation préférentielle d'un langage de formes connues, constituer des phrases architecturales grammaticalement "correctes", sans parler de formulations complètes. Mais, bien sûr, la présence de signification pré-existante limitait le choix de stratégies formelles. Ce dilemme peut être vu clairement, par exemple, dans les dessins d'architectes comme M. Scolari ou R. Abraham qui apparemment véhiculent de la signification et ont pour objet la signification en tant qu'opposée au fait d'être la manifestation d'une structure formelle. Pour eux, la structure formelle de l'image servait seulement à démultiplier et expliquer la signification iconique. La forme ne pourrait pas exister pour elle-même. Des formes préférentielles devaient être utilisées -si possible suivant des relations iconiques- pour assurer l'efficacité de la référence à des significations déjà connues en leur dehors. Finalement, les possibilités d'une telle stratégie sont limitées car elles dépendent de significations qui sont extrinsèques à l'architecture ; leur conception est circonstruite par les limitations de l'état présent de notre connaissance et de notre entendement.

- ◊ 34 Une icône est un objet sacré. Elle peut être un objet "sacré" hors du champ purement architectural -machine, navire, avion, homme, etc.- qui produit une image machinique, aviationnelle, anthropomorphique en architecture. Ou cela peut être en rapport avec quelque chose de "sacré" à l'intérieur de l'architecture -Palladio et Le Corbusier, par exemple, semblaient sacrés dans vos travaux précédents- la façon dont ils mettaient ensemble, selon certaines relations, les colonnes, les murs et les poutres. House I - VIII semblaient constituer des exemples de ce second type d'icône -des icônes architecturaux plutôt que des icônes culturels plus larges.

- ◊ 35 L'architecte : En ce sens, House X est un objet "blasphématoire" -c'est une tentative de se purger non seulement des piétés culturelles modernes mais aussi des piétés purement architecturales. Elle demeure une icône seulement au sens où elle est le signe de ce rituel du nettoyage.

Une fois que l'on a compris que la première activité dans le processus de conception n'est pas nécessairement la fabrication d'icônes, alors il est possible d'admettre qu'il y a une utilisation "autre" ou parallèle des formes, notamment l'exposition de leur propre nature inhérente et leurs propres significations internes. Le champ d'opération devient maintenant pratiquement illimité .

- ◊ 36 House X est une tentative pour renvoyer l'objet à un état de primauté à la fois vis à vis du processus et de la signification. Comme des artefacts astronomiques tombés sur terre, la façon dont il est advenu importe moins ou quelles significations la société pourrait décider de lui assigner (quoique ce sont là certainement des questions sur lesquelles on peut discuter) importent moins que le fait même qu'il soit là. L'objet irradie maintenant une sorte de champ de force de sa propre nature physique, il entre en résonance avec son propre être (pour l'instant inexplicable).

- ◊ 37 Voix : Deux suggestions dominaient dans les maisons précédentes. L'une était que les qualités architecturales -ces conditions de l'espace ou de l'objectalité qui le distingue de la simple géométrie- étaient produites par la création d'une condition virtuelle dans l'espace. Cette condition virtuelle distincte de, et même opposée à sa condition comme un objet effectivement pourvu de profondeur, de masse, de vide, etc. On pensait que la virtualité émergeait à travers un processus logique de création et se manifestait dans certains rapports de colonne, de mur, de fenêtre ; de sorte que l'"architecture" ne résidait pas tant dans des objets que dans des rapports spatiaux -dans la façon dont les objets infléchissaient l'espace qu'ils occupaient et suggéraient en lui une "attente"- une compression ou une dilatation, par exemple l'effet d'une membrane ou d'un solide dans un espace qui était littéralement vide. Deuxièmement, il était suggéré qu'afin de comprendre (ce qu'on considérait alors comme) la relation inévitable entre le processus de conception et l'existence de cette condition virtuelle, les maisons devaient être un jeu de marquages auto-référentiels, de traces de leur propre genèse, des signes totalement concernés par la manifestation de cette histoire et la nature de leur propre être -i.e. ces qualités spatiales-. Ainsi elles n'étaient pas des métaphores du rapport entre l'homme et l'objet, mais en ce sens plutôt hermétiques et involutives. Mais, rétrospectivement, il est possible d'observer House II, IV et VI et de voir qu'elles exhi-

bent un jeu puissant de préférences. Par exemple, la façon suivant laquelle des éléments étaient démontés -des volumes aux plans, des plans aux volumes- semble s'être développée non seulement en des séries de manipulations les plus inévitables d'un jeu d'éléments préférés, mais même en un répertoire de combinaisons préférentielles -i.e., des transformations qui produisent certains rapports, ceux-ci régissant eux-mêmes pour inhiber le développement de relations potentielles ou latentes, et enjoignant l'observateur de tracer une ligne de développement suivant une séquence plus ou moins logique à la fois en avant et en arrière. Plus spécifiquement, les dialectiques de la ligne et du plan établies dans ces premières maisons impliquaient la notion de plan envisagé comme l'accumulation de lignes ou, réciproquement, la ligne comme un résidu de l'érosion du plan ; la première notion considérait l'architecture comme une procédure additive, la seconde soustractive. Et dans les deux cas, non seulement l'objet architectural était un produit d'un processus transformationnel, mais il résidait aussi à l'intérieur du concept d'architecture qui avait été initialement établi au seizième siècle. Ainsi, votre oeuvre était essentiellement un style dans la mesure où, malgré son processus de génération délibérément rationnel et objectif, elle entraînait la sélection de formes dans un répertoire traditionnel de formes reconnues.

- ◊ 38 Mais reconnaître l'existence de ces préférences en architecture, c'est déjà soulever de nouvelles questions : premièrement, est-ce qu'aucune architecture peut être totalement libre d'une gamme générale de préférences, ce qui revient à demander s'il est possible de dénier totalement l'influence (consciente ou inconsciente) d'une prédisposition historique ou personnelle -i.e, le style ? Et deuxièmement, est-ce qu'aucune architecture, si toute architecture a quelque chose à voir avec des problèmes d'abri, de loi de la pesanteur, d'entrée, peut être sans certaines caractéristiques reconnaissables qui découlent inévitablement de la nature de ces problèmes. A l'évidence, lorsque ces éléments commencent à ressembler à un style particulier -c'est-à-dire, quand des bâtiments qui ont des toits plats ressemblent à des bâtiments modernes, et quand des formes rectilignes sont exclusivement utilisées en opposition à des formes rondes ou diagonales -la question de la préférence ou des éléments préférés devient incontournable.

IV

"Eisenman on structure"

Le concept de structure a rarement été aussi sollicité par un architecte, dans son acception linguistique, que dans l'oeuvre de Peter Eisenman. Si la "structure" a pu être instrumentée avec constance et détermination, c'est bien chez cet architecte-théoricien importateur des théories chomskiennes dans le champ de la réflexion architecturale. Les projets d'Eisenman, on vient de le voir, sont toujours accompagnés d'un texte théorique. Les quelques oeuvres bâties, les fameuses "House I, II, III, ... XI", ont paru assez énigmatiques dans leur strict refus de toute compromission avec les exigences programmatiques, leur froide complexité, leur superbe indifférence au contexte, pour que certains critiques prétendent qu'il est impossible de les comprendre sans l'aide d'un mode d'emploi, de préférence rédigé par quelqu'un d'autre que l'architecte, ses textes passant pour franchement ésotériques. A la limite, une maison d'Eisenman n'existerait pas en soi.⁽¹⁾ Des platitudes ont été prononcées à leur propos : "An Eisenman building, like poetry, explores metaphor, and like prose, it is experiences sequentially".⁽²⁾ On connaît assez d'analyses sur le développement de la "syntaxe corbuséenne" et son exacerbation entreprise par les maisons d'Eisenman, en même temps que les oeuvres de ses ex-collègues des New York Five, Graves, Meier, Gwathmey et Hejduk.

Plus intéressant est l'écart qui a été noté entre le discours de l'architecte et ses références linguistiques explicites. Un critique a montré comment Eisenman faisait une interpréta-

tion erronée du modèle linguistique de Chomsky, en particulier dans son utilisation intensive des concepts de structure profonde et de structure superficielle du langage.⁽³⁾ Non que cette disjonction doive être jugée, mais qu'elle laisse présenter le type d'exploitation auxquels sont soumis ces concepts d'emprunt. Dans le texte "Carboard Architecture : House I",⁽⁴⁾ Eisenman décrit la façon dont il a procédé pour produire l'objet architectural par une succession de manipulations formelles, structurales plutôt, par des jeux de savants décalages, de rotations, de superpositions et d'entrecroisements de grilles tridimensionnelles -grilles virtuelles pouvant être ensuite, pour partie, matérialisées par des éléments structuraux (poutres, poteaux) ayant un rôle constructif réel ou fictif. Le texte est étayé d'une séquence progressive de perspectives axonométriques de la Maison I -représentation inaugurée, sous cette forme, par le mouvement De Stijl en 1923- chacune présentant, selon Eisenman, une couche ("a layer") structurelle et formelle, les tracés correspondant soit à des éléments porteurs, soit à des enveloppes (surface des murs), soit aux volumes virtuels délimités par ces différentes opérations. Voici comment l'architecte résume les trois étapes de production de la forme :

"Each concerned an attempt to separate the actual physical environment from its traditional relationship to function and meaning, to neutralize the influence of these on the viewer. The first concerned the marking of the elements of the actual environment ; the second concerned the marking of the relationship of this formal structure to a deep structure". Le procès d'élaboration formelle coïncide donc avec la recherche

d'une abstraction de plus en plus poussée, il s'agit d'atteindre cette structure profonde qui aurait la faculté de faire surgir pour le spectateur ("the viewer" : Eisenman construit des objets devant être appréhendés visuellement, il ne parle jamais de l'expérience spatiale kinésique) qui fera l'effort de passer d'un niveau de lecture à un autre, une information nouvelle, la plus éloignée possible des significations traditionnelles : "the more (the deep structure) approximates a purely formal environment, the less traditional the meaning it possess and thus the closer it is to an environment that might be a vehicle for such new information". Eisenman ne dit pas, ne peut pas dire, quelle est cette nouvelle information. De projets en projets, le procédé ira en se complexifiant davantage : alors que la séquence d'axonométries de la House I (1967) comporte seulement 6 étapes, celle de la House II (1969) en a 23.

La structure profonde est invisible : elle n'émerge que lorsque les deux premières couches de structure formelle ont été identifiées, ainsi que les relations d'engendrement de la seconde à partir de la première ; la seconde résulte en effet d'une opération appliquée sur la première : glissement sur la diagonale du carré qui règle le cube initial, rotation, etc. Ce mode de projection, confinant au rituel, s'appuie sur une valorisation extrême du concept de structure, très souvent lié à l'idée de pureté, alors que, paradoxalement, est affirmée une volonté de neutraliser tout effet de valeur : "The two overlaid systems are neither good nor bad in themselves. They are intended merely to exemplify the logic inherent in any formal structure, and the potential capacity of that logic to provide an area of new meaning".

Paradoxe : pour mettre à jour ce qui serait une sorte de structure profonde des objets formels architecturaux, P.E. n'a d'autre possibilité que de construire ex nihilo cette même structure profonde ; plus exactement : il se la donne d'emblée, la recouvre dans le même mouvement, poursuit ce recouvrement de strates de plus en plus complexes et peut alors, en final, parler d'une structure profonde effectivement enfouie. Soit : pour découvrir, il faut commencer par accumuler, recouvrir. Et la structure sera d'autant plus profonde qu'on aura pris soin de superposer des strates multiples, de procéder à des opérations successives qui éloignent du primitivisme du parallélipède initial.

La recherche de la profondeur participe d'une archéologie inverse. P.E. dans House X utilisera d'ailleurs cette métaphore archéologique.

Dans House II, le premier opérateur de transformation est aussi le plus fréquemment utilisé dans tout le projet : le glissement sur une diagonale. L'opération de glissement est, par ailleurs, constante à toutes les étapes...

Le "diagonal shift" est aux jeux géométriques de House ce qu'est l'ouverture sicilienne au jeu d'échec : un premier coup presque obligé, presque naturel, difficilement évitable. En effet, on ne voit pas pourquoi P.E. irait chercher plus loin : un simple glissement du volume parallélipédique (représenté en axonomie) engendre à lui seul une nouvelle volumétrie, prélude à toute complexité possible. Un seul glissement en diagonale et la complexité vous appartient. Deux parallélipèdes identiques légèrement décalés l'un sur l'autre et voilà de quoi faire. Voilà toute une géométrie : des plus simples qui soit,

mais déjà porteuse de suffisamment de complexité spatiale. Car il s'agit avant tout de donner une orientation à l'espace, de le faire surgir comme terrain d'opération. Ce n'est pas pour rien que P.E. fera référence aux façades des House en les repérant par leur orientation : sud-ouest, sud-est, etc... Les points cardinaux sont les premiers disponibles, avant même le début de la projection : une feuille blanche (ou un calque) peut être ainsi orientée, marquée.

Traduisez le contour de l'un des deux volumes parallélépipédiques en traits continus et l'autre en traits pointillés : les deux volumes dont les traits se croisaient, se distinguent mieux et par différenciation optique, il est possible de faire passer l'un des deux volumes devant (ou au-dessus) de l'autre et celui-ci derrière (ou dessous) le premier. C'est l'apparition d'une double profondeur de champ.

P.E. réalise en permanence le télescopage de différents modes de représentation et/ou projection architecturale : les mots, les dessins, les maquettes. Il photographie des maquettes pour les mettre en parallèle avec des perspectives axonométriques ; il fait réaliser en axonométrie des maquettes, ou plutôt il fait réaliser une axonométrie en trois dimensions, en maquette. L'objet ainsi obtenu ne peut plus être assigné à une place fixe : est-ce le modèle (la représentation réduite) d'une maison à construire ? Est-ce la construction d'une représentation plane sans être le modèle d'une réalité à bâtir ? Car la maquette en axonométrie ne restitue une image "normale" d'un bâtiment à construire que d'un seul point de vue optique, ou alors, si cette structure "penchée" est bel et bien modèle à construire, la construction sera aussi selon un tel aplatissement... et pourra sans doute être redressée visuellement d'un seul point de vue, si le recul le permet sur le terrain...

Non seulement chaque étape projectuelle (House II) est la production d'une situation formelle contradictoire, conflictuelle, ambiguë, mais les occasions de représentation des produits intermédiaires sont autant de prétextes à surenchérir sur la contradiction, le conflictuel ou l'ambigu. Il n'y a jamais d'apaisement possible avec P.E. : il faut que ce soit toujours plus complexe. Au moment où l'on pense être en mesure de comprendre ce qui a vraiment lieu, P.E. passe à un rang de complexité supérieur, ou en tous cas met tout en oeuvre pour que ce qui commence à se stabiliser en une compréhension chez le lecteur (pour ne pas parler de cet "individu" qu'évoque P.E. et dont on n'est jamais vraiment sûr s'il parcourt les maisons construites comme on parcourt n'importe quel espace bâti, ou si, lui aussi, reste un visiteur virtuel ou en puissance des structures à bâtir ou bâties) soit remis en question par une nouvelle transformation, un nouveau coup géométrique, structurel. P.E. vous replonge la tête sous l'eau à chaque fois que vous arrivez à surnager, et dans House X, il ira placer des diagrammes en relief sur les carreaux au fond d'une piscine.

Faire advenir l'oeuvre, pour l'architecte, reste bien plus crucial que faire l'oeuvre : le projet n'est autre que l'ensemble des moyens rassemblés pour qu'advienne enfin quelque chose identifiable comme ouvrage architectural. Le maître de l'oeuvre n'a d'autre fonction sociale que d'assurer l'émergence, par la projection, du produit "architecture". Or, chez Eisenman, il va de soi que la démarche théorique, textuelle, et le discours ainsi porté sur la génération de la forme, renvoient à ce qui lui permet de concevoir ses projets. Eisenman a ses formules -pour ne pas dire sa formule-, il a ses principes et sa méthode (5). Il est capable de dire comment il détermine la forme dans ses projets, il est donc capable de déterminer cette forme. Quel meilleur moyen de déterminer une forme que ^{de} la surdéterminer ? C'est-à-dire : procéder en sorte que celle-ci subisse un nombre restreint de lois qui la génèrent. Tout l'attrait de la grammaire générative de Chomsky, dont Eisenman use et abuse, provient de cette faculté d'engendrement du complexe et du multiple à partir d'un minimum de règles. Pour surdéterminer une forme, pour imposer dans l'espace a priori ouvert à l'infini des agencements tridimensionnels, quelque rigidité, on ne connaît pas d'instance plus fiable que la géométrie euclidienne. A commencer par la ligne droite et l'espace plan, puis l'intersection orthogonale de deux plans, etc.

Tafuri, qui qualifie de "néo-avant-garde" le travail des "Whites" et parle d'un "terrorisme formel" d'Eisenman (6), constate pertinemment que les "langages de combat" des années vingt-trente sont devenus, avec les architectes new-yorkais des années soixante-dix, des "langages de plaisir". De fait, il est clair que le discours sur la structure profonde, sous ses aspects rigoureux, n'offre que le mime d'un langage scientifique : on assiste à une conceptualisation forcée, à une sorte d'hyperconceptualisation de la structure qui, en fin de compte, n'aboutit qu'à un obscurcissement progressif du dis-

cours. Dans son pamphlet sur l'architecture du XXème siècle, Tom Wolfe dira : "Eisenman had managed to become perfectly obscure" (7). Obscur pour les autres, aurait-il dû ajouter, car il y a des chances pour que l'activité projectuelle d'Eisenman, même si elle ne suit pas scrupuleusement les étapes décrites a posteriori, ait trouvé avec le concept, devenu si flottant, de structure, matière à réflexion, matière à passion. Matière : au sens de Gregotti. Car, l'investissement porté sur lui excède la seule dimension du discours et met en jeu une multiplicité d'instances incluant celles du corps, des affects, des désirs, etc.

La tentative d'Eisenman d'arracher enfin l'architecture à l'idéologie, de lui couper ses liens avec la culture par l'élimination raisonnée de ce qui n'est ^{pas} uniquement référé au procès de projection -la manipulation formelle, syntaxique-, de rayer l'éventuelle composante sémantique, ne peut donc aboutir. Robert Stern a bien souligné cette contradiction en montrant comment Eisenman s'appuie sur un référent culturel, fût-il tiré d'une discipline pouvant prétendre au statut scientifique, et ne fait pas autre chose que Giedion, lorsqu'il justifiait l'architecture moderne par son rapport aux théories d'Einstein (8). Sans parler de la trop évidente relation formelle, sinon stylistique, des objets produits avec ceux du mouvement De Stijl, ceux de Le Corbusier, et l'oeuvre, si prisée par Eisenman, d'un Terragni (9). Pensant rencontrer l'essence de l'architecture en cherchant à traquer celle de la structure, l'architecte new-yorkais n'arrive, en définitive, qu'à proposer -ce qui n'est pas peu- une oeuvre fortement personnalisée : une "maison" (a "house") d'Eisenman n'a pas d'équivalent (10).

Ainsi, paradoxalement, malgré ses objectifs déclarés, Eisenman établit la conjonction entre une recherche se voulant abstraite de toute contingence culturelle, humaniste (le travail sur l'engendrement des formes à partir de procédures géométriques) et une démarche solidement ancrée dans une tradition architecturale (celle des avant-garde du début du XXème siècle).

Une telle contradiction doit, sans doute, être rapprochée de cette volonté d'Eisenman de marquer la différence entre géométrie et architecture : s'agissant de produire tout de même de l'architecture et non de quelconques objets géométriques ni de quelconques constructions (bâtiment), l'architecte new-yorkais ne peut rien faire d'autre que de retomber dans une problématique culturelle, historique en réactivant l'appareillage formel de Le Corbusier, Terragni, Loos, etc.

Le concept de structure, qu'on aurait tort de croire justificatif a posteriori, est opératoire à sa manière dans la conception lorsqu'il est incorporé à la fois comme élément discursif et non-discursif ; c'est moins le nombre de connotations qu'il supporte que ses capacités à enclencher des associations fortes. La prétention au système dont fait preuve la démarche d'Eisenman est trahie par cette quasi-mystique de la rationalité qu'accentuent les photographies en noir et blanc, exaltant, par des éclairages appropriés, le "structuralisme" des objets construits. Les traces graphiques, les séries d'axonométries aurait le plus sèchement descriptif et technique qui soit, sont là pour accuser la pureté structurelle recherchée.

Il n'est pas rare que les textes d'Eisenman soient plus "fumi-

(11)
gènes qu'explicatifs", au contraire. Il y a quelque nécessité à l'obscurité lorsque l'on parle du cube, des formes primaires, et des manipulations qu'on veut leur faire subir pour les amener "à l'architecture" : un cube seul, inchangé, intouché, platonicien, pur, cristallin, géométrique donc... resterait dans le champ de la géométrie. Pour le promouvoir comme moteur premier d'un processus de conception architecturale, il faut l'appoint d'un discours suffisamment élaboré. Les concepts doivent venir dynamiser la trop grande évidence géométrique. Du moins, l'écrit et le verbal seuls peuvent nous faire prendre un cube, le dessin axonométrique d'un cube pour quelque chose de très complexe, "capable" de se complexifier à la moindre rotation, au moindre déplacement de lui-même sur un axe diagonal. Eisenman casse le cube initial. Ce n'est qu'avec House X qu'il parlera de décomposition alors que les procédures de toutes les Maisons précédentes passaient elles-aussi par la décomposition d'un cube.

Mais cela ne suffit pas, et comme d'aucun l'ont noté, le titre de "House" donné à chaque élément de la série des premiers objets construits par Eisenman (et leurs successeurs construits ou restés à l'état de projet) : House I, House II, III, IV, etc., n'a rien d'innocent : "la répétition du mot "House" pour l'ensemble de son oeuvre pose un problème d'ordre sémantique qu'il renvoie à un objet construit (Houses I, II, III, IV), à un ensemble de dessins avec ou sans maquette (Houses IV, V, VIII, X, XIa, XIodd), à un programme (House VIII) ou à rien du tout (House IX : "there is no house IX", Art Forum, vol. 19, n° 17, mars 1981) (12).

Ces mêmes auteurs remarquent aussi la prédominance, sinon l'exclusivité, de la forme cubique ou parallélépipédique : "la qualité volumétrique" ne renvoie qu'au cube (ou à des parallélépipèdes rectangles) malgré un a priori formel portant sur les solides platoniciens. Les quatre autres sont évacués, ils ne remplissent sans doute pas les trois conditions (qualités spatiales planaires, volumétriques et linéaires)" (13).

Le masque, la compulsion épistémologique

La production théorique d'un Eisenman pourrait être interprétée sous l'espèce du masque : tout l'appareillage structuralo-linguistique adopté et mis en oeuvre dans ses textes (couplé à une systématique graphique passant par l'utilisation de la représentation axonométrique à ses extrêmes) ne serait, de ce point de vue, qu'un tissu serré destiné à masquer des procédures de conception architecturale somme toute assez usuelles. Et du masque, on passerait vite à une mascarade à prétention scientifique, le bruit théorique ainsi diffusé enveloppant les projets de l'architecte suffisamment pour leur assurer un ancrage dans le champ de la production culturelle contemporaine. Cette interprétation plausible reste tout de même un peu trop simple et, si, comme l'a noté Rivkin,⁽¹⁴⁾ "l'architecture se doit de construire ses propres ruses théoriques ou conceptuelles", l'entreprise d'Eisenman ne ferait que répondre de la façon la plus efficace à ce principe.

Mais, il faut bien comprendre combien la démarche d'Eisenman tourne autour d'une question nodale, celle de la définition même de la discipline architecturale : il s'agit rien de moins que d'être sûr de construire des oeuvres architecturales et non des bâtiments. C'est là l'angoisse véritablement moderne qui fait "courir" les théoriciens/architectes depuis que la discipline a véritablement perdu ses principes d'autonomie propre, notamment avec la reconversion du marché et le développement d'un capitalisme déterritorialisé, sériel, ignorant du local (ou le sublimant instantanément en valeur marchande : la réhabilitation des quartiers anciens). Partant, le travail d'Eisenman vient se

confondre avec une problématique très contemporaine : trouver, retrouver ou inventer de nouveaux fondements disciplinaires en même temps que de nouvelles bases projectuelles. House X ne dit pas autre chose.

NOTES

1. "An Eisenman building does not exist by itself. A litany of description, a manual of "how to use it" is necessary to the concepts behind it". Editorial de la revue, publiée à San Francisco : Archetype n° IV, Winter 1980, p. 33.

En légende d'une photographie de la House III, Jencks écrit : "This architecture, like nineteenth-century program music, demands a complementary text in order to be fully understood". in : The Language of Post-Modern Architecture, op. cit. p. 67.

2. Archetype, op. cit. p. 33.

3. KUTNICKI (Lawrence). "On Eisenman : House I to VI", in : Archetype, op. cit. pp. 33-36.

L'auteur se réfère aux principaux écrits d'Eisenman sur son oeuvre architecturale, soit :

"Notes on Conceptual Architecture : Towards a definition", in : Casabella, n° 359-360.

"Carboard Architecture : House I", in Five Architects (New York, Wittenborn and C°, 1972, puis : Oxford University Press, 1975).

4. "Carboard Architecture", cf. note précédente, Oxford U.P., pp. 15-17.

5. Cézanne disait : "Je suis le point d'^{sur}avoir pour ma vocation des principes et une méthode".

6. TAFURI (M.). "Les Cendres de Jefferson", in : Architecture d'Aujourd'hui, n° 186, août-septembre 1976, pp. 53-58.

"Les langages des années vingt et trente étaient, d'une façon ou d'une autre, des "langages de combat". Comme toujours, chez les néo-avant-gardes, ces langages de combat se transforment, aujourd'hui, en "langages de plaisir", p. 57.

Les "Whites", représentés par le groupe des New York Five ont été, à un moment, opposés par la critique aux "Grays", dont les chefs de file étaient Robert Venturi et Charles Moore. Après 1976, l'un des Whites, Michael Graves, prendra une direction plus proche de celle des Grays. Le label New York Five n'avait qu'une réalité éditoriale et provenait du titre du livre Five Architects.

7. WOLFE (Tom). From Bauhaus to our Haus, pamphlet paru en deux articles successifs dans la revue Harper's en 1981, la citation provient de Part II, p. 57, traduction en France : Il court, il court le Bauhaus (sic) , (Paris, Mazarine, 1982).
8. STERN (Robert). "The Doubles of Post-Modern", in Harvard Architectural Review, Beyond the Modern Movement, op. cit. p. 79 : article repris dans la monographie : Robert Stern (London, Academy Ed., 1981), pp. 63-68.
9. Voir le livre d'Eisenman sur Terragni.
10. Un parallèle inattendu mérite d'être esquissé. Ne voit-on pas que le "concept" de structure occupe une place, chez Eisenman, similaire à celle qu'il prend depuis plus de vingt ans chez l'architecte français Claude Parent, dont le slogan de "la structure oblique" a constitué l'unique leitmotiv "théorique" ? Le rapprochement paraîtra sacrilège tant il y a loin de la sophistication des écrits de l'architecte new-yorkais à l'apparente futilité de ceux du parisien. Car la structure oblique, cette idée fixe inlassablement répétée par Claude Parent, pourrait bien être le degré zéro de la théorie. Mini-doctrine voulant se donner des airs de théorie, elle sert à légèrer une production graphique inchangée depuis deux ou trois décennies. En 1980, interrogé sur la question de la doctrine, il "redonnera" de la structure oblique, comme on sert un plat réchauffé, en concluant : "Nous ne nous trouvons plus devant une révolution du vocabulaire architectural (avec ses retours ou ses imaginations) mais devant un changement de structure". -nous soulignons-. Asséné aussi crûment, le concept de structure n'est plus qu'un

alibi. Parent arrive à produire une métaphore de la pensée elle-même, une non-pensée, insuffisante pour constituer ne serait-ce que le prélude à une doctrine.

11. Nous reprenons ici la formule éloquente qu'utilise Vigato à d'autres propos (cf. Introduction p. 6 de : Le jeu des modèles, les modèles en jeu, CEMPA Ecole d'Architecture de Nancy, 1980).

Le caractère incompréhensible des textes d'Eisenman a été, entre autres, dénoncé par Charles Jencks :

"Ideally speaking, Eisenman would like to show the several arbitrary rules which have determined the building. The moving of volumes about on the diagonal, the rotation and inversion of lines and planes, the la ering of space and so forth. In short only the syntactical elements are represented (or "marked" in Eisenmanese). The basic marking is that of the surface structure which represents two or three different deep structures (grids, rotated and sheered grids). The basic problem is that no one, even Colin Rowe who has greatly influenced this process, can actually understand the markings".

JENCKS (Ch.). Irrational Rationalism : the Rats since 1960 in : The Rationalists, Sharp (D). Editor, p. 218 (Architectural Book Publishing Company, New York, 1979).

12. Perrin (J.P.), Schatz (F.), Architecture, Architecturologie : Eisenman et la Géométrie, in Architecture et Architecturologie IV, l'Idée de l'Architecturologie, pp. 133-182, p. 163.

13. *ibid.*

14. Rivkin (A.). Notes sur l'architecture, l'esthétique et le sublime, in : Babylone n° 1 (U.G.E. 10/18, 1983, 281 p.) pp. 91-98.

