

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

PRODUCE A VECTOR ...

Longue route comète
Aujourd'hui est de fête
Nous avons fait longue route
Jamais elle ne s'arrête...

The Young Gods (1989)

Université de Montréal

**Invention d'une paysagéité de l'interstitiel.
Contribution du discours architectural contemporain :
le parcours de Peter D. Eisenman (1963-1988)**

**par
Luc Lévesque**

Faculté de l'aménagement

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Ph.D.
en Aménagement
option histoire et théories

avril, 2007

©Luc Lévesque, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

**Invention d'une paysagété de l'interstitiel.
Contribution du discours architectural contemporain :
le parcours de Peter D. Eisenman (1963-1988)**

présentée par :

Luc Lévesque

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Marie Lessard
président-rapporteur

Philippe Poullaouec-Gonidec
directeur de recherche

Denis Bilodeau,
codirecteur

Brian Massumi,
codirecteur

Alessandra Ponte
membre du jury

Joanne Sloan
examineur externe

Peter Krausz
représentant du doyen de la FES

RÉSUMÉ

En aménagement, depuis plus d'une quarantaine d'années, c'est toute une gamme de questions et d'élaborations discursives qui sont suscitées par la problématique de la condition interstitielle, qu'il s'agisse de questionnements sur le statut des espaces « vides » et indéterminés ponctuant aléatoirement la trame urbaine ou de propositions théoriques et projectuelles portant sur les dimensions conceptuelles et expérientielles de cette condition. Notre recherche s'intéresse à la portée opérante de cette production discursive polymorphe qui se réfère autant à des notions comme celles d'entre-deux, d'intervalle et de relation, qu'à celles de faille ou de trouée.

Le cadre théorique afférent à une approche intégrative du concept de paysage (Roger, 1997; Corner, 1999; Poullaouec-Gonidec et al., 2001) a été choisi pour aborder cette problématique. La notion de paysage est conçue suivant ce cadre comme manifestation d'une condition territoriale qualifiée et construite par la sensibilité d'un sujet individuel ou d'une collectivité. Notre perspective de recherche est exploratoire et constructiviste : il s'agit ici de s'intéresser principalement à la capacité du discours à véhiculer et opérer l'invention de nouveaux rapports au territoire.

Dans cette perspective, la récurrence du thème de l'interstitiel dans différents discours aménagistes ainsi que dans d'autres sphères du champ social et culturel, la valorisation et le changement de sensibilité que plusieurs de ces occurrences véhiculent directement ou indirectement à l'égard de cette condition territoriale, nous amènent à postuler l'hypothèse générale d'une invention contemporaine du « paysage interstitiel ». L'invention paysagère d'une telle condition – relative, fuyante et protéiforme – serait mise en branle par un ensemble de médiations : figures et vecteurs conceptuels transformant nos façons de lire, d'activer et d'apprécier le territoire, et notamment le milieu urbain.

Suivant une perspective monographique, l'analyse de la contribution du discours théorique, critique et projectuel de l'architecte Peter D. Eisenman – de 1963 à 1988, période d'émergence du thème de l'interstitiel dans sa démarche – permet de mettre en évidence que la singularité de cette invention ne résiderait pas tant dans une mise en images de la condition interstitielle, mais bien davantage dans la potentialité d'une approche interstitielle du paysage : le développement d'une « paysagéité » (Ronai, 1976; Deleuze et Guattari, 1980) valorisant et activant notamment des dimensions relationnelles, virtuelles, processuelles et souvent invisibles de l'environnement.

Mots-clés : paysage, interstitiel, architecture, discours, Peter Eisenman, virtualité, diagramme, relation, mouvement, indétermination.

ABSTRACT

In environmental design, for over forty years, the problematic of the interstitial condition has given rise to a wide range of questions and discursive elaborations, whether it be as a questioning of the status of “empty” and indeterminate spaces that randomly punctuate the urban fabric, or of theoretical and projectual propositions concerned with the conceptual and experiential dimensions of this condition. The dissertation focuses on the effective impact of this polymorphous discursive production that refers as much to notions such as the in-between, the interval and the relation, as to those of the fault, breach or blur.

The theoretical framework chosen to take up this problematic draws on a transversal approach to the concept of landscape (Roger, 1997; Corner, 1999; Poullaouec-Gonidec et al., 2001). Within this framework the notion of landscape is conceived as the manifestation of a territorial condition that is qualified and constructed by the sensibility of an individual subject or a collectivity. The research perspective is exploratory and constructivist : the main focus of the inquiry is on the capacity of discourse to convey and effect the invention of new relations to the environment.

In this perspective, it is the recurrence of the interstitial theme in various architectural discourses as well as in other spheres of the social and cultural field, the valorization and change of sensibility which several of these occurrences convey, directly or indirectly, with regards to this condition, that led us to posit the general hypothesis of a contemporary invention of the “interstitial landscape.” The invention of such a condition – relative, vanishing and protean – is to be put into motion by a set of mediations : conceptual figures and vectors that transform the way in which one reads, activates and appreciates the environment, and notably the urban environment.

Following a monographic perspective the analysis of the theoretical, critical and projectual discourse of the architect Peter D. Eisenman – from 1963 to 1988, the period during which the interstitial theme emerged in his practice – makes it possible to foreground that the singularity of this invention does not so much reside in the valorization of the image of the interstitial, but far more so in an interstitial approach to landscape : the development of a “landscapeness” [paysagéité] (Ronai, 1976; Deleuze and Guattari, 1980) motivated by the activation potential of the relational, virtual, processual and often invisible dimensions of the environment.

Keywords : landscape, interstitial, architecture, discourse, Peter Eisenman, virtuality, diagram, relation, movement, indetermination

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	1
Introduction	2
Partie I – Problématique : paysage et condition interstitielle	6
Chapitre 1. Cadre théorique: une approche intégrative du paysage	7
1.1 Remarque préliminaire	7
1.2 Transformation du « regard » et concept de paysage	8
1.3 Origines et sens étymologique de la notion de paysage	9
1.4 Tendances des approches théoriques du concept de paysage	11
1.4.1 Courant objectiviste : le paysage-objet.....	12
1.4.2 Courant culturaliste: le paysage-texte	13
1.4.3 Courant subjectiviste : le paysage-invention	14
1.4.4 Choix d'une approche intégrative à dominante subjectiviste.....	16
1.5 Processus d'émergence paysagère	16
1.6 Positionnement relatif au rapport paysage/nature.....	19
1.7 Définitions des concepts de paysage et de paysagéité employés.....	20
1.8 Cadre d'analyse : le pragmatisme comme référence au mode de questionnement.....	23
1.8.1 À l'affût de « concepts nomades »	25
1.8.2 À propos du rapport métaphore/concept : quelques précisions.....	27
1.9 Définitions de catégories d'analyse	28
1.9.1 Perception et paysage	29
1.9.2 Expression et paysage.....	30
1.9.3 Figures et vecteurs conceptuels nomades.....	32
1.9.4 Figures paysagères : potentiels et limites	33
Chapitre 2. Hypothèses et perspective panoramique: invention de l'interstitiel	36
2.1 Énoncé des hypothèses et sous-hypothèses	36
2.2 Thématique de l'interstitiel : choix de la dénomination et prémisses terminologiques.....	38
2.2.1 Interstice et temporalité	39
2.2.2 Interstice et spatialité.....	39
2.2.3 Interstice et indétermination	40
2.3 Polysémie de l'interstitiel : préambule	41
2.3.1 Définition préliminaire de la condition interstitielle	42
2.3.2 Définitions préliminaires : paysage/paysagéité de l'interstitiel.....	43
2.4 Objectifs, perspectives d'analyse et considérations méthodologiques générales	44
2.5 Invention de l'interstitiel: une perspective panoramique.....	47
2.5.1 Condition interstitielle et sciences humaines.....	47
2.5.2 Condition interstitielle et art.....	53
2.5.3 Condition interstitielle et aménagement.....	60
2.6 Paysages/paysagéité de l'interstitiel et architecture.....	71
2.7 Choix d'un cas d'analyse: le parcours de Peter Eisenman.....	73
2.8 Prémisses à l'analyse monographique	74

Partie 2 – Invention d’une paysag���� de l’interstitiel : le parcours de Peter D. Eisenman.....	79
Chapitre 3. Formes, structures conceptuelles et relations : de l’actuel au virtuel	80
3.1 Amorce d’une approche: réflexions au sujet de la forme en architecture.....	80
3.2 De « l’objet à la relation » : autour du cas Giuseppe Terragni	84
3.2.1 Noam Chomsky et la question de la syntaxe.....	85
3.2.2 Rowe et Slutzky et la question de l’ambigu����	94
3.3 Vers une architecture conceptuelle : �� propos d’une activation du virtuel	99
3.4 Prem��res applications: récits d’explorations projectuelles – Houses I �� VI.....	108
3.4.1 House I (Princeton, New Jersey, 1967-1968).....	109
3.4.2 House II (Hardwick, Vermont, 1969-1970)	114
3.4.3 House III (résidence Miller, Lakeville, Connecticut, 1969-1971).....	118
3.4.4 House IV (projet non construit, Falls Village, Connecticut, 1971-1976).....	129
3.4.5 House VI (résidence Franck, Cornwall, Connecticut, 1972-1976)	133
Chapitre 4. Un territoire post-humaniste à occuper : parcours critique et débat	140
4.1 Trajectoire d’un positionnement critique : une introduction	140
4.2 Post-fonctionnalisme et rapport à la génération <i>Team 10</i>	143
4.2.1 Eisenman et Van Eyck : de part et d’autre de la « faille».....	149
4.2.2 Eisenman et les Smithson : �� travers « l’espace entre »	165
4.3 Vers une figure alternative de la ruine.....	174
4.3.1 Regard sur la « Glass House » de Philip Johnson : entre néant et plénitude.....	175
4.3.2 Regard sur la «Città analoga» d’Aldo Rossi: la ruine comme matière d’inventions. 176	
4.3.3 Par delà l’iconographie postmoderne: failles diagrammatiques et paysag����	179
4.4 House X : fragmentation, décomposition, basculement	184
Chapitre 5. L’interstitiel, entre les strates de l’archéologie fictive	195
5.1 Trajectoires d’explorations urbaines : une introduction	195
5.2 Récit du projet pour Cannaregio Ouest, Venise, 1978-1980	197
5.3 Récit du projet de concours IBA pour Friedrichstadt Sud, Berlin, 1980-1983.....	206
5.4 Récit d’un projet de concours réalisé : le Wexner Center, Columbus, Ohio, 1983-1989. 223	
5.5 En parallèle à l’achèvement du Wexner : affirmation de la notion de « between »	235
5.5.1 Textualité et palimpseste: l’interstitiel comme trace	237
5.5.2 Invention d’une condition interstitielle « entre lieu et non-lieu »	246
Discussion des apports du parcours : vers une approche interstitielle du paysage.....	257
Bibliographie	271
Bibliographie générale	272
Filmographie	329
Bibliographie Peter D. Eisenman.....	330
Annexe : Figures	347

LISTE DES FIGURES

Planche 1. Peter Eisenman, House I, 1967-68. Diagrammes. Source: Eisenman (2004b: 32).	348
Planche 2. Peter Eisenman, House II, 1969-70. Diagrammes. Source : Eisenman (2004b: 34).	349
Planche 3. Peter Eisenman, House II, 1969-70. Axonométrie. Source: Eisenman (1987c: 121).	350
Planche 4. Peter Eisenman, House III, 1969-70. Diagrammes. Source: Eisenman (1987c: 60-61).....	351
Planche 5. Peter Eisenman, House III, 1969-71. Axonométrie. Source: Eisenman (1987c: 129).	352
Planche 6. Peter Eisenman, House IV, 1971-76. Diagrammes et axonométrie. Sources: Davidson (2006: 47); Eisenman (1987c: 135).	353
Planche 7. Peter Eisenman, House VI, 1972-76. Diagrammes et photographie. Source: Davidson (2006: 69); photo: Dick Franck.	354
Planche 8. Peter Eisenman, House VI, 1972-76. Axonométrie. Source : Eisenman (1987c: 143).	355
Planche 9. Peter Eisenman, House X, 1972-76. Diagrammes (A; B.60-61/204-205) et plan d'implantation (B.206). Source : A. Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. B. (60- 61,204-206) Eisenman (1982h: 79 et 155). Note : les numéros des figures correspondent à la séquence de présentation du projet dans le livre <i>House X</i>	356
Planche 10. Peter Eisenman, House X, 1972-76. Axonométrie. Source : Eisenman (1982h: 159).	357
Planche 11. Peter Eisenman, Cannaregio, Venise, 1978. Axonométrie (A) et photo de maquette (B). Sources : A. Eisenman (1984e: 147); B. maquette: Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo : Luc Lévesque.	358
Planche 12. Peter Eisenman, Cannaregio, Venise, 1978. Détail coupe (A) et photos de maquette (B et C). Source : Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photos : Luc Lévesque.	359

- Planche 13.** A. Détail de carte de Berlin 1748 (Samuel von Schmettan; Archiv IBA 1987). B. Détail du plan de Friedrichstadt, Berlin, 1980. C. Eisenman architects, dessin en plan du site avec trame de Mercator. Sources : A et B. (Bédard et al., 1994: 84 et 86). C. Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.....360
- Planche 14.** Peter Eisenman, concours Friedrichstadt Sud, Berlin, 1981 (bloc 5, IBA Berlin 84/87). Diagrammes. Source : Bédard et al. (1994: 79).....361
- Planche 15.** Peter Eisenman, concours Friedrichstadt Sud, Berlin, 1981 (îlot no 5, IBA Berlin 84/87). Plan de site . Source : Bédard et al. (1994: 77).....362
- Planche 16.** Peter Eisenman, concours Friedrichstadt Sud, Berlin, 1981 (îlot no 5, IBA Berlin 84/87). A. Maquette implantation. B. Élévation sur Friedrichstrasse. C. Coupe nord-sud. Source : A. (Bédard et al., 1994b: 22). B et C. Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.363
- Planche 17.** Site du concours pour un Centre d'art visuels (futur Wexner Center), Université d'État de l'Ohio, Columbus. A. Démolition de l'Armory (1959). B. Plan du site en 1954 (année de construction du Mershon Auditorium). C. Photo aérienne du site avec le Mershon Auditorium et Weigel Hall liés (condition prévalente au moment du concours en 1983). Sources : A : Arnell et Bickford (1984); B et C : Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.....364
- Planche 18.** Peter Eisenman, Wexner Center, Columbus, Ohio, 1983. Diagramme. Source: Eisenman (1989c: 52).....365
- Planche 19.** Peter Eisenman, Wexner Center, Columbus, Ohio, 1989. Source: Papadakis (1989).366
- Planche 20.** Peter Eisenman, Wexner Center, Columbus, Ohio, 1983. Diagramme «Contexte : deux trames». (concours). Source: Czerniak et al. (2006: 24).367
- Planche 21.** Peter Eisenman, Wexner Center, Columbus, Ohio, 1989. Plan rez-de-chaussée. Source: Eisenman (1989: 37).....368
- Planche 22.** Peter Eisenman, projet de musée d'art pour l'Université d'État de Californie, Long Beach, 1986. A. Diagramme. B. Axonométrie. Source: A : Bédard et al. (1994 : 156); B : Eisenman (1986j).....369

À la mémoire de Jacques, mon père, chercheur d'espace et vagabond de la route...

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur de recherche Philippe Poullaouec-Gonidec pour sa confiance, son appui, son dynamisme et son ouverture d'esprit, ainsi qu'à mes codirecteurs Denis Bilodeau et Brian Massumi pour leur disponibilité et le précieux support qu'ils m'ont apportés dans leurs champs de spécialité respectifs.

Je tiens à remercier aussi :

Mes professeurs de séminaire René Parenteau et Jean McNeil pour avoir appuyé avec enthousiasme les prémisses de cette recherche et guidé les premiers efforts de mise en forme d'une problématique. Tous mes collègues étudiants au doctorat, notamment Oumar Cisse, Danielle Dagenais, Caroline Gagnon et Michel Moussette pour les discussions à la fois réconfortantes et stimulantes.

Les organismes subventionnaires qui m'ont soutenu financièrement au cours de ces années d'études et de recherche: le FCAR, le CRSH, la Fondation Marc-Bourgie, la Faculté de l'aménagement, la Faculté des études supérieures (FES) et le Syndicat des chargées et chargés de cours de l'Université de Montréal (SCCCUM), enfin le Groupe Financier Banque TD et le Centre Canadien d'Architecture (CCA).

Les employés du CCA – tout spécialement Alexis Sornin, Anne-Marie Sigouin, Colin MacWhirter, Marie-Ève Bertrand, Pierre Boisvert, Paul Chenier, Renata Guttman, Suzie Quintal, Isabelle Crépeau et Pierre-Édouard Latouche – pour l'accueil et le support apporté lors du séjour de recherche que j'ai effectué dans cette institution.

Pour leurs différentes contributions, discussions ou aides ponctuels lors de ce long périple : Georges Adamczyk, Jean Attali, Gérard Beaudet, Stéphane Bertrand, Christian Côté, Caroline Dionne, Marie-Suzanne Desilets, Kurt W. Forster, Christian Girard, Isaac Joseph, Rem Koolhaas, Lucien Kroll, Nicole Larivière, Louis-Guillaume Le Roy, Laurent Letourmy,

Gilles Lévesque, Patrice Loubier, Thierry Mandoul, Louis Martin, Constantin Petcu, Doina Petrescu, Robert Prost, Anne Querrien, Jean Remy, Ève Robidoux, Bernard Saint-Denis, Harm Scholtens, Bernard Schutze, Béatrice Sokoloff, Johanne Sloan, Stéphane Tonnelat, Nicole Valois, Catherine Zaharia-Franceschi, Jean-Claude Zérounian.

Le groupe de la revue *Inter* pour m'avoir encouragé à écrire et, ce faisant, stimulé des réflexions à l'origine de certaines des pistes de la présente recherche. Les collègues du collectif Arqhé, Michel Saint-Onge et James Partaik, pour l'expérimentation des « Lignes de sites »; ceux de l'atelier d'exploration urbaine SYN-, Jean-François Prost, Jean-Maxime Dufresne et Louis-Charles Lasnier avec qui j'ai réalisé des projets qui ont alimenté en parallèle mes investigations doctorales et constitué une importante source de stimulation. Peter Eisenman pour un jour m'avoir accueilli au sein de son équipe et pour l'impulsion générée par cette expérience...

Enfin, je ne remercierai jamais assez mes parents Andrée Tremblay et Jacques Lévesque pour leur indéfectible appui au cours de cette longue aventure, pour leur patience et leur contribution active.

Seules les voies romaines conduisent encore au loin, seules les traces les plus anciennes mènent plus loin. Ici où est le passage ? Même le pays plat, même Berlin a ses passages secrets, ses cols cachés et ce n'est que là que commence mon pays, le pays du récit. Pourquoi, tous ne voient-ils pas, dès l'enfance, les passages, les portes, les interstices, en bas sur la terre et en haut dans le ciel ?

Le « vieux conteur » dans *Himmel über Berlin*
(Wenders et Handke, 1987)

Avant-propos

Tout cela a peut-être commencé sur une friche longeant le Mur de Berlin avec en mémoire les images et les mots de *Himmel über Berlin* [Les ailes du désir] (Wenders, Handke, 1987)..., en traversant l'aridité d'une dalle trouant le centre-ville bruxellois..., sur un terrain vague ou un intervalle quelconque de Montréal, Québec, Houston, Tokyo, Rotterdam ou d'ailleurs..., en somme, en explorant les villes par leurs brèches. Il y avait dans ces conditions, dans ces territoires urbains et architecturaux plus ou moins délaissés, accidentels et résistants à l'occupation, quelque chose qui nous attirait et nous stimulait, quelque chose – une intensité – qui échappait à l'intention aménagiste, mais qui paradoxalement semblait pouvoir l'inspirer.

Qu'est-ce qui motivait cet intérêt – partagé par plusieurs – pour ces conditions territoriales particulières? Quelle était la nature de cette fascination? Que pouvait-on en faire? Que pouvait-elle produire? Pour répondre ou, à tout le moins, pour commencer à réfléchir à ces questions, il fallait d'abord nommer cette condition, et le point de vue à partir duquel nous allions structurer notre réflexion. Il fallait aussi peut-être éventuellement se détacher pour un temps des faits bruts expérimentés, chercher un autre point de vue, une autre piste – celles des mots – pour alimenter cette réflexion et la poursuite parallèle de nos explorations sur le terrain. Deux notions ont progressivement émergé pour articuler ce questionnement: l'une – l'interstitiel – pour décrire le type de conditions ou de situations visées, l'autre – le paysage – pour approcher de manière ouverte cette condition. La réunion de ces deux termes – paysage de l'interstitiel – générait à son tour son lot de questions, comme si l'interstitiel ouvrait le cadre théorique du paysage choisi pour le scruter et le poussait vers ses limites...C'est cette tension conceptuelle qui allait fournir l'énergie propulsive du parcours qui suit...

Introduction

Le contexte général à la base de l'investigation suivante est celui de la ville contemporaine où urbanisation extensive, accélération des phénomènes de transformation, instabilité et complexité croissante sont quelques-unes des données appelant de nouvelles façons d'aborder nos rapports à l'environnement ou au territoire. C'est dans ce cadre incertain accompagnant les bouleversements qui affectent le XX^e siècle, qu'apparaît dans un certain nombre de disciplines et sous diverses formes un ensemble de discours reliés au thème de la condition interstitielle, condition nommant notamment l'indétermination spatiale et temporelle qui caractérise à différentes échelles un territoire urbain en devenir. En aménagement, depuis plus d'une quarantaine d'années, c'est toute une gamme d'élaborations discursives et projectuelles qui aborde ainsi explicitement ou implicitement le thème de l'interstitiel que ce soit à travers des réflexions sur le statut des espaces « vides » et/ou indéterminés qui ponctuent aléatoirement la trame urbaine ou, de façon plus indirecte – comme ce sera le cas avec Peter Eisenman, notre principal sujet d'analyse – par des propositions théoriques ou projets explorant et réinventant certaines dimensions conceptuelles et expérientielles de cette condition. Notre recherche s'intéresse à la portée effective de cette production discursive plurielle qui se réfère autant à des notions comme celles d'entre-deux et de relation, qu'à celles par exemple de faille, de trouée ou de brouillage. Un certain nombre de questionnements généraux préliminaires peuvent être posés à l'égard de cette production: quels sont par exemple les principaux axes de développement qui ressortent des différents usages discursifs de la thématique interstitielle? Sommes-nous en présence de locutions descriptives ou figuratives sans conséquence ou, à l'inverse, de figures et de vecteurs conceptuels témoignant d'attitudes sensibles et cognitives en émergence suggérant de nouvelles façons de qualifier, de valoriser et de d'activer les configurations territoriales qui nous entourent? C'est sur cette dernière voie que nous amorçons notre investigation. Cette piste ayant trait à l'invention potentielle de nouvelles

relations sensibles à l'environnement, nous conduit, comme nous l'avons signalé plus tôt en avant-propos, au cadre théorique du concept de paysage.

Notre investigation se divise en deux parties. Une première partie, comprenant deux chapitres, se consacre à la définition du cadre théorique lié au concept de paysage, au balisage du thème de l'interstitiel et à l'énonciation d'hypothèses associant cette thématique à la référence paysagère; une seconde partie, comprenant trois chapitres, scrute sous l'angle des hypothèses émises et suivant une perspective monographique, un parcours discursif et projectuel particulier, celui de l'architecte Peter Eisenman principalement de 1963 à 1988.

Puisant transversalement aux grands courants théoriques du paysage, c'est une approche intégrative à dominance ^{subjectiviste?} constructiviste (Roger,1997; Corner,1999; Poullaouec-Gonidec et al.,2001) qui a été choisie ici comme cadre de référence. Suivant cette conception mettant l'accent sur le rôle de l'invention (Roger,1997), le paysage est avant tout la manifestation d'une « construction du sensible » (Poullaouec-Gonidec,1999) qualifiant une condition territoriale donnée. La notion de « paysagété » (Ronai,1976,1977; Deleuze et Guattari,1980) sera employée pour nommer plus spécifiquement la phase exploratoire de cette qualification. C'est à la contribution du discours à ce processus émergent de « construction » de la condition interstitielle que nous nous intéressons. Pour situer notre rapport au discours et souligner la valeur opératoire de ce dernier dans une perspective aménagiste d'invention paysagère, nous nous référerons notamment au pragmatisme (James,1907; Rajchman,1997a; Lapoujade,1998) et à la proposition théorique émise par Christian Girard – à partir de Deleuze et Guattari (1980) – concernant l'importance des « concepts nomades » en architecture. Mettre en évidence et en relation des concepts, questionner leur capacité à nourrir l'action et la pensée en catalysant de nouvelles prises sensibles et cognitives sur l'environnement, suivre leurs parcours nomades sans tenter de les emprisonner dans un système; tel pourrait être résumée l'approche avec laquelle, suivant ces références épistémologiques, nous approchons la présente recherche.

S'intégrant à l'explicitation des bases théoriques de notre étude, un balisage d'un certain nombre de manifestations de mise en opération du thème de l'interstitiel en aménagement, en arts et dans les sciences humaines permettra de manière générale de rendre compte de son importance dans une gamme diversifiée de pratiques et de discours contemporains, appuyant latéralement le postulat d'une invention de l'interstitiel comme figure paysagère qualifiée ou valorisée. Pour répondre au questionnement initial signalé en avant-propos, nous poserons en hypothèse spécifique, que par-delà la dominance iconographique des « modèles paysagers » traditionnels (Cadiou et Luginbühl, 1995), la singularité de cette invention ne résiderait pas tant dans la valorisation de l'image de l'interstitiel, mais bien davantage dans une « paysagété » motivée par le potentiel d'activation des dimensions relationnelles, virtuelles, processuelles et souvent invisibles pouvant être associée à cette condition territoriale fuyante. C'est sur l'apport du discours architectural contemporain à une telle trajectoire de valorisation que nous nous attarderons plus spécifiquement dans la seconde partie de la présente étude à travers l'analyse du parcours théorique, critique et projectuel de l'architecte Peter Eisenman de 1963 à 1988, soit durant la période d'émergence du thème de l'interstitiel dans sa démarche.

Le choix de ce concepteur se justifiait ici à plusieurs titres. Figure marquante de l'architecture contemporaine, il compte parmi ceux qui, explicitement ou implicitement, ont engagé le plus activement dans leur réflexion le thème de l'interstitiel et l'exploration conceptuelle de nouveaux modes de perception, d'appréhension et d'activation de l'environnement aménagé. Sa démarche, centrée sur la question de la forme en architecture, nous permettait par ailleurs de nous détacher des « images » habituellement associées à la condition interstitielle urbaine et à ses paysages – les environnements expérimentés évoqués en avant-propos – pour permettre d'aborder la trame de notre questionnement sous un jour différent, de nature plus conceptuelle. Nous suivons donc ainsi Eisenman de l'univers abstrait des débuts de son cheminement théorique aux récits de ses premières investigations urbaines. C'est le filon du texte qui constituera le principal matériau de cette

prospection. Dans la foulée de notre hypothèse de paysagéité, nous ne chercherons pas à illustrer littéralement d'éventuels paysages de l'interstitiel ou le détail des configurations projectuelles faisant l'objet des récits traversés : si relativement peu d'illustrations accompagnent notre propos – regroupées en annexe – c'est pour conserver aux éléments textuels un potentiel maximal d'opérationnalité, maintenir ouvert le registre d'imaginations qu'ils sont virtuellement à même de susciter. Il s'agira ici d'une part, de scruter le corpus discursif et projectuel choisi pour noter l'apparition et le domaine d'action des occurrences ayant trait au champ conceptuel de l'interstitiel, et d'autre part, dans l'optique des questions afférentes à notre hypothèse spécifique, de discuter et de souligner au fil du parcours les impacts critiques de ce champ conceptuel émergent sur la notion même de paysage. À travers ce parcours monographique, c'est un apport à la réflexion actuelle sur le paysage et un regard particulier sur un segment de l'histoire contemporaine de l'aménagement que propose, dans une perspective transdisciplinaire, la présente recherche.

Partie I – Problématique : paysage et condition interstitielle

Chapitre 1 – Cadre théorique : une approche intégrative du paysage

1.1 Remarque préliminaire

Il convient de souligner ici en préambule pourquoi nous avons choisi d'aborder le thème de l'interstitiel en utilisant le cadre théorique du paysage plutôt que celui des théories de l'espace. En d'autres mots, pourquoi parler de « paysagété » (Ronai,1976; Deleuze et Guattari,1980) ou de paysages interstitiels et non simplement de spatialité ou d'espaces interstitiels? Disons d'abord qu'il nous paraît réducteur et plutôt inopportun de présumer a priori du caractère strictement spatial de la condition interstitielle. Celle-ci porterait – comme nous le verrons un peu plus loin – une diversité de dimensions susceptibles d'enrichir la réflexion aménagiste par delà des préoccupations strictement spatiales. Cette diversité nous semble importante à préserver et à articuler. Outre la spatialité, c'est aussi la temporalité de même que la conjonction de situations et de pratiques urbaines variées qui participeraient entre autres à la condition interstitielle. Si ces dimensions sont souvent intégrées par extension à la discussion sur l'espace, il nous semble rester problématique que cette multiplicité soit assujettie d'emblée à la dénomination spatiale. La notion de paysage ne pose pas le même problème étant à la base associée à un « monde » (Deleuze et Guattari, 1980: 211) ou à une fraction de « monde » aux dimensions spatiales et temporelles immanentes. Par ailleurs, ce qui nous conduit aussi et surtout à privilégier comme cadre théorique le concept de paysage à celui plus spécifique d'espace, c'est que nous nous intéressons principalement aux éléments susceptibles de transformer la perception ou l'appréhension de la condition territoriale. C'est la question du « regard » (Ronai,1976; Epstein,1981; Donadieu,1999) ou plus largement celle de la « sensibilité » (Corbin,2001) et tout ce qu'elle engage qui nous anime donc ici au premier chef. Or, cet ensemble de composantes et de préoccupations est au cœur du cadre théorique du concept de paysage (Poullaouec-Gonidec et al.,2001).

1.2 Transformation du « regard » et concept de paysage

La récurrence de l'usage de la thématique de l'interstitiel et surtout les changements de connotations et d'actions y étant associés impliquent ce que l'on pourrait désigner comme une transformation potentielle du « regard » à l'égard du territoire et plus spécifiquement à l'égard de la condition territoriale interstitielle. Le « regard » tel que nous l'envisageons ici de façon générale ne se limite pas à la captation visuelle de l'environnement, c'est aussi et surtout une « sensibilité » (Corbin,2001), un ensemble de cadres sensibles et cognitifs avec lesquels s'instaure une relation particulière au territoire ou à une condition territoriale donnée. On pourrait néanmoins dans un sens plus restrictif parler aussi de « deux types de regards » (Poullaouec-Gonidec et al.,2001) ou plus précisément de deux types d'opérations de perception: l'une afférente à la caractérisation visuelle relativement neutre de l'environnement et l'autre procédant à sa reconnaissance esthétique. Le premier type de « regard », comme simple perception ou caractérisation visuelle du milieu, consisterait en une prise d'informations sur la nature, l'aspect et la transformation des éléments matériels et culturels de l'espace ou du territoire. En principe ici, le mode de perception étant considéré comme stable, c'est l'environnement qui serait susceptible de se transformer. Le deuxième type de « regard », comme reconnaissance esthétique et qualification sensible, correspondrait à une sélection spécifique et apparemment plus subjective des qualités territoriales, il dépendrait des « filtres » ou opérateurs perceptifs et cognitifs qui activent la perception¹. Si ces opérateurs se transforment, le « regard » ou la sensibilité à l'égard de l'environnement est susceptible de se modifier alors que l'environnement peut rester en fait inchangé. S'intéresser ainsi au « regard » et particulièrement aux éléments

¹ Pour bien marquer la nature polyvoque que l'on attribue ici au vocable « regard » et éviter qu'on ne le réduise abusivement à la vision, nous tendrons généralement à privilégier plus loin les notions de « perception » et de « sensibilité » à celle de « regard ». Lorsque ce dernier terme sera néanmoins utilisé, nous lui conférerons, à moins d'indications contraires, un sens élargi et multidimensionnel. Ceci étant dit, nous initions tout de même notre propos avec la notion de « regard », car il est lié historiquement en Occident de manière fondamentale à l'émergence – picturale – du concept de paysage.

susceptibles de le transformer conduit, comme nous l'avons déjà signifié en préambule, à traiter du concept de paysage.

À cet égard, en se basant ici notamment sur le balisage théorique effectué par Poullaouec-Gonidec, Monpetit, Domon et Gariépy (2001), on peut postuler trois composantes importantes afférentes au concept de paysage. Ainsi pour pouvoir parler de paysage, il faudrait un territoire ou un milieu avec ses caractéristiques tangibles et/ou intangibles, un mécanisme de perception ou d'appréhension correspondant à la « sensibilité » ou aux types de « regards » précédemment mentionnés et enfin, un sujet/observateur-acteur qui fait ou conçoit l'expérience et en témoigne. Dans notre cas, le milieu ou territoire de référence privilégié est d'abord dans une perspective générale, principalement celui de la ville contemporaine et les multiples conditions interstitielles qu'elle est susceptible de receler ou de générer, les « sujets » sont différents acteurs impliqués par la problématique de ce territoire, les modes de perception ou d'appréhension correspondent enfin aux différents « regards » et sensibilités que ces mêmes acteurs véhiculent à travers leurs diverses productions discursives, actions ou projets. Dans une perspective plus spécifique, nous nous intéresserons aux « regards » d'un sujet particulier – l'architecte, critique et théoricien Peter Eisenman – sur les territoires de natures diverses que traverse son parcours discursif et projectuel, aux changements potentiels de sensibilité que porte sur la condition interstitielle, directement ou indirectement, ce parcours et à ses implications sur les façons d'aborder la notion de paysage. Mais avant d'en arriver là, il faut en premier lieu, revenir aux sources et préciser plus à fond les principales conceptions rattachées au cadre théorique du concept de paysage.

1.3 Origines et sens étymologique de la notion de paysage

En Occident, toutes langues confondues, trois sens fondamentaux des différents équivalents linguistiques du concept de « paysage » ressortent généralement de l'analyse (Poullaouec-Gonidec et al.,2001). Ceux-ci se réfèrent respectivement au territoire (pays,

région, contrée), à une représentation du territoire, et enfin à une vue sur celui-ci, c'est-à-dire à une perception.

Catherine Franceschi (1997,2006) a par ailleurs mis en évidence des distinctions importantes entre les principales langues européennes et la singularité du terme français « paysage » par rapport à ses équivalents dans d'autres langues latines et anglo-saxonnes. En allemand (*landschaft*, VIII^e siècle), en italien (*paese*, XIII^e siècle) et en néerlandais (*lantscap-lantschap-landscap-landschap*, attesté au moins à partir du XV^e siècle) les mots considérés comme les équivalents actuels de «paysage» ont d'abord désigné un pays, une région². Ce ne serait que plus tardivement, par extension de sens, qu'ils en seraient venus à désigner sa représentation picturale vers la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e; le sens d'une vue (perception) sur la contrée émergeant notamment en néerlandais (*lantschap*) à la fin du XVI^e siècle. En français, le terme *paysage* apparaît au tournant du XV^e et du XVI^e siècle (Molinet,1493³; Estienne,1549) dans le milieu des peintres pour désigner d'abord la représentation, l'image d'une contrée, pour ensuite prendre le sens complémentaire d'une vue sur le pays (Furetière,1690)⁴. À l'inverse des terminologies allemande, néerlandaise et italienne (*paese*) où un seul mot désignant le pays en vient par extension de sens à désigner sa représentation, le terme *paysage* en français constituerait une invention terminologique spécifique au champ de la représentation et conséquemment distincte du sens de pays (Franceschi,1997,2006). Les termes italiens *paesaggio* (XVI^e siècle) et espagnol *paisaje* (XVII^e siècle) dérivent du vocable français *paysage*. Enfin en anglais, le terme *landskip* apparaît au XVI^e siècle pour désigner une représentation (Stilgoe,1982; Jackson,1984;

²Plus précisément, le *landschaft* allemand « ne désigne pas seulement le pays, mais tous les éléments politiques, juridiques, financiers qui le constituent en tant que tel » (Franceschi,2006). Concernant le terme *landschaft*, voir aussi John Stilgoe (1982), J.B. Jackson (1984) et James Corner (2006) qui discutent notamment le sens de ce terme en rapport à l'origine du *landscape* anglais davantage lié à la représentation (*landskip*).

³Catherine Franceschi remarque que cette « première occurrence textuelle signalée » dans un dictionnaire (*Dictionnaire étymologique et historique Larousse*, 1971) demeure une énigme, car les recherches effectuées à ce jour n'ont pas permis de repérer l'emploi du mot *paysage* dans les œuvres écrites par Jean Molinet en 1493 et autour de cette date.

⁴« Paysage » du dictionnaire de Furetière paru en 1690 : « Aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'ou la veüe [vue] peut porter. [...] Paisage, se dit aussi des tableaux où sont représentées quelques veües [vues] de maisons, ou de campagnes ».

Franceschi,1997), alors qu'au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, l'occurrence du *landscape* en deux mots désigne une perception. La forme actuelle en un mot de *landscape* est attestée au début du XVIII^e siècle et regroupe les trois sens de région ou pays, de vue sur la contrée (perception) et de représentation picturale (Franceschi,1997).

En Orient, et plus particulièrement en Chine, l'équivalent de notion de « paysage » apparaît dès le IV^e siècle de notre ère sous le vocable de «shanshui», signifiant littéralement « montagne-eau » (Berque,1998). Ce concept se réfère principalement à une perception de l'environnement et à sa représentation. À la différence de la notion occidentale plutôt associée à une origine picturale, c'est d'abord dans la littérature que se serait développée la notion chinoise de paysage.

1.4 Tendances des approches théoriques du concept de paysage

Selon les travaux de recension conceptuelle effectués par les chercheurs de la Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal, les approches théoriques du concept de paysage pourraient être globalement divisées en trois grandes tendances (Poullaouec-Gonidec et al.,2001): un courant objectiviste et positiviste qui tendrait à dominer les points de vue développés en écologie (écologie du paysage) et dans les différentes disciplines de la géographie physique (géomorphologie, biogéographie, phytogéographie, etc.), un courant culturaliste mis de l'avant surtout en sciences humaines (ethnologie, ethnographie, sociologie, etc.) et en géographie culturelle, enfin, un courant subjectiviste ou esthétique développé dans les pratiques et théories esthétiques ainsi que dans certains milieux des sciences humaines. De plus en plus par ailleurs, les recherches actuelles sur le paysage chercheraient à combiner ces trois courants dans des approches intégratives et transdisciplinaires (Lothian,1999; Corner,1999; Poullaouec-Gonidec et al., 2001).

1.4.1 Courant objectiviste : le paysage-objet

L'émergence du terme « science des paysages », en Allemagne au début du XX^e siècle, signale le développement d'approches abordant le paysage comme objet (Rougerie et Beroutchachvili, 1991: 35-54). Ces approches, suivant des perspectives de plus en plus systémiques, mettent surtout l'accent sur les processus physiques et biophysiques pour expliquer les différenciations physionomiques du territoire. Selon ce point de vue préconisé en géographie physique, le « paysage-objet est une réalité matérielle » observable, une réalité devant être abordée avec méthode pour être comprise dans toute sa complexité (Mercier, 2004). Deux grandes voies ont notamment marqué, surtout après la Seconde Guerre mondiale, ces approches « objectivantes » et systémiques du paysage : la *Landschaftsvedenie* russe axée sur la notion de géosystème et l'« écologie des paysages » privilégiant la notion d'écosystème.

Pour l'école russe de la *Landschaftsvodenie*, le paysage est défini comme un « géosystème de base » (Isachenko, 1972), le géosystème pouvant être compris comme un système naturel localisé dans lequel les principales composantes terrestres (sol, êtres vivants, eau, air) sont interconnectées par des échanges de matières et d'énergie (Sochava, 1978). On aborde ici le paysage sous l'angle presque exclusif de la géophysique et de la géochimie. Il s'agit principalement d'expliquer et de classer les paysages suivant leurs processus géologiques de formation.

La notion d'« écologie des paysages » émerge quant à elle en Allemagne sous l'instigation du biogéographe Carl Troll (1962, 1968). Le paysage y est défini comme une entité spatiale visuelle qui intègre la géosphère (le milieu physique), la biosphère (les êtres vivants) et la noosphère (la résultante des activités anthropiques ou humaines). De façon générale, l'« écologie du paysage » est centrée sur les dimensions écologiques et biophysiques. Il s'agit de voir comment les composantes biophysiques influent sur les caractéristiques spatiales du territoire et sur son utilisation par l'homme (relations horizontales) ainsi que comment en retour, ces caractéristiques spatiales et leurs évolutions

dans le temps influent sur les processus écologiques (relations verticales). Deux principales écoles polarisent les tenants de cette approche : l'une se concentre strictement sur l'écologie (Troll,1968; Risser et al.,1984; Phipps et Berdoulay,1985; Rowe,1988) en définissant le paysage d'un point de vue principalement analytique comme une entité spatiale constituée d'un « assemblage d'écosystèmes en interactions » (Domon et Falardeau,1995: 9); l'autre, bien qu'elle privilégie aussi la dimension environnementale ou objective du paysage, s'intéresse à la problématique aménagiste et reste plus ouverte aux dimensions subjectives et culturelles (Naveh et Lieberman,1990; Domont et al.,2000) développées dans les deux autres courants généraux de réflexion théorique sur le paysage.

1.4.2 Courant culturaliste: le paysage-texte

Diverses sources ont contribué à l'émergence de ce courant. En France, à l'aube du XX^e siècle, Vidal de la Blache (1903) associe la notion de paysage au résultat d'une interaction entre les caractéristiques morphologiques d'une région et le « genre de vie » des populations humaines qui l'habitent. En Allemagne, si le courant naturaliste inspiré des travaux précurseurs d'Alexander Von Humbold (fin XVIII^e siècle) domine les approches géographiques du paysage, on voit néanmoins apparaître au début du XX^e siècle une distinction entre paysage naturel (*naturelandschaft*) et paysage culturel (*kulturlandschaft*); cette distinction est reprise plus tard intégralement en géographie humaine anglo-saxonne (*natural landscape/cultural landscape*). Aux États-Unis, sous l'influence de Carl Sauer (1925), la notion de « paysage culturel » va se développer et devenir très populaire dans les années 60-70. Ceci se traduit notamment par un intérêt particulier porté aux paysages vernaculaires et ordinaires américains (Meinig,1979; Jackson,1980,1984; Groth et Bressi, 1997). Ce courant s'observe aussi en aménagement, le *Learning from Las Vegas* de Venturi, Scott Brown et Izenour (1972) en étant sans doute un des exemples le plus marquants.

Pour les tenants de l'approche culturelle, le paysage est un amalgame d'informations sur la société qui l'a produit. Dans ce sens, tout ce que l'on perçoit ou vit dans un environnement donné constitue un paysage à lire qui nous informe sur la culture qui l'a

façonné. La culture est ici inscrite « dans le territoire » comme un texte à décrypter. Les « façons de vivre » dont témoigne le paysage sont plus importantes que l'appréciation visuelle que l'on peut en avoir. On s'intéresse à cet effet aux traces de systèmes abandonnés et diverses marques ou indices d'occupations qui se sont succédés sur le territoire. La question d'une sélection sensible opérant sur un espace ne se pose pas ici en général. Le paysage est conçu comme une donnée empirique; tout environnement visuel est paysage, toute intervention humaine sur le territoire participe au « paysage culturel », tous les paysages ont une signification culturelle, qu'ils soient « ordinaires » ou non. Selon ce point de vue, le « projet de paysage » (Poullaouec-Gonidec et al.,1993; Epstein,1996; Boutinet, 2001) apparaît en général souvent suspect, spécialement s'il est porté, revendiqué et surtout monopolisé par des aménagistes; par delà les desseins spécialisés d'aménagement, le paysage évoluerait plutôt spontanément à travers une « accumulation » (Meinig,1979) d'intentions collectives et individuelles issues du processus d'interaction homme environnement. On peut lire le paysage résultant de cette interaction comme un texte reflétant les valeurs et les aspirations d'une société ou d'un groupe social; il constitue un palimpseste culturel, un document historique.

1.4.3 Courant subjectiviste : le paysage-invention

Le courant qualifié ici de « subjectiviste » participe aussi d'une vision culturaliste, mais à la différence du précédent, il donne une importance de premier plan à l'expérience du sujet. Pour les tenants de cette approche, que l'on désigne également comme « esthétique » ou « sensible », c'est un pléonasme de parler de « paysage culturel » puisqu'il ne peut y avoir de paysage sans un regard informé par une culture spécifique. Le paysage est, selon ce point de vue, une construction culturelle de la sensibilité, une « construction du sensible » (Poullaouec-Gonidec,1999); il n'existe pas toujours, ni partout. C'est à un processus de valorisation « in visu » ou « in situ » que se réfère principalement l'idée de paysage défendue par ce courant. La culture – et plus particulièrement la culture artistique – est avant tout ici ce qui « influence » la vision (Wilde,1890) de celui ou celle

qui interagit et appréhende esthétiquement le territoire. Pour Alain Roger (1978,1994, 1997), l'un des protagonistes marquants de ce courant de pensée, le passage du « pays » en « paysage » est tributaire de médiations artistiques ou « artialisations »⁵ qui permettent de valoriser – ou comme l'exprime Klee de « rendre visible » (Maldiney,1973: 144) – de façon directe (in situ) ou indirecte (in visu), ce qui n'était pas perçu auparavant comme valorisable. Par ailleurs, comme l'a notamment souligné Augustin Berque (1990), d'autres domaines que ceux de l'art pourraient aussi opérer de telles médiations paysagères. La connaissance écologique aurait par exemple contribué à « artialiser » les milieux humides, autrefois ignorés ou abhorrés (Donadieu,1996; Domon et al.,2000), aujourd'hui protégés et mis en valeur. Selon cette approche, le paysage n'est pas donné, il diffère de l'environnement, c'est une invention du « regard » (Roger,1978; Lassus,1991; Poullaouec-Gonidec,1993). On peut en effet, suivant ce point de vue, parler d'une histoire de « l'invention » des paysages (Roger,1978; Cauquelin,1989; Chenet-Faugeras,1994). Ainsi, alors que le paysage de campagne ne prend son essor qu'au XVI^e siècle sous l'influence des peintres flamands et italiens (Van Eyck, Campin, etc.), il faut attendre le XVIII^e siècle pour que l'émergence paysagère de la montagne s'amorce sous la plume des écrivains (Haller,1732; Rousseau,1761), et le XIX^e siècle pour qu'un Baudelaire, scrutant les restes du « vieux Paris » tranché par Haussmann, entame la création paysagère et poétique de la grande ville dans ses « Tableaux parisiens » (Baudelaire,1857; Chenet-Faugeras,1994). Qu'en est-il du XX^e siècle et de ses territoires urbanisés? Quelles inventions paysagères en émergent? C'est dans cette suite que s'intégrerait une hypothèse générale d'invention contemporaine du « paysage interstitiel ». Mais revenons avant d'aborder ce thème de l'interstitiel, à la définition et au choix de l'approche du paysage qui sera adoptée ici.

⁵Le terme « artialiser » est emprunté par Alain Roger (1978: 109) à Charles Lalo (1912) qui le tenait lui-même de Montaigne (1588) – « Sur des vers de Virgile », *Essais*, III, 5.

1.4.4 Choix d'une approche intégrative à dominante subjectiviste

C'est sur la base d'une « approche intégrative » à dominante subjectiviste et esthétique que nous basons notre usage du concept de paysage (Poullaouec-Gonidec et al., 2001). Nous concevons le paysage comme une création sensible et culturelle où interagissent dimensions subjectives et objectives. Si l'approche subjectiviste ou esthétique du paysage constitue notre principale référence théorique, il nous semble par ailleurs important de l'enrichir et de la nuancer par les apports des autres courants. Par exemple, la connaissance objective de la dimension physique du territoire, l'attention portée à ses dynamiques non nécessairement visibles génèrent un ensemble de données susceptibles de changer notre façon de percevoir ou d'appréhender la réalité et donc, pouvant contribuer à de nouvelles inventions paysagères. De la même façon, les « lectures » opérées par les tenants de la notion de « paysage culturel » contribuent potentiellement au développement de nouvelles sensibilités paysagères quand elles infléchissent l'attention sur les signes plus ou moins visibles témoignant des pratiques socio-culturelles qui s'inscrivent et s'accumulent spontanément dans le territoire. À la lumière de ces contributions, il nous semble un peu abusif de restreindre à l'anticipation artistique et au domaine strictement visuel l'invention paysagère comme pourrait tendre à le suggérer une interprétation étroite du concept « d'artialisation » proposé par Alain Roger dans son approche subjectiviste et esthétique. Le regard artistique n'est pas exclusif, il se nourrit de différentes perspectives auxquelles contribue notamment la connaissance scientifique. Par ailleurs, comme l'ont signalé notamment les travaux de Jean-François Augoyard (1991) ou de Bernard Lassus (1998) et comme en témoignent aussi de nombreuses pratiques artistiques contemporaines (Ferrer et al., 2001), par delà l'hégémonie de la vue, d'autres dimensions sensibles sont tout aussi susceptibles de participer à la construction esthétique du paysage.

1.5 Processus d'émergence paysagère

Le processus de cette construction paysagère met en jeu un sujet/observateur-acteur en interaction sensible avec les dimensions tangibles et/ou intangibles d'un milieu ou d'une

condition territoriale quelconque. Cette interaction, où la vue s'adjoit l'apport des autres sens et de l'intellect, met en jeu une activité de perception qui se rattache au concept élargi de « regard » ou à l'idée de « sensibilité » prise dans son sens le plus inclusif. Comme nous l'avons précédemment exposé, cette interaction est caractérisée par deux types principaux de perceptions ou de « regards » : l'un s'apparente à une prise d'informations, caractérisation neutre de ce qui est perçu⁶; l'autre implique un investissement sensible et cognitif plus actif du sujet-acteur dans une reconnaissance sélective et une qualification esthétique de la condition territoriale. C'est ce dernier type d'interaction sensible qui est central dans le processus d'« émergence paysagère » (Domon, Beaudet et Joly, 2000: 23) auquel nous nous intéressons. Cette interaction met en jeu, entre sujet-acteur et milieu, le troisième élément clef du processus qui consiste en un dispositif médiateur, ensemble variable et varié de codes et d'opérateurs perceptifs (culturels, physiologiques, psychologiques, esthétiques, scientifiques, éthiques, etc.) qui catalyseront ou influenceront les cadrages, décodages, diagrammes ou images que produira l'interaction perceptive.

Les agencements perçus – le plus souvent traditionnellement sous forme d'images – par l'entremise de ces diverses médiations sensibles et cognitives constituent ce que l'on pourrait désigner un « premier degré » du paysage, celui qui résulte d'une captation sélective de l'espace, du territoire ou du pays considéré dans cette perspective comme un « degré zéro du paysage » (Roger, 1997). Ce « premier degré du paysage » influence à son tour, de façon directe ou indirecte, les façons d'intervenir sur le territoire : de façon directe, en catalysant sans autres médiations une intervention particulière dans l'espace concret; de façon indirecte, en induisant différents types de représentations ou de conceptualisations qui deviendront autant de médiations supplémentaires susceptibles de s'amalgamer en « modèles paysagers » spécifiques (Cadiou et Luginbühl, 1995), de transformer le « re-

⁶L'idée sous-jacente d'un « regard » objectif et neutre porté sur un milieu présumé sans effet sur « l'observateur » – et vice et versa – est bien sûr ici à relativiser. Nous ne l'abordons pas ici comme une donnée absolue, mais plutôt comme une tendance infléchissant une interaction donnée.

gard » collectif ou individuel, les cadrages résultants, et par extension, les modalités d'intervention sur le territoire.

Les filtres, opérateurs ou médiateurs perceptifs peuvent être de tous ordres : ce sont les divers schèmes proposés en art – via les iconographies picturales, photographiques, cinématographiques, littéraires, architecturales, les élaborations conceptuelles, etc. – mais aussi potentiellement d'autres types de modèles comme ceux développés en sciences (Berque,1990) ou en philosophie (Lothian,1999). L'action de catalyse paysagère de ces médiations assimilées par le sujet/observateur-acteur se rapporte à ce qu'Alain Roger (1978,1994,1997) – privilégiant historiquement « la fonction anticipatrice de l'art » – appelle l'« artialisation »: « artialisation in visu » opérée indirectement à l'exemple de l'effet du modèle pictural ou littéraire sur nos façons d'appréhender esthétiquement l'environnement; « artialisation in situ » opérée dans le même sens par des interventions s'inscrivant directement dans la réalité physique du territoire (interventions artistiques, architecturales, paysagères, urbanistiques; occupations sociales diverses, etc.) et dont les différents types de relais iconographiques alimenteront de même ultérieurement le corpus de filtres perceptifs à l'origine de nouvelles qualifications paysagères.

Enfin, c'est le réservoir d'images mentales variées que forme l'« imaginaire » (Guattari,1979: 78) collectif et individuel qui peut lui-même, de façon plus ou moins autonome à l'environnement physique, constituer une sorte de géographie virtuelle de référence générant à son tour d'autres cadrages et prises paysagères s'ajoutant aux opérateurs perceptifs pouvant éventuellement infléchir notre rapport à l'espace et au territoire concret. En ce sens, par exemple, les différents discours écrits ou parlés sont peuplés de figures et de traits de paysagéité qui dessinent sur un plan mental des paysages conceptuels (Lévesque,2000b) rendant compte d'un certain rapport au monde et qui sont par là susceptibles de transformer directement ou indirectement les façons de percevoir ce monde et d'y intervenir.

1.6 Positionnement relatif au rapport paysage/nature

Les définitions communes retrouvées dans les dictionnaires témoignent généralement d'une vision quelque peu réductrice du paysage. Ce qui nous semble le plus problématique, et ce, tout particulièrement dans le contexte d'un monde aujourd'hui majoritairement urbanisé, c'est la relation plus ou moins exclusive que l'on a encore tendance à tracer entre paysage et « nature »; une vision souvent assumée par les tenants du courant objectiviste du paysage, mais que pourraient laisser aussi transparaître – malgré eux – des discours spécialisés défendant des points de vue culturalistes ou subjectivistes⁷. Cette association est en apparence légitime, si on s'en tient strictement à ce que représente le concept de paysage au moment de son émergence en Occident : de la nature domestiquée des campagnes (Camporesi,1995) à la nature sublime de la montagne (Grand-Carteret, 1903,1904), de la mer (Michelet,1861; Corbin,1988) et du désert (Foucher,1977; Dagrón et Kacimi,1992; Ponte,1996), la « nature » est bien en effet le thème principal de la conquête sensible qui anime l'histoire occidentale du paysage pendant plus de cinq siècles. Mais peut-on pour autant confiner encore aujourd'hui le paysage – comme *Le Robert* (2000) le définit – à cette « partie d'un pays que la nature offre à la vue »? Le contexte d'extension urbaine et de développement exponentiel des technos sciences qui a caractérisé le XX^e siècle ne permet plus d'associer exclusivement à une « nature » archétypale ce que nous appréhendons désormais du pays. Ce nouveau contexte appellerait plutôt une définition du paysage autonome de la référence à la « nature ».

En complément à une dissociation entre paysage et environnement déjà revendiquée (Roger,1994,1997), il nous paraît important aujourd'hui d'insister pour détacher la défi-

⁷Si par exemple des chercheurs comme Alain Roger (1997) et Simon Schama (1995) affirment avec force l'aspect éminemment construit et culturel du « paysage » le fait que les référents qu'ils emploient pour développer leur point de vue soient principalement associés à l'idée et à la représentation de la « nature » – elle-même bien sûr, selon ce point de vue, une construction culturelle – pourrait laisser croire que la réflexion sur le concept de paysage doit passer nécessairement par une référence à la « nature ».

inition de paysage de toute référence obligée à la « nature ». Il ne s'agit pas ici d'exclure le référent naturel, mais de conserver au concept de paysage son autonomie. Si on se rapporte à l'histoire du concept en Occident, privilégier cette optique, c'est faire primer le principe exploratoire animant l'invention paysagère à l'aspect qu'offraient à la vue les « premiers paysages ». Les territoires urbanisés, impurs hybrides, constituent de nouveaux « pays » à explorer (Stalker, 1996; Lévesque, 1998ab; Poullaouec-Gonidec et al., 2004), les réservoirs de nouveaux « archétypes » potentiels (Bilodeau, 2003); et il n'y a plus rien a priori qui, dans une perspective paysagère, ne les relie plus au « naturel » qu'à l'artificiel. Ce point de vue conditionne la définition du concept de paysage proposé et employé ici.

1.7 Définitions des concepts de paysage et de paysagété employés

À la lumière des discussions précédentes, nous définissons donc le paysage comme manifestation d'une condition territoriale qualifiée et construite par la sensibilité d'un sujet individuel ou d'une collectivité.

La locution « condition territoriale » se réfère à l'état, à la configuration ou aux caractéristiques d'agencement d'une portion quelconque de territoire actuel, virtuel ou fictif. Elle n'implique pas d'emblée d'échelle spécifique, de primauté du physique sur le mental, du tangible sur l'intangible ou du naturel sur l'artificiel. En tant qu'agencement, elle est en principe multiple. La référence au « territoire » se rapporte à l'idée générale d'une « étendue géographique », « étendue de pays » ou d'espace, environnement ou milieu, sans connotation d'enracinement ou accent particulier sur la délimitation, la juridiction ou l'appropriation. Tel que discuté antérieurement, le terme « sensibilité » est abordé dans son sens le plus large comme « faculté » d'un sujet ou d'une collectivité à être informé des modifications d'un milieu et à y réagir. Cette « faculté » est conçue, par delà la simple capture optique, comme un composé de modèles ou de « filtres » perceptifs, cognitifs et culturels qui s'alimentent de l'interaction avec les milieux et la conditionnent tout à la fois. Si on peut associer ici l'idée de « sensibilité » à celle de « regard », c'est uniquement en excédant le domaine visuel associé à ce dernier terme. Les différents sens

(Augoyard,1991), la mémoire (Schama,1995; Birksted,2000) et l'imagination (Corner, 1999) contribuent à des degrés variables aux activités de perception mises en jeu par la « sensibilité » dans la construction d'un rapport qualifiant à une « condition territoriale » donnée.

Une « condition territoriale » n'est pas donnée a priori comme paysage; pour qu'elle le devienne, c'est-à-dire pour qu'elle soit reconnue ou « qualifiée » comme telle, elle doit d'abord prendre consistance en tant que réalité différenciée, à travers la « sensibilité » d'un individu ou d'une collectivité; c'est dans ce sens que le paysage est « construit par la sensibilité ». L'emphase conférée à l'idée de « manifestation » dans notre définition du paysage souligne l'importance cruciale pour l'entité paysagère des différentes modalités d'expression et d'énonciation permettant de « rendre sensible », saisissable par la pensée, sur une base plus consistante la qualification d'une condition territoriale particulière. Dans la foulée des approches culturalistes (Lewis,1979) et sensibles (Roger,1997; Lassus,1998), on peut relier une part de l'activité en cause ici à un processus de « lecture/écriture » partielle de l'environnement qu'un ensemble variable de médiations contribue à activer et exprimer. Les différents éléments médiateurs – images (Mitchell,1986; Corner,1999), « filtres » (Domon et al.,2000), « modèles paysagers » (Cadiou et Luginbuhl,1995), etc. – engagés dans cette interaction dynamique avec l'environnement conservent une autonomie relative par rapport aux conditions territoriales ayant pu leur servir de référence. C'est en cela que Deleuze et Guattari parlent du paysage non seulement comme « milieu », mais aussi comme « monde déterritorialisé » (Deleuze et Guattari,1980: 211). Les paysages, en tant qu'entités mentales, sont des « mondes » nomades susceptibles, en se recomposant de contribuer à de nouveaux agencements territoriaux, à de nouvelles qualifications paysagères.

Définir la notion de paysagéité nécessite en premier lieu un bref renvoi aux auteurs ayant contribué à initier l'emploi spécifique de ce concept. Nous empruntons en effet ce néologisme au géographe Maurice Ronai (1976,1977) de même qu'à Deleuze et Guattari

(1980; Guattari,1979) qui donneront au terme une dimension philosophique en corrélat au concept de « visagété »⁸.

Maurice Ronai associe la paysagété à l'élaboration de ce qui conditionne les modalités de perception et de qualification du territoire : « le regard sélectionne, valorise, évalue, qualifie (...) s'élabore ainsi une paysagété nébuleuse dont certains espaces seraient porteurs et d'autres démunis. » (Ronai,1977: 132). Dans une perspective similaire à celle que mettra de l'avant notamment Alain Roger (1978,1997), Ronai souligne l'influence historique de la peinture et de la poésie, mais aussi surtout du cinéma et de la publicité sur la constitution d'une paysagété contemporaine informant le regard sur certaines qualités particulières du territoire. Nous retenons ici de la notion de paysagété qu'elle signale une construction dirigeant et mobilisant l'attention sur certains aspects ou caractères de l'environnement⁹. La paysagété n'est pas le paysage; véhiculant un ensemble de préoccupations spécifiques, elle définit les modalités de ce qui devrait ou pourrait éventuellement le devenir, elle est, pour reprendre les termes de Ronai (1977: 80/82), « condition de possibilité du paysage », motif ou mobile potentiel.

C'est une position du même ordre que développent en philosophie Deleuze et Guattari (1980) quand ils abordent la paysagété comme « machine » en l'associant au processus de « production » de paysages. La « machine » pour Deleuze et Guattari (1972 : 43-44) « se définit comme un système de coupures. Il ne s'agit nullement de la coupure avec la réalité (...) Toute machine, en premier lieu, est en rapport avec un flux matériel continu dans lequel elle tranche » et opère des « prélèvements ». La coupure ici « ne s'oppose pas à

⁸Chez Deleuze et Guattari, ce sont les concepts de « visagété » et de « visage » qui sont d'abord et principalement développés. La « paysagété » et le « paysage » sont considérés comme des corrélats de ces notions. Nous n'aborderons pas ici directement les développements qu'élaborent Deleuze et Guattari autour des rapports « visagété-paysagété » ou « visage-paysage ». Voir : Félix Guattari (1979). « Visagété signifiante, visagété diagrammatique », *L'inconscient machinique*, 75-108; Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). « Année zéro – Visagété », *Mille Plateaux*, 205-234.

⁹À la différence de Maurice Ronai (1977: 82-86) qui tend dans sa catégorisation des registres de paysagété à réduire ceux-ci à différents « régimes de jouissance esthétique » liés à une consommation plus ou moins passive du spectaculaire – qu'il soit restreint ou généralisé, de l'ordre de l'inédit « événementiel » ou de la culture de masse – nous pensons que d'autres trajectoires de qualification territoriale peuvent être engagées par la paysagété.

la continuité, elle la conditionne ». Se connecter, couper, sélectionner, cet enchaînement processuel nous ramène à l'élaboration que décrit Ronai et à nos propres descriptions du processus d'émergence paysagère.

La notion de paysagéité fait, pour nous, référence à la construction de la sensibilité afférente à la qualification d'une condition territoriale donnée, construction sensible sans laquelle la condition territoriale n'a pas d'existence paysagère. Ce construit, auquel contribue de multiples expressions médiatrices, se situe en amont de la « paysagéification » (Deleuze et Guattari, 1980) d'une condition territoriale particulière. Si la paysagéité crée des conditions d'émergence paysagère, elle ne serait pas assujettie à l'actualisation des paysages; ces derniers peuvent rester en latence. Les diverses médiations discursives ou non-discursives qui contribuent à constituer la paysagéité n'auraient de plus pas nécessairement pour dessein immédiat l'invention paysagère.

À la lumière de ces considérations, nous pourrions ainsi définir la paysagéité comme processus de sélection, de qualification et de valorisation d'une condition territoriale spécifique générant un potentiel de paysages susceptible de s'actualiser en manifestations ou expressions paysagères diverses.

1.8 Cadre d'analyse : le pragmatisme comme référence au mode de questionnement

Notre perspective de recherche est exploratoire et constructiviste. Le pragmatisme constitue à cet égard un cadre analytique et méthodologique de référence approprié pour guider un tel cheminement. L'approche proposée par William James (1907) ne dénigre pas, ainsi qu'on l'a trop souvent laissé croire, l'importance de la théorie au profit de la pratique. Comme le remarque Daniel Lapoujade, elle fait plutôt de la théorie une pratique de création; il s'agit ici « d'évaluer les idées en tant qu'elles ont pour but de nous faire agir ou penser » (Lapoujade, 1997: 10 et 100). Tel serait l'enjeu déterminant du pragmatisme : s'intéresser aux idées qui peuvent nourrir l'action et la pensée. C'est dans cette perspective que nous abordons la thématique de l'interstitiel et ses vecteurs d'émergence paysagère. Un

certain nombre de questions devrait ainsi guider et catalyser tout à la fois notre parcours. Quels sont les « concepts nomades » contribuant à une paysagéité de l'interstitiel? Comment s'activent-ils? Vers quels regards et actions infléchissent-ils? En quoi le champ conceptuel de l'interstitiel témoigne-t-il d'un rapport particulier à l'environnement ou peut-il susciter une façon différente d'aborder l'aménagement? En quoi et vers quoi « penser l'interstice » ou « faire l'interstice » change-t-il la perception d'une situation donnée? Tel est le genre d'interrogations avec lequel nous comptons baliser notre analyse.

La perspective méthodologique du pragmatisme se rapporte philosophiquement au pluralisme (Callot,1985). C'est dire qu'elle n'admet pas de principe unique et absolu auquel pourrait se rapporter le monde. S'il n'y a pas d'unité préexistante ou transcendante, il faut donc créer des consolidations partielles et relatives qui serviront la vie. La vérité ne peut dans ce contexte être comprise comme représentation, imitation et conclusion; « c'est une invention » (Bergson,1911) s'élaborant plutôt à travers différentes combinaisons d'actions, de transitions et de créations (Massumi,2000). C'est avec ce que James appelle une « connaissance ambulatoire » ou « transitoire » que coïncide ce processus perspectiviste de déambulation et de construction continue (James,1912). La question n'est donc pas d'en arriver à clore la connaissance sur elle-même, mais au contraire de l'ouvrir sur « des possibilités imprévisibles » (James,1909). Pour ce faire, assemblages et parcours inattendus ne peuvent être exclus a priori. Il faut, comme le souligne Lapougade, « un type de connaissance qui n'emprisonne pas le mouvement des relations dans des formes préexistantes, ni les termes dans des relations préexistantes ». L'important pour James se trouve « dans les transitions tout autant que dans les termes connectés » (James,1912: 42). Nous en revenons là au thème de l'interstitiel. S'intéresser à ce thème dans le contexte de l'aménagement serait s'attarder aux transitions et aux failles tout autant qu'aux termes coupés ou mis en rapports. Que se passe-t-il dans l'entre-deux? Quelles forces peut-on en extraire? Quelles transformations de la sensibilité et de la pensée expriment cette attention aux zones intermédiaires concrètes ou virtuelles qui lient et séparent tout à la fois une condition territoriale urbaine, une configuration architecturale?

À l'écart du fonctionnalisme étroit dans lequel on tend souvent à tort à la confiner, la perspective pragmatiste s'intéresse à l'expérimentation; une perspective qui sied bien à la mouvance déstabilisante des sociétés urbaines contemporaines (Rajchman,1997a; Massumi, 1998,2000; Ockman et al.,2000). Le lien du pragmatisme avec la problématique de l'interstitiel se joue donc à plusieurs niveaux, renforçant du même coup ici sa pertinence comme cadre analytique. Il nous semble en effet important, pour ne pas dire essentiel, d'aborder notre analyse de la thématique interstitielle suivant des procédures et un angle qui ne lui sont pas par principe antinomiques. Le pragmatisme constitue une pensée de l'entre-deux ; « philosophie en mosaïque » comme la décrit lui-même James (1912: 22), où ce qui se passe entre les pièces de l'assemblage est crucial. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Robert Ezra Park, ancien élève de James et fondateur de l'école de sociologie urbaine de Chicago, utilisera lui aussi le terme « mosaïque » (Park,1925) pour décrire la ville moderne et que c'est de cette même école de Chicago qu'apparaît la première utilisation marquante du concept d'« interstice » appliquée à l'étude du phénomène urbain (Trasher,1927). Le pragmatisme ne propose pas une grille de lecture rigide et fermée, mais plutôt une perspective ouverte sur les multiples trajectoires qui lient idées et concepts à leurs effets. C'est en s'inspirant de ce cadre et mode de questionnement que nous aborderons l'analyse de notre corpus monographique à l'affût des éléments contribuant, directement ou indirectement, à l'émergence d'une paysagéité de l'interstitiel. Ceci étant dit, si la perspective pragmatiste peut servir de référence générale à notre approche, elle ne fera pas l'objet dans la présente recherche de développements ou approfondissements spécifiques.

1.8.1 À l'affût de « concepts nomades »

Notre démarche n'a pas d'ambition systémique. Elle s'inscrit plutôt dans le champ théorique hors système que propose Christian Girard pour l'architecture avec l'hypothèse des « concepts nomades » (Deleuze et Guattari,1980; Girard,1986). Inspirée notamment de Deleuze et Guattari (1980), cette perspective constructiviste met en relief la difficulté, sinon l'impossibilité d'ériger en système les concepts qui traversent la production architecturale

ou aménagiste. À l'écart des prétentions totalisantes d'une épistémologie positiviste, les « concepts nomades » permettraient néanmoins « hors de toute idée de système, à des plans hétérogènes de la réalité de s'associer et de former de nouveaux plans de consistance » (Girard, 1986: 212)¹⁰. Ce point de vue épistémologique permet d'aborder le phénomène d'émergence paysagère dans une perspective opératoire et ouverte. Il est aussi celui paraissant le plus cohérent par rapport au thème même de l'interstitiel dont les différentes modalités tendraient en principe à fuir et brouiller toute idée de système. La proposition de Christian Girard s'appuie notamment sur celle de Paul Feyerabend qui développe une « épistémologie anarchiste » rejetant avec vigueur tout principe universel ou toute tradition trop rigide (Feyerabend, 1979: 15). Aux prétentions rationalistes à régir, selon des schémas stricts et fixes, la voie devant faire progresser la science, Feyerabend rétorque qu'une bonne part des connaissances contemporaines n'aurait jamais vu le jour si on s'était limité à suivre des prescriptions épistémologiques supposément idéales. « Rester ouvert à toutes les options », tel serait, selon Feyerabend, le seul principe n'entravant pas le progrès scientifique (Feyerabend, 1979: 16, 20-25). Un propos qui s'apparente au point de vue pluraliste d'un John Stuart Mill (1859) auquel s'associe aussi le pragmatisme de William James (1907)¹¹. Il ne s'agit donc pas ici d'essayer de construire un illusoire « système de l'interstitiel », mais plutôt d'extraire de différentes pratiques discursives un ensemble de concepts actifs pouvant entrer en opération dans différents types d'agencements, un ensemble de concepts exprimant ou portant une sensibilité particulière à l'égard d'une condition territoriale donnée. À l'ambition de systématisation, cette optique d'analyse oppose plutôt la construction ouverte d'une constellation de « concepts nomades » générant différentes modalités de qualification et d'activation de la condition interstitielle.

¹⁰ Plus récemment, dans un ordre d'idée similaire, Antoine Picon et Alessandra Ponte (2003: 11-17) soulignaient, en introduction de l'ouvrage collectif *Architecture and the Sciences : Exchanging Metaphors*, le « champ fertile » d'« échanges » et de « migrations » conceptuelles opérant notamment entre les plans hétérogènes de l'architecture et des sciences.

¹¹ Paul Feyerabend (1975) se réclame notamment du pluralisme de John Stuart Mill (1859). On notera aussi au passage que William James (1907) avait dédié à J.S. Mill son livre *Le Pragmatisme*.

1.8.2 À propos du rapport métaphore/concept : quelques précisions

L'interstice...métaphore ou concept? Il convient ici de préciser dans quel sens nous abordons l'apparente dualité marquant cette question. La métaphore se définit habituellement comme « le procédé par lequel on transporte la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison sous-entendue » (*Larousse illustré*,1986). Selon cette perspective teintée d'objectivisme, il existerait d'une part, un sens propre, fixe, inhérent aux choses, seul garant du savoir conceptuel concret et d'autre part, des sens figurés issus de transferts de sens liés à la subjectivité d'un langage de type poétique qui serait sans portée cognitive. Si cette dichotomie qui a dominé la pensée occidentale depuis Platon semble persister encore aujourd'hui, elle est, dans les faits, fortement remise en cause depuis au moins un siècle tant en philosophie qu'en sciences. Il serait en effet de plus en plus difficile de souscrire au nom de la rationalité à une théorie de la vérité objective supposée indépendante de nos interactions avec le monde. Si le transport du sens participe bel et bien à notre expérience du monde, statuer sur la différence de valeur entre l'origine et la destination est beaucoup plus problématique. C'est sur la base d'une telle distinction que l'on a longtemps dénigré la métaphore au profit du concept; la métaphore n'étant considérée que comme procédé de déplacement sémique superficiel circonscrit au domaine du langage, le concept touchant à l'essence même des choses. Cette distinction sera notamment déstabilisée par l'analyse généalogique effectuée par Nietzsche : le concept ne serait concept que dans la mesure où il est oubli de la métaphore (Kofman,1972; Girard,1986: 81). La dichotomie classique entre métaphore et concept tombe à partir du moment où, comme le signale Derrida, la « métaphoricité » du concept est admise (Derrida,1971,1972a). Le sens propre perd son pouvoir de juridiction puisque « dans un champ synchronique de différences, aucune ne peut fonder ses privilèges sur une quelconque antériorité » (Normand,1976: 28). À cet égard, le « déni de la métaphore » chez des penseurs comme Deleuze et Guattari ne peut être rapproché de celui cultivé par la pensée classique; c'est le sens réducteur longtemps affublé à la métaphore qui est ici en cause. Ce sont précisément les clivages institués par cette pensée qu'à l'instar de Nietzsche

(1873) certains philosophes contemporains tentent d'abolir ou de « déconstruire » pour employer le mot de Derrida. La métaphore n'est pas, suivant cette perspective que l'on pourrait qualifier d'expérencialiste, un phénomène circonscrit à la linguistique; elle se confond plutôt au concept en prise sur un réel mouvant, exprimant ainsi la caducité de l'opposition.

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'emploi quasi exclusif du terme « concept » chez Deleuze et Guattari ou celui de « métaphore » chez Lakoff et Johnson. Bien que d'horizons très différents, ces auteurs s'opposent à une « théorie de la métaphore comme comparaison » qui tendrait à réduire celle-ci, et à travers elle le langage, à un domaine indépendant de l'expérience et du devenir (Deleuze et Guattari, 1980: 336; Lakoff et Johnson, 1980: 163-164). Pour Lakoff et Johnson, la métaphore est constitutive de notre interaction au monde; elle ne se situe pas à l'écart de la réalité, mais la construit à travers un continuum de pensées et d'actions (Lakoff et Johnson, 1980). Dans la même veine, pour Deleuze et Guattari, comme le souligne Christian Girard, il ne s'agit pas de parler « des » choses, mais de parler « à même » un état des choses (Girard, 1986); c'est « une pragmatique du concept comme être réel » (Alliez, 1996: 48) que Deleuze et Guattari mettent en œuvre. L'érosion de la métaphore annihile ici la distance protectrice qui la confinait au texte. Il n'y a pas « le texte et le réel », mais la texture d'une irréductible interface. C'est dans cette perspective que nous abordons l'analyse discursive composant la trame de la présente recherche.

1.9 Définitions de catégories d'analyse

Si notre démarche ne prétend pas au système, elle s'articule par ailleurs à partir d'un ensemble de catégories analytiques structurantes. Ces catégories constituent des balises guidant le traitement et l'interprétation du corpus; elles sont définies en fonction de notre cadre théorique, lié à une approche intégrative du concept de paysage. Se référant au processus d'émergence paysagère schématisé plus tôt ainsi qu'aux définitions de paysage et de paysa-

g  t   déjà explicitées, précisons ici quelques autres notions de base qui seront employées dans le cours de l'analyse.

1.9.1 Perception et paysage

Associée à l'idée générale et englobante de « sensibilité » à laquelle nous avons rattaché le concept de paysage, la perception constitue une condition d'opération élémentaire de l'émergence paysagère. Face au territoire ou à une configuration donnée, pour qu'il y ait paysage ou trajectoire de paysagété, il faut d'abord qu'un individu ou une collectivité saisisse ou reconnaisse une condition particulière parmi l'ensemble expérimenté. La perception paysagère au sens où nous l'entendons ici suppose donc au minimum une sélection sensible et/ou cognitive, la reconnaissance des particularités menant, ou à tout le moins pouvant mener, à la qualification d'une condition territoriale. Si le paysage en Occident, de par ses origines picturales, a été généralement associé à une valorisation esthétique d'une portion du territoire perçu, nous préférons, considérant l'usage contemporain et multidisciplinaire du concept, ne pas lui affecter ici a priori une valeur iconographique positive. C'est dire notamment que la perception paysagère pourrait se faire suivant des connotations positives, négatives ou neutres; les deux derniers modes pouvant correspondre, selon cette perspective, à des niveaux minimaux, mais néanmoins existants de qualification. Le simple témoignage de r  cognition d'une condition territoriale donnée serait en effet déjà en soi l'amorce d'une qualification paysagère ou « proto-paysagère » (Berque,1995). Ainsi, c'est ce qui autorise à parler par exemple de paysage de dévastation et de catastrophe (Virilio, 1996a) sans pour autant que les conditions territoriales décrites ne soient valorisées. La perception positive d'une portion de territoire ou condition donnée marquerait quant à elle, de façon plus évidente et selon des degrés variables d'élaboration, l'émergence paysagère d'une condition territoriale ou une trajectoire potentielle de paysagété. La perception informée par divers schèmes ou modèles perceptifs mène à différents cadrages, plus ou moins valorisés esthétiquement, qui correspondent à un « premier degré » du paysage se distinguant des conditions territoriales expérimentées de manière indifférenciée. L   s'arrête

souvent l'implication du sujet dans la « mise au monde » des paysages; séries de sélections sensibles et cognitives laissant des marques plus ou moins importantes dans l'imagination et la mémoire de ceux qui les opèrent. Mais ces cadrages captés sur le vif, mémorisés ou recomposés peuvent générer des niveaux d'élaboration paysagère plus persistants; c'est ici qu'entre en jeu, l'autre opération incontournable afférente à une « sensibilité » paysagère prenant consistance et pouvant par là être signalée et documentée. Cette opération, nous la désignerons sous le vocable général d'expression.

1.9.2 Expression et paysage

Seconde opération irrémédiablement liée à l'émergence ou à la constitution d'une paysagéité, l'expression rend manifeste ce que la perception extraie d'une condition ou d'une configuration territoriale donnée; elle consolide l'impression perceptive par le biais de diverses voies. Des modalités multiples de l'iconographie (picturale, photographique, vidéographique, web, etc.) aux différentes élaborations littéraires et matérielles, toute une gamme de voies expressives peuvent actualiser l'expression. Nous abordons ici la notion d'expression dans son sens le plus général, lié à l'action de « rendre sensible » ou de « faire connaître » (*Le Robert*, 2000).

À l'instar de la perception paysagère abordée précédemment, le régime d'expression associé au paysage n'est pas nécessairement confiné à la description du domaine visible; il peut aussi se référer à des phénomènes résistants à l'emprise explicite du visuel (Burckhardt, 1991; Corner, 1999). L'« expression paysagère » est régie par le ou les types d'intentionnalité (Poullaouec-Gonidec et al., 1999) qui la portent: intention de connaissance, intention de reconnaissance et de valorisation, intention d'invention de l'existant ou de création de mondes fictifs, intention d'aménagement, etc. Qu'elle corresponde directement à un espace spécifique et concret, à une condition générique existante, mais sans localisation définie, ou à un monde fictif ou virtuel, l'expression paysagère véhicule un ensemble d'attributs qui témoignent d'une sensibilité particulière pouvant se réactualiser en différents contextes. Les connotations de ces attributs peuvent rester ambiguës, ou à l'inverse prendre

des valeurs plus explicitement positives ou négatives; elles constituent dans chaque cas une source d'informations intéressantes sur le niveau d'activation paysagère implicite, potentielle ou explicite d'une condition territoriale donnée. Si les expressions à connotations positives transcrivent généralement, dans l'optique de l'histoire des paysages, un stade plus développé dans le processus d'émergence paysagère, les autres connotations ne sont pas pour autant à négliger dans la mesure où elles peuvent aussi receler des trajectoires élargissant les modalités de perception et contribuant au façonnement de la sensibilité paysagère.

L'expression alimente les modèles ou filtres perceptifs agissant comme catalyseurs du processus d'émergence paysagère. Ce sont ces modèles ou médiations expressives qu'Alain Roger (1978,1994,1997) désigne comme les véhicules de l'« artialisation » territoriale. Roger, comme on l'a signalé plus tôt, distingue deux modes d'« artialisation », l'un agissant indirectement ou *in visu*, l'autre s'inscrivant directement dans le territoire ou *in situ*. Dans la même veine, on peut distinguer deux modes d'expression paysagère, l'un modifiant *in situ* l'état d'une condition territoriale de façon pérenne ou éphémère – le projet aménagiste ou artistique actualisé dans un site concret – l'autre agissant suivant des modalités indirectes par les voix notamment du discours et de l'iconographie. Si cette distinction peut être faite, nous n'insisterons pas sur celle-ci dans la mesure où les deux modes se chevauchent très souvent dans des composés hétérogènes et que ce sont, dans une perspective transversale, les effets « artialisants » ou qualifiants qui nous intéresseront au premier chef, peu importe le type d'expression – *in situ* ou *in visu* – les activant.

La distinction proposée par Michel Foucault (1963ab,1966,1969) – discutée de même par Gilles Deleuze (1986) – entre « formations discursives » et « non discursives » constitue un repère complémentaire pour désigner les vecteurs expressifs qui nous intéresseront dans la perspective de l'approche paysagère nous servant ici de cadre théorique. Si ce sont principalement les éléments expressifs de type discursifs ou énonciatifs – les mots – que nous suivrons dans notre analyse, ceux-ci seront en étroite relation avec des éléments

non discursifs, « choses », « milieux » ou « visibilitées » diverses¹². Suivant une perspective transversale, nous serons à l'affût des éléments expressifs – « concepts nomades » (Girard, 1986) – se rapportant directement ou indirectement à la condition territoriale interstitielle et contribuant implicitement ou explicitement à sa qualification. Ces éléments, nous les aborderons aussi sous la dénomination générale de figures et vecteurs conceptuels.

1.9.3 Figures et vecteurs conceptuels nomades

Ces éléments conceptuels se rapportent aux hypothèses d'invention et d'activation paysagère abordées en introduction – dans la synthèse de l'objet de recherche – et sur lesquelles nous nous attarderons plus spécifiquement dans le prochain chapitre. Comme nous l'avons précédemment exposé, nous posons que l'émergence paysagère d'une condition territoriale donnée – en l'occurrence ici la condition interstitielle – se traduit dans les pratiques discursives et non discursives par l'usage de différents « concepts nomades » (Girard, 1986) pouvant être associés à cette condition et témoignant de façons particulières de lire, de valoriser ou de modifier l'environnement. À titre indicatif, nous utiliserons généralement la dénomination bipartite de « figure » ou de « vecteur » pour rendre compte de la différence de tendance relative pouvant être liée au mode d'actualisation de ces éléments conceptuels : un mode en apparence relativement passif, celui de la figure, incarnant une chose ou état des choses; un mode plus explicitement actif, celui du vecteur, véhiculant plutôt l'idée d'une action ou d'un processus.

La figure peut apparaître statique et autonome ou ne sous-tendre que virtuellement l'action de vecteurs, elle peut aussi en résulter explicitement ou appeler cette action vecto-

¹²Dans sa lecture de Foucault, Deleuze (1986: 38; 58-60) souligne cette distinction entre « formations discursives » et « formations non discursives » ou « milieux », entre les « énoncés » et les « visibilitées ». Il remarque par ailleurs que Foucault donne le primat à l'énoncé et affirme qu'il y a des « relations discursives entre l'énoncé discursif et le non discursif », bien que les « visibilitées » restent néanmoins irréductibles aux énoncés. C'est à ce filon discursif potentiellement transversal que nous empruntons comme référence. Nous ne nous engagerons pas ici plus loin dans l'exploration de la pensée de Foucault et dans l'analyse philosophique qu'en fait Deleuze. Ce corpus pourrait constituer ultérieurement une voie intéressante pour poursuivre la présente trajectoire d'analyse.

rielle. Les vecteurs sont quant à eux bien sûr aussi susceptibles d'opérer indépendamment de toute figure. Vecteurs et figures peuvent enfin, par delà leurs parcours individuels, constituer des multiplicités plus stables et récurrentes correspondant à des milieux ou « fractions de monde » à la fois complexes et aisément reconnaissables. Ces conjonctions formeraient des éléments catégoriels particuliers que nous désignerons ici par le vocable de « figures paysagères ».

1.9.4 Figures paysagères : potentiels et limites

Partant de notre définition du paysage comme « manifestation d'une condition territoriale qualifiée et construite par la sensibilité d'un sujet individuel ou d'une collectivité », la figure paysagère telle que nous la concevons ici, correspond à une condition ou sous-composante territoriale emblématique d'un type de paysage donné¹³. Si elle représente un état de chose particulier, et en cela fait image, la figure paysagère serait aussi indissociable d'un ensemble de vecteurs conceptuels contribuant à sa construction ou à sa consolidation. Le qualificatif « emblématique » employé dans notre définition a déjà été utilisé en association au paysage par Cadiou et Luginbühl (1995) pour désigner un « modèle paysager » mettant l'accent, dans une localité particulière, sur des configurations territoriales jugées représentatives du paysage local par la communauté résidente. Nous l'employons ici à un niveau différent; la nature emblématique de la figure paysagère ne constituant pas en soi un « modèle paysager », mais plutôt une composante particulière de celui-ci. Le terme « emblématique » désigne un élément concret symbolisant ou représentant dans la connaissance commune une catégorie de nature plus générale. La plage représenterait dans ce sens, par exemple, une figure emblématique de la mer, même si tous les rivages marins ne sont pas nécessairement des plages. Par delà l'image, c'est aussi un

¹³Nous employons la notion de « figure paysagère » dans un sens plus large que celui adopté par Michel Conan (2003: 31-36) qui, dans la perspective d'un « entrecroisement du temps vécu et du temps du récit » s'inscrivant dans l'expérience ou la visite d'une œuvre paysagère, lui confère le rôle de permettre « au visiteur de se figurer qu'il prend part au développement d'un récit, et au récit d'être figuré par les actions du visiteur ». Si le sens que nous donnons ici à la « figure paysagère » n'exclut pas la conception spécifique et fort intéressante qu'en donne Conan, il se rapporte également, à des cas plus généraux qui n'impliquent pas nécessairement au premier chef l'incorporation consciente du récit dans l'expérience.

ensemble d'actions – des vecteurs – qui alimentent la figure par rapport à la condition territoriale générique qu'elle incarne. Si la notion de « figure paysagère » peut être utilisée en rapport à des conditions territoriales inscrites depuis longtemps dans l'histoire des paysages, telle que la mer (Michelet, 1983; Corbin, 1988), elle nous semble particulièrement utile lorsqu'on l'applique à des conditions émergentes ou plus difficiles à caractériser visuellement. C'est le cas de la condition interstitielle qui tendrait à résister, de par sa relativité intrinsèque, à des définitions visuelles trop rigides. La figure paysagère forme dans ce contexte un assemblage caractérisé plus facile à visualiser et à imaginer.

Si le « terrain vague » (Chateaubriand, 1811; Sartre, 1945; Cendrars, 1949; Brel, 1962, Lefebvre, 1974; Solà-Morales, 1994) forme un exemple de figure paysagère de la condition interstitielle, cette condition ne se résume pas dans la figure paysagère qu'incarne le terrain vague. L'intérêt et la limite tout à la fois de la figure paysagère est qu'elle forme une image forte largement reconnue, fruit d'expériences multiples et partagées. Dans le cas de la condition interstitielle plus particulièrement, le danger d'une telle force iconique est qu'elle ne devienne un « cliché » empêchant de percevoir et d'activer d'autres modalités paysagères immanentes à cette condition. D'où l'importance de ne pas s'arrêter là; de faire ressortir et de questionner les figures et vecteurs conceptuels qui activent cette « image » par delà les clichés. Il serait ainsi réducteur de se complaire dans l'image de déréliction habituellement associée au terrain vague, comme il faut aussi, à l'autre extrémité du spectre, résister à l'idéalisation romantique de ses vertus libératrices. La décomposition conceptuelle de la figure paysagère permet possiblement d'éviter ces pièges en permettant de penser une mise en opération ouverte de la paysagéité moins assujettie au primat des réductions, qu'elles soient de nature iconographique, idéaliste ou autre. La figure paysagère constitue néanmoins un indicateur important de l'invention paysagère d'une condition territoriale donnée. Dans le cas de la condition interstitielle, la seule importance prise notamment par la figure paysagère du terrain vague au XX^e siècle dans nombre de disciplines et pratiques ayant trait au monde urbain tendrait à confirmer l'hypothèse générale postulée d'une invention contemporaine des paysages de l'interstitiel. Il est par ailleurs

primordial de préciser que d'autres médiations, c'est-à-dire d'autres figures et vecteurs conceptuels que ceux et celles directement liés à la figure paysagère peuvent contribuer de façon aussi substantielle à l'invention paysagère d'une condition territoriale. Il sera à cet égard particulièrement important pour nous de ne pas limiter à la figure paysagère – celle du terrain vague notamment – l'analyse des médiations contribuant à l'invention et à l'activation d'une paysagété de l'interstitiel. C'est dans cette optique que s'inscrit notre hypothèse spécifique. Les bases de notre cadre théorique et analytique général ayant été définies, il est temps d'aborder plus spécifiquement nos hypothèses, le thème de l'interstitiel qui leur sert de trame et les perspectives d'analyse d'après lesquelles nous comptons développer celles-ci.

Chapitre 2 – Hypothèses et perspective panoramique : invention de l'interstitiel

2.1 Énoncé des hypothèses et sous-hypothèses

Le thème de l'interstitiel se retrouve depuis au moins une quarantaine d'années dans de nombreux discours analytiques décrivant la condition urbaine contemporaine, dans diverses représentations iconographiques et littéraires (photographie, cinéma, peinture, poésie, roman, etc.) ainsi que dans un nombre varié de concepts d'interventions artistiques et aménagistes. L'usage que l'on en fait se rapporte autant au monde factuel que conceptuel, aux conditions existantes qu'à celles projetées ou imaginées.

C'est partant de ce constat que nous postulons l'hypothèse générale d'une invention contemporaine et urbaine des paysages de l'interstitiel. L'idée d'« invention paysagère » (Roger, 1997; Poullaouec-Gonidec, 1999) exprime ici l'émergence d'une nouvelle sensibilité à l'égard de l'environnement urbain et de la condition interstitielle. Il s'agit d'un processus activé par une multiplicité d'acteurs, suivant des modalités de médiation tout aussi multiples, contribuant de façon directe ou indirecte à exprimer, qualifier et construire la condition interstitielle comme réalité sensible. Un aperçu panoramique de différentes occurrences supportant cette hypothèse abordée ici comme postulat sera présenté dans le présent chapitre, en préambule à l'analyse de type monographique qui servira de cas au développement de nos hypothèses spécifiques.

Nous posons en hypothèse spécifique que la nature fuyante et relative de la condition interstitielle conduit à penser son invention paysagère en la rapportant moins à des territoires interstitiels emblématiques qu'à la constitution d'une « paysagéité » (Ronai, 1977; Deleuze et Guattari, 1980) alimentant de façon singulière une culture sensible du territoire. Si la paysagéité de l'interstitiel peut s'actualiser dans l'invention de figures paysagères concrètes – telles que « l'entre-ville » (Sieverts, 2001), le « terrain vague » (Solà-Morales, 1994) ou la « friche » (Clément, 1985) par exemple – elle ne se résumerait pas aux

caractéristiques physionomiques de ces dernières. Il s'agit ici notamment de dissocier la condition interstitielle de modalités territoriales exclusives pour l'ouvrir potentiellement à différentes situations spatiales et temporelles susceptibles d'être appréhendées et expérimentées.

Divergeant des modes de paysagification dominants qui procèdent surtout par caractérisation et contemplation distanciée des formes territoriales, la paysagété de l'interstitiel opérerait plutôt par qualification et valorisation de virtualités¹⁴ déjouant ou excédant l'emprise du visuel. Elle serait en cela davantage motivée par la dimension « indicielle »¹⁵ et les potentialités « diagrammatiques »¹⁶ des conditions territoriales – c'est-à-dire par le potentiel opératoire du champ de relations en présence – que par une caractérisation visuelle s'arrêtant aux qualités explicites de l'image¹⁷. Bien que participant au régime du visuel, la paysagété de l'interstitiel tendrait ainsi à lui échapper et à l'infléchir. Il ne s'agirait pas là d'en finir avec les images, mais de chercher à les ouvrir pour éviter qu'elles ne se rigidifient en clichés sclérosants. Par-delà la dominance iconographique des « mo-

¹⁴ Par « virtualités » nous entendons ici un « domaine de potentiels » (Massumi, 2002a) ou de « connectivités » immanentes à une condition territoriale donnée pouvant engager transversalement autant le passé, le présent, que l'avenir. Dans cette perspective, le « virtuel ne s'oppose pas au réel » (Deleuze, 1968: 269), ni ne se réduit au possible ou à la simulation technologique de la réalité (Rajchman, 1997b), il constitue une part du réel qui ouvre l'actuel sur de nouvelles imaginations et d'imprévisibles trajectoires d'expérience.

¹⁵ L'indiciel se rapporte à la notion d'indice entendu ici, d'après la définition qu'en donne Charles S. Peirce (1901) comme « un signe renvoyant à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui, ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part ». En d'autres termes, comme le formule Rosalind Krauss (1977b) l'indice ou l'index est « un type de signe qui émerge comme la manifestation physique d'une cause, dont participent les traces et les empreintes ».

¹⁶ Le diagrammatique se rapporte au diagramme entendu ici comme mise en œuvre ou activation d'un ensemble d'opérations de mises en relations. Nous nous référons en partie à Deleuze et Guattari (1980: 177) qui associent le diagramme à une « machine abstraite qui ne fonctionne pas pour représenter [...], mais construit un réel à venir, un nouveau type de réalité ». Deleuze et Guattari empruntaient la notion de diagramme à Peirce (1902) – le diagramme comme type d'icône représentant des relations – en lui conférant par ailleurs un rôle différent, « irréductible à l'icône » et à la représentation (Guattari, 1979; Deleuze et Guattari, 1980; Deleuze, 1981). À partir de William James et Deleuze, John Rajchman (1997a) associe le diagrammatique qui « mobilise et connecte » à l'hypothèse d'un « nouveau pragmatisme » d'inventions et d'expérimentations.

¹⁷ Il nous semble en cela que la paysagété de l'interstitiel ne pourrait être réduite aux « régimes de jouissance esthétique » et de consommation passive du spectaculaire auquel tendrait à se limiter Maurice Ronai (1977: 82-86) dans sa catégorisation des registres de paysagété. Ce que Ronai désigne comme une « paysagété événementielle » associée notamment à la quête du déserté, de l'inédit et de la rareté – échappant à une paysagété touristique ou généralisée – nous paraît encore insuffisant pour qualifier les trajectoires de valorisation territoriale que pourrait virtuellement mobiliser une paysagété de l'interstitiel.

dèles paysagers » traditionnels, la singularité et l'enjeu de cette invention ne résideraient donc pas tant dans une mise en images de la condition interstitielle, mais bien davantage dans l'émergence et le développement d'une approche interstitielle du paysage valorisant et activant notamment les dimensions relationnelles, virtuelles, processuelles et souvent invisibles de l'environnement.

Nous posons en sous-hypothèse spécifique, l'apport du discours architectural contemporain, et plus particulièrement ici la contribution du parcours théorique, critique et projectuel de Peter Eisenman à l'invention d'une telle paysagété comme trajectoire de qualification, de valorisation et d'activation de la condition interstitielle. C'est à travers le relevé des figures et vecteurs conceptuels de l'interstitiel opérant dans la production discursive d'Eisenman que nous validerons cette hypothèse. Il s'agit ici notamment de mieux comprendre ce qu'engage pour la pensée aménagiste contemporaine et surtout pour la mise en opération de la notion de paysage, cette émergence conceptuelle. Mais avant d'amorcer cette phase d'analyse de nature monographique, attardons-nous d'abord à la définition et aux manifestations diverses du thème de l'interstitiel servant de filon à notre investigation.

2.2 Thématique de l'interstitiel : choix de la dénomination et prémisses terminologiques

L'interstitiel constitue une dénomination générale utilisée dans la présente recherche pour désigner la condition territoriale autant dans ses aspects physiques et concrets que dans ses dimensions plus intangibles ou conceptuelles. Le choix de ce vocable s'est notamment justifié par la généralisation de son usage dans la littérature spécialisée et le langage commun – autant en français qu'en anglais – ainsi que pour son caractère relativement neutre et la richesse de significations qu'il est à même d'incarner. L'adjectif « interstitiel » (1832) dérive du terme « interstice » qui constitue la référence notionnelle à partir de laquelle s'est élaboré la grille de lecture ou le crible conceptuel de notre analyse. Le terme « interstice » provient du bas latin « interstitium » (« espace entre », intervalle), dérivé du latin classique « interstare » signifiant « se tenir entre ». Il est utilisé en français depuis la fin du XV^e siècle et a été adopté dans le langage spécialisé de différentes dis-

ciplines dont notamment le droit, l'anatomie (Paré,1575; Rostand,1939), la physique, la géologie, la zoologie, la sociologie urbaine (Trasher,1927; Lefebvre,1974; Remy et Voyé, 1981; Remy,1986), la philosophie (Derrida,1966; Foucault,1966;Deleuze et Guattari,1972), l'art (Bourriaud,1998) et l'aménagement (Lynch,1968; Rowe et Koetter,1975;Gaudin,1984; Eisenman,1980j,1988f,1995c,1996b; Tschumi,1993bc; Tonnelat,1997,2003). Nous l'associons à trois principales dimensions: la temporalité, la spatialité et l'indétermination.

2.2.1 Interstice et temporalité

La première occurrence répertoriée du terme en français – datée de 1495 et attribuée à Jean de Vignay – ne se réfère pas à l'espace mais au temps (« interstisse de temps »). L'interstice correspond ici à un intervalle temporel, un interlude (Gallet,2002), une période transitoire. Repris comme terme spécialisé de droit en 1693 (droit canonique), l'interstice de temps conserve un sens général jusqu'à la fin du XIX^e siècle (Furetière,1690; Duc de Saint-Simon,1723; Sainte-Beuve,1851; Goncourt,1886; Daudet,1898). Bien qu'elle se soit un peu estompée au cours du XX^e siècle, cette référence temporelle est à retenir, car elle rattache l'interstitiel à la mémoire (Robin,2001) ainsi qu'aux notions d'actions, de processus ou de transformation (Bhabha,1991; Eisenman,1997bc), de brouillage narratif (Eisenman,1988f), de surgissement, d'inattendu et d'événement (Tschumi,1993abc; Teyssot, 2005).

2.2.2 Interstice et spatialité

En 1528, dans l'une de ses premières connotations spatiales, l'interstice est associé à une « région de l'air » (Le Robert, dictionnaire historique de la langue française, 1992). De façon plus courante, l'interstice se définit usuellement comme « un petit espace vide entre les parties d'un corps ou entre les parties de différents corps » (*Petit Robert*,1983; Lavoisier,1793; Balzac,1831; Sand,1833; Baudrillard,1975). L'interstice en tant qu'«espace vide dans une substance » peut renvoyer aux notions d'absence (Eisenman,1996b), de porosité (Marx,1863; Halbwachs,1932; Nancy,1999), de perméabilité (De Certeau,1980), d'infiltration (Boucq,1995), de passage (Lamartine,1836; Bhabha,1994), de méat (botanique),

de transition, d'intervalle (Barthes,1970; Lefebvre,1974; Cache,1995; Zardini,1997; Mons, 2003), d'écart ou d'espacement (Tschumi,1993abc; Eisenman,1997b), de seuil (Bergmann, 1988), de lime ou de frontière (De Certeau,1980; Remy,1986; Hatzfeld et al.,1997). On l'associe souvent aussi aux termes de faille (Foucault,1966), de fissure (Chenet-Faugeras, 1994; Descosterd et Rham,1999; Bernard,1999), de fente (Gautier,1844), de crevasse, de trou, de percée et de brèche, ou dans la même veine, à ceux de plissure (Solà-Morales,1994; Hatzfeld et al.,1997), d'anfractuosité et de cavité (Trasher,1927). On en fait par extension, dans une perspective écologique, l'habitat ou le site de communautés ou de pratiques qualifiées d'interstitielles (Trasher,1927) – l'idée de « faune interstitielle » en zoologie notamment – et généralement associées en sociologie à la marginalité. La condition interstitielle tendrait aussi à être reliée à la résultante spatiale volontaire ou involontaire d'un processus, d'une intervention (Tschumi,1993abc); l'interstice est alors assimilé, de façon positive ou péjorative, à l'excès, au résidu et au reste (Knaebel,1991; Korosec-Serfaty,1991).

2.2.3 Interstice et indétermination

Si le lien de l'interstice avec la marge et le résiduel est souvent perçu péjorativement, celui-ci peut aussi prendre un aspect plus positif, lorsque l'interstitiel devient ouverture (Virilio,1976; de Bure,1981), latitude, marge de manœuvre (Lefebvre,1974; Mons, 2003) ou possibilité d'action entre certaines limites (Moles et Rohmer,1972; Remy,1986; Koolhaas,1989b). L'interstice, en tant qu'unité, se situe par ailleurs en général dans un rapport minoritaire à ce qui l'englobe, sans échelle prédéterminée. Le rapport à l'englobant est constitutif de la notion d'interstice. Il n'y aurait pas d'interstice sans relation différenciée à un dehors puisque le propre de l'interstitiel est étymologiquement de « se tenir » ou de « se trouver entre » les choses, au milieu (Deleuze et Guattari,1980), entre-deux (Lefebvre, 1974; De Certeau,1980; Bhabha,1994; Teyssot,2005). À ce titre, selon le point de vue adopté, l'interstice peut être autant associée à l'hiatus (St-Beuve,1834), à l'absence, à l'interruption, à l'interpolation (Varèse,1954; Gallet,2002), à la fracture, à la dislocation, à la disjonction (Foucault,1966; Deleuze,1986; Bhabha,1994), à l'écart (Lefebvre,1974), à la fuite

(Handke,1987b; Massumi,1992; Tonnelat,1999), à la rupture ou la coupure (Tafuri, 1980b; Deleuze,1985) que dans l'autre sens, au tissu – la notion conjonctive du « tissu interstitiel » en anatomie – au lien, à la relation (Bourriaud,1998), à l'interaction (Miller,1939), à la connexion et par extension à la rencontre des différences et à l'hybridité (Remy,1986; Bhabha,1994). Cette situation singulière d'oscillation entre des significations opposées et contradictoires tendrait à rattacher la condition interstitielle aux phénomènes de l'indécidable (Derrida,1970; Eisenman,1996b,1997c), de l'incertitude, de l'indétermination, du vague (Solà-Morales,1994), du flou ou du brouillé (Eisenman,1988d,1995c,2003a). Une association qui toucherait autant l'affectation fonctionnelle de l'espace et ses variations temporelles que la perception de la forme ou le décodage général de l'expérience et des significations.

2.3 Polysémie de l'interstitiel : préambule

Le panorama sommaire des différents concepts et usages se rattachant à l'interstitiel témoigne de la grande diversité de variantes que soulève ce thème. Que faire avec une telle polysémie, une telle multiplicité d'évocations? Une optique pourrait être de proposer une définition exclusive et arrêtée du concept d'interstice pour ensuite tester à travers l'analyse subséquente la validité de notre proposition. Mais procéder ainsi risquerait de réduire prématurément la portée d'un champ conceptuel qui nous intéresse justement par les potentiels de ses multiples modalités d'actualisation. Il nous semble donc à cet effet plus utile de travailler d'abord avec cette multiplicité sans tenter a priori d'en évincer des dimensions. C'est dans cette perspective que nous proposons ici, comme cadre de référence, une définition générale et préliminaire de l'interstitiel s'inscrivant dans un mode évolutif d'analyse. Il ne s'agit donc pas ici de fermer le concept, mais plutôt de proposer certaines balises au travail analytique.

2.3.1 Définition préliminaire de la condition interstitielle

Ce que nous désignons par la condition interstitielle concerne et se rapporte aux différentes modalités d'actualisation de la notion d'interstice conçue comme une condition spatio-temporelle ouverte et relative, existante, activée ou créée dans un corps, entre les parties d'un corps ou entre différents corps.

Le qualificatif « ouverte » condense un ensemble d'aspects qui ont été précédemment relevés dans les définitions, usages et concepts associés à l'interstitiel; il fait notamment référence à l'indétermination (ouverture spatiale et/ou temporelle) et à l'action même d'ouvrir (en perçant, trouant, etc.). Nous ne faisons pas ici un lien direct ou exclusif avec le concept d'« espace libre » [open space] développé notamment en urbanisme (Mumford,1960; Lynch,1965; Taylor,1981; Cinq-Mars,1984) et qui sera discuté ultérieurement. La possibilité qu'un « corps » puisse constituer un interstice par rapport à un ou d'autres corps n'est pas exclue: un bâtiment pourrait en ce sens être conçu comme interstice (Cache,1995; Zardini,1997ab). Le qualificatif « relative » souligne l'importance de la relation à un contexte donné : l'interstice se définit par rapport à un milieu référentiel ou par rapport à des éléments constituant ce milieu qu'ils soient tangibles ou intangibles. C'est dans cette perspective que s'inscrit la partie finale de la présente définition. L'expression « dans un corps, entre les parties d'un corps ou entre différents corps » reprend en la modifiant légèrement une formulation généralement employée dans les dictionnaires de langue française à propos de l'interstice. Cette dénomination générique a été préférée à une description plus spécifique pour éviter a priori la gamme possible des contextes d'occurrences. La notion de « corps » doit ici être prise dans son sens le plus large comme « partie principale de quelque chose caractérisée par des propriétés physiques ou autres » sans échelles ou états prédéterminés.

2.3.2 Définitions préliminaires : paysage/paysagété de l'interstitiel

Partant des définitions adoptées précédemment la notion de paysage interstitiel – ou paysage de l'interstitiel – pourrait donc être conçue comme manifestation d'une condition territoriale interstitielle qualifiée et construite par la sensibilité d'un individu ou d'une collectivité; la condition territoriale interstitielle se rapportant aux différentes modalités d'actualisation de la notion d'interstice conçue comme condition spatio-temporelle ouverte et relative, existante, activée ou créée dans un corps entre les parties d'un corps ou entre différents corps.

À l'égard de la notion de paysage, rappelons encore une fois l'importance de l'idée de « construction de la sensibilité ». Poser l'existence de paysages interstitiels suppose un ensemble de médiations construisant et guidant la perception du phénomène interstitiel. Sans les médiations afférentes à ce processus, le phénomène n'a pas d'existence paysagère propre; il reste indifférencié, objet d'aucune qualification, valorisation ou activation particulière. La condition interstitielle n'étant pas définie a priori par une physionomie particulière, les paysages interstitiels pourraient donc avoir en principe des aspects forts variés, même si certaines conditions se cristallisent néanmoins éventuellement en figures paysagères emblématiques plus stables. C'est le cas notamment du « terrain vague » ou de la « friche urbaine » qui en seraient venus à incarner – peu importe les points de vue (communs, endogènes, spécialisés, exogènes, etc.) – l'image que l'on se fait généralement en contexte urbain d'un paysage interstitiel. La forte caractérisation de ces figures et l'ampleur des expressions qu'elles ont suscitées tendraient à corroborer comme postulat l'invention contemporaine et urbaine des paysages de l'interstitiel servant de point de départ à nos hypothèses spécifiques.

La nature singulière de la condition interstitielle, notamment son caractère relatif et indéterminé tendrait par ailleurs à donner à la paysagété lui étant associée une importance particulière. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la paysagété de l'interstitiel peut être définie en tant que processus de sélection et de qualification d'une condition

territoriale interstitielle susceptible potentiellement de s'actualiser en expressions paysagères concrètes. Or, s'intéresser ou valoriser des phénomènes qui par définition cherchent à fuir la détermination induit une situation où les trajectoires constamment relancées d'une paysagété de l'interstitiel seraient en elles-mêmes possiblement plus importantes que l'enjeu même de leur « paysagéfication » ou de leur fixation comme paysages interstitiels. L'exploration d'une paysagété de l'interstitiel mènerait ou pourrait être associée en cela davantage à une approche interstitielle du paysage qu'à une recherche de caractérisation spécifique des paysages de l'interstitiel. Cette paysagété serait véhiculée par une constellation variable de figures et vecteurs conceptuels nomades (Girard,1986) pouvant être extraits de productions discursives et non discursives diverses.

Telle est la voie que nous avons choisie de privilégier dans nos hypothèses. Avant de tester celles-ci, plus spécifiquement, en scrutant ce que produisent les trajectoires fuyantes que s'applique à qualifier et induire l'architecte Peter Eisenman, revenons au préalable sur les objectifs généraux liés au développement de ces hypothèses et précisons les perspectives d'analyse que nous nous sommes données pour y répondre.

2.4 Objectifs, perspectives d'analyse et considérations méthodologiques générales

La validation de nos hypothèses engage de façon générale trois principaux objectifs ou axes de développement :

- 1) Saisir dans ses grandes lignes l'ampleur des différentes modalités d'usage de la thématique interstitielle en aménagement et dans les disciplines connexes.
- 2) Mettre en évidence les médiations expressives qui contribuent à qualifier, valoriser ou activer la condition interstitielle dans l'environnement, participant de ce fait à sa paysagété.

- 3) Clarifier et mieux connaître la portée opératoire en aménagement de ces médiations ainsi que la contribution théorique potentielle d'une paysagéité de l'interstitiel à une conception contemporaine du paysage.

Deux perspectives d'analyse ont été adoptées pour répondre à ces objectifs : une perspective à caractère panoramique qui servira de préambule général et de repère à une seconde perspective, de nature monographique, constituant le corps principal du développement de la thèse.

La perspective panoramique se rapporte au premier objectif mentionné précédemment ainsi qu'à l'hypothèse générale ou postulat d'une invention contemporaine des paysages de l'interstitiel. Il s'agit ici de donner un aperçu de l'étendue et de la variété des modalités d'usages et d'expressions du thème de l'interstitiel dans les disciplines de l'aménagement principalement, mais aussi de façon complémentaire, dans les champs disciplinaires connexes des sciences humaines et de l'art. Ce balisage schématique n'a pas d'ambition d'exhaustivité, son propos est de tracer une constellation référentielle témoignant de la multiplicité des acteurs et des modalités expressives concernées par le champ conceptuel de l'interstitiel; des références qui pourront éventuellement resurgir dans des discussions ultérieures menées au cours du développement de notre seconde et principale perspective d'analyse.

La perspective monographique se rapporte aux deuxième et troisième objectifs signalés plus tôt ainsi qu'à nos hypothèses spécifiques centrales ayant trait à la paysagéité de l'interstitiel. Il s'agit ici de se concentrer sur un corpus limité et stratégique permettant d'affiner l'analyse du champ conceptuel étudié, notamment au niveau de sa portée opératoire en aménagement. Le parcours discursif et projectuel de l'architecte Peter Eisenman a été choisi comme cas d'analyse. Les motivations de ce choix seront explicitées, dans le chapitre en cours, à la suite du balisage de la perspective panoramique.

Il est par ailleurs important de préciser que c'est principalement la phase anticipatoire et expérimentale de l'émergence paysagère qui nous intéresse dans le cadre de la présente recherche. La délimitation du champ d'analyse au domaine des médiations expressives – issues principalement de concepteurs, artistes ou théoriciens – correspond à cette cible. La phase d'assimilation et de consolidation des modèles ou figures paysagères à l'échelle de collectivités – d'un point de vue endogène notamment – ne peut ici être abordée directement, car elle suppose un cadre analytique et méthodologique trop différent de celui engagé dans la phase exploratoire et discursive à la source de nos questionnements de recherche. Ceci étant dit, nous ne prétendons aucunement par là confiner aux différents « regards » spécialisés théoriques et pratiques la contribution à l'invention paysagère. Tout un champ de pratiques urbaines spontanées a notamment contribué et contribue toujours à l'activation de la condition territoriale interstitielle et à son invention comme paysage ou vecteur de paysagéité. Cette contribution sera abordée indirectement et succinctement, lors de la phase panoramique.

De façon générale, notre analyse se concentre sur les médiations expressives affectant le référent culturel occidental. Si des allusions peuvent être faites épisodiquement aux schèmes orientaux de l'espace ou du paysage, elles le seront uniquement à titre de références complémentaires. La période ciblée par notre corpus général s'étend principalement du début de la seconde moitié du XX^e siècle à nos jours. L'écrit – ou le transcrit, dans le cas de la parole enregistrée – constitue le principal type de document scruté, il forme la base référentielle à partir de laquelle s'effectuera le développement de l'analyse monographique. C'est que le discursif incarne la modalité la plus explicitement liée à la dimension conceptuelle à laquelle nous nous attardons plus particulièrement dans cette recherche. Cela ne signifie pas pour autant que les autres formes de manifestation ou d'expression soient exclues. Comme nous l'avons déjà spécifié – dans le sous-chapitre 1.9.2 – les modes d'expression non discursifs s'actualisant sous un mode iconographique (picturale, graphique, photographique, cinématographique, etc.) ou par le biais de confi-

gurations projectuelles in situ (interventions artistiques, projets d'aménagement, etc.) constituent des formes de médiations paysagères cruciales qui ne peuvent être évacuées; nous les aborderons par le filon du discursif, de façon complémentaire et transversale, sous l'angle de leurs contributions conceptuelles. En préambule à notre parcours monographique, observons d'abord suivant un angle plus large, l'émergence et la diversité d'usages du thème de l'interstitiel dans différents domaines liés directement ou indirectement à notre investigation.

2.5 Invention de l'interstitiel : une perspective panoramique

Nous parcourons ici différentes modalités discursives et non discursives de l'interstitiel dans trois champs disciplinaires connexes: celui des sciences humaines et sociales (sociologie urbaine, géographie urbaine, théories culturelles, etc.), des arts (arts visuels, cinéma, photographie, littérature, art d'intervention urbaine) et de l'aménagement (architecture, architecture de paysage, urbanisme). Comme nous l'avons signalé plutôt, il ne s'agit pas ici de couvrir ces domaines dans le détail, mais de donner pour chacun d'eux, un certain nombre de références témoignant de l'emploi du thème de l'interstitiel.

2.5.1 Condition interstitielle et sciences humaines

La sociologie urbaine constitue historiquement un domaine de développement privilégié de la problématique de l'interstitiel dans les sciences humaines. Qu'on y fasse allusion directement ou par l'entremise de concepts correspondants, l'interstitiel se retrouve en effet, à différents niveaux, partie intégrante du discours sociologique. On pense ici en premier lieu à l'école de Chicago (McKenzie,1925; Park,1925; Trasher,1927), mais ce sont aussi ultérieurement les recherches de commentateurs ou d'héritiers de cette « école » (Halbwachs,1932; Hannerz,1983; Graafmeyer et Joseph,1984; Joseph,1984,1998), certaines analyses sur l'espace social et la ville (Lefebvre,1970,1974; Virilio,1976; Remy et Voyé, 1981; Remy,1986) ou les multiples manifestations d'une sociologie s'intéressant à la jeu-

nesse urbaine et à la marginalité (Rouleau-Berger,1991; Barreyre,1992; Fize,1994; Parazzelli,1997) qui contribuent à inscrire ce thème en sociologie.

Attardons-nous un peu plus ici à la perspective de l'école de Chicago, d'où émerge l'une des premières applications théoriques du concept d'interstice au territoire urbain. Selon cette lecture, associée à « l'écologie urbaine », la ville est constituée d'une mosaïque d'« aires naturelles » (McKenzie,1925: 170) différenciées s'organisant selon un ordre découlant de tendances spontanées et organiques. C'est en rapport à ce modèle que Frederick Trasher (1927: 20) présente le terme d'interstice comme le « concept le plus significatif » de sa monumentale étude sur les gangs de Chicago. L'interstitiel sert ici notamment à nommer le mode de répartition géographique des gangs qui s'infiltrèrent entre les zones de la mosaïque urbaine, cette « mosaïque de petits mondes qui se touchent sans s'interpénétrer » (Park,1925: 40; Trasher,1927). Trasher définit l'interstitiel de façon générale comme « ce qui appartient à un espace séparant deux réalités l'une de l'autre ». Se référant au fameux schéma des zones concentriques proposé par Burgess (1925: 55) pour décrire Chicago, c'est principalement dans la « zone de transition » séparant les zones urbaines plus stables du centre et de la périphérie que Trasher (1927: 21) situe ce territoire interstitiel propice aux pratiques informelles et à l'émergence des gangs. Il s'agit donc ici de prime abord d'un milieu de désorganisation sociale qui tranche avec les zones plus organisées du reste de la ville. À une échelle plus réduite, les régions limitrophes à certaines infrastructures linéaires (bords de voies ferrées, de canaux, de marchés, etc.) peuvent aussi par ailleurs constituer des territoires interstitiels infiltrant des quartiers résidentiels bien organisés. Trasher (1927: 20)¹⁸ associe la dynamique de ces zones instables au destin des matières en dérive : « Dans la nature, toute matière étrangère tend à être recueillie et à s'agglutiner, dans chaque faille, chaque crevasse, chaque fente. Dans des interstices. De même, il y a dans la texture d'une organisation sociale des fissures et des ruptures ».

¹⁸Nous reprenons ici la traduction française réalisée par Isaac Joseph de ce passage clef de l'étude de Trasher. Ce passage est cité par Ulf Hannerz (1980) dans *Exploring the City : inquiries towards an urban anthropology* traduit et présenté par Joseph dans son édition française (1983).

La région interstitielle décrite par Trasher est notamment issue du processus urbain de « compétition pour l'espace » associé à l'analogie naturaliste chère à l'école de Chicago. Selon ce point de vue, à la manière des plantes, les populations urbaines luttent pour les espaces les plus avantageux. Des territoires sont colonisés, des populations se déplacent et se succèdent. Ainsi, précédant une invasion commerciale et industrielle annoncée, des quartiers résidentiels seront, par exemple, progressivement désertés. Il en résulte une zone transitoire localisée qui correspond, selon Trasher, à une « phase interstitielle de la croissance urbaine », c'est-à-dire à une période spécifique dans le processus évolutif de la ville. Cette zone d'espace et de temps est en général caractérisée par la pauvreté, un environnement détérioré, des populations fragilisées par les déplacements incessants ou à l'inverse par l'incapacité de se déplacer; un milieu déstructuré constituant le terreau idéal pour le développement des gangs de jeunes qui forment une « manifestation économique, morale et culturelle de la frontière que marque l'interstice ». Si l'interstitiel se réfère ici d'abord à un espace, cet espace est donc aussi indissociable d'une temporalité, de certains acteurs (les gangs de jeunes notamment) et de leurs pratiques. Trasher (1927: 46) qualifie le gang de « groupe interstitiel », parce qu'il occupe les zones interstitielles de la ville, mais aussi parce qu'il constitue un phénomène principalement adolescent, une manifestation de cette période existentielle charnière de réajustement, de quête et d'expérimentations qui prend place entre l'enfance et la maturité (Trasher, 1927: 32). Ainsi, bien que Trasher associe globalement l'interstitiel à la désorganisation sociale, à la délinquance et ultimement au crime, ce regard sur les jeunes et leurs pratiques ouvre au passage la réflexion à des dimensions plus constructives qui tendent à nuancer cette association. Il relève, par exemple, qu'à travers le phénomène des bandes s'opère en fait un travail d'organisation alternative; « les bandes représentent l'effort spontané par lequel des jeunes tentent de créer leur propre univers social, là où la société correspondant à leur besoin n'existe pas ». Elles expriment en cela « une résistance aux forces de dissimulation et de dégradation ». Comme le remarque Hannerz (1980: 61), Trasher (1927: 21) annonce par ces observations, les conclusions ultérieures auxquelles arrivera de façon plus systématique un William Foote White (1943)

dans l'importante étude *Street Corner Society* : « l'univers des taudis à son organisation sociale propre et n'est pas seulement un milieu désorganisé ». Par ailleurs, c'est aussi à un regard plus positif sur le paysage de la zone interstitielle qu'appelle l'observation du rapport qu'entretiennent les jeunes à ce territoire. Les terrains négligés qui caractérisent les zones interstitielles, souvent jonchés de déchets et d'objets abandonnés, constituent en fait pour ces jeunes des aires de jeux et des « prairies » d'aventures d'autant plus intéressantes qu'elles sont propices à l'exercice de l'imagination et à la quête romantique de nouvelles expériences. Cette perspective transparait dans le vocable que Trasher (1927: 6) emploie pour désigner les trois principaux territoires qu'occupent les gangs dans la zone de transition. En effet, si les dénominations « North Side Jungles », « West Side Wilderness » et « South Side Badlands » sont, dans leur allusion à une géographie « sauvage », cohérentes par rapport au référent naturaliste de l'école de Chicago, elles participent de même pleinement de l'imaginaire animant les jeunes des bandes dans leurs activités explorant les fissures de la mosaïque urbaine (Trasher, 1927: 68,85,107).

Se référant toujours à cette naturalisation du phénomène urbain, c'est à une autre analogie que Maurice Halbwachs (1932) fera allusion, dans son commentaire sur les travaux de l'école de Chicago. Comme le soulignent Grafmeyer et Joseph (1984: 25), Halbwachs propose en effet la « métaphore organiciste » de l'éponge pour visualiser la notion de ville suggérée par ces travaux. Discutant du taux élevé d' « étrangers » dans la population de Chicago, il observe comment à la différence des cités antiques où les populations d'origines étrangères étaient reléguées à l'extérieur des murs de la ville, celles-ci sont plutôt incorporées à la ville contemporaine à même les vides qui ponctuent sa substance, dans une sorte de marge interne et réticulaire : « Il ne convient donc pas de nous laisser trop impressionner par le nombre proportionnellement si élevé des étrangers enregistrés à Chicago. (...) Dans les villes antiques et même dans certaines villes du Moyen Âge ils restaient dehors, ils n'habitaient pas à l'intérieur des murs. Ici ils entrent et s'installent : c'est que l'enceinte est extrêmement large, que la ville, à moitié n'est pas construite, qu'on y a enfermé des espaces vides, des usines, des lignes de chemin de fer, des

zones interstitielles », où l'on est dans la ville sans y être réellement, sans se confondre encore avec sa chair et son sang : tels ces organismes simples, tout en cavités qui, bien qu'internes, baignent dans le milieu et le liquide extérieur » (Halbwachs, 1932: 324-325). Même si elle n'est pas développée ultérieurement par Halbwachs, cette référence à la structure alvéolaire et poreuse de l'éponge contribue indirectement à enrichir le concept d'interstice proposé par Trasher. Selon la perspective ouverte par Halbwachs, l'interstice n'est plus tant ici une fracture accidentelle dans la mosaïque territoriale de la ville qu'une donnée structurelle participant activement à sa dynamique. C'est notamment la remise en question de la dialectique centre/périphérie déjà suggérée par la notion de mosaïque, qu'Halbwachs contribue ici à souligner et à renforcer quand il parle de cavités étant à la fois internes à « l'organisme » urbain et baignées de ses flux externes.

Cette vision de la ville comme corps spongieux¹⁹ recontextualise et ouvre le champ de réflexion sur l'interstitiel en le dissociant d'une perspective qui tendrait à confiner l'interstice au rôle de symptôme spatial de pathologies urbaines. Poursuivant dans ce sens l'héritage de l'école de Chicago, Jean Remy et Liane Voyé (1981) relient l'espace interstitiel à la notion de secondarité. L'espace secondaire auquel se rattache l'interstice ne prendrait sens que par rapport à la primarité du pouvoir et de sa mise en ordre, vis-à-vis de laquelle « il est une possibilité d'écart, de mise à distance, une possibilité de faire et d'être autre chose et de multiples choses ». Le « terrain vague » est notamment pour Remy et Voyé (1981: 71-73) un exemple type de l'espace interstitiel qui, comme espace « non désigné », constitue une opportunité d'évasion créative en un contrepoint et une opportunité d'évasion créative face à la normalité englobante.

On retrouve ainsi appliqué plus spécifiquement à la spatialité urbaine, l'idée d'interstice comme « pore » auquel avait déjà fait allusion Marx sur un plan socio-économique. Dans le premier chapitre du *Capital* publié en 1863 – 1872 en français et 1886 en anglais –

¹⁹Voir aussi concernant ce thème : Massimo Cacciari (entrevue avec Claudio Velardi). (1992). « Naples – The Porous City ». John Knechtel (dir.), *Alphabet City*, no 6 (Open City), Toronto, 1998, 28-43.

Marx emploie en effet les notions d'« interstice » (en anglais), d'« intervalle » (en français) et de « pores » pour décrire le mode d'émergence de l'économie marchande au sein du monde antique²⁰. Cet emploi spécifique de la figure interstitielle sera notamment souligné et repris plus tard par Frederic Jameson (1985) lorsqu'il défend, dans le contexte du capitalisme tardif, une position alternative et critique pour l'architecture. Pour Jameson, l'interstitiel suggère une « théorie de l'enclave » propice à la transition sociale. Il propose ainsi la possibilité utopique d'une construction d'enclaves idéologiques ou matériels agissant comme foyers de transformation. « L'existence concrète d'espaces radicalement différents » dans les « Second et Tiers-mondes » serait notamment ce qui pour Jameson ouvrirait objectivement la possibilité d'un développement de « valeurs contre-hégémoniques » à même le Premier monde. La figure de l'interstitiel suggère donc ici un mode de résistance sociale opérant principalement dans l'espace. Les enclaves interstitielles constitueraient notamment des « laboratoires dans lesquels de nouveaux types de relations sociales pourraient se développer » (Jameson, 1985: 72)²¹.

Cette incorporation active de la condition interstitielle comme donnée constitutive du corps social et territorial appelle une série de questionnements sur des notions comme celles de marginalité, d'hybridité et d'altérité qui feront, surtout à partir de la fin du XX^e siècle, l'objet d'une intense réflexion dans le domaine des sciences humaines. Ainsi, dans des perspectives similaires, mais sous diverses formes conceptuelles, le thème de l'interstitiel apparaîtra aussi comme sujet de réflexion récurrent en géographie (Shields, 1991; Entrikin, 1991; McDonogh, 1993; Sojà, 1996) ainsi que dans plusieurs secteurs connexes des études culturelles et sociales (De Certeau, 1980; Sennett, 1990; Bhabha, 1991; Rose, 1993; Masumi, 1992, 1996; Hetherington, 1997; Grosz, 1997; Hajer et Reijndorp, 2001; Robin, 2001;

²⁰Karl Marx (1863). (Livre I, Tome I, IV). Version française (1872): « Des peuples marchands proprement dits n'existent que dans les intervalles du monde antique, à la façon des dieux d'Épicure, ou comme les Juifs dans les pores de la société polonaise » (rééd. 1978: 91). Version anglaise (1886): « Trading nations, properly so called, exist in the ancient world only in its interstices, like the gods of Epicurus in the Intermundia, or like Jews in the pores of Polish society » (rééd. 1904: 51).

²¹Un usage similaire du thème de l'interstitiel sera développé en art par Nicolas Bourriaud (1998) et en architecture par l'historien et critique Kenneth Frampton (1980, 1988).

Goetz,2001). L'apport de travaux philosophiques contemporains – comme ceux entre autres de Michel Foucault, de Gilles Deleuze et Félix Guattari ou de Jacques Derrida – est aussi à signaler (Rajchman,1988,1997a,1998,2001; Massumi,1992,2002ab; Grosz;2001; Antonioli, 2003), des références que nous aurons l'occasion de discuter latéralement au cours de l'analyse monographique.

Ce que met notamment en jeu, de façon générale, le propos développé par les sciences humaines autour du thème de la condition interstitielle, c'est notamment l'importance de la dimension sociale et de ses pratiques dans l'activation et l'invention de nouveaux rapports au territoire.

2.5.2 Condition interstitielle et art

L'investigation des rapports entre art et condition territoriale interstitielle nous ramène aux premiers regards artialisants portés sur la grande ville à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, regards en prise sur une ville industrielle brouillée et bouleversée par les transformations (Chenet-Faugeras,1994). Ces regards, véhiculés surtout initialement par les expressions littéraires (Baudelaire,1857; Hugo,1862; Rodenbach,1892; Verhaeren,1895; Apollinaire,1911) et picturales – J.M. William Turner, James M. Whistler, Claude Monet, etc. (Lochnan,2004) – seront relayés ensuite par les expérimentations des différents mouvements artistiques – cubisme (1907), futurisme (1909), dadaïsme (1916), *De Stijl* (1917), constructivisme (1920), surréalisme (1924), etc. – qui marquent la sensibilité du XX^e siècle débutant (Kern,1983; Epstein,1983,1985).

Il semble par ailleurs qu'il faille surtout attendre le traumatisme urbain de la Seconde Guerre mondiale pour voir apparaître dans la deuxième moitié du XX^e siècle, de façon plus marquée et spécifique, un ensemble d'expressions artistiques investissant directement les dimensions sensibles et imaginaires des faits urbains pouvant être associés à la condition interstitielle. À ce titre, le cinéma jouera un rôle capital (Niney,1994; Hen-

nebelle,1995; Mouré,1997; Wiblin,1997; Mottet,1999; Perraton et Jost, 2003; Mons, 2003). On pense à cet égard au néoréalisme italien avec Rossellini (1948) et De Sica (1951) qui s'attardent sans complaisance à la vie urbaine émergeant des ruines de 1945. Ce seront aussi, une décennie plus tard, la dérive des personnages d'Antonioni (1961,1962,1964) dans les espaces évidés et résiduels de la société productiviste ou le regard de Pasolini (1961,1962,1968) sur la vie animant les territoires liminaires des périphéries urbaines qui marqueront notamment la caractérisation du « terrain vague » comme figure paysagère de l'interstitiel. Les explorations de diverses conditions interstitielles chez Carné (1960), Godard (1966), Corneau (1979), Tarkowski (1979), Lars Von Trier (1984), Lynch (1986), Egoyan (1991) et plusieurs autres, ou l'errance et la quête existentielle de Wenders (1982, 1984,1987) dans la ville trouée et les territoires oubliés, contribueront de même à cette élaboration. Tout un inventaire de la condition interstitielle peut être ainsi extrait d'un panorama filmographique contemporain; ensemble dynamique de traits, figures et vecteurs qui participerait à l'invention polyvoque de la paysagéité et des paysages associés à cette condition.

En parallèle à cet effort de qualification, c'est aussi l'analyse du médium cinématographique lui-même qui s'ouvre sur des pistes de conceptualisation et de mise en opération. Dans cette perspective, l'étude réalisée par Gilles Deleuze (1983,1985) sur le cinéma est éloquente. Des concepts comme ceux d'« intervalle », d'« espace quelconque » ou de « coupure irrationnelle » font intervenir l'interstitiel dans les procédures de création, le détournant du rôle passif auquel il est souvent associé.

À l'instar du cinéma, la photographie documente aussi les territoires interstitiels de l'urbain. Alors qu'en France, Robert Doisneau (Cendrars,1949) poursuit dans les années 40-50 le travail amorcé par Atget témoignant de la vie des faubourgs parisiens,²² ce sera

²²Eugène Atget, entre 1910 et 1913, consacre deux albums de photos à la « zone » parisienne occupant et jouxtant le territoire des anciennes fortifications (Adam, 2000). Des films comme *Les Bas-Fonds* de Jean Renoir (1932) ou ceux de Jacques Becker (1952) et de René Clair (1957) décriront ultérieurement l'univers des faubourgs parisiens associés à la « zone ».

bientôt, à partir des années 60-70, un nombre important de photographes qui en Europe comme ailleurs s'intéresseront aux différentes modalités de la condition interstitielle. Cet intérêt, loin de s'être estompé aujourd'hui (Solà-Morales, 1994, 1996; Chevrier, 1999, 2002; Lamarche-Vadel, 1999; Jeudy, 2003; Paquet, 2004), serait toujours aussi prégnant comme en témoigne dans de nombreux secteurs de la culture branchée, l'appropriation de l'aura d'aventure et de mystère accompagnant les restes urbains (Deutsch et Schimek, 1997). Dans la même veine en littérature, on explore sous divers registres la condition interstitielle métropolitaine et la figure paysagère du « terrain vague » comme en font foi des auteurs aussi différents que Léon-Paul Fargue (1932), Jean-Paul Sartre (1945), Blaise Cendrars (1949), Edmond Jabès (1959), Jack Kerouac (1960), Alain Robbe-Grillet (1966, 2001), J.G. Ballard (1973), Jacques Reda (1977), Peter Handke (1984, 1987ab) et bien d'autres.

Les arts visuels ne sont pas en reste de cette exploration. C'est notamment un ensemble de transformations affectant les modalités opérantes du cadre qui ouvriront le rapport sensible et expressif au territoire alimentant indirectement l'élaboration de nouvelles sensibilités à l'égard de la condition interstitielle. Basculement, trouée, imprégnation et dissolution de la « fenêtre » paysagère seraient quelques-unes de ces opérations. Ainsi, dans la seconde moitié du XX^e siècle, le basculement topographique opéré en 1946 par le « dripping » d'un Jackson Pollock suggère – à la suite de ce que signalait aussi, par exemple, le travail précurseur de Man Ray et Duchamp²³ – une relation esthétique différente à l'environnement; relation qui serait moins basée sur la contemplation distante des formes que sur un engagement corporel plus direct avec celles-ci et les processus les affectant. Les investigations spatiales et picturales d'artistes comme Lucio Fontana (Cri-

²³ Avant Pollock, le basculement à l'horizontale de la « fenêtre » paysagère est suggéré de façon évocatrice par *L'élevage de poussière*, la fameuse photographie que Man Ray produit en 1920 du *Grand Verre* de Duchamp. En faisant basculer le plan vertical du *Grand Verre*, Man Ray le présente comme une topographie où interagissent action et laisser-faire, nettoyage partiel et accumulation entropique de la poussière, infléchissant ainsi la maîtrise optique de la « fenêtre » en une invitation à l'exploration topographique. Dans cette étrange prise de vue, le rapport d'échelle est brouillé, l'informe cohabite positivement avec le déterminé, l'infime peut être catapulté dans l'infini, le visible est indissociable du tactile. Par ailleurs, comme le note Rosalind Krauss (1977a), cette photo et les « rayographes » qu'invente Man Ray soulignent le caractère fondamentalement « indiciel » [indexical] (Peirce, 1901, 1902) de toute image photographique.

polti et Siligato,1998), avec son travail de la perforation (1949-) ou Yves Klein (Res-tany,1982; Mock et al.,1983), avec sa recherche sur le « vide » et la « sensibilité picturale immatérielle » (1954-60) offrent dans cette perspective des pistes intéressantes pour appréhender et activer la condition interstitielle.

Lucio Fontana est celui qui développera notamment à partir de 1949, le « concept spatial » du trou²⁴. Perforer la toile n'est pas pour lui un acte de destruction ou une autre manière de dessiner, mais une façon d'« échapper au cadre » pour ouvrir le plan pictural aux potentiels de l'espace infini qui l'environne et le traverse. Ce qui importe ici n'est donc pas tant la figure susceptible d'apparaître d'un ensemble de perforations, mais ce qu'elles peuvent laisser passer, les parcours et traversées qu'elles appellent, le franchissement du « tableau », les trous que l'on traverse au lieu de les regarder²⁵. Le dispositif suggère une manière différente d'appréhender et d'expérimenter l'environnement, une attitude se superposant au régime scopique dominant pour le percer et l'ouvrir sur d'autres trajectoires ou devenir. Si la trouée ouvre le cadre de la paysagéité à tout un champ de virtualités, il faut encore une opération supplémentaire pour donner une consistance au vide que le plan perforé capture. Cette opération, qui sera au coeur de l'exploration de Yves Klein, pourrait être désignée comme l'imprégnation. Klein (1960: 172) s'intéresse d'abord à la faculté d'imprégnation de la couleur : là où « la ligne perfore l'espace, [...] est toujours en transit; [...] la couleur se trouve imprégnée dans l'espace, elle l'habite ». Ainsi, à travers le travail du monochrome, c'est une définition bien particulière de l'« habiter » que développe Klein; un « habiter » qui n'a plus rien à voir avec les racines, avec le réconfort des cloisons protectrices et des paysages connus. Cet « habiter » se réfère plutôt à des zones de modifications sensibles et affectives de l'espace. Ceci n'est pas sans transformer radicalement

²⁴Sur le « trou » et le « concept spatial », voir notamment : Lucio Fontana et al., « Secondo Manifesto dello Spazialismo Manifesto » (Milan, 1948). (Crispoli et Siligato, 1998: 144-147 / 257).

²⁵Le dispositif développé par Fontana s'apparente au système « mur blanc - trou noir » auquel Deleuze et Guattari associent la machine de « visagéité », le visage ayant pour ces auteurs – comme nous l'avons signalé plus tôt – le paysage comme principal corrélat. Le défi serait ici de « défaire » ou déjouer les « redondances globalisantes » du visage et du paysage, « ne

le rapport extensif au territoire et les modalités d'une paysagété traditionnelle dominée par la vision. Le monochrome est un « paysage de liberté » qui ne paraît déjà « plus devoir être fonctionnellement relié au regard » (Klein,1960: 178). Le tableau dissout, c'est bientôt par sa seule présence que le « peintre » imprègne l'espace d'une sensibilité particulière. « L'exposition du vide » (1958) et les « zones de sensibilité picturale immatérielle » (1959) poursuivent cette conquête sensible infléchissant l'attention sur l'invisible, les forces et les virtualités peuplant le vide. La figure incarnant ici ce théâtre d'opérations, c'est la structure poreuse de l'éponge – déjà relevée avec Halbwachs (1932) d'un point de vue sociologique et urbain.   ponge et imprégnation suggèrent autant une appréhension du territoire en immersion qu'un mode d'occupation infiltrant. S'imprégner de l'atmosphère d'un milieu ou imprégner ses « pores » comme autant de zones perméables à habiter, de sites à activer ou à modifier transitoirement.

En parallèle à la mouvance urbaine du « Nouveau Réalisme » (Restany,1968,1990), ce sont aussi les activistes lettristes et situationnistes qui à partir des années 50 avec les concepts psychogéographiques de « dérive » et de « situation » (Debord,1958) proposent de nouveaux modes d'expérimentation et d'action tirant parti de façon ludique des brèches et du provisoire dans la ville. La psychogéographie comme étude des effets affectifs des milieux sur les individus et la construction de situations comme «   dification de micro-ambiances transitoires » s'inscrivent dans ce champ d'exploration (Debord,1958: 13; Debord et Constant,1958: 32).

Aux   tats-Unis dans les années 60-70, les livres de photos d'Ed Ruscha (1967,1970) sur les stationnements ou les lots vacants de Los Angeles, le récit de promenade post-pittoresque d'un Robert Smithson (1967) dans la périphérie de New Jersey, les coupes, percements et autres interventions « anachitectorales » de Gordon Matta-Clark (Lee,2000; Lefevre et Atlee,2003; Moure,2006; Sussman,2007) constituent des exemples de travaux

plus regarder les yeux ni dans les yeux, mais les traverser à la nage » comme disait Henry Miller [dans *Tropique du Capricorne* (1939)]. (Deleuze et Guattari,1980: 228-229).

ayant contribué à différents niveaux aux médiations sensibles et expressives modifiant le rapport à la condition interstitielle.

Plus récemment, c'est un ensemble de pratiques d'interventions tablant sur l'indiscernabilité du caractère artistique qui participe de la qualification ou de l'expression de cette condition dans la ville: manœuvres in situ, installations illicites, disséminations (Richard,1990; Loubier,1994; Loubier et Ninacs,2001; Ferguson,2002; Ardenne,2002; Martel, 2002; Budney et Blackwell,2005; Babin,2005) infiltrant discrètement la « structure alvéolaire » (Cache,1995) de l'urbain, y générant différents phénomènes d'interférences (Pars et Schutten,2003) et vecteurs de valorisation (Bertrand,2005). C'est dans ce contexte que Nicolas Bourriaud (1998) propose le terme d'« esthétique relationnelle » pour qualifier une part importante de l'exploration artistique des années 90. « L'œuvre d'art » joue, selon cette perspective le rôle d'« interstice social » défini comme « un espace de relations humaines qui tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global (de l'économie, symbolique ou matérielle régissant la société) suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système »²⁶. Ce sont à des « espaces libres » et à des « durées » incarnant des « rythmes » alternatifs par rapport à ceux régissant et ordonnant la vie quotidienne que renvoie de façon générale Bourriaud (1998: 14-16). Cette proposition esthétique nous ramène au champ social des pratiques abordé dans le sous-chapitre précédent, confirmé ici comme trajectoire potentielle d'« artialisation » (Roger,1997) de la condition urbaine interstitielle.

Ainsi, suivant ce point de vue ouvert, les différentes pratiques ludiques et culturelles de la jeunesse urbaine (graffeurs, skaters, infiltrateurs, etc.) contribuent aussi de façon importante à révéler, valoriser et dynamiser la structure poreuse de la ville en l'expérimentant ou la présentant (iconographie publicitaire, magazines spécialisés, vidéoclips, mode, poésie, musiques alternatives, etc.) comme un territoire de défis, d'aventures et d'ex-

²⁶Nicolas Bourriaud se réfère à Karl Marx dans ce passage sans préciser l'ouvrage auquel il renvoie. C'est sans doute à la citation – tirée du *Capital* (1863) – discutée au sous-chapitre précédent (voir note 20) qu'il fait ici allusion.

périmentations (Ninjalicious,1997; Borden,1998; Tonnelat,2003; Pars et Schutten,2003). Dans cette veine, en plus des mots et de l'activisme urbain, c'est à travers l'exploration même du « matériau » sonore qu'un groupe de « musique industrielle » comme *Ein-stürzende Neubauten* [Nouveaux Bâtiments Effondrés] a contribué à partir des années 80 à « artialiser » les potentiels des anfractuosités architecturales berlinoises.

On trouve également dans des expériences d'appropriations collectives spontanées des cas probants d'activation et d'invention collective de paysages interstitiels. L'impact régénérateur, la persistance et la reconnaissance de « squats » culturels et alternatifs des friches urbaines tels que *La Belle de Mai* à Marseille ou *Tacheles* à Berlin en témoignent²⁷. Plus proche de nous, le jardin artistique et communautaire de l'Îlot Fleurie installé depuis 1998²⁸ à Québec dans les espaces résiduels générés par un échangeur autoroutier a constitué un exemple important de qualification collective et informelle d'un site interstitiel (Marceau,1999; Lévesque,2000,2003ab). Le site occupé de l'Îlot Fleurie convie à un paysage ne pouvant être réduit à la contemplation distanciée. C'est la gamme variée d'activités, de configurations, de traces et de procédés s'y agglomérant de façon ouverte qui ont fait au cours des ans, en contrepoint à la monumentalité de l'infrastructure existante, l'intensité de l'agencement symbiotique inusité qu'incarne le jardin de l'Îlot Fleurie. La « fracture » est ici réinventée socialement par les pratiques et processus alternatifs s'y immisçant. Cette invention passe par le festif et l'événementiel, mais aussi par toute la gamme des virtualités programmatiques et interventions que le site catalyse et actualise comme chantier créatif à poursuivre.

²⁷Par ailleurs, ces lieux à l'origine « rebelles » tendent souvent à perdre plus ou moins leur caractère d'alternative vivante dans le processus d'intégration urbaine qui accompagne leur reconnaissance à plus long terme. C'est fut le cas notamment de *Tacheles* à la fin des années 90. Voir : Boris Grésillon, «Le Tacheles, histoire d'un 'squart' berlinois », *Multitudes*, no 17, Paris, été 2004. (<http://multitudes.samizdat.net/>).

²⁸Le jardin de l'Îlot Fleurie avait occupé auparavant depuis 1991 un autre site vacant localisé à quelques centaines de mètres du deuxième site. Le développement immobilier du site d'origine avait forcé le déménagement sous l'infrastructure autoroutière. En 2006-2007, le projet de réfection et de réaménagement de l'infrastructure annonce vraisemblablement la fin de l'aventure alternative de l'Îlot Fleurie, du moins sur ce site.

De l'in visu à l'in situ, de l'image au diagramme, de l'individuel au collectif, de l'abstrait au concret – et vice et versa – le corpus artistique, comme en rend compte ce bref survol, présente une gamme très variée de médiations perceptives et conceptuelles contribuant directement ou indirectement à la qualification ou à « l'artialisation » (Roger, 1997) de la condition interstitielle. Le cas des squats artistiques et collectifs aménageant – ou plutôt « ménageant » – de façon informelle les interstices urbains nous conduit au troisième et dernier pôle de notre balisage, soit au panorama de ce que suscite le thème de l'interstitiel dans les disciplines de l'aménagement.

2.5.3 Condition interstitielle et aménagement

Si depuis une quarantaine d'années la thématique de l'interstitiel occupe sous diverses formes une place importante dans les débats, discours théoriques et réalisations des principaux champs disciplinaires de l'aménagement, elle s'inscrit en fait plus largement dans une problématique du « vide » ou de la spatialité urbaine qui a marqué le débat aménagiste depuis la fin du XIX^e siècle.

C'est dans le contexte des grands travaux de restructuration affectant la ville industrielle qu'émergent ces nouveaux questionnements aménagistes sur l'appréhension et la conception de l'espace urbain. On pense, ici notamment à l'ouvrage marquant – *L'art de bâtir les villes* – que publie Camilio Sitte en 1889 pour critiquer les transformations spatiales initiées dans la ville traditionnelle par les « aménagements modernes ». Sitte s'insurge notamment contre cette « manie de tout dégager » qui marque les restructurations urbaines opérées autour d'édifices anciens à caractères monumentaux. Dans la même foulée, Sitte (1889: 92-93) remarque que « dans l'urbanisme moderne, la relation entre les surfaces bâties et les surfaces vides s'inverse littéralement » par rapport aux configurations urbaines de la ville traditionnelle. Si depuis l'Antiquité « l'espace vide et visible » des villes est principalement « ordonné en fonction de l'effet à produire sur l'observateur » – renvoyant toutes les irrégularités à l'intérieur de la masse bâtie – l'approche moderne aurait plutôt tendance, selon Sitte (1889: 151), à découper « des parcelles à bâtir sous la forme de

figures régulières » pour confiner places et rues à un statut de « résidus ». Le propos de Sitte anticipe la polarisation du débat urbain qui va dominer bientôt l'imaginaire spatial du XX^e siècle, avec d'un côté le modèle de « la ville dans le Parc » développé par le mouvement moderne (Le Corbusier, 1942, 1946b; Giedion, 1968) et de l'autre, le modèle de la ville historique défendu par différentes voix surtout à partir des années 60 (Jacobs, 1961; Krier, 1979).

Colin Rowe et Fred Koetter (1978) dans *Collage City* soulignent cette polarisation en comparant les plans pochés des deux modèles sous l'angle gestaltiste de la distinction figure-fond: un modèle moderne – à l'exemple du projet de Le Corbusier pour Saint-Dié (1945) – où la masse de l'objet architectural solitaire joue le rôle de figure sur un fond indéfini considéré comme vide, un modèle historique – à l'exemple de la vieille ville de Parme – où le vide, en tant que « pièce urbaine » (rues, parcs, places, etc.), constitue la figure structurante perçant la masse considérée comme pleine d'un fond urbain bâti; « vide-fond » mettant en évidence la figure architecturale d'une part, « vide-figure » mis en évidence par un fond architectural, d'autre part²⁹. Face à cette polarisation et en parallèle à d'autres positions transitoires émergentes comme l'approche typomorphologique défendue notamment par Aldo Rossi (1966), Colin Rowe développe au cours des années 60-70 une approche hybride et « contextualiste » (Schumacher, 1971; Ellis, 1979; K. Peterson, 1980ab) s'intéressant à l'exploitation formelle de la « collision » – de la coexistence contrastée – entre figures urbaines monumentales. Dans cette lecture, principalement préoccupée par la problématique de la perception de la forme, la condition interstitielle est reconnue et nommée comme telle, même si elle tend à être confinée au rôle secondaire de fond informel. Ainsi, pour Rowe et Koetter (1978: 106), il s'agit moins d'en finir avec l'objet architectural que de viser à l'intégrer dans la texture urbaine, à la manière des grands monuments civiques de la Rome impériale perçue comme une « anthologie de compositions formelles et d'interstices bricolés ».

²⁹Rowe et Koetter (1978 : 78) définissent le poché comme « l'empreinte de la structure lourde [du bâtiment] sur le plan ».

Cette recherche axée sur la conception et la perception des formes incarnera un axe de développement important de la thématique interstitielle. On pense ainsi à certaines réflexions qui abordent de manière plus spécifique la notion d'«entre-deux» [in-between] comme celle de Fred Koetter (1980) ou de Kent Peterson (1980b) ou, dans une perspective plus critique, aux expériences perceptuelles de Paul Virilio (1984) qui s'attarde aux « interstices entre les choses » pour échapper à une *Gestalt* dominante. C'est aussi le travail de Peter Eisenman (1999a,2003a) – que nous scruterons comme cas d'analyse – qui explorera ce vecteur de recherche en tentant, par différentes stratégies de « brouillage » formel, d'activer la condition interstitielle comme donnée positive de l'expérience et de l'appréhension. Ces préoccupations concernent la lecture des configurations urbaines et sont ainsi liées à la construction du « regard » qui fonde l'invention paysagère; un champ de réflexion et de débat important alimenté par des positions aménagistes aussi différentes que celles développées entre autres par Robert Venturi (1966) dans son manifeste pour la « contradiction et la complexité en architecture », par Kevin Lynch (1960) avec son plaidoyer en faveur de la « lisibilité » urbaine (Lynch,1960) ou, plus tardivement, par Bernard Lassus (1989) avec la « théorie des failles » inhérente à sa recherche sur la perception et l'invention sensible du paysage.

Bien que l'intérêt de Lynch pour la « lisibilité » urbaine semble plutôt s'opposer à l'image floue ou incertaine pouvant être associée à l'appréhension d'une condition territoriale interstitielle (Wigley,1996), le chercheur américain aborde par ailleurs de façon plus explicitement positive, à travers sa réflexion sur l'espace libre [open space], un autre axe de développement important du thème de l'interstice en aménagement : celui de l'ouverture à l'occupation et aux usages (Lynch,1965,1968,1979; Virilio,1976; Tonnelat, 2003). C'est en effet souvent à travers les questionnements urbanistiques sur le statut programmatique des « vides » urbains qu'est abordée la problématique de l'interstitiel en aménagement (Secchi,1984,1993; Nohl,1988; DeGraaf,1992; Gregotti,1993; Pizzetti,1993; Purini,1993; Mathur,1999; Beaudet,1997,1999). Par « vide », on entend ici l'espace non

bâti, la condition interstitielle étant habituellement associée aux espaces non bâtis de type résiduel et sans affectation comme les terrains vacants, friches industrielles et « délaissés » divers (Tonnelat,2003). Si depuis le XIX^e siècle de nombreuses réflexions ont souligné et défendu la valeur hygiénique et sociale des parcs et réseaux verts dans la ville (Loudon,1829; Alphand,1867; Olmsted,1870; Sitte,1889; Le Forestier,1908; Le Corbusier, 1925,1933,1942; Mumford,1960), c'est surtout à partir des années 60, que l'on s'intéresse plus spécifiquement au rôle et aux potentialités des espaces libres résiduels ou fonctionnellement indéterminés. La position prise notamment par Kevin Lynch (1965) à cet égard tend à valoriser l'ouverture à l'occupation et à l'imprévu associée à la condition interstitielle; un thème qui à travers le développement d'une nouvelle imagination programmatique constituera à partir de cette époque un leitmotiv projectuel de plus en plus important pour de nombreux aménagistes (Price,1965; Klinger,1966; Hertzberger,1973; Koolhaas,1976,1978,1984a,1985abc,1994b; Tschumi,1977,1981,1983c,1984ab,1987a,1993 abc; Geuze,1995,1996,1998). On voit déjà poindre cette sensibilité dès la fin des années 40, dans un projet comme celui du réseau de terrains de jeux qu'Aldo Van Eyck implante progressivement à Amsterdam dans la constellation de sites résiduels ponctuant le territoire de la métropole néerlandaise (Tzonis et Lefaivre,1999ab; Lefaivre et De Roode, 2002) d'après-guerre. Le choix programmatique dédié ici au jeu (Huizinga,1951) prolonge et appuie de façon circonstancielle la colonisation par les enfants de la ville comme opportunité d'expérimentations (Van Eyck,1956). Ce projet, qui se prolongera jusqu'en 1978 avec plus 700 terrains de jeux, opère un changement d'attitude majeur par rapport aux stratégies de planification spatiale monolithiques préconisées antérieurement par les CIAM et la Charte d'Athènes (Le Corbusier,1942). La condition interstitielle qui n'avait jamais vraiment été considérée par les planificateurs modernistes comme en elle-même porteuse de potentialités projectuelles devient, dans le projet de Van Eyck, le point de départ d'une approche alternative et empirique de la planification misant sur l'activation des usages ludiques.

Cette sensibilité au fait urbain interstitiel est activée à d'autres niveaux en architecture et en écologie du paysage. Ce sont ici les potentiels biotiques, esthétiques, symboliques et structurants des brèches de vie « sauvage » s'immisçant dans la ville qui attirent l'intérêt et l'imagination projectuelle. On pense ici aux projets variés de planification urbaine (Décarie et Boileau, 1983; Hough, 1984; Décarie, 1993; Friedemann, 1998; L'Atelier, 1999) visant la prise en compte et le réseautage à l'échelle métropolitaine des interstices urbains comme ressources socio-environnementales et sources potentielles de biodiversité. Mais, c'est de façon plus générale le projet de valorisation de la friche et du sauvage urbain qui, en lui-même, constitue un axe supplémentaire et important de développement de la problématique interstitielle en aménagement. Si les botanistes s'intéressent depuis la seconde moitié du XIX^e siècle à la flore vagabonde urbaine (Lizet, 1989, 1999), les démarches théoriques et pratiques de créateurs paysagistes contemporains comme Louis-Guillaume Le Roy, Philip Fry ou Gilles Clément ont contribué plus récemment à une esthétique écologique valorisant la condition interstitielle comme foyer d'effervescence du vivant (Le Roy, 1978, 2002; Fry, 1986, 2000; Clément, 1985, 1991, 1999, 2004). Cette esthétique est véhiculée par exemple chez Clément (1991, 2004) par des concepts comme ceux de « jardin en mouvement » et de « Tiers paysage » qui impliquent une gestion dynamique de la friche engageant des modes d'appréhension et d'intervention sensibles à l'aléatoire et à la transformation (Dagenais, 2006).

L'influence du modèle rudéral outrepasserait aussi le domaine de la création paysagiste pour resurgir dans certaines pratiques d'urbanisme et d'architecture. Les schèmes de l'herbe folle colonisant et adoucissant les territoires les plus arides alimentent par exemple chez Lucien Kroll le devenir organique et indiscipliné de ses tactiques d'interventions architecturales et urbanistiques (Kroll, 1987, 1998, 2001). Sur un plan plus littéralement iconographique – des images de fractures et de ruines végétalisées aux topographies vertes – la référence rudérale est aussi présente à partir des années 70 dans de nombreuses propositions architecturales comme en témoignent notamment les travaux « dé-architecturaux »

du groupe SITE (1981; Wines,1975,1987), la figure de la crevasse et de l'érosion chez Hans Hollein – bijouterie Shullin,1972-74 – les projets de Peter Cook développés autour de la notion de « désintégration » (Cook,1980) ou l'imagerie parasitaire et fragmentée d'architectes comme Lebbeus Woods (1991) ou Coop Himmelblau (1992).

Peu importe par quelles voies on l'aborde, que cela soit à travers des préoccupations pour l'appréhension de l'espace et de la forme, pour ses possibilités d'usages et d'occupations spatiales, pour l'exploitation des potentiels biotiques ou pour des considérations d'ordre symbolique, la thématique de l'interstitiel dans les disciplines de l'aménagement reste marquée au niveau théorique par le débat paradigmatique qui secoue la modernité, particulièrement en architecture depuis plus d'une cinquantaine d'années. Ce débat s'inscrit notamment dans la réévaluation critique de l'héritage spatial moderne et de ses idéaux humanistes. Il se traduit à propos de la condition interstitielle par des différences importantes dans la façon d'en aborder les enjeux projectuels. Ceux-ci résident-ils dans l'articulation de la transition et de la connectivité ou à l'inverse dans l'exploration des potentiels de la rupture, du vide et de l'accidentel? Ces perspectives contrastées sont-elles conciliables? Ces questions ne se limitent pas ici au domaine des « vides urbains » trouvés ou créés, elles touchent aussi à la manière de conceptualiser le projet architectural.

La position pour laquelle Van Eyck (1959,1960ab,1961,1962abc) se fera à partir de la fin des années 50 le porte-étendard le plus passionné, au sein de *Team 10* et du groupe éditorial de la revue néerlandaise *Forum* (Hardy,1959,1960; Hertzberger,1966,1973), met notamment l'accent sur la réconciliation des polarités, les idées de seuil et de connectivité (Smithson,1955,1973)³⁰. On en retrouve aussi certains échos dans *Complexity and Contradiction in architecture* de Robert Venturi (1966) ainsi que dans d'autres réflexions plus récentes (Gaudin,1984,1992; Bergmann,1988ab). Mais dans les années 1970-80, des posi-

³⁰Nous y reviendrons de façon plus détaillée, dans la section monographique – sous-chapitre 4.2 – au moment où le parcours critique d'Eisenman croise celui de Van Eyck et des Smithson, dans le courant des années 70.

tions divergentes s'articulent notamment dans le sillage de la revue *Oppositions* publiée à New York par l'IAUS (*Institute for Architecture and Urban Studies*) que dirige Peter Eisenman (1976,1977c). Cette mouvance prend ses distances par rapport à l'idéalisme humaniste poursuivi par *Team 10*, tentant plutôt d'assumer les aspects problématiques du modernisme et de la société moderne. Selon ce point de vue, la condition interstitielle tendra plutôt à s'exprimer comme résidu irrésolu de l'exacerbation des différences, zone d'indétermination passant par le brouillage ou la transgression de la limite architecturale (Bilodeau et al.,1997), dans l'espacement diagrammatique ou indiciel généré par l'absence ou la disjonction (Eisenman,1974c,1980ab,1988cdefhi; Tschumi,1976a,1977,1981d,1984a,1987d; Koolhaas,1972,1983,1985abc,1988a,1989b). Ces approches portent un regard neuf et moins catastrophé que celui de *Team 10* – ou, dans un autre registre, que celui du courant postmoderniste (Krier,1979) – sur la brutalité spatiale des développements urbains néo-modernistes des années 1950-70, ainsi que de façon plus générale, sur le caractère déstabilisant et inquiétant du monde contemporain (Eisenman,1976e,1977c,1988d; Tschumi,1976a,1977;1987c; Koolhaas,1985c,1992a; Vidler,1992,2000).

C'est dans cette perspective que le « vide » généré par un procédé aussi décrié en Occident que celui de la « tabula rasa » peut fasciner Rem Koolhaas (1992b,1994a,1996ab,1997,1998a,2001b) pour ses potentialités programmatiques planifiables ou informelles, au même titre que les espaces résiduels – ou « zones de frictions » intensément colonisées – jouxtant les infrastructures autoroutières congestionnées d'une mégapole africaine comme Lagos (Koolhaas,2002).. Par ailleurs, suivant une sensibilité similaire pour l'ouverture et l'indéterminé, ce n'est pas en faisant table rase de l'ancien centre de distractions populaires du Fresnoy (1905) que Bernard Tschumi remportera en 1992 à Tourcoing dans la banlieue ouvrière de Lille le concours pour le Studio National des Arts Contemporains, mais en superposant aux vieilles toitures du complexe abandonné un nouveau toit, offrant « l'entre-deux » ou l'« espace interstitiel » entre ces toitures comme « supplément » indéfini fonctionnellement, plus-value conceptuelle et expérientielle du projet (Verret,1992; Fleischer,1993; Tschumi,1993abc,1995,1999). Si le développement du thème de l'interstitiel se

poursuit et s'exprime de façon explicite dans le travail ultérieur de Tschumi (1995, 1997, 2001), il constitue de même indirectement pour Koolhaas (1984b, 1985abc, 1988b cd, 1989b, 1990a, 1991ab, 1992ac, 1993a), à travers l'affirmation projectuelle de la notion de « vide » et l'exploration des potentiels de la « friction » (Moussette, 2004), un important vecteur d'invention. Pour ces deux architectes, le concours pour le Parc de la Villette tenu à Paris en 1982 – et remporté finalement par Tschumi – aura constitué à cet égard un moment déterminant d'expérimentation projectuel du principe d'indétermination programmatique. L'ouverture stratégique au processuel se rapporte ici aux innombrables activités qui cohabitent dans une ville et en dynamisent la vie. « L'éloge du terrain vague » que signe Koolhaas (1985a), revenant après coup sur sa proposition finaliste défaite, s'inscrit dans ce cadre. L'équipe Koolhaas/OMA proposait pour ce concours de faire basculer conceptuellement sur le site de la Villette la congestion programmatique d'un gratte-ciel new-yorkais – le *Downtown Athletic Club* étudié dans *Delirious New York* (Koolhaas, 1978). Transposé sur le terrain vague de la Villette, le diagramme de la coupe de cette accumulation événementielle singulière ne conserve de l'architecture que le principe organisationnel : les bandes. Libérés de l'emprise gravitationnelle, les planchers « basculés » du gratte-ciel deviennent à la Villette des limites hautement perméables, lignes interstitielles de friction entre milieux hétérogènes. Suggérant l'actualisation d'une « congestion sans matière » (Koolhaas, 1985a) s'organisant suivant un patron hybride proche du *patchwork* employé par Deleuze et Guattari (1980) pour rendre compte des assemblages potentiels entre « espaces lisses et striés », encore une fois ici, il s'agit de profiter systématiquement du choc des différences pour catalyser l'émergence de l'imprévisible. Ce glissement d'un paradigme architectural à sa dématérialisation permet en outre, sans exclure la possibilité du bâti, d'ouvrir le champ d'exploration architectural à une fluidité plus compatible à la mouvance de la société contemporaine. Il s'agirait ici de trouver de nouvelles façons de penser l'aménagement comme stratégie de capture, d'inflexion ou de modulation (Eisenman, 1992a; Koolhaas, 1992c, 1994b; Cache, 1995; Kwinter, 1995; Allen,

1995; Lévesque,1998a,1999,2002b; Wall,1999). C'est en quelque sorte à une mise en opération projectuelle de l'indéterminé du « terrain vague » qu'appellent ces positions.

Dans cette veine, d'un point de vue plus général, Ignasi Solà-Morales (1994) souligne lors d'un des colloques internationaux ANY – *Anyplace*, Montréal – l'intérêt de la problématique théorique et projectuelle du « terrain vague » comme figure conceptuelle et paysagère d'une condition urbaine interstitielle. Sous son initiative, le « terrain vague » constituera l'une des six thématiques autour desquelles est articulée, en 1996 à Barcelone, la réflexion sur la ville contemporaine et l'architecture au 19^e Congrès de l'Union Internationale des Architectes (UIA) (Solà-Morales,1996). Dans la même veine, la condition interstitielle catalyse en aménagement, à la fin des années 90 et au début des années 2000, un ensemble varié de propositions théoriques et critiques (Morales,1997; Zardini,1997a; Beudet,1997,1999; Béguin,1997; Sze-Leong,1998; Lévesque,1999,2001ab, 2002a; Daskalakis et al.,2001; Tonnelat,1997,2003) en plus de faire l'objet d'une attention particulière dans l'important concours européen d'idées d'architecture et d'urbanisme *European* destiné aux équipes de jeunes concepteurs (European 4-5-6, 1997-1998-1999). Suivant certaines perspectives, la condition territoriale interstitielle se réfère à un état d'« entre-ville » [zwischenstadt] caractérisant de vastes étendues urbaines diffuses (Sieverts,2001).

Ce sont enfin par ailleurs certaines problématiques urbaines spécifiques qui, par les multiples expressions qu'elles ont suscitées au fil des ans, ont contribué à inscrire la condition interstitielle comme figure paysagère et enjeu urbain d'importance. Le cas de Berlin par exemple est à cet égard particulièrement fertile. Avant et après la chute du Mur, depuis la préparation dans les années 80 de l'Exposition internationale d'architecture de l'IBA (1987) et tout au long des années 90, d'intenses débats ont cours concernant le devenir des quartiers centraux lacérés par la Deuxième Guerre mondiale, le processus de « réaménagement urbain » [urban renewal] et la coupure politique est-ouest (Rogier,1996; Huyssen,1997; Robin,2001). Ces débats s'inscrivent notamment dans les questionnements afférents à la polarisation des conceptions spatiales soulevée plus tôt avec Rowe et Koetter

(1975,1978) dans *Collage City*. Divergents des volontés de colmatages et de « reconstructions » – plus ou moins littérales et « critique » – de la ville d’avant 1945 (Krier,1979,1980; Kleihues,1987; Stimman,1992), différentes positions alternatives visent à l’inverse une exploitation des potentialités inhérentes à l’imposant territoire interstitiel laissé par le Mur et aux multiples trouées ponctuant les quartiers attenants. Ces positions alternatives mettent en jeu divers vecteurs de valorisation paysagère ayant trait notamment aux possibilités programmatiques (Koolhaas,1985b,1998b), mnésiques, et textuelles (Eisenman, 1980j,1983a; Libeskind,1988,1994,1996) des « vides » berlinois. Après les propositions amputées de Koolhaas/OMA (1983) et Eisenman (1982j,1983a) réalisées dans le cadre de l’IBA (Kleihues et al.,1987; Nalbach,1989), c’est en 1989 le projet lauréat de Daniel Libeskind pour le concours du Musée de Berlin (Heise et Holstein,1990) – devenu plus tard, Musée Juif de Berlin³¹ – réalisé en 1999 qui actualisera une première réinvention architecturale marquante de la condition interstitielle singulière de Berlin.

Libeskind (1994) trouve en effet dans l’histoire bouleversée de Berlin une condition urbaine particulièrement intéressante pour penser le projet « entre les Charybde et Scylla de la table rase et de la nostalgie historiciste ». Il propose en fait d’assumer le destin fracturé de Berlin et d’en incorporer la mémoire comme donnée fondamentale de l’expérience spatiale du projet. Cette inscription dynamique de l’histoire modulera donc l’ensemble de la stratégie projectuelle et l’un de ses enjeux importants : redonner présence à l’absence ou rendre visible l’invisible. Deux lignes incarnent architecturalement ce programme conceptuel : une ligne brisée mais continue, une ligne droite rompue en plusieurs fragments. Le projet, que Libeskind (1989) dénomme « Between the Lines » [Zwischen den Linien], se joue dans l’interaction de ces deux lignes ou « entre les lignes ». Une première ligne qui expose l’histoire juive berlinoise dans l’espace d’un parcours tortueux, une

³¹Le concours est à l’origine pour une extension du musée de Berlin comprenant un musée Juif comme département autonome. Voir : Suzanne Heise et Volker Holstein (dir.) *Realisierungswettbewerb. Erweiterung BERLIN MUSEUM mit Abteilung JÜDISCHES MUSEUM. Voraussetzungen Verfahren Ergebnisse*. Berlin, Senatsverwaltung für Bau und Wohnungswesen, janvier.1990. Il sera décidé plus tard de consacrer l’intégralité du projet au musée Juif.

seconde ligne qui encloît un espace vide traversant la première; vide abyssal qui incarne l'ablation historique de la présence juive faisant suite à l'Holocauste. La présence énigmatique du vide au cœur de l'édifice informe l'ensemble des tracés apparemment arbitraires qui l'entourent en laissant à penser qu'ils pourraient en fait témoigner directement du noeud de relations imperceptibles qui traversent et peuplent discrètement le site.

Localisé dans le quartier Kreuzberg, à moins d'un kilomètre de l'ancien Mur et de «Check Point Charlie», le site est caractérisé de manière générale par un contexte bigarré à l'image du Berlin bouleversé de l'après-guerre : un mélange de traces urbaines des XIX^e et XVIII^e siècles, d'espaces ouverts par les destructions de la guerre, d'urbanisme moderne massif des années 60 et de quelques spécimens de la « reconstruction critique » prônée par Kleihues et l'IBA dans les années 80. Plus spécifiquement, le projet s'intercale entre un vestige architectural de la ville baroque, la *Collegienhaus* (Philipp Gerlach, 1735) et un développement moderniste de type « ville dans le parc » (Rowe et Koetter, 1978) constitué de blocs appartements de 12 à 15 étages. La configuration singulière du projet s'inscrit comme un lien entre ces deux pôles urbains extrêmes. Par delà l'idéal de la ville moderne ou les multiples variantes d'un retour à la ville traditionnelle, il s'agit ici de chercher une expression architecturale pouvant émerger de la fracture qui scinde ces modèles.

Berlin incarne à la fin du XX^e siècle les potentialités d'une condition urbaine mutante émergeant des bouleversements de l'histoire contemporaine. Dans un entretien avec l'architecte Hans Kollhoff, le cinéaste Wim Wenders (1988) – qui a contribué à « artialiser » la condition interstitielle du Berlin des années 80 dans le film *Himmel über Berlin* (1987) [Les ailes du désir] – soulignait l'importance pour la vie et le devenir berlinois des « intervalles » non planifiés fissurant la ville³². En 1999, dix ans après la chute du Mur et au moment où la reconstruction corporatiste de Postdammer Platz et de ses environs laisse, malgré une présence éclatante de l'architecture, un arrière-goût de simu-

³²Dans une conversation tenue à Montréal en 2001, Wenders nous a confié que l'un des seuls projets post-89 qui témoignait pour lui de cette importance berlinoise de l'intervalle était le musée Juif conçu par Daniel Libeskind.

lacre ou d'amnésie (Robin,2001), la réalisation du musée Juif constituera l'une des rares manifestations architecturales ne se contentant pas d'aménager les failles berlinoises, mais à l'inverse, tentant de trouver de nouveaux moyens des les laisser ouvertes, de ménager ou de réinventer la condition interstitielle.

Avec l'évocation du cas berlinois se clôt l'aperçu panoramique des modalités d'approches et de mise en action du thème de la condition interstitielle dans les disciplines de l'aménagement. Combiné aux panoramas de même nature esquissés pour les autres disciplines artistiques et le domaine des sciences humaines, ce parcours témoigne de l'importance et de la diversité des modes de qualification de la condition territoriale interstitielle ayant émergé en Occident surtout à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Cet important corpus de médiations expressives a contribué, directement ou indirectement, à « artialiser » (Roger,1978,1997) cette condition et à l'« inventer » comme paysage caractéristique de la contemporanéité urbaine. Si cette « invention » a pu se condenser dans certaines figures paysagères emblématiques comme celles du « terrain vague » et de la « friche », la nature et la variété du champ conceptuel lié au thème de la condition interstitielle empêcheraient par ailleurs de réduire cette « invention » à la caractérisation de quelques images types. C'est notamment cette résistance à l'emprise d'une caractérisation visuelle trop déterminée ou figée que nous avons associée en hypothèse spécifique aux trajectoires de valorisation territoriale d'une paysagéité de l'interstitiel. Afin de poursuivre notre investigation dans cette voie, nous nous intéresserons au domaine qui semblerait être, de prime abord dans ces visées générales, le plus éloigné des figures paysagères de l'interstitiel : l'architecture.

2.6 Paysages/paysagéité de l'interstitiel et architecture

Le choix d'aborder la question d'une paysagéité de l'interstitiel par le biais du discours architectural – et non par exemple via celui de l'architecture de paysage – vise notamment à marquer une distance par rapport à une conception commune confinant l'image de la condition interstitielle à celle de l'espace non bâti, lui-même souvent associé

à une idée réductrice du « paysage ». On associe en effet souvent, comme on l'a vu antérieurement, les paysages interstitiels aux « vides » plus ou moins indéterminés qui ponctuent l'ordre d'une trame urbaine dominée par la présence de l'architecture; ces divers milieux urbains transitoires et vacants présentés entre autres dans les films d'Antonioni, Pasolini ou Wenders. Selon ce point de vue, le paysage interstitiel serait principalement un trou dans la plénitude ordonnée de l'architectural, ou le territoire liminaire et sauvage qui sera éventuellement reconquis par l'architecture (Solà-Morales,1994). Si l'interstitiel se rattache notamment à l'idée d'indétermination ou de fuite, l'architecture serait plutôt traditionnellement associée à la solidité et à l'utilité comme figure de l'abri ou du « pouvoir » (Bataille,1929). Assurer le confort, remettre à l'ordre, combler et effacer les interstices, tel serait le rôle habituellement attribué à l'architecture. Mais se limiter à cet angle serait faire fi – comme en témoigne notamment de nombreuses approches abordées dans le panorama précédent – de la critique qui travaille et tente d'ouvrir de l'intérieur la tradition architecturale. Des démarches cherchant à déstabiliser les modèles traditionnels, des démarches visant ce qui tendrait à ouvrir l'architecture à l'altérité et à l'imprévu, ce qui troue, fracture, appelle l'intrusion, l'occupation, ce qui brouille et fait ultimement disparaître la figure architecturale au profit d'un champ de relations et de potentiels. C'est à cet ensemble critique que nous nous référons lorsque nous posons en hypothèse spécifique qu'il existe une contribution conceptuelle importante de la pensée architecturale contemporaine à la construction et à l'invention d'une paysagéité de l'interstitiel, c'est-à-dire à des trajectoires de qualification et de valorisation de la condition interstitielle.

Si certains (Broadbent,1991; Ghirardo,1994; Ibelings,1998; Nasar,1999; Fromonot et Leclerc, 2000) critiquent à différents niveaux plusieurs de ces démarches architecturales en soulignant notamment l'écart entre ambitions discursives et réalisations projectuelles, nous posons qu'indépendamment des projets architecturaux actualisés, le discours en soi constitue déjà un témoignage concret d'une sensibilité contribuant à définir et alimenter des façons d'interagir avec le territoire, de le qualifier et de le valoriser. Suivant le cadre théorique du concept de paysage nous servant de référent, c'est sur ce plan uniquement que

nous nous intéressons à ces productions discursives ainsi qu'à certains éléments non discursifs associés aux approches architecturales qu'elles véhiculent. La question de savoir, si cela produit de la « bonne » ou de la « mauvaise » architecture – fonctionnellement, techniquement, moralement, socialement, politiquement, esthétiquement, etc. – n'est pas du ressort de la présente investigation. Ce qui nous intéresse du dispositif architectural et plus spécialement de sa part discursive, ce sont les éléments conceptuels « nomades » (Girard, 1986) se rapportant à la condition interstitielle et témoignant de qualifications particulières de l'environnement. Il ne s'agit pas ici d'évaluer l'architecture, mais de scruter un corpus à l'affût de figures et vecteurs suggérant, dans leur phase exploratoire, les trajectoires d'une paysagété singulière.

Nous aborderons à cet égard le discours architectural comme une forme de récit d'exploration de la condition territoriale, un « récit » d'où il est possible d'extraire des traits de qualification et de valorisation participant de façon directe ou indirecte, explicite ou implicite, à l'invention d'une paysagété de l'interstitiel. Pour mener à bien ce niveau d'analyse, il nous faut maintenant changer de perspective, abandonner le regard panoramique adopté plus tôt pour s'attarder à un corpus de nature monographique. Dans ce cadre, c'est l'architecte Peter Eisenman que nous avons choisi de suivre au fil de son parcours théorique, critique et projectuel.

2.7 Choix d'un cas d'analyse : le parcours de Peter Eisenman

Le choix de Peter Eisenman comme cas d'analyse se justifie ici à plusieurs titres. Deux aspects tendent plus particulièrement à démarquer le profil d'Eisenman de ceux des autres architectes mentionnés dans le cadre de la perspective panoramique. Le premier aspect tient au fait qu'il compte parmi ceux ayant explicitement ou implicitement engagé le plus activement dans leur réflexion le thème de l'interstitiel, de façon persistante et sous une gamme variée de modalités. Le second aspect déterminant – à l'égard de notre cadre théorique se rapportant au concept de paysage – est l'importance que prend dans sa démarche l'exploration conceptuelle des modes de perception, d'appréhension et d'acti-

vation de l'environnement. Ces deux particularités stratégiques sont confortées par un ensemble de considérations complémentaires.

Instigateur ou tête de proue de nombreux groupes et organes de réflexion sur l'architecture et les disciplines connexes – *Conference of Architects for the Study of the Environment* (CASE); *Institute of Architecture and Urban Studies* (IAUS), revue *Oppositions* et journal *Skyline*; série de conférences internationales de *Anyone Corporation* et revue *ANY*, etc. – Eisenman est un acteur central pour le développement et la diffusion d'un débat aménagiste contemporain s'inscrivant dans un champ culturel élargi et se nourrissant de ses apports. Suivre son parcours, c'est donc aborder aussi ses rapports transversaux à un ensemble de protagonistes importants de la culture contemporaine – aménagistes, historiens et théoriciens, artistes, philosophes, etc. – ensemble de rapports susceptibles d'alimenter le développement et la discussion de nos hypothèses afférentes à une paysagéité de l'interstitiel.

Enfin, la propension d'Eisenman à développer sa démarche sur un plan davantage conceptuel et cognitif qu'iconographique coïncide avec l'approche que nous avons choisi de privilégier pour aborder question paysagère et condition interstitielle. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, il ne s'agit pas par ce biais de nier la dimension « spectatoriale » (Corbin,2001) du paysage ou les images habituellement associées à l'interstitiel, mais de travailler avec un corpus suggérant une certaine résistance à ces tendances dominantes, pour explorer par des chemins de travers des façons alternatives d'activer ou de mettre en opération ces visions. C'est ce sur quoi nous nous attarderons en scrutant la production de Peter Eisenman.

2.8 Prémisses à l'analyse monographique

Le corpus discursif d'Eisenman constituera le principal objet d'analyse. Ce qui nous intéressera dans ce corpus, c'est de suivre au fil de leur émergence un ensemble d'occurrences conceptuelles véhiculant, de façon implicite ou explicite, des trajectoires de qua-

lification ou de valorisation de la condition interstitielle, ensemble d'occurrences témoignant d'une sensibilité particulière par rapport à l'environnement que nous associons à l'émergence d'une paysagéité de l'interstitiel.

Les sources primaires constituent la majeure partie du corpus à l'étude. Dans la mesure où notre objectif principal est d'extraire et d'analyser ce qui, dans la production discursive d'Eisenman, alimente la réflexion sur la condition interstitielle et son invention paysagère, l'examen des innombrables sources secondaires portant sur son œuvre n'a pas été envisagé comme pertinent aux visées du présent exercice. Nous nous limiterons en conséquence à un usage circonstanciel d'une sélection ciblée de textes provenant de l'impressionnante bibliographie critique commentant la production de l'architecte new-yorkais.

Les textes publiés d'Eisenman forment la trame de base du corpus analysé. Ces textes sont de natures diverses : essais théoriques, commentaires ou analyses critiques, discours projectuels, entrevues, etc. Aucun type de documents discursifs n'est exclu a priori. Ainsi, aux publications officielles de la bibliographie d'Eisenman, s'ajouteront aussi en complément, un ensemble de documents non publiés provenant de la collection archivistique du Centre Canadien d'Architecture (CCA, Montréal) – fonds Peter D. Eisenman; fonds *IAUS* ; fonds *Anyone Corporation* principalement – ou obtenus directement de l'agence *Eisenman architects* à New York. Parmi ces documents complémentaires, on retrouvera notamment des transcriptions de conférences ou d'entrevues non publiées, divers enregistrements de discours ou de discussions, des textes projectuels présentés au client lors de concours ou de soumissions, différentes notes manuscrites afférentes au processus de conception, des vidéos, etc. La période principalement ciblée par ce corpus débute en 1963 avec le premier article publié et se termine en 1988, soit l'année qui met officiellement un terme à la série de projets urbains connue sous l'appellation de « Cités de l'archéologie fictive » (Bédard et al., 1994) dont nous analyserons les trois premiers récits. Ce découpage coïncide de même à celui qui sera choisi par Eisenman (2004b) pour la première partie –

Eisenman Inside Out : Selected Writing 1963-1988 – d’une anthologie sélective de ses principaux textes. En ciblant cette période – précédant celle que documentera la monographie *Blurred Zones : Investigations of the Interstitial. 1988-1998* (Eisenman,2003a) – nous nous intéressons en fait à retracer l’émergence du thème de l’interstitiel dans la démarche d’Eisenman.

Si le discursif constitue la cible première de l’analyse, nous nous référons néanmoins, en support ou complément de l’énonciation textuelle, à des éléments d’expression projectuelle non discursifs ou « visibilité » (Deleuze,1986). Ces référents visuels peuvent être notamment des photographies de projets réalisés, des documents graphiques de conception ou de présentation projectuelle. Ils sont en général des éléments ayant fait l’objet de publications ou de présentations.

Le développement de l’analyse est structuré selon un mode hybride associant des regroupements thématiques de contenu à une logique de défilement chronologique. Ces regroupements se rapportent principalement aux activités théoriques, critiques et projectuelles que mène en parallèle Eisenman dans son parcours. Plutôt que de fondre l’ensemble des productions discursives liées à ces activités en une même masse analytique traitée de façon chronologique, nous avons préféré les traiter en blocs ou couches de consistance relativement autonomes qui s’alimentent néanmoins mutuellement selon différentes trajectoires transversales. Dans la structuration interne des blocs comme dans l’ordre général de l’ensemble, nous privilégions un mode d’apparition chronologique rendant compte du processus d’émergence conceptuelle s’inscrivant dans le cours de la démarche.

Le principe de la procédure est simple. Il s’agit de traverser le corpus discursif pour souligner et discuter, au fil de leur apparition, les figures ou vecteurs pouvant être associés au champ de l’interstitiel ou au cadre théorique du paysage³³. Même si les thèmes afférents

³³Les extraits cités seront traduits par nous à moins qu’il existe déjà une traduction française. Les guillemets signaleront des termes issus du discours d’Eisenman ou, le cas échéant, provenant d’autres personnages associés à la discussion. Liés aux termes cités et traduits entre guillemets «x», nous insérerons généralement entre crochets [y] les notions originales anglaises lors

à l'interstitiel ou au paysage ne sont apparemment pas toujours explicitement formulés par Eisenman – notamment dans ses premiers textes et projets – nous avons choisi néanmoins de scruter initialement en détail ces éléments de corpus afin de bien rendre compte du contexte et des préoccupations qui activent la démarche à sa base. À mesure que nous progresserons dans la traversée, le filon du développement pourra se faire plus sélectif, s'appuyant sur les acquis antérieurs de l'analyse. Deux modalités rythment, de façon générale, le développement de l'analyse. Dans l'une, il y a suivi du parcours discursif d'Eisenman à l'affût de notions ou références formulées par lui pouvant être associés aux champs conceptuels visés par la présente investigation; dans l'autre, il y a discussion autour des concepts et éléments de discours relevés précédemment, discussion pouvant porter sur les liens que ceux-ci suggèrent et leurs rapports explicites ou implicites avec l'invention d'une paysagité de l'interstitiel. Cette seconde modalité occupe généralement de façon plus ou moins importante la fin des chapitres ou sous-chapitres. Elle est abordée comme un espace où peut se construire progressivement à partir des « captures » du suivi discursif, l'argument à la base de nos hypothèses, de façon agrégative, transversale et nomade.

Il est enfin important de préciser que les références discursives à l'interstitiel ne sont pas nécessairement, dans les discours analysés, directement ou explicitement associées à la notion de paysage. Si l'occurrence de telles associations directes est possible, elle ne constitue pas ici en soi une nécessité pour les visées de la recherche. Les références directes au paysage nous intéresseront aussi indépendamment de leur liaison à la condition interstitielle comme source d'information complémentaire. Il n'y a par ailleurs pas de correspondance obligée entre l'usage qui peut être fait de la notion de paysage et ce que la manière d'aborder l'interstitiel peut impliquer potentiellement pour la conceptualisation et la mise en opération du paysage : nous ne nous intéressons pas tant à la conception paysagère d'Ei-

de leur première occurrence. À l'occasion, des citations en anglais seront intégrées telles quelles en notes de bas de page comme apports complémentaires d'information. de leur première occurrence.

senman, mais bien plutôt à ce qui dans sa manière d'aborder en architecture le rapport à l'environnement ou plus spécifiquement la condition interstitielle pourrait contribuer à activer différemment la notion de paysage. Comme cela a déjà été précisé, nous concevons le paysage en tant que manifestation d'une condition territoriale qualifiée et construite par la sensibilité. Or, dans ce cadre, c'est toute une gamme d'éléments discursifs ou visuels qui peuvent, sur divers plans, traduire des qualifications et indiquer des trajectoires de valorisation contribuant en amont à l'élaboration d'une paysagéité de l'interstitiel. C'est à l'affût de telles trajectoires que nous nous apprêtons à amorcer la seconde partie de notre exploration, sur les traces de Peter Eisenman.

Partie 2 – Invention d'une paysagéité de l'interstitiel : parcours de Peter D. Eisenman

Chapitre 3 – Formes, structures conceptuelles et relations : de l'actuel au virtuel

3.1 Amorce d'une approche: réflexions au sujet de la forme en architecture

Les premières publications d'Eisenman, comme la série de projets qu'il initiera au cours des années 60, peuvent à première vue sembler assez éloignées du thème de l'interstitiel ou de considérations théoriques afférentes pouvant alimenter la réflexion sur le concept de paysage. Si, en effet, l'architecte américain n'aborde pas explicitement ces notions dans la première phase de sa réflexion, un examen attentif de la production discursive de cette période révèle en fait un certain nombre de préoccupations pouvant déjà être reliées à la discussion de ces thématiques, ensemble de références qui seront aussi déterminantes pour les développements ultérieurs de sa démarche.

La vivacité intellectuelle du débat architectural qu'Eisenman observe en Angleterre lors de son séjour doctoral, l'influence des recherches formelles de son mentor anglais Colin Rowe, le désir ultérieur de résister à l'emprise de ce dernier en développant une approche conceptuelle de la forme – trouvant notamment dans la sémiotique et les courants artistiques américains de l'époque de nouvelles sources de stimulation – constituent quelques-uns des jalons affectant le parcours initial que nous scruterons ici.

S'inscrivant dans la foulée de sa thèse doctorale (Eisenman, 1963a)³⁴, le premier article d'importance publié par Eisenman donne ainsi une bonne idée des préoccupations qui seront à la base de son approche. Cet article, paru en 1963 dans la revue londonienne

³⁴Peter D. Eisenman. *The Formal Basis of Modern Architecture* (University of Cambridge, août 1963). Cette thèse ne sera publiée que tardivement, d'abord en traduction allemande (2005) puis, l'année suivante, dans une édition originale anglaise en fac-similé. Elle comprend cinq chapitres. Les trois premiers chapitres sont consacrés au développement de la problématique; le quatrième teste les hypothèses émises dans une étude de cas faisant « l'analyse des systèmes formels » d'œuvres de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Giuseppe Terragni et Alvar Aalto; le cinquième chapitre clôt la thèse par une discussion d'ordre théorique. Considérant que l'article publié dans *Architectural Design* correspond au condensé du propos théorique de la thèse, nous n'aborderons pas ici directement l'analyse du contenu de cette thèse. C'est avec l'article, première publication d'Eisenman (1963b), que nous initions donc l'étude du corpus, bien que des références spécifiques à la thèse puissent surgir ultérieurement de façon ponctuelle au cours du parcours.

Architectural Design, vise, comme son titre l'indique, une meilleure « compréhension de la forme en architecture »; un champ de recherche qui demeurera central, tout au long de son parcours. Dans ce premier article qui reprend intégralement des extraits de l'argumentation théorique de la thèse, Eisenman défend l'hypothèse que l'essence de l'architecture est de « donner une forme à l'intention, à la fonction, à la structure et à la technique » (1963ab). Il pose en fait ainsi, par delà les questions de style, la primauté hiérarchique de la forme sur les autres éléments contribuant à l'« équation architecturale ». Mais de quelle forme parle-t-il? Quels sont les paramètres qui définissent ces considérations formelles?

Il est nécessaire ici de s'attarder aux principaux points de l'argumentation. Eisenman postule d'abord l'ordre externe de l'environnement comme un absolu par rapport à l'édifice individuel. Le bâti n'est pas une entité isolée ou une fin en soi, mais un élément transitionnel dans l'établissement de la totalité, une fin relative par rapport à son environnement. Selon cette perspective, des approches formelles visionnaires, comme celle de Sant'Elia par exemple, seraient insuffisantes. Posant l'énergie et la vitesse en absolus auxquels il faut trouver une expression architecturale, Sant'Elia se placerait, selon Eisenman, dans une posture contradictoire, parce que réduite à symboliser et figer le dynamisme. Si les propositions de l'architecte futuriste pour une « ville nouvelle » (1914) constituent sans contredit des images stimulantes, elles ne sont ici pour Eisenman d'aucune utilité pour penser un « absolu capable d'intégrer le changement et la croissance tout en conservant son caractère comme absolu ». C'est la principale critique qu'Eisenman assène à ce type d'approches visionnaires culminant finalement dans des formes statiques. La position qu'il défend aborde plutôt la forme comme une voie devant « fournir les moyens de rendre compréhensible l'environnement total », un environnement conçu comme quelque chose en évolution. Selon ce point de vue, « la forme d'un édifice individuel ne doit pas nécessairement être expressive dans son intention ou sa fonction », c'est toujours l'environnement auquel elle contribue qui prime, la forme n'est pas une fin en soi, mais un moyen au service de l'intelligibilité d'un environnement élargi (Eisenman, 1963b).

Au moment, où « aucun ordre signifiant ne semble en mesure d'être perçu par un individu », au moment « où la technique évolue par delà la capacité de l'architecte à utiliser son plein potentiel », Eisenman met déjà en garde à cette époque contre deux tentations qu'il considérera plus tard, de façon critique, comme des refuges de l'architecture : le maniérisme et le culte de l'expression personnelle sans égard à la compréhension de l'environnement. Si l'emphase placée ici par Eisenman sur « l'environnement total » et la notion de totalité peut étonner en regard de sa production théorique et projectuelle future – ses premières maisons apparemment abstraites de toutes considérations contextuelles ou son propos théorique ultérieur désignant l'impossibilité de la totalité – elle éclaire néanmoins assez bien ce qui motive et caractérise son intérêt pour la forme. Ce point de vue se distingue selon lui des considérations formelles dominant les courants de pensée académiques et rationalistes antérieurs. Il ne s'agit pas de « la forme pour la forme », de l'artifice esthétique « Beaux-Arts », ni à l'inverse, de la mise en forme de la fonction préconisée par les premiers architectes modernes ou les courants fonctionnalistes qui les suivront. La position d'Eisenman s'écarte radicalement de tout assujettissement de la forme aux contraintes fonctionnelles. Son propos est en cela diamétralement opposé, par exemple, à l'essai de systématisation du processus de « résolution » de la forme défendu, à peu près au même moment, par Christopher Alexander avec *Notes on the Synthesis of Form* (1964)³⁵. Par ailleurs, au niveau de la perception, la définition générale de la forme associée à la théorie de la Gestalt – axée sur les phénomènes de vision – paraîtrait de même insuffisante à Eisenman pour décrire la spécificité de la forme architecturale.

Ce qui importe selon Eisenman (1963ab) pour comprendre la forme en architecture, c'est notamment la prise en compte du « mouvement », mais c'est aussi le postulat suivant lequel l'expérience de l'architecture est assujettie à l'accumulation d'un grand nombre

³⁵Cet ouvrage constitue en fait la publication de la thèse d'Alexander complétée à l'Université de Cambridge. C'est en lisant cette thèse à son arrivée à Cambridge au début des années 60 qu'Eisenman (1982k: 60) dit avoir été stimulé à écrire une thèse proposant un point de vue différent sur la question de la forme. Le nom de Christopher Alexander n'est pas par ailleurs mentionné dans la thèse d'Eisenman (1963a).

d'expériences sensorielles. Cette somme d'expériences, passant par le visuel autant que par les autres sens, exigerait une période [time span] beaucoup plus longue que celle habituellement requise pour l'appréciation initiale d'une simple image. Elle se construirait de plus selon Eisenman comme un ensemble davantage conceptuel que perceptuel³⁶. Ceci implique, pour la conception de la forme en architecture, la nécessité de viser une « clarté de concept » permettant une compréhension de l'ensemble autant intellectuelle que visuelle. Donner une forme ne se résume pas pour Eisenman à chercher de belles formes, à créer des objets architecturaux qui plaisent esthétiquement. Il s'agirait plutôt de « la présentation d'un ordre » que celui-ci soit lié à la clarté conceptuelle interne d'un édifice ou aux relations que cet édifice entretient avec l'environnement plus large dans lequel il s'insère.

On verrait donc déjà poindre de façon embryonnaire, dans cette première publication d'Eisenman, un certain nombre de positions susceptibles d'alimenter un propos sur le paysage et notre hypothèse de paysagéité interstitielle. Ces positions seront éclaircies et approfondies dans des textes ultérieurs, mais avant de revoir celles-ci réapparaître et de s'y attarder plus longuement, soulignons-les ici brièvement. On constate d'abord que la tournure donnée par Eisenman à son plaidoyer pour la prédominance hiérarchique de la « forme » tend à déjouer ce que l'on aurait été amené traditionnellement à attendre d'une approche formaliste. L'objet mis en forme n'y est pas présenté comme une finalité en soi, mais plutôt comme un « élément transitionnel » [transitional part] et « relatif » assujéti à une « totalité » plus vaste, celle de l'« environnement » (Eisenman, 1963b: 457). Cette affirmation de la primauté de l'« environnement » sur l'objet est d'autant plus intéressante

³⁶ « To understand architectural form we must introduce the notion of movement and postulate that an experience of architecture is the sum of a large number of experiences, each one of them apprehended visually, (as well as through other senses), but accumulated over a much longer time span than is required for the initial appreciation of a pictorial work, and building up into a conceptual, not a perceptual whole ». (Eisenman, 1963b: 458). Phrase de l'article d'*Architectural Design* reprise de sa thèse (Eisenman, 1963a: 71). Dans un passage de la thèse lié à cette phrase, mais non utilisé dans l'article, le « mouvement » est notamment abordé comme « vecteur géométrique » ou « force externe ». Retenons, entre autres, pour la suite du parcours, les notions ou thèmes – d'expérience, de mouvement, de temps et de rapport perceptuel-conceptuel – mis en jeu ici.

qu'elle semblerait être contredite – en apparence seulement, comme nous le verrons – par la production projectuelle qu'Eisenman initiera quelques années plus tard avec la série des *Houses*. Gardons-la en mémoire comme une clef potentielle pour aborder cette production. L'aspect relationnel conféré par Eisenman à la mise en forme de l'objet architectural rapprocherait potentiellement celui-ci, à certains égards, d'un rôle d'activation des rapports à la condition territoriale ou, en d'autres termes, d'un rôle potentiel de catalyse paysagère. L'idée du bâtiment comme « élément transitionnel » constituerait de plus ici une première mention dans le discours d'Eisenman d'une notion pouvant être associée – de façon générale, en tant qu'entre-deux – au champ conceptuel de l'interstitiel. Un autre point de l'argumentation viendrait par ailleurs préciser la nature du rapport ou de la relation qu'Eisenman cherche plus spécifiquement à activer par l'entremise de la forme architecturale. Contre la réduction de la problématique formelle à des considérations visuelles, c'est plutôt à un accroissement de l'intelligibilité de l'environnement construit que doit viser, selon lui, l'effort d'élaboration de la forme. Cette résistance au perceptuel, de même que l'emphase donnée aux dimensions conceptuelles et cognitives de la forme et de l'environnement amorcent ici un thème qui sera central dans les explorations ultérieures de l'architecte new-yorkais ; un thème qui ne serait pas sans questionner au passage les bases d'une paysagété traditionnellement dominée par la vision. Nous y reviendrons, continuons pour l'instant le parcours avec une recherche initiée durant les mêmes années et qui jouera un rôle déterminant dans la poursuite de sa démarche, la recherche consacrée à l'architecture de Giuseppe Terragni.

3.2 De « l'objet à la relation » : autour du cas Giuseppe Terragni

Le cas de l'architecte italien Giuseppe Terragni attise en effet une réflexion qui sera cruciale dans le parcours d'Eisenman. C'est en 1960 que celui-ci prend connaissance pour la première fois de l'œuvre de Terragni dans *L'encyclopédie de l'architecture nouvelle* d'Albert Sartoris (1957). Un an plus tard, en compagnie de son collègue et mentor Colin Rowe de l'Université de Cambridge, il visite les œuvres de Terragni à Côme, dont

notamment la *Casa del Fascio* (1936) et la *Casa Frigerio* (1940). Ces projets – et tout particulièrement la *Casa del Fascio* – constitueront les sujets d’une attention analytique qui s’échelonne sur une quarantaine d’années, de la thèse doctorale finalisée sous la direction de Leslie Martin en 1963 à la publication en 2003 d’un livre constat de sa recherche sur Terragni – *Giuseppe Terragni Transformations Decompositions Critiques*. Entre ces deux pôles, c’est principalement et d’abord par deux articles publiés respectivement en 1970 et 1971 dans les revues *Casabella* et *Perspecta* qu’Eisenman témoignera de sa lecture critique du travail de l’architecte italien. Ce que décèle Eisenman dans l’œuvre de Terragni, c’est en particulier l’appel à un changement d’emphase et de perspective dans les « intentions » guidant l’élaboration de l’objet architectural moderne. Le changement en question appellerait une série de renversements dans l’attention autant que dans l’intention projectuelle, renversements qui feraient passer la priorité « de l’objet à la relation », du perceptible à l’intelligible, de la sémantique à la syntaxique (Eisenman, 1970a, 1971a). Ce sont ces déplacements qui constituent durant cette période pour Eisenman, autant dans son travail théorique et critique que dans l’exploration projectuelle de ses premières « maisons » ou *Houses*, le principal leitmotiv de recherche. Autour du cas de Terragni, et pour approfondir les réflexions analytiques que lui inspire l’architecte italien, ce sera notamment aux apports théoriques du structuralisme linguistique de Noam Chomsky (1957, 1965, 1966) et aux articles de Colin Rowe et Robert Slutzky (1956ab, 1963, 1971) sur la « transparence » qu’Eisenman se référera pour articuler sa position.

3.2.1 Noam Chomsky et la question de la syntaxe

Il faut d’abord décrire succinctement dans quel environnement théorique s’inscrit la position développée par Eisenman dans son analyse de l’architecture de Terragni. Dans la foulée d’une critique des aspects réducteurs du fonctionnalisme, les champs connexes de la linguistique, de la sémiotique et du structuralisme (Peirce, 1902; Saussure, 1913; Morris, 1938; Chomsky, 1957; Barthes, 1967; Eco, 1973) exercent dans le courant des années 60 et 70 un attrait important pour de nombreux protagonistes de la réflexion en aménagement. La

question du sens ou de la perte de signification de l'environnement contemporain attise pour beaucoup cet attrait. C'est le cas de Christian Norberg-Schulz (1963) qui propose dans *Intentions in Architecture* une théorie générale de l'architecture faisant appelle à la sémantique pour retrouver l'ancrage d'un langage formel signifiant s'opposant au « chaos de la métropole moderne » et à « la destruction du paysage » (Norberg-Schulz, 1963, 1966: 20). Par ailleurs, l'anthologie *Meaning in Architecture* dirigée par George Baird et Charles Jencks (1969), et dans laquelle on trouve notamment un texte de Norberg-Schulz,³⁷ constitue sans doute un des premiers témoins marquants de la variété des approches, de l'intérêt et du débat que suscitent alors les potentialités sémiologiques de l'architecture. Mais pour Eisenman, qui fera notamment une revue de ce livre dans *Architectural Forum* (Eisenman, 1970c), limiter à la sémantique le champ théorique ouvert en architecture par l'apport de la linguistique est réducteur. C'est là l'une des principales critiques qu'il porte à la collection de textes proposée par Baird et Jencks. Se référant à la division tripartite du champ sémiologique proposée par Charles Morris (1938), Eisenman reproche à l'ouvrage d'évacuer de la réflexion les aspects pragmatiques et surtout syntaxiques de la sémiologie, c'est-à-dire les questions relatives à l'usage et l'effet des signes de même qu'à leur combinatoire. Plus spécifiquement par rapport au thème de la signification, il critique aussi l'absence d'une réflexion suffisante sur le rôle de la métaphore, de la rhétorique ou de l'image (Eisenman, 1970a); une critique, qui comme la précédente, traduit bien les préoccupations animant en parallèle ses propres investigations.

³⁷Le titre de l'article de Norberg-Schulz est le même que celui utilisé par Jencks et Baird pour l'ouvrage collectif. Voir : Christian Norberg-Schulz, « Meaning in Architecture », Charles Jencks et George Baird (dir.), *Meaning in Architecture*. New York, G. Braziller, 1969, 214-229. Outre les contributions de Jencks, Baird et Norberg-Schulz, on y retrouve des textes de Françoise Choay, Gillo Dorfles, Geoffrey Broadbent, Reyner Banham, Martin Pawley, Kenneth Frampton, Aldo Van Eyck (avec Paul Parin et Fritz Morgenthaler), Joseph Rykwert, Alan Colquhoun, Nathan Silver.

Eisenman commence à s'intéresser à la linguistique en 1966³⁸ dans le but de renforcer l'armature critique et théorique de la réflexion sur la forme architecturale qu'il a amorcée dans sa thèse avec l'analyse du travail de Terragni. Ce sont principalement les travaux de Noam Chomsky qui l'intéresseront à ce titre. Chomsky vient de publier en 1965 *Aspects on the Theory of Syntax*, une réédition de son classique *Syntactic Structures* (1957) paraît la même année et *Cartesian Linguistic* sort en 1966. De ces ouvrages, Eisenman retient un certain nombre de notions qu'il va intégrer à son discours dans le contexte de l'analogie entre architecture et langage qui sert de base à son argumentation.

Le développement de cet argumentaire part de la possibilité de penser l'architecture selon les trois catégories sémiotiques mentionnées précédemment, soit la pragmatique, la sémantique et la syntaxique (Eisenman, 1970a). À cet égard, Eisenman observe que la discussion sur la forme en architecture moderne a été surtout monopolisée par des points de vue pragmatiques et sémantiques, concernés respectivement par les rapports de la forme à la fonction et de la forme à la signification. Par ailleurs, si la notion de syntaxe est abordée avant le XX^e siècle à travers la construction de différentes grammaires architecturales, ces précédents historiques ne tiennent généralement pas compte, selon Eisenman, de la différence fondamentale entre architecture et langage écrit. À l'inverse du langage écrit où le mot possède une signification collective partagée par convention (Saussure, 1913), il n'y a pas en architecture de convention sociale pouvant, de manière comparable, déterminer une interprétation partagée du sens de la forme ou des agencements formels. L'absence relative de telle convention accroît pour Eisenman l'importance de la dimension syntaxique en architecture. Mais une autre différence majeure distingue, au niveau expérientiel, signes scripturaux et architecturaux. Alors que l'impact perceptif du traitement formel des lettres d'un mot demeure relativement secondaire par rapport à la dimension conceptuelle vé-

³⁸C'est la même année que Jacques Derrida fait une entrée remarquée sur la scène universitaire américaine lors du colloque international *Les langages critiques et les sciences de l'homme* tenu à l'Université John Hopkins de Baltimore. Sa conférence porte sur Lévi-Strauss et le structuralisme; elle ouvre la voie à ce qui sera rattaché plus tard en Amérique au poststructuralis-

hiculée conventionnellement par leur agencement, l'impact des qualités physiques de l'architecture tendrait plutôt à obscurcir la dimension conceptuelle au profit d'une lecture perceptuelle. Cette polarisation marquée entre le perceptuel et le conceptuel en architecture constitue de même une donnée importante à prendre en compte.

Ces caractéristiques appellent d'après Eisenman une approche particulière de l'architecture dans la perspective de l'analogie linguistique. C'est ici où l'apport du « structuralisme transformationnel » (Piaget, 1968: 68) élaboré par Chomsky – et plus particulièrement sa théorie « des structures profondes et de surfaces » (Chomsky, 1966: 60-85) – est utilisé comme piste.

Deux principales idées sont empruntées par Eisenman au linguiste américain. La première est qu'il est « possible et même nécessaire de séparer la syntaxe de la sémantique » (Eisenman, 1971a: 39). Comme le propose Chomsky, « la grammaire est autonome et indépendante du sens », les relations entre la sémantique et la syntaxique « ne peuvent être étudiées qu'après que la structure syntaxique a été déterminée sur une base indépendante » (Chomsky, 1957: 19-20). Si l'interprétation sémantique peut se référer avec profit au « cadre syntaxique sous-jacent » des considérations sémantiques ne peuvent inversement déterminer ce cadre a priori (Chomsky, 1957: 118). C'est sur la base de cette position théorique qu'Eisenman appuie l'attention marquée qu'il consacre, tout particulièrement à cette époque, à l'aspect syntaxique de l'architecture. La seconde idée empruntée aux théories chomskiennes est l'importance de discerner deux niveaux structuraux à l'intérieur même du domaine syntaxique. Un premier niveau correspond à une « structure de surface » associée par Eisenman à la dimension perceptuelle de l'architecture ou aux « relations physiques de l'espace réel ». Un second niveau correspond à une « structure profonde » associée corrélativement aux « relations implicites de l'espace conceptuel » (Eisenman, 1971a). Chomsky définit la structure de surface comme « l'organisation su-

me, courant auquel Eisenman puisera, à partir des années 70. Voir : Jacques Derrida (1966b). « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines ». *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 409-428.

perficielle d'unités qui détermine l'interprétation phonétique et qui renvoie à la forme physique de l'énoncé effectif » alors que la structure profonde est « la structure abstraite et sous-jacente qui détermine l'interprétation sémantique » de l'énoncé (Chomsky, 1966: 62). L'idée centrale de la grammaire générative et transformationnelle développée par Chomsky est que ces deux structures « sont en générales distinctes et que la structure de surface est déterminée par l'application répétée, à des objets de nature plus élémentaire, de certaines opérations formelles appelées transformations grammaticales » (Chomsky, 1965: 33). Ce sont ces transformations ou règles transformationnelles qui, de façon différente d'une langue à l'autre, convertissent la « structure profonde », de nature implicite, mentale et abstraite en « structure de surface » explicite et spécifique (Chomsky, 1966: 64). Et c'est bien là ce qui, à cette époque, anime la recherche formelle menée par Eisenman tant dans son entreprise analytique que dans son propre travail architectural.

Transposé à l'architecture, ce double aspect de la dimension syntaxique ou ce rapport entre le conceptuel et le perceptuel est mis en action par divers procédés de transformation formels. Ces procédés, qu'Eisenman décrypte notamment dans l'œuvre de Terragni ou emploie dans la conception de ses premières « maisons », mettent en jeu des aspects de « surface » se rapportant aux qualités sensibles de l'environnement (surface, textures, couleurs, motifs formels, etc.) et des aspects « profonds » concernant plus spécifiquement des relations ou phénomènes saisis d'abord par l'intellect (frontalité, élongation, compression, cisaillement, etc.) (Eisenman, 1971a: 38-39). Selon Eisenman, si ce double aspect a été implicitement reconnu en architecture, la manière de l'utiliser activement dans l'environnement n'aurait pas été articulée explicitement dans le discours architectural. Cela serait en partie dû au fait que les procédés transformationnels faisant la liaison entre ces aspects seraient restés insuffisamment développés, tant au niveau de l'appréhension que celui de la conception de l'environnement. Ce sont précisément ces procédés qu'Eisenman trouve et considère novateurs dans la *Casa del Fascio* et la *Casa Frigerio* de Terragni, même si ce dernier ne les a pas consciemment ni explicitement présentés comme tels (Eisenman, 1971a: 41).

Pour souligner cet usage particulier de la double dimension syntaxique chez Terragni, Eisenman compare l'approche de l'architecte italien à celle de Le Corbusier (Eisenman, 1970a, 1971ad). Alors que la syntaxe corbuséenne resterait principalement perceptuelle parce qu'assujettie à l'intention sémantique, le travail syntaxique de Terragni se jouerait plutôt, selon lui, à un niveau conceptuel, l'objet et ses référents sémantiques demeurant secondaires. Le Corbusier utilise les formes d'objets connus – la machine, le paquebot, l'avion – et les rassemble dans un nouvel objet architectural qui opère un déplacement de sens par changement de contexte. Pour qu'il puisse être compris sémantiquement, c'est-à-dire pour que l'on puisse faire le lien entre l'objet architectural et ses référents iconographiques, la primauté serait avant tout donnée ici à l'image ou à l'aspect perceptuel de l'objet. Pour Eisenman la syntaxe chez Le Corbusier servirait de référence iconographique supplémentaire à un objet qui ne perd jamais vraiment sa dimension sémantique (Eisenman, 1971a: 41). À ce titre, donnant l'exemple emprunté à Colin Rowe (1947) du parallèle entre la villa Stein (Le Corbusier, Garches, 1927) et la « Malcontenta » (Palladio, 1569), il souligne que les références syntaxiques employées par Le Corbusier seraient davantage utilisées comme lien sémantique à « l'idéal » de la Renaissance que le fait d'une véritable exploration syntaxique du modèle palladien (Eisenman, 1971ad). C'est une approche inverse qu'il décèle chez Terragni où la structure de relations formelles et les procédés de transformation ne semblent jamais pouvoir s'arrêter sur une lecture sémantique stable. Avant d'aborder comment Eisenman développe ce thème en prenant pour références les travaux de Rowe et Slutzky, revenons au rapport qu'il entretient au structuralisme.

Relativement singulière pour le contexte aménagiste, l'approche qu'expérimente Eisenman dans le courant des années 60 et 70, participe au paradigme structuraliste se développant au même moment dans les sciences humaines. Par delà ses emprunts spécifiques à Chomsky, c'est de façon plus générale à plusieurs des vecteurs animant la perspective structuraliste que coïncident en effet à cette époque son propos et ses préoccupations. Si les renvois à Chomsky disparaissent après 1971, si le vocabulaire chomskyen –

structures profondes et de surface, syntaxe, règles transformationnelles, etc. – finit aussi progressivement par s'estomper du lexique employé par Eisenman, la référence structuraliste demeure néanmoins un repère important pour situer et suivre les différentes élaborations de son parcours théorique et projectuel.

Pour saisir cette parenté d'intérêt et de concepts, un bref aperçu des quelques notions clefs relevées par Jean Piaget (1968) comme éléments communs aux diverses variétés de structuralisme est assez évocateur. Dans son effort de synthèse des grandes lignes du structuralisme, Piaget propose, en effet, un certain nombre de concepts et de thèmes structuralistes marquants. Parmi ceux-ci, outre bien sûr le concept de structure, on retrouve les notions d'intelligibilité, de transformation, de totalité et de relation. Un ensemble de notions, qui active également le discours d'Eisenman, et ce, déjà dans son premier article sur la forme architecturale, avant même qu'il ne se réclame plus explicitement du structuralisme à travers Chomsky et Barthes (Eisenman, 1970a, 1971ad).

L'intérêt soutenu que porte Eisenman au développement d'une dimension intelligible de l'expérience architecturale puisant à même les potentialités inhérentes à la structure syntaxique de la forme se rapproche de ce qui peut être considéré comme un trait caractéristique de la perspective structuraliste. Piaget décrit, en effet, l'idéal « d'intelligibilité intrinsèque » – fondé sur « le postulat qu'une structure se suffit à elle-même et ne requiert pas pour être saisie le recours à toutes sortes d'éléments étrangers à sa nature » – comme un des aspects partagés par tous les structuralismes (Piaget, 1968: 6). C'est d'ailleurs à la question de l'intelligibilité que se réfère l'une des seules – sinon la seule – allusions directes au structuralisme faites par Eisenman. Prenant appui sur Barthes, Eisenman signale que « l'activité du structuralisme prend la réalité, la décompose et la recompose encore » ajoutant dans le processus « quelque chose de nouveau » et de valeur : « l'intelligibilité » (Eisenman, 1970a: 38; Barthes, 1966). Dans l'environnement bâti, cette intelligibilité est liée, pour Eisenman, comme nous l'avons observé, à l'appréhension des structures formelles existant dans n'importe quel objet et exigeant, pour être appréhendées,

que l'on « transforme l'objet en une série de relations ». On a déjà abordé, l'importance donnée à cet égard par Eisenman à l'aspect syntaxique. Cette position s'inscrit bien, dans une perspective structuraliste où, selon Piaget, la structure est, de façon générale, abordée comme « un système de transformations, (...) qui se conserve ou s'enrichit par le jeu même de ses transformations (...) » (Piaget, 1968: 6-7). La structure n'a d'après ce point de vue rien à voir avec une « une forme statique quelconque ». Concernant enfin le « caractère de totalité de la structure », l'approche d'Eisenman pourrait se rattacher à ce que Piaget associe à « l'attitude relationnelle » d'un « structuralisme opératoire »; attitude « selon laquelle ce qui compte n'est ni l'élément, ni un tout s'imposant comme tel sans que l'on puisse préciser comment, mais les relations entre les éléments », les « procédés de composition » du système, les opérations intentionnelles qui l'actualisent (Piaget, 1968: 9).

Si ces liens avec le structuralisme sont importants à signaler, il ne s'agit pas pour nous d'y enclorre la démarche d'Eisenman. Par delà les filiations théoriques explicites ou implicites que l'on peut tracer, ce qui nous importe surtout ici en relevant certains vecteurs clefs est d'observer leurs effets opérants dans le champ théorique de l'aménagement. À ce titre, l'apport structuraliste mis à contribution par Eisenman (1970a, 1971a) dans l'analyse de Terragni tendrait à confirmer et approfondir un certain nombre de notions ou de préoccupations déjà mentionnées dans son premier article sur la « compréhension de la forme en architecture » (Eisenman, 1963b). L'aspect « transitionnel » de l'objet architectural, l'importance donnée à la « totalité » de l'environnement et à la dimension « conceptuelle » de celui-ci trouvent avec la référence structuraliste un appui et de nouvelles pistes de réflexion. L'idée de « double structure » syntaxique empruntée à Chomsky permet à Eisenman de confirmer et d'articuler comme levier projectuel la tension entre une dimension physique perceptible et une dimension latente pouvant être appréhendée. Ce rapport qui passe au niveau de la conception par un ensemble d'opérations de « transformation » met notamment en jeu dans le regard qu'Eisenman porte au travail de Terragni – plus spécifiquement sur la *Casa del Fascio* et à la *Casa Frigerio* – ce que l'on pourrait associer à une valorisation du processuel. La particularité de cette valorisation du processus et de la

transformation est qu'elle concerne ici pour sa plus grande part quelque chose qui peut être suggéré ou enclenché par le visible, mais qui n'est pas capté visuellement de façon directe dans son déroulement. Si on peut à certains égards mettre cette attitude en parallèle aux vecteurs d'« artialisation » (Roger, 1997) de la temporalité et du processus explorés par divers courants artistiques des années 60-70 – Fluxus, Process Art, etc. – ou, dans une perspective plus spécifiquement aménagiste, aux approches de concepteurs-paysagistes contemporains aussi différents que Gilles Clément (1991) et Bernard Lassus (2003), l'intérêt particulier de la perspective développée par Eisenman résiderait entre autres dans le fait qu'en opérant sur le terrain architectural, elle s'attaque ou affecte une figure traditionnellement associée à des idéaux de solidité, de stabilité et de relative fixité. Ainsi, quand réaffirmant une idée esquissée précédemment dans l'article de 1963, Eisenman fait avec Terragni éclater « l'objet en une série de relations » (1970a), il souligne la capacité de l'architecture à porter l'inscription active du mouvement sous-jacent à l'origine de ses configurations. Cette temporalité latente et l'ensemble implicite de relations que scrute et valorise Eisenman dans l'architecture de Terragni – et qu'il explore parallèlement, comme nous le verrons, dans sa propre démarche projectuelle³⁹ – sont importants pour notre argument dans la mesure où ils conduisent à une valorisation de l'espace qui n'est pas fonction de l'image – peu importe ses motivations – mais plutôt de ce qui l'outrepasse. Ce qui excède ici l'image serait l'intervalle de transformations suggéré à l'appréhension par certains agencements perceptibles inhérents à l'objet ou, pour reprendre la terminologie chomskienne utilisée à cette époque par Eisenman, l'intervalle syntaxique activé entre « structure de surface » et « structure profonde ». Apparaîtrait ainsi dans son propos l'amorce d'une première modalité de ce que nous associons au champ d'opérations de la notion de paysagité interstitielle en tant que vecteur de construction et de valorisation territoriale. L'enjeu ne serait pas tant le point d'arrivée de ce vecteur – vers un paysage fixé comme

³⁹Cette idée d'inscription du temps dans l'objet a été aussi soulignée par Sanford Kwinter comme un élément central motivant l'exploration projectuelle d'Eisenman et son intérêt pour Terragni. Voir sa revue du livre d'Eisenman (2003b) sur Terragni, *Giuseppe Terragni Transformations Decompositions Critiques* : Sanford Kwinter (2003). « Kaddish (For an Architecture Not Born) - Peter Eisenman's Giuseppe Terragni ». *Bookforum*, hiver, (www.bookforum.com), 1-7.

iconographie, ou bien, plus spécifique au discours d'Eisenman de cette période, vers des « universaux formels » – que les trajectoires constamment réactivées dans l'oscillation mise en branle entre le « tangible » et « l'intangible » (Poullaouec-Gonidec et al.,2003). Mais n'avançons pas trop vite dans l'observation des répercussions potentielles de ces éléments théoriques sur la notion de paysage. L'oscillation entre le perçu et le suggéré qui est au cœur de cette dynamique, nous ramène au propos d'Eisenman et au rapport qu'il entretient avec les recherches de Colin Rowe sur la question de l'ambiguïté.

3.2.2 Rowe et Slutzky et la question de l'ambiguïté

Afférente au thème de la transformation qu'Eisenman développe et découvre à travers son analyse de Terragni et les apports du structuralisme, apparaît dans son discours la notion d'ambiguïté; une condition qui sous différentes formes, restera un axe de réflexion important pour lui. Ce qui le fascine dans l'exploration formelle de la syntaxe terragnienne c'est, comme nous l'avons précédemment signalé, qu'elle tend à résister à la possibilité d'une lecture stable et définie. Cette condition d'instabilité relierait de façon particulière le travail syntaxique de Terragni au thème de l'ambiguïté. Par cette approche de l'ambiguïté abordée sous l'angle syntaxique, Eisenman se distinguerait de l'usage principalement sémantique que fait de cette thématique Robert Venturi (1966) dans *Complexity and Contradictions in Architecture*. La question de l'ambiguïté est surtout pour Eisenman, de façon plus directe et explicite, une occasion de se positionner par rapport aux recherches formelles de son ancien mentor, Colin Rowe. Abordons brièvement les grandes lignes de cette référence, qui se condense principalement ici sur deux articles de Rowe écrits en collaboration avec Robert Slutzky (Rowe et Slutzky,1956ab); deux textes portant sur le concept de « transparence » qui seront publiés tardivement en 1963 et 1971 dans la revue américaine *Perspecta*.

Dans leur premier article, partant de la notion « contradictoire » de transparence proposée par Kepes comme « interpénétration sans destruction optique » (Kepes,1944), Rowe et Slutzky dissocient d'abord le transparent de tout lien exclusif avec la clarté pour

l'associer plutôt à l'ambiguïté (Rowe et Slutzky, 1956a: 45; 196). Ils distinguent, dans la même veine, deux types de transparences : une « transparence littérale » liée aux qualités ou aux effets intrinsèques du matériau – le verre par exemple; une « transparence phénoménale » ou virtuelle liée au mode d'organisation des éléments. Si on se rapporte à la référence picturale, la « transparence littérale » tendrait « à être associée à l'effet de tromper l'œil que produit un objet laissant passer la lumière dans un espace profond de type naturaliste », la « transparence phénoménale » apparaîtrait plutôt « lorsqu'un peintre cherche à articuler l'effet produit par des objets disposés frontalement dans un espace abstrait et peu profond » (Rowe et Slutzky, 1956a: 48; 202). Rowe et Slutzky trouvent des exemples des deux types de transparence dans le cubisme des années 1911-1912 (Picasso/Braque; Delaunay/Gris) ainsi que dans les travaux picturaux un peu plus tardifs de Moholy-Nagy (transparence littérale; 1930) et de Fernand Léger (transparence phénoménale; 1926). En architecture, c'est la comparaison entre le Bauhaus de Gropius (Dessau, 1924) et deux œuvres de Le Corbusier – La Villa Stein à Garches (1927) et le projet de Palais des Nations à Genève (1927) – qui est utilisée pour illustrer et préciser cette différenciation. La position de Rowe et Slutzky remet en question la perspective développée par Siegfried Giedion dans *Space, Time and Architecture*. Ce dernier, en associant l'édifice du Bauhaus à « l'interpénétration », « l'entrecroisement » et la « simultanéité » des plans observés chez Picasso (*L'Arlésienne*, 1911-12) faisait du bâtiment de Gropius un prototype architectural de « l'espace-temps » moderne (Giedion, 1941)⁴⁰. Rowe et Slutzky soulèvent d'abord en opposition à cette interprétation que la « transparence littérale » à laquelle confine le mode de composition utilisé par Gropius au Bauhaus ne génère en fait aucunement l'ambiguïté et la multiplicité des lectures permises par la « transparence phénoménale » du cubisme. C'est plutôt d'après eux « l'espace stratifié » développé dans les compositions spatiales de Le Corbusier à Garches et Genève qui retrouverait « la contradiction de dimensions spatiales » (Kepes, 1944) et la fluctuation de lectures équivoques caractéristiques de la transparence

⁴⁰Rowe et Slutzky se réfèrent à l'édition de 1954 de *Space, Time and Architecture*. Nous donnons ici comme référence bibliographique, la date de 1941 correspondant à la première parution de cet ouvrage de Siegfried Giedion.

virtuelle ou phénoménale cubiste. Ce que décèlent Rowe et Slutzky dans ces projets de Le Corbusier et qui serait absent du Bauhaus de Gropius, c'est la possibilité, au niveau de la perception, d'une « dialectique permanente entre le concret et le suggéré », entre « la réalité d'un espace profond » et « la suggestion d'une absence de profondeur » (Rowe et Slutzky, 1956a: 51, 207). C'est précisément, ce thème d'une oscillation dialectique « entre le concret et le suggéré » qui sera notamment repris et développé par Eisenman en liaison à la notion d'ambiguïté. Poursuivons.

Dans leur second article (1971) qui s'attarde cette fois principalement, à l'analyse de façades architecturales, Rowe et Slutzky soulèvent, encore à l'encontre de la position tenue par Giedion (1941), que la « simultanété » des perceptions associée à l'exploitation de l'idée de transparence n'est aucunement une invention propre au XX^e siècle et au modernisme. Les jeux perceptifs fluctuants de la « transparence phénoménale » que l'on retrouve dans certains travaux cubistes et postcubistes, dans le *Victory Boogie Woogie* (1943) de Mondrian ou certaines façades de Le Corbusier, peuvent aussi être relevés dans les façades de palais vénitiens ou dans l'œuvre architecturale de Michel-Ange (ex : projet de façade de l'église San Lorenzo, Florence, 1520). Ainsi, au problème potentiel de trouver une filière historique, culturelle ou idéologique reliant ces différents travaux exploitant l'ambiguïté de la « transparence phénoménale », Rowe et Slutzky se limitent finalement à les rapporter en tant que phénomène de vision aux repères expérimentaux de la psychologie de la forme ou de la Gestalt (Rubin, 1915; Kohler, 1929; Koffka, 1935; Hartmann, 1935); des références théoriques qui seront également déterminantes pour la lecture urbaine que propose Rowe – cette fois associé à Fred Koetter – dans les recherches « contextualistes » culminant à la publication de *Collage City* (1978). Le phénomène perceptif lié à la relation « figure-fond » [figure-ground] forme ici la thématique récurrente de ces diverses élaborations. Dans le cas de la « transparence phénoménale », le fond n'est plus passif ou assujéti nécessairement à la figure. En fait, la « transparence phénoménale » exploiterait la double fonction inhérente

à chacun des termes de la relation; chacun d'entre eux – figure et fond – pouvant être successivement et potentiellement lui-même et son opposé (Rubin,1915; Rowe et Slutzky, 1956b: 298-300), d'où la possibilité de jeux misant sur la fluctuation et l'ambiguïté de la perception. Si la problématique et les potentialités du rapport figure-fond constituent un thème important pour Rowe, elles forment, de même pour Eisenman, un sujet de réflexion structurant le rapport critique, explicite ou sous-jacent, qu'il entretiendra de façon persistante avec son ancien mentor de Cambridge. C'est à la lumière de cette relation critique qu'il faut situer la position d'Eisenman sur l'ambiguïté dans son analyse de Terragni.

Ainsi, admettant l'influence catalytique du propos de Rowe et Slutzky, Eisenman prend néanmoins une certaine distance par rapport à celui-ci. Alors que Rowe et Slutzky abordent l'ambiguïté principalement comme phénomène visuel, Eisenman s'intéresse plutôt à la possibilité d'une ambiguïté liée à une « interprétation conceptuelle des relations entre les objets » (Eisenman,1971d: 41-42). Cette hypothèse d'« ambiguïté conceptuelle » prendrait corps notamment dans le travail de Terragni à travers la superposition de deux conceptions implicites et opposées de l'espace : une conception soustractive, où l'espace est généré par la coupe ou l'évidement d'un hypothétique volume solide abstrait; une conception additive, où l'espace est construit par accumulation de couches. Si elle passe par la perception des configurations concrètes, cette ambiguïté n'est pas tant le propre d'un effet esthétique immédiat et principalement sensitif, mais concerne surtout l'intelligibilité de la structure conceptuelle duale et des processus syntaxiques qui lui sont associés. Le décodage des conceptions en présence et des règles transformationnelles les activant générerait ainsi, selon Eisenman, dans les configurations spatiales produites par Terragni, la potentialité d'une condition d'« ambiguïté conceptuelle » (1971d). Eisenman réitère ainsi, avec cette allusion critique aux recherches de Colin Rowe, une résistance à l'égard du visuel déjà exprimée dans son premier article sur la forme en architecture (1963b). Si Eisenman suit et prolonge les traces de Rowe – notamment dans l'intérêt soutenu pour une lecture analytique

des configurations spatiales et formelles⁴¹ – il en infléchit le cours en se distançant de l’emprise du visuel par l’apport actif de la dimension conceptuelle. C’est d’ailleurs à cette inflexion que l’appui théorique des emprunts à Chomsky trouverait chez l’architecte new-yorkais, pour un moment, sa principale vocation. Par delà l’exemple spécifique de Terragni, ce qui est important ici de retenir, c’est encore une fois l’emphase donnée par Eisenman aux aspects intelligibles, mais non nécessairement tangibles de l’environnement. Ces aspects peuvent être appréhendés, ils peuvent aussi inversement être abordés et activés dans la conception de configurations spatiales concrètes comme nous le verrons avec la série de projets de « maisons » développée en parallèle.

Bien qu’incarnant des univers forts différents, les références à Chomsky et à Colin Rowe soulignent la nature du dispositif privilégié par Eisenman; un dispositif explorant le potentiel issu d’une situation de tension ou de couplage entre deux polarités. Rapport entre « structure de surface » et « structure profonde » chez Chomsky ou dialectique entre « le concret et le suggéré » chez Rowe, Eisenman retient dans les deux cas une condition polarisée comme contexte d’exploration et d’élaboration projectuelle. La notion « d’ambiguïté conceptuelle » introduite dans la discussion sur Terragni s’inscrirait au sein de ce dispositif comme l’amorce d’un filon thématique important pour Eisenman, filon associé – ultérieurement sous différents vocables – au vecteur d’indétermination qui constitue pour nous l’une des modalités opérantes de la condition interstitielle. Apprendre à déceler les paramètres d’émergence d’une telle condition et en trouver de nouveaux, chercher dans la même veine à inventer et activer cette condition comme quelque chose de central, voilà vers quoi semblerait déjà vouloir ici s’engager la recherche d’Eisenman. Dans cette entreprise, que l’on pourrait associer dans une perspective paysagère à l’initiation d’un processus d’artialisation (Roger, 1997), la figure de Colin Rowe incarne pour Eisenman à la fois un repère théorique crucial – que nous recroiserons – et un modèle à questionner ou « dépasser ». C’est notamment dans l’horizon de ce « dépassement », que l’on peut situer,

⁴¹Le livre d’Eisenman (2003b) sur Terragni – publié tardivement – constitue à cet égard un exemple paroxysmique.

au début des années 70, l'investigation menée par Eisenman sur la question du virtuel et les modalités d'une approche conceptuelle de l'architecture.

3.3 Vers une architecture conceptuelle : à propos d'une activation du virtuel

La préoccupation d'Eisenman pour la dimension conceptuelle de la forme architecturale et son apport aux modes de perception de l'environnement bâti est approfondie et affirmée de façon plus directe dans les deux volets publiés de « Notes on Conceptual Architecture » (1971d;1973b). Si, initialement, un peu à la manière de Rowe et Slutzky, Eisenman se réfère aux rapports de l'art à l'architecture, c'est pour affirmer d'entrée de jeu qu'il est nécessaire d'aborder cette problématique par delà les considérations traditionnelles du phénomène visuel et de ses significations. À ce titre, ce n'est plus la référence picturale cubiste ou postcubiste qui servira ici de point de départ à l'argumentation, mais surtout le champ de l'art conceptuel développé dans les années 60 par des artistes comme Robert Morris, Donald Judd ou Sol Lewitt.

L'article « Paragraphs on Conceptual Art » de Sol LeWitt (1967) constitue un des jalons théoriques à partir duquel Eisenman (1971d) développe, dans un premier temps, sa position à propos des caractéristiques spécifiques d'une potentielle approche conceptuelle de l'architecture et de l'aménagement. Pour Sol LeWitt, l'art conceptuel engage « l'intellect de l'observateur plutôt que son œil ou ses émotions ». À cet égard, la matérialité et les qualités plastiques de l'œuvre d'art peuvent, selon LeWitt, constituer des entraves à la saisie de l'idée. De ce point de vue, le caractère utilitaire de l'espace architectural, son échelle et sa matérialité rendraient difficile le maintien de la prédominance expressive de l'idée par rapport aux aspects sensitifs et émotifs qu'ils activent (LeWitt, 1967: 83). Cette perspective tendrait ainsi à infirmer la possibilité d'une architecture ou d'un environnement conceptuel. La position d'Eisenman est évidemment sur ce point divergente. Ce qu'il reproche notamment à LeWitt et à l'art conceptuel en général, c'est de ne pas considérer suffisamment « l'aspect conceptuel résidant au sein même de la réalité physique » (Eisenman, 1971d: 51 et 57), ou en d'autres mots, de ne pas pleinement prendre en compte ni

exploiter les potentialités du « double aspect » de cette réalité physique, à la fois perceptuelle et conceptuelle, visuelle et non visuelle. Ainsi, pour atténuer l'emprise de l'expérience sensible sur l'idée, LeWitt comme plusieurs autres artistes conceptuels aurait tendance, selon Eisenman, à faire coïncider littéralement dans l'objet, structures perceptuelles et conceptuelles, l'objet devenant une image littérale de la structure conceptuelle. Cette approche réduirait considérablement le champ de ce qui peut être considéré comme conceptuel. Elle tendrait à y exclure d'emblée l'environnement architectural qui, indissociable d'un ensemble varié de considérations pragmatiques et fonctionnelles, serait peu propice à l'actualisation d'une telle coïncidence littérale entre présence physique et concept pur. Ce que revendique plutôt Eisenman, c'est une idée du conceptuel agissant implicitement sur l'intellect « à travers » la présence physique de la forme et non pas simplement « comme » forme explicitant de façon littérale le concept. C'est justement le potentiel générateur de l'écart ou de la non-coïncidence explicite entre ces niveaux structuraux – « profond » et « de surface » pour reprendre une terminologie d'influence chomskyenne – qui rendrait, selon lui, possible et spécifiquement intéressante une approche conceptuelle de l'architecture et de l'environnement.

Dans son premier article sur « l'architecture conceptuelle », Eisenman aborde la question par le biais d'une typologie cherchant à mieux cerner les caractéristiques de différentes attitudes conceptuelles. Cette typologie poursuit et complète un travail déjà amorcé dans le second article sur Terragni (Eisenman, 1971a). S'inspirant toujours de la « double structure » linguistique de Chomsky, Eisenman (1971d: 53) extrapole ici pour l'art et l'architecture une typologie appliquant cette fois autant au domaine sémantique qu'à celui de la syntaxe, la distinction entre structure de surface ou aspects perceptuels et structure profonde ou aspects conceptuels. Ainsi, d'après cette typologie augmentée, certains travaux de Robert Venturi (ex : Villa de Chestnut Hill, 1962) ou de Le Corbusier (ex : Villa Savoie, Poissy, 1924), principalement sémantiques dans leurs intentions, pourraient aussi être considérés conceptuels dans leur manière (sémantiques-conceptuels). Sémantiques, parce que le choix de leurs formes, est principalement motivé par la com-

munication de significations liées à l'emploi d'images connues et signifiantes – les références aux icônes de l'architecture classique ou vernaculaires chez Venturi, les références aux paquebots, avions et autres machines chez Le Corbusier –, mais aussi conceptuels dans la façon d'articuler cette intentionnalité, les références signifiantes n'étant pas données directement dans la perception d'une image littérale, mais plutôt dans la juxtaposition de fragments d'images nécessitant un travail de reconstruction mental pour produire du sens. Par ailleurs, si Le Corbusier aborde la dimension sémantique à un niveau conceptuel, son approche de la syntaxe resterait, selon Eisenman, principalement perceptuelle. Le « jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière » (Le Corbusier, 1923) est avant tout un spectacle pour la perception. À l'inverse, comme on l'a précédemment abordé, Eisenman considère que l'intention syntaxique de Terragni, engagerait le niveau profond ou conceptuel de relations formelles se jouant davantage sur un plan mental et virtuel (syntaxique-conceptuel).

Mais Eisenman ne s'arrête pas là. Il poursuit en distinguant aussi deux aspects conceptuels à l'intérieur même du domaine syntaxique. Pour illustrer cette distinction, il revient à l'exemple des « grilles » tridimensionnelles de Sol Lewitt en les comparant aux « *chevron paintings* » [le thème du « V »] de Kenneth Noland. Selon lui, alors que Lewitt utilise la « grille » comme une « notation littérale » de la structure conceptuelle – reléguant au second plan les potentialités conceptuelles de l'aspect physique (Eisenman, 1971d : 51, note 25) – Noland, à l'inverse, exploiterait les aspects physiques du pictural pour arriver à des fins conceptuelles. C'est la façon dont Noland rend implicite l'idée de tension [edge stress] par l'agencement des formes que souligne particulièrement ici Eisenman. Les formes mises en œuvre dans les « *chevron paintings* » ne constituent pas la représentation codée d'une structure conceptuelle, mais produisent néanmoins un effet conceptuel par leurs modalités particulières d'agencement et les références qu'entretiennent celles-ci à des « universaux formels » sous-jacents (Eisenman, 1971d : 55)⁴². En d'autres mots, si pour

⁴²Les universaux formels constituent pour Eisenman (1971d : 55) un « système de signes » potentiel ou latent.

Lewitt la forme semble être, selon Eisenman, un code explicite, elle serait pour Noland un code implicite et latent. Transposée en termes architecturaux, Eisenman qualifie la démarche du premier d'« aspatiale » ou de notationnelle alors que celle du second est décrite comme « spatiale ». Ces deux aspects conceptuels du domaine syntaxique s'ajoutent à un troisième aspect conceptuel déjà rattaché au domaine sémantique avec les exemples de Venturi et de Le Corbusier en architecture ou de Jasper Johns (*Flag*, 1954) en peinture.

Si les limites de cette classification sont clairement reconnues par Eisenman, elle témoigne néanmoins de façon générale de la grande importance que celui-ci confère à la dimension conceptuelle de l'environnement. Plus spécifiquement, cet exercice lui permet d'asseoir le contexte par rapport auquel il positionne et valide sa propre démarche. Ainsi, en conclusion de ce parcours taxinomique, la voie conceptuelle que privilégie Eisenman pour l'architecture est, sans véritable surprise, principalement syntaxique et spatiale. Il revient de cette façon à Terragni et à ses intuitions formelles de départ, non sans avoir par ailleurs en chemin donné plus d'épaisseur à son argumentation. Comme on l'a relevé antérieurement, Eisenman base cet argumentaire sur les limites de la comparaison entre architecture et langage. L'architecture – ou plus largement l'environnement – ne formerait pas un système de signes aussi performant que le langage en terme de possibilité de communication partagée du sens. D'autre part, les aspects physiques, pragmatiques ou fonctionnels tendraient à charger ou surcoder sémantiquement l'environnement architectural, faisant en quelque sorte obstruction à la pleine exploitation du potentiel signifiant des formes. Ces deux observations poussent Eisenman ici à se distancer d'approches focalisant sur la sémantique ou la question du sens pour plutôt se concentrer d'abord sur la syntaxe et les processus de genèse intrinsèque de la forme (Eisenman, 1971d: 55/57; 1973b: 320). Dans la même veine, ce n'est pas tant sur un système notationnel explicite ou un nouveau système de signes qu'Eisenman mise pour mettre en évidence la dimension conceptuelle au sein de l'environnement bâti, mais plutôt sur une exploration de ce qu'il désigne comme les « universaux formels ». Ces « universaux formels » inhérents (Eisenman, 1971d: 55) à toute forme constitueraient un code spatial implicite – lié à une sorte de

compréhension intuitive et aculturelle de la géométrie – pouvant être exploité syntaxiquement pour lui-même sans nécessité d'introduire de références supplémentaires. Mais si cet aspect conceptuel est virtuellement présent en toute forme ou en tout environnement, il faut encore pour lui accéder dépasser l'emprise du sensible et de certains surcodages culturels – comme celui liant forme et fonction par exemple – (1971d: 51). Cette stratégie de résistance au sensible et aux aspects sémantiques ou culturels, ne constitue pas ici leur négation, mais plutôt une voie pour activer ce qu'ils tendraient à occulter. Eisenman s'intéresse ainsi à la question du sens de manière détournée, cet intérêt « ne passant pas par la fabrication d'images ou de symboles, mais impliquant plutôt l'étude d'une structure formelle affectant la signification » (1974b: 25). C'est finalement à une « expérience (...) plus complète » de l'architecture et de l'environnement qu'aspire Eisenman (1973a) par cette approche conceptuelle de l'architecture; une approche laissant potentiellement place à de nouvelles significations sans produire un nouveau système de signes (1971d: 57). Cette perspective se base entre autres sur la conviction – déjà esquissée par Eisenman dans son premier article (1963b) et toujours réaffirmée ici, plus d'une dizaine d'années plus tard – que « la forme architecturale ne se résume pas à un ensemble d'abstractions géométriques ou à un répertoire de signes conventionnels, mais qu'elle correspond de façon plus essentielle à une série de relations archétypales affectant notre sensibilité à l'égard de l'environnement » (Eisenman, 1974b). C'est l'aspect latent et implicite de cette « structure de relations » qu'Eisenman cherche tout particulièrement à articuler et rendre accessible pour enrichir les modalités de conception et d'expérience de l'environnement.

Le problème que soulève ici Eisenman, c'est la possibilité de « déplacer l'attention d'un observateur, d'une perception sensible immédiate à une attitude conceptuelle » (1971 d: 51). Il faut ainsi pouvoir, via les dimensions physiques et actuelles de la forme, catalyser de nouvelles lectures s'ouvrant sur ses dimensions virtuelles. L'enjeu central pour Eisenman est dès lors de réussir à « créer une situation » où « la dialectique entre forme et idée –

entre ce qui est concret [real]⁴³ et implicite dans l'environnement » – puisse être saisie. À travers la manipulation consciente de cette tension entre l'actuel et le virtuel, c'est une « intensification » de l'expérience de l'espace et de l'environnement qui est visée (1973a: 17). C'est d'ailleurs par cette question du virtuel qu'Eisenman achève en 1973 le deuxième volet de ses « Notes on Conceptual Architecture » au 4^e colloque international de l'EDRA (Environmental Design Research Association). Il y observe qu'« en architecture, à l'inverse de ce qui arrive dans les autres arts, cette condition virtuelle doit être construite; elle n'existe pas a priori » (1973b: 323). Si en peinture et même en sculpture, la relation à l'espace tend à s'inscrire principalement dans l'ordre du virtuel – l'observateur se situant le plus souvent à l'extérieur de l'espace proposé par l'œuvre – l'expérience de la spatialité en architecture serait, en contrepartie, d'abord actuelle, directe et concrète⁴⁴. Cette particularité ouvre, selon lui, tout un champ de recherche à la conception architecturale, un champ d'investigation ayant trait à une prise en charge plus affirmée de la dimension virtuelle inhérente à l'environnement physique. Ainsi, l'élaboration d'une « structure virtuelle intentionnelle » (1973b: 323) au sein d'un aménagement pourrait selon ce point de vue être employée pour affecter la perception et l'appréhension de l'espace actuel, de même que son « usage » (1973b: 321). Pour véhiculer ce passage entre l'actuel et le virtuel – ou entre structure de surface et structure profonde⁴⁵ – Eisenman s'intéresse aux possibilités d'une stratégie de développement syntaxique reposant principalement sur un ensemble élaboré et varié de règles de transformation. La surélaboration syntaxique aurait en quelque sorte pour

⁴³Eisenman utilise ici le terme « real » dans le sens de « concret », actuel ou tangible. Comme l'implicite ou le virtuel est aussi « réel » que le concret, l'actuel ou le tangible, nous préférons ici traduire « real », non par « réel », mais par « concret ». Voir sur cette question: Gilles Deleuze (1995). « L'actuel et le virtuel ». Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, rééd.1996, 179-185. L'usage commun – et philosophiquement erroné – du terme « real » limité à la présence sensible sera généralement abandonné dans les textes ultérieurs d'Eisenman où celui-ci utilise les couples « perçu/suggéré », « actuel/virtuel-implicite-latent ».

⁴⁴Une discussion similaire est menée dans le deuxième texte sur Terragni (Eisenman, 1971a: 38). Si Eisenman y mentionne directement la notion de présence « actuelle » de l'objet avec des « dimensions réelles de forme et d'espace », il n'utilise pas par ailleurs le terme « virtuel » qui est remplacé par la notion d'« abstraction » comme « utilisation de l'illusion dans la création de l'espace ».

⁴⁵Cette terminologie empruntée à Chomsky est utilisée pour l'une des dernières fois par Eisenman dans son texte soumis au colloque de l'EDRA en avril 1973.

objectif de dissoudre l'objet dans une structure de relations; relations à la fois concrètes et implicites témoignant du processus de transformation qu'incarnerait l'objet.

La perspective avec laquelle Eisenman aborde le développement d'une potentielle approche conceptuelle de l'architecture offre plusieurs prises à une discussion touchant certains enjeux clefs de la problématique paysagère. Ainsi, quand il souligne la capacité des formes perçues à infléchir l'attention d'un observateur sur des dimensions conceptuelles intangibles, Eisenman confère à la forme architecturale un rôle qui outrepassse le régime étroit de la fonctionnalité ou de l'embellissement pour s'inscrire plus directement dans celui du façonnement et de l'activation de la sensibilité – prise au sens large⁴⁶ – à l'égard d'une condition territoriale ou environnementale donnée. Si ce point de vue était déjà décelable dans le premier article de 1963 – nous l'avions mis alors hypothétiquement en parallèle à une idée de catalyse paysagère – il trouverait ici, par sa persistance une dizaine d'années plus tard, confirmation de son aspect central dans la démarche d'Eisenman. L'objet est donc abordé selon cette approche comme un « élément transitionnel » (Eisenman,1963ab) affectant le rapport à la totalité, et plus particulièrement son « intelligibilité ». Mais alors que dans le texte de 1963, on pouvait être tenté d'associer l'insistance d'Eisenman à « rendre compréhensible l'environnement total » (1963b: 457) au propos par exemple d'un Kevin Lynch sur l'importance de la « lisibilité » de la ville (Lynch,1960), les textes subséquents de l'architecte new-yorkais – et notamment ceux portant sur l'architecture conceptuelle (1971d,1973ab) – tendraient à résister à un tel rapprochement. Ce qui ressort en effet de ces textes, ce n'est pas tant une volonté d'accroître les repères cognitifs pour clarifier l'image de l'environnement, mais plutôt à l'inverse, une invitation à activer la dimension intelligible de celui-ci, pour permettre l'émergence de nouvelles lectures échappant au régime surcodant de l'image. C'est dans la même foulée que s'inscrit la résistance exprimée par Eisenman à l'emprise de l'aspect sémantique et iconographique en archi-

⁴⁶La sensibilité, telle que nous l'abordons dans la présente recherche, intègre autant l'apport des sens que le domaine de l'intellection.

lecture. Il ne s'agirait pas là pour lui de nier la validité des significations attribuées aux formes existantes, mais de chercher comment produire des formes qui en s'intercalant au cadre environnemental puissent l'ouvrir sur d'autres parcours de significations et d'expériences. Si cette approche, en ce qu'elle cherche à construire de nouveaux rapports à l'environnement et découvrir des axes potentiellement encore inexplorés de valorisation peut être assimilée à une trajectoire plausible de paysagéité ou d'invention paysagère, le problème qui se pose réside dans la nature même de l'invention en cause. Qu'en est-il d'un hypothétique paysage qui résisterait à sa capture iconographique? Tel est le questionnement vers lequel semble converger jusqu'ici le propos d'Eisenman quand on l'aborde sous l'angle de la problématique paysagère à laquelle il peut être associé indirectement. La question d'un paysage « sans image » – ou à tout le moins tendant à lui échapper – semble en effet à première vue antinomique avec les bases traditionnelles d'une notion ayant émergé d'abord en Occident en tant qu'invention picturale. Par ailleurs, tout se passe comme si Eisenman ne s'intéressait pas tant à l'origine ou au point d'arrivée de la trajectoire en question, mais à ce qui advient entre ses deux pôles, ou plus exactement à ce que peut produire, dans l'intervalle ou l'interstice, la dynamique issue de leur tension. L'enjeu et le véritable « objet » de valorisation exprimé dans les descriptions architecturales des textes abordés jusqu'ici, ne se situerait donc pas tant dans ce qui est perceptible « en surface » – les formes d'une iconographie moderniste archétypale, par exemple – ni même dans ce qui est de l'ordre du conceptuel et de l'implicite – l'univers virtuel et appréhensible afférent à la géométrie des « universaux formels » – mais bien dans les parcours oscillants qu'induisent de l'une à l'autre ces polarités, dans les trajectoires de transformation parcourant l'intervalle entre l'actuel et le virtuel.

Ainsi, avant même qu'il ne l'aborde ultérieurement plus explicitement – en la nommant comme telle – la condition interstitielle serait déjà, dans ses premières publications, un « territoire » de mise en valeur important pour la démarche théorique d'Eisenman. Cette condition ne serait pas traitée ici comme une donnée spatiale statique, aisément saisissable – un résidu, par exemple – mais plutôt en tant qu'espace processuel

dynamiquement et intrinsèquement lié à la temporalité. Eisenman confirme ainsi sa résistance à l'égard d'une réduction du problème de la forme à sa capture visuelle. S'il y a bien sûr des configurations que l'on peut voir, produire, expérimenter et analyser, l'intérêt d'Eisenman pour celles-ci ne résiderait pas tant dans la valeur esthétique des formes saisies pour elles-mêmes, mais dans ce qu'elles peuvent manifester et générer en tant qu'indices et vecteurs d'un processus. Nous avons donc ici une démarche d'exploration et de valorisation visant une condition caractérisée davantage par une trajectoire processuelle que par sa physionomie. Ce que suggère potentiellement cette perspective théorique tracée par les premiers textes d'Eisenman, ce serait l'idée d'une paysagéité de l'interstitiel comme valorisation d'un intervalle de transformation où ce qui est vu ne constitue qu'une part – essentielle, mais néanmoins partielle – de la condition valorisée, relais sensible vers le domaine virtuel et intelligible du processus dont il constitue à la fois une trace et un élément opérateur. Cette conception latente du paysage que l'on peut dégager du propos d'Eisenman, résisterait à la dominance iconographique et « spectatoriale » (Corbin, 2001) régissant habituellement une paysagéité traditionnelle, productrice de paysages-images abordés principalement comme spectacles visuels (Ronai, 1976, 1977). À travers cette résistance, c'est un autre mode de paysagéité qu'Eisenman – sans le revendiquer comme tel – contribuerait ainsi indirectement à explorer et construire; un mode de paysagéité qui serait évidemment aussi producteur d'images, mais où celles-ci – secondaires par rapport aux vecteurs qui les traversent et aux « indices » qui les peuplent – renverraient constamment à l'intervalle processuel dont elles témoignent et dans lequel elles prennent part. C'est cet intervalle qui semblerait constituer une cible déterminante, à la fois fuyante et virtuelle, motivant la démarche que développe Eisenman autour du thème de l'architecture conceptuelle.

Nous avons jusqu'ici scruté l'émergence de cette perspective à partir des premiers articles théoriques d'Eisenman. Mais comment celui-ci applique-t-il cette approche à sa propre expérimentation projectuelle? Pour poursuivre notre analyse, les dispositifs opératoires associés à la conception de ses premiers projets – la série des *Houses* – constituent,

en parallèle aux écrits plus généraux déjà abordés, un incontournable terrain d'investigation.

3.4 Premières applications : récits d'explorations projectuelles – Houses I à VI

Ainsi que nous le mentionnions initialement, il paraît difficile de trouver un dispositif en apparence plus éloigné des images habituellement associées à la condition interstitielle ou au projet de paysage que la série de « maisons » ou de *Houses* avec laquelle Eisenman initie officiellement sa pratique projectuelle dans les années 60. Ces projets peuvent en effet aisément apparaître comme de simples « exercices de style » néomodernes que tout semblerait opposer aux thèmes qui nous intéressent ici. Mais s'en tenir à ces premières impressions serait réduire autant la portée de la recherche d'Eisenman que les champs conceptuels du paysage et de l'interstitiel. Cet écart apparent constituerait en fait plutôt un espacement fertile pour aborder, par delà le sens commun et les clichés, les notions de condition interstitielle, de paysage et d'architecture.

En préface de *Houses of Cards*, l'ouvrage rétrospectif publié en 1987 sur la série de ses six premières « maisons » (1967-1976), Eisenman (1987c: v) décrit le rôle central qu'il confère aux textes accompagnant ces projets : « au lieu de décrire ce qui est arrivé » ceux-ci « sèmeraient plutôt ce qui est sur le point d'arriver ». Ainsi, malgré le fait qu'ils soient généralement écrits – ou du moins finalisés – en fin de parcours ou après la réalisation effective des projets, ces textes n'en demeureraient pas moins une part active du dispositif et de la démarche projectuelle qu'élabore et explore Eisenman. À l'instar des diagrammes qui accompagnent aussi chacun de ces projets – et accompagneront de même la quasi-intégralité de ses projets ultérieurs (Eisenman, 1999a) – les textes ne sont pas ici des outils analytiques et synthétiques secondaires ou passifs, mais comme tels, des agents projectuels essentiels ou, comme l'affirme Eisenman, « des outils d'invention plutôt que d'explication » (1987c: v).

Cet apport crucial du texte dans l'approche du projet chez Eisenman, légitime qu'on le conserve comme principale source d'informations. Il ne s'agit pas tant pour nous ici de comparer l'ambition de ces textes avec les configurations matérielles auxquels ils se réfèrent, ou de les décaper de leur verni rhétorique pour atteindre à une vérité hypothétiquement plus objective. Le texte, avec toute la charge rhétorique qu'il active, est en soi un matériau et un vecteur projectuel. Ceci est particulièrement effectif dans la perspective théorique de l'invention paysagère qui constitue le cadre central de notre parcours. Ces textes de projets, à travers les préoccupations et les stratégies qu'ils articulent, concrètement ou virtuellement, mettent en jeu la construction de rapports particuliers avec l'environnement. Ce sont des façons de percevoir, d'appréhender, d'expérimenter ou d'activer l'espace et le territoire qui y sont suggérées et élaborées plus ou moins directement. Nous abordons ces écrits comme des récits d'exploration; les territoires artificiels qu'ils fabriquent et explorent tout à la fois, constituant notre substrat de référence et le filon du parcours, un parcours alimenté de même, selon les cas, par l'apport complémentaire et parallèle des éléments du dispositif architectural mis en œuvre par Eisenman (diagrammes, dessins divers, élément de maquette, réalisations concrétisées in situ, etc.). Ces textes et projets se développent durant la même période que les articles théoriques et critiques scrutés jusqu'ici. Ils constituent en quelque sorte leur mise en branle expérimentale.

3.4.1 House I (Princeton, New Jersey, 1967-1968)

House I n'est pas vraiment une maison, mais plutôt un « mini-musée »⁴⁷ de jouets antiques conçu, à l'échelle d'une résidence, pour le couple Barenholtz à Princeton. Le texte qui accompagne le projet est élaboré dans une première version à la fin de l'année 69, avant d'être publié sous sa forme finale en 1972 dans le désormais fameux *Five Architects*⁴⁸.

⁴⁷ Anonyme. «Mini-Museum». *Progressive Architecture*, mai 1968, 171.

⁴⁸ *Five Architects* : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. New York, Oxford University Press, 1972, rééd. 1975.

C'est en prenant pour référence un exposé du critique anglais John Summerson concernant la théorie de l'architecture moderne (1957) qu'Eisenman amorce ce premier texte projectuel en réaffirmant ses positions antérieures. Alors que Summerson définit la « source d'unité de l'architecture moderne » dans la sphère sociale du « programme » – le programme étant abordé comme « la description des dimensions, relations spatiales et autres données physiques requises pour la performance convenable de conditions spécifiques » (Summerson, 1957: 263-266) – Eisenman questionne cette position et défend l'importance d'un développement autonome de la forme. Pour supporter son propos, il souligne les limitations de la liaison forme-fonction en prenant pour exemple la problématique programmatique du musée. Il y aurait relativement peu dans les exigences fonctionnelles d'un musée qui puisse « agir comme suggestion ou limitation pour le développement formel »; le fait que « plusieurs des meilleurs musées ont été créés dans des bâtiments conçus à l'origine pour d'autres fins » témoignerait selon lui en ce sens. À l'écart de la thèse fonctionnaliste – la forme suit la fonction – ou d'un point de vue abordant la question formelle sous un angle principalement esthétique ou iconographique, Eisenman réitère son intérêt pour une approche misant plutôt sur l'exploration des potentialités inhérentes à la « consistance logique de la forme » (Eisenman, 1972a: 15). Cette position générale se traduit plus spécifiquement pour la conception de *House I* en une stratégie à trois volets: atténuer la prégnance des significations formelles préexistantes, intégrer les éléments architecturaux à une « structure de relations formelles », infléchir l'attention de l'actuel à l'implicite.

Pour répondre à la première visée qui concerne une neutralisation de l'emprise sémantique de la fonction, Eisenman amorce, avec *House I*, l'expérimentation d'un procédé « notationnel ». Il s'agit en somme de tendre à dissocier de leurs significations habituelles, caractéristiques matérielles (couleurs, textures, etc.) et éléments structuraux (colonnes, poutres, etc.), pour les transformer plutôt en « marques » ou « notations » asignifiantes. Cela passe d'abord par une abstraction de la matérialité. Eisenman utilise d'ailleurs dans ce sens,

le terme « cardboard architecture » [architecture de carton (1972ab;1973a)] pour désigner la série de projets initiée avec *House I*. L'allusion au « carton » ne se référerait pas tant ici aux formes produites ou à une quelconque fragilité, mais au système d'abstraction matérielle afférent à l'univers de la maquette [model]. Si, à première vue, ce procédé d'abstraction – qui s'actualise par un effacement relatif de la matérialité – peut sembler se rattacher à l'orthodoxie du mouvement moderne, ses motivations sont différentes. Eisenman dissocie cet intérêt pour l'abstraction de l'emploi polémique ou esthétique qu'en font les premiers modernes et insiste plutôt sur son rôle conceptuel. Son discours concernant le traitement des éléments structuraux renforce cette perspective. En effet, ce qu'Eisenman recherche sur ce point n'est pas de clarifier la compréhension du système structural poutres-colonnes – comme l'exigerait les prédicats traditionnellement associés au mouvement moderne en architecture – mais à l'inverse de le rendre plus difficile à saisir. Les variations dans la forme (colonnes circulaires et rectangulaires), l'orientation (deux orientations perpendiculaires pour les colonnes rectangulaires) et le jeu de présence/absence de certains éléments (poutres omises, colonne absente marquée au sol) travaillent dans cette voie. Ce qui apparaît comme structural ne le serait en fait peut-être pas vraiment. C'est ce doute que vise à semer ici Eisenman. Il s'agit de troubler et d'affaiblir la signification structurale convenue de ces éléments pour accentuer leur rôle de « notation » et suggérer la possibilité d'une autre lecture se superposant à la première.

Le deuxième volet de la stratégie est justement d'engager l'ensemble de ces éléments potentiels de « notation » – colonnes et poutres, mais aussi murs et percements – dans un autre type de « structure », non pas associée à l'idée de support physique, mais formelle et conceptuelle. Eisenman décrit cette « structure de relations formelles » comme étant volontairement « sur-articulée » [over-articulated] pour affirmer sa primauté dans l'environnement architectural et infléchir l'attention sur les relations qui y opèrent. La « sur-articulation » (1972a:16) repose ici sur la superposition et l'interaction de deux « systèmes formels ». Chacun de ces systèmes est basé sur une paire différente de référents affectant la conceptualisation de la forme : conceptions planaire et volumétrique d'une part,

conceptions frontale et oblique, d'autre part. Colonnes, poutres, murs et percements, selon leur disposition et leur configuration, marquent partiellement l'un ou l'autre de ces systèmes sans donner préférence à aucun d'entre eux. Cette condition de superposition rend difficile la perception d'un système formel unique cohérent dans la configuration réalisée. Pour être comprise telle que concrétisée à travers ces « notations », la « structure formelle » nécessite que l'on dissocie mentalement les deux « systèmes formels » qui l'articulent conceptuellement. On touche ici, au troisième aspect du projet qui en constitue aussi le principal leitmotiv, soit le passage de l'explicite à l'implicite, du perceptuel au conceptuel ou de la configuration physique à la « structure profonde » mise en jeu virtuellement.

Cette préoccupation traverse les textes critiques et théoriques d'Eisenman abordés jusqu'ici. Ce qu'il décèle de latent dans l'architecture de Terragni, retient du structuralisme linguistique de Chomsky ou développe théoriquement comme approche conceptuelle de la forme, concerne toujours, plus ou moins directement, cette relation entre l'actuel et le virtuel. Le projet de *House I* amorce une approche stratégique pour activer spatialement cette relation à travers une série de transformations formelles s'inscrivant comme « marquages » ou « notations » (figures, planche 1). L'environnement spécifique ainsi généré tendrait – notamment par sa « sur-articulation » – à susciter l'attention sur le processus et les virtualités dont il articule les marques. Cette approche, encore relativement embryonnaire dans le développement diagrammatique effectif de *House I*, sera approfondie et intensifiée dans les projets suivants. Mais outre la description d'une stratégie émergente, l'intérêt du texte sur *House I* réside aussi dans certaines précisions ou confirmations apportées à l'égard des intentions motivant la démarche. Eisenman rappelle notamment qu'il n'y a pas de signification particulière associée à cette stratégie. Il s'agit plutôt, en exemplifiant la logique inhérente à une structure formelle, de rendre compte de la « capacité potentielle qu'a cette logique d'offrir un territoire pour de nouvelles significations ». Ce que met en jeu essentiellement, selon Eisenman, cette stratégie, c'est « l'utilisation de la forme matérialisée [physical form] comme marquage pour produire une nouvelle image mentale de l'environnement, différente de celle qui est actuellement perçue » (Eisenman,

1972a: 17). Ce dernier point est important, car il indique un champ d'opérations architecturales généralement sous-exploité : l'architecture non plus seulement abordée comme objet – intégré ou pas – dans l'environnement, mais comme catalyseur de nouvelles façons de percevoir, d'inventer et de conceptualiser celui-ci. Si nous avons déjà relevé dans les premiers articles d'Eisenman (1963b,1970a,1971ad) plusieurs éléments concordants à cette perspective, la présente formulation en condense le propos et confirme – pour une première fois de manière si explicite – le rôle catalytique particulier qu'il attribue à la mise en forme architecturale. Soulignant ce rôle comme étant celui de « produire une nouvelle image mentale de l'environnement », Eisenman, même s'il ne s'en réclame point, s'inscrirait là pleinement dans le cadre théorique afférent au concept de paysage en le reproblématisant par la question d'une mise en opération du virtuel. Concordant aux écrits théoriques parallèles, ce que propose en effet ce premier texte d'intentions projectuelles, c'est un travail des dimensions actuelles de l'environnement qui puisse en activer les dimensions virtuelles. À l'instar de ce que nous signalions dans la discussion des textes portant sur l'architecture conceptuelle (1971d,1973ab,1974b), Eisenman met de l'avant ici une notion d'« image » qui tendrait à échapper à la fixation iconographique. L'« objet » architectural n'est plus abordé principalement en tant qu'élément de composition constitutif d'une image projetée de l'environnement, mais plutôt comme un dispositif visant à activer de « nouvelles images » de celui-ci. Mais à quel niveau cela fonctionne-t-il?

La stratégie esquissée avec *House I* semble nous fournir à cet égard deux pistes de réponse ou deux manières de considérer le champ d'opérations en cause. Par rapport à un environnement élargi que l'on pourrait associer à l'idée de « contexte » (autant physique, formel que cognitif), l'« objet » architectural agirait potentiellement – du moins dans le récit projectuel avec lequel Eisenman présente *House I* – comme une sorte de vacuum sémantique, un intervalle qui en résistant aux significations traditionnelles par son emphase syntaxique et son abstraction trouerait ou troublerait, plus qu'il ne la conforterait, la « composition » d'ensemble dans laquelle il s'insère. Il constituerait en cela une zone favorisant l'émergence de nouvelles significations de même qu'une source de questionnement

critique par rapport aux éléments, porteurs de significations établies, qui l'environnent. Si ce rapport à « l'extériorité » est maintes fois suggéré, il ne ressort pas encore de façon prépondérante, à cette époque, des textes projectuels d'Eisenman.

De manière plus proche de ce vers quoi tend la part centrale de ces textes – comme descriptions de procédés formels « autonomes » – on peut aussi en lui-même aborder le « territoire » du projet architectural de la *House* comme le microcosme expérimental d'un environnement anthropique plus large. Ce point de vue correspondrait à l'idée de « maquette » [model] associée au thème de l'« architecture de carton » [Cardboard Architecture] utilisé par Eisenman comme sous-titre résumant la cadre stratégique de ses premiers projets. La *House* serait modèle exploratoire, territoire laboratoire ouvert à l'expérimentation d'un certain nombre de concepts et d'hypothèses. Sous cet angle, la question du rapport au contexte d'inscription peut être suspendue temporairement; l'ambition de l'exploration débutée avec *House I* ne se situe pas encore dans l'élaboration d'un rapport de l'objet architectural avec un environnement spécifique, mais bien plutôt dans la construction hypothétique de l'objet – et son éclatement conceptuel – comme environnement ou système de relations. Il ne s'agit pas ici de nier la pertinence du travail de la relation à l'environnement, mais d'une limitation stratégique du territoire d'investigation. La question du rapport à l'environnement et surtout de l'effet catalytique de l'objet sur ce rapport – produire un nouveau type d'« images », inventer une nouvelle paysagéité – serait abordée ici virtuellement à travers le microcosme que constitue l'univers formel de la « maison », condensé d'expériences perceptives et cognitives. *House I* initie cette approche, poursuivons-en la trajectoire avec *House II*, à l'affût d'autres indications.

3.4.2 House II (Hardwick, Vermont, 1969-1970)

La *House II* ou résidence Falk est présentée dans le livre *Five Architects* (1972) accompagnée d'un texte, version finale d'une première mouture datée d'avril 1970. Ce que le texte de *House I* décrivait en termes d'intentions stratégiques est ici développé plus systématiquement. L'importante série de diagrammes décrivant le projet, à travers son

processus de conception, en témoigne. C'est d'ailleurs dans le texte de *House II*, qu'Eisenman (1972b: 27) mentionne directement, pour la première fois, l'importance qu'il confère au « diagramme », non seulement en tant qu'outil analytique et cadre d'interprétation, mais aussi comme partie intégrante du processus de conception. Il dira d'ailleurs rétroactivement de *House II* qu'elle constitue, en soi, un diagramme concrétisé du processus l'ayant généré (Eisenman, 1999a: 67).

Le scénario général est similaire à celui de *House I*: une sélection de conditions formelles abstraites comme point de départ arbitraire et un ensemble de transformations modifiant progressivement cette structure formelle sous-jacente en un environnement spécifique concret. Sans entrer dans tout le détail des différentes manipulations qui sont ici mises en jeu, disons que le principe de « sur-articulation » invoqué dans la description de *House I* trouve véritablement sa pleine mesure dans le développement conceptuel de *House II*. Les premiers diagrammes du processus fournissent les données de base qui alimenteront – à travers les séries de transformations suivantes – la « surcharge » [overloading (Eisenman, 1972b: 25)] de référents formels sur laquelle s'appuie la stratégie générale du projet.

La condition choisie comme point de départ arbitraire de cette séquence diagrammatique est celle d'une trame orthogonale de plans verticaux divisant en 9 espaces égaux le parallélépipède de référence correspondant au volume de la « maison ». Une première série de transformations isole, à partir de cette trame référentielle, trois configurations : une grille de 16 colonnes, une série de 4 plans verticaux transversaux et une juxtaposition de trois volumes parallèles, version perpendiculaire et inversée de la série précédente – les plans verticaux devenant ici des vides jouxtant et séparant les trois volumes considérés comme pleins. C'est à partir de ces trois configurations que se développe par la suite l'ensemble des transformations menant au projet finalisé (figures, planches 2 et 3). Une seconde action initiale déterminante consiste en un « déplacement » [shift] diagonal du parallélépipède de base générant un dédoublement du volume de référence où se déploieront les transformations. Enfin, une équivalence en termes de nombre et de disposition est articulée par

Eisenman entre les principaux éléments de ce système formel. Pour actualiser cette équivalence, colonnes, murs et volumes sont abordés conceptuellement en tant que variantes d'un même système planaire abstrait; système au sein duquel la colonne serait par exemple considérée – et traitée architecturalement – comme le « résidu » d'un mur implicite.

Avec cette perspective conceptuelle et le « construit indifférencié » [undifferentiated construct] qu'elle suggère, Eisenman (1972b: 25) affirme encore une fois viser abstraire les éléments architecturaux conventionnels de leurs significations et statuts habituels d'objets, pour les intégrer à une structure sous-jacente de relations. En poursuivant la stratégie de « sur-articulation » esquissée avec *House I* (Eisenman, 1972a: 16) et associée plus spécifiquement ici à la notion de « redondance structurale » [structural redundancy (Eisenman, 1972b: 26)], c'est la sémantique du système porteur qui est affectée. Issue du dédoublement référentiel abordé précédemment, la juxtaposition de ce qui peut sembler être deux systèmes porteurs redondants⁴⁹ – système de colonnes et système de murs porteurs – génère en effet, dans *House II*, la possibilité d'une double lecture oscillant entre interprétation structurale, liée à la structure physique conventionnelle, et interprétation notationnelle, liée à l'idée de « structure de relations formelles ». C'est cette condition d'« oscillation » interprétative qu'Eisenman (1972b: 26) associe à une « stratégie formelle de bivalence » [bi-valence] et plus particulièrement, à la notion de « bivalence conceptuelle ». Dans la foulée de ce qui apparaît en parallèle dans son analyse sur Terragni – sous le vocable d'« ambiguïté conceptuelle » (Eisenman, 1971d: 41-42) – ce que cherche ici à activer Eisenman (1972b: 26) n'est pas tant une « bivalence » ou « ambiguïté » de type gestaltiste, associée à la perception optique de l'objet, mais plutôt celle qui serait produite par « l'oscillation entre deux constructions mentales équivalentes ». Ce n'est pas l'objet en

⁴⁹Dans *Diagram Diaries* (1999a), Eisenman fait référence aux notions de « shifting » (déplacement) et de « doubling » (dédoublement) pour décrire les « outils formels » utilisés dans *House II*. Le terme « doubling » n'apparaît par ailleurs pas de façon littérale dans le texte sur « House II » publié dans *Five Architects*. Il se rattache néanmoins directement dans ce texte à la notion de « structural redundancy » (redondance structurale).

lui-même qui intéresse dans cette perspective, mais les « structures de relations » qu'il active ou dans lesquelles il prend part. Eisenman donne à cet égard l'exemple de la colonne ou du mur à « double notation », où chaque « notation » traitée avec une emphase équivalente correspond à une structure de relations particulière. Si la perception de l'élément, dans ce contexte, peut rester constante, c'est au niveau de l'appréhension ou de la cognition que celui-ci est « en état de tension entre deux relations conceptuelles »; un état qu'Eisenman (1972b: 26) associe aussi à une sorte de « dématérialisation » conceptuelle de l'objet [“dematerializing” of the object].

Cette dernière allusion à l'effet potentiellement « dématérialisant » de la « bivalence » notationnelle est révélatrice par le paradoxe apparent qu'elle soulève. En effet, il peut sembler contradictoire de se référer à l'idée de « dématérialisation » dans le cadre d'une approche ayant jusqu'ici fait appel à des stratégies de « sur-articulation » [overarticulation], de « surcharge » [overloading] et de « redondance » [redundancy]. Mais il ne s'agirait point ici de « dématérialiser » par soustraction matérielle, « transparence littérale » ou même « phénoménale » (Rowe et Slutzky, 1956a). Dans le prolongement de ce qu'annonce *House I*, ainsi que les textes théoriques parallèles abordés jusqu'à maintenant, ce que traduit et confirme cette référence à une « dématérialisation » – impliquant possiblement *plus* de matière – c'est une autre façon d'aborder l'objet et son mode opérant. À travers le « système de notations » et de transformations dans lequel il est engagé, l'objet actualisé n'est plus la finalité, le point terminal de la lecture ou de l'image, mais un relais catalysant une série fluctuante de conditions virtuelles offertes à l'appréhension. La « surcharge » du dispositif architectural aurait ainsi pour visée première « d'intensifier l'expérience individuelle de l'espace » par la mise en branle de relations entre l'actuel et le virtuel ou, comme Eisenman (1972b: 27) le réitère en usant d'un terme chomskyen, par la présentation de « la relation entre ce qui est actuel dans l'environnement et une quelconque forme de structure profonde ». Si l'importance donnée aux relations formelles et à leurs notations contribue à « dématérialiser » conceptuellement l'objet, l'emphase sur la structure logique de l'espace tendrait pour Eisenman (1972b: 27) à conférer au dispositif

architectural une certaine « neutralité » [to be neutral with] par rapport aux significations sociales existantes – et plus particulièrement dans le contexte de *House II* au symbole de la maison de campagne. Ainsi, ce n'est pas seulement la primauté de la présence physique que la démarche d'Eisenman travaillerait à « neutraliser », mais aussi les ancrages sémantiques du programme. La présentation de la *House III* fournit, à cet égard, quelques indications supplémentaires.

3.4.3 House III (résidence Miller, Lakeville, Connecticut, 1969-1971)

La *House III* est une « maison de fin de semaine » construite à la campagne, pour un couple de professionnels new-yorkais (Robert Miller, publiciste et sa femme, neurologue) et leur petite famille (3 enfants). Le court texte d'Eisenman (1974c) qui paraît – accompagné notamment d'un texte du propriétaire Robert Miller – sur *House III* dans *Progressive Architecture*, trois ans après sa réalisation, diffère de ceux abordés jusqu'ici avec les deux premiers projets. À l'inverse de ces derniers, Eisenman n'y décrit pas le processus de conception et la série de transformations diagrammatiques lui étant reliée, mais discute plutôt surtout du rapport entre le projet et ses occupants. Cette brève discussion demeure importante et révélatrice dans la mesure où elle constitue l'une des rares occasions où Eisenman s'exprime directement sur ce sujet. Mais avant d'aborder celle-ci, rappelons les principes généraux et quelques-unes des intentions directrices spécifiques à l'approche de *House III*.

House III s'inscrit dans la poursuite des procédés transformationnels relatés précédemment. Il s'agit toujours de s'attarder à la « consistance logique » (Eisenman, 1972a, 1974c: 12) d'une structure formelle autonome susceptible d'« affecter » les significations existantes et la « compréhension de l'environnement ». Les diagrammes, s'ils ne sont pas explicités dans le texte « House III », n'en sont pas moins les témoins centraux de la structure formelle et de ses transformations. À l'instar des deux précédents projets, le « doublement » [doubling] constitue un des principaux « outils formels » utilisés. Cette fois, c'est par une « rotation » [rotation] à 45 degrés du volume de référence que s'actualise

ce « dédoublement » (Eisenman, 1999a: 238). Le processus qu'incarne *House III* est activé par le choc et l'imbrication de ces deux systèmes référentiels (figures, planches 4 et 5). Plus spécifiquement, la visée des différentes manipulations formelles opérées ici est d'atténuer ou de brouiller l'habituelle hiérarchie dominant la perception de l'objet architectural (Eisenman, 1987c: 178; 1999a: 68-69). Si le système structural (porteur) avait constitué pour *House II* la première et principale cible du procédé de « neutralisation », avec *House III*, la stratégie formelle s'attaque directement à l'a priori hiérarchique et cherche à donner une valeur égale aux différentes catégories et éléments perçus. À une hiérarchisation classique de la perception qui privilégierait par exemple, en premier lieu, les volumes, en second lieu, les colonnes ou les parois, et en troisième lieu, les percements, Eisenman affirme opposer une configuration résistant à la hiérarchie pour ouvrir potentiellement le champ d'interprétation à une gamme plus vaste de lectures.

House III marque ainsi un jalon de plus dans l'entreprise de neutralisation ou de relativisation des conventions conditionnant la perception de la forme architecturale. L'enjeu est toujours de « neutraliser » pour laisser place à d'autres possibilités de significations et d'expériences. Mais comme nous le mentionnions plus tôt, dans son texte sur *House III*, Eisenman préciserait ici un peu plus les modalités de la situation générée par ce développement spécifique de la « structure formelle » comme environnement. À ce titre, ce sont aussi les références exogènes apparaissant dans le texte qui nous intéresseront. S'ils demeurent peu ou pas explicites, l'exemple du cinéma de Godard et Gorin, et la dédicace du titre à Adolf Loos et Bertold Brecht – cette dernière suggérée à Eisenman par Kenneth Frampton – constituent néanmoins des indices supplémentaires importants pour mettre en lumière la portée de ce bref article. Scrutons-en le contenu.

Au sujet de l'impact de la « structure formelle », Eisenman (1974c) y affirme d'entrée de jeu que « n'importe quelle tentative pour exprimer la structure de la forme à même la forme actuelle tend à isoler l'individu de l'environnement qu'incarne cette forme ». Il se réfère d'abord pour illustrer cette constatation à l'effet créé dans l'auditoire

par un film comme *Letter to Jane* [Lettre à Jane] de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin (1972b). Selon Eisenman, la structure formelle dans un tel film tendrait « à neutraliser son contenu » et à s’y substituer, déstabilisant ce faisant les spectateurs. « Coupés de ce qu’ils connaissaient et attendaient », ceux-ci seraient en quelque sorte « forcés de porter un regard nouveau sur les intentions du film » (Eisenman, 1974c). Cette référence au travail de Godard et Gorin est intéressante, si on précise un peu à quelle expérience cinématographique nous avons affaire ici.

Le film *Letter to Jane* est conçu dans la foulée du long métrage *Tout va bien* réalisé par le duo la même année, avec Jane Fonda et Yves Montand, à propos du contexte socio-politique français de 1972 ou de l’après mai 68. *Letter to Jane* est abordé par ses auteurs comme une réflexion indirecte sur les questions soulevées par *Tout va bien*. Comme son titre l’indique, il prend la forme d’une lettre à Jane Fonda, récitée par Godard et Gorin, et portant sur l’analyse d’une photo – parue dans *L’Express* (Paris, août, 1972) – de l’actrice-activiste américaine visitant les Vietkong du Nord-Vietnam en pleine guerre, peu après le tournage de *Tout va bien* (1972a). Le film, qui devait à l’origine s’intituler « Enquête sur une image » (Gorin, 2004), scrute pendant 52 minutes la « structure moléculaire » (Godard et Gorin, 1972b) de cette photo pour en trouver les modalités opérantes. Il est composé principalement de différents cadrages de cette image apparaissant de manière répétitive au sein d’un montage d’une série d’autres photos – dont quelques-unes tirées du film *Tout va bien* – rythmé d’intervalles sans image, le tout relié par le commentaire continu aux accents itératifs narré en alternance par le duo de Godard et Gorin. À partir de ces matériaux de base relativement restreints, Godard et Gorin génèrent une structure formelle complexe où courent en parallèle le flot de la lettre récitée et la rythmique des séquences d’images fixes entrecoupées de vides. Eisenman voit juste quand il signale la prégnance de la structure formelle et comment celle-ci interroge le contenu et les intentions du film. Comme le remarque lui-même Jean Gorin en entrevue, ce qui intéresse à cette époque Godard et lui-même, c’est avant tout la « grammaire » cinématographique et le « processus » (Gorin, 2004). Il ne s’agit pas pour eux de faire du cinéma politique « illustratif » exacerbant des

opinions déjà formées, mais d'ouvrir plutôt ce contenu, à travers le travail de « l'expression », à une série de « questions » et de « connexions » potentielles élargissant les « possibilités de discussions » et les « mouvements de la pensée » (Gorin,2004; Godard et Gorin,1972b). Bien que le contenu traité par Eisenman n'ait bien sûr pas la même teneur politique, le propos de Gorin coïnciderait néanmoins ici avec la perspective défendue par l'architecte new-yorkais sur la portée « critique » et intellectuelle du travail de la forme.

Si l'importance de la structure formelle d'un film peut avoir des effets à la fois déstabilisants et catalyseurs auprès des spectateurs, la chose serait aussi vraie – sinon plus – dans le cas d'un individu confronté à une maison exprimant avec la même prégnance le système formel dont elle est issue. L'expression de la structure formelle, parce qu'elle tend à « réduire ou évacuer les significations connues », contribuerait selon Eisenman à générer une situation où, au premier contact, « le propriétaire se trouve distancié [alienated] de son propre environnement ». Dans ce contexte, « l'environnement "maison" » devient « presque un vide » [almost a void] et le propriétaire qui y entre pour la première fois, un « intrus » [intruder] (Eisenman,1974c: 92). Cette situation paradoxale n'est pourtant pas abordée péjorativement par Eisenman, mais plutôt, à l'inverse, comme le vecteur d'une potentielle réactivation du rapport à l'environnement. C'est à cette condition hypothétique – exposée ainsi pour la première fois dans son aspect le plus radical – que se rattachent les visées projectuelles de *House III* et la démarche formelle développée jusqu'ici par Eisenman. La notion de « vide », telle qu'elle se présente là, se relie notamment aux concepts de « neutralité » (1972b) et de « neutralisation » (1974c) sous-jacents à l'entreprise d'atténuation sémantique décelée dans les textes théoriques précédents (Eisenman,1970a,1971b, 1971d). Un peu à l'instar de la « dématérialisation conceptuelle » (1972b) décrite dans le texte « House II », l'emphase donnée à la structure formelle, son aboutissement excessif dans le projet concrétisé, coïnciderait non pas à un vide perceptuel et littéral, mais à la production d'une maison « vidée » conceptuellement de ses significations et repères

traditionnels. Mais Eisenman va plus loin, lorsqu'il introduit la notion de l'« intrus »⁵⁰, étranger à sa propre demeure. Pour mieux saisir et contextualiser le potentiel de cette position – qui semble constituer une hérésie par rapport à l'idéal d'identification émotionnelle qu'incarne habituellement la figure protectrice de la maison – la dédicace à Brecht prend ici tout son sens comme piste théorique.

C'est au concept de « distanciation » [Verfremdung] que cette référence à Brecht conduit inévitablement. Cette notion, expérimentée dès les années trente – avec une pièce comme *La vie de Galilée* (Brecht, 1938) par exemple – et présentée sur un plan théorique dans le « Petit organon pour le théâtre » (Brecht, 1948), constitue un vecteur central de la conception théâtrale brechtienne. Brecht cherche un théâtre apte à « saisir la société dans sa mobilité » et à stimuler une « attitude critique » face à une vie sociale potentiellement transformable (Brecht, 1948: paragraphes #17 et 45). C'est dans ce contexte que se développe la notion de « distanciation », une notion qui, par delà la problématique particulière du théâtre et les visées sociales spécifiques de Brecht, conserverait un champ d'opération élargi comme stratégie affectant notre appréhension du monde environnant et sa représentation. Si « ce qui est depuis longtemps inchangé paraît inchangeable », l'enjeu critique pour Brecht est de questionner et déstabiliser cette apparente immuabilité. Pour ce, il faut pouvoir « y porter un regard étranger », un regard qui « éloigne le familier » pour mieux penser sa possible transformation (Brecht, 1948: # 44). Il ne s'agit donc pas d'une « distanciation » comme consommation confortable et passive du spectacle, mais au contraire, d'une « distance » visant « à ôter aux événements susceptibles d'être modifiés par la société le sceau du "familier" qui (...) les protège » (Brecht, 1948: #43). L'objectif d'une telle opération est clair, il consiste à générer questionnements, réflexions et engagement d'un spectateur « qui ne se borne plus à regarder » (Brecht, 1948: #75). C'est une

⁵⁰Le « concept de l'intrus » [concept of intruder] appliqué à son travail architectural aurait été mentionné une première fois lors d'une discussion avec l'architecte Emilio Ambasz, tel qu'Eisenman (1974c) le précise lui-même dans une notice accompagnant le texte paru sur *House III*.

stratégie similaire qu'appliquerait Eisenman à la maison, refuge emblématique des valeurs traditionnelles.

En transformant le futur résident en « intrus », Eisenman (1974c) signale à la fois une « distance » initiale et la nécessité d'une reconquête active: le propriétaire doit « reprendre possession » et « occuper un contenant étranger »; pour ce faire, il est amené à « détruire...dans un sens positif, l'unité et la complétude de la structure architecturale ». Cette affirmation tendrait à confirmer que l'importance donnée par Eisenman à l'autonomie conceptuelle de la forme n'est pas rattachée au formel comme fin en soi, mais plutôt à ce qu'il peut initier comme processus ou attitude⁵¹. La forme n'est pas tant ici le point terminal des transformations diagrammatiques l'ayant produite, elle agit comme une médiation catalysatrice, un opérateur, le passage à quelque chose d'autre. On a déjà observé à cet égard le rôle conféré par Eisenman à la structure formelle pour activer une appréhension du virtuel, cette fois c'est l'appel d'une action in situ que souligne la description du dispositif. L'« absence de signification traditionnelle » ou, en d'autres mots, « le “vide” résultant de la structure architecturale » agirait, à l'instar de la distance brechtienne, « comme une stimulation consciente pour l'activité » du résident qui ne peut s'identifier a priori à l'environnement qu'il se destine à habiter (1974c). Ce « sentiment d'exclusion », provoqué par une configuration architecturale délibérément abstraite, « travaillerait dialectiquement à stimuler le propriétaire à un nouveau type de participation au processus de design », une participation intensifiée par la résistance même qu'offre la structure à l'appropriation. Ainsi, à travers la figure de « l'intrus »⁵², ce sont les vecteurs de « l'intrusion » et de

⁵¹Dans une note manuscrite inédite datée du 27 décembre 1973 portant sur *House III*, Eisenman décrit en ces termes la « nouvelle attention à l'environnement » qu'il souhaite induire à travers « l'acte de l'occupation »: « Through the act of occupation the idea of a physical environment is changed, The concept of a house as a passive repository, of a 'decor de la vie' [en français dans le texte] of middle class values is eroded. The owner gains a new awareness to his physical environment». Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal : DR1994 : 0131 : 228.

⁵²Les thèmes de l'intrusion et de l'occupation rappellent la pratique « rebelle » que l'artiste new-yorkais Gordon Matta-Clark (1974) – diplômé en architecture de l'Université Cornell (1968) (Owens,2007) – développe dans les années 70 en rapport à l'architecture et à l'espace urbain. Par ailleurs, l'écart entre les approches d'Eisenman et de Matta-Clark – de nature plus abstraite et mentale pour le premier, plus directe et matérielle pour le second – se manifestera en 1976 dans le fameux épisode de l'intervention *Windows Blow-Out* que réalise de façon impromptue Matta-Clark à l'*Institute for Architecture and Urban Stu-*

l'« occupation » qui apparaissent donc, de façon singulière, dans un vocabulaire jusqu'ici principalement concentré à décrire le processus de transformation formelle – inhérent à la conception – et ses potentiels d'intelligibilité. Ce renversement de perspective n'est pas pour autant antinomique aux préoccupations formelles dominantes déjà exprimées, car liée à ces vecteurs d'actions – potentiellement « destructeurs » – c'est la capacité d'appréhender la complexité d'un environnement fabriqué qui est à la fois « défiée » [challenged] et mise à contribution (1974c). Le thème du « défi », plutôt paradoxal par rapport aux connotations habituellement associées à l'idée de maison, nous mène à une troisième piste de réflexion, prenant cette fois comme référence – après le duo Godard/Gorin et Bertold Brecht – Adolf Loos, seconde dédicace non explicitée du texte d'Eisenman présentant *House III*.

Cette dédicace à Loos est moins claire qu'elle ne pourrait le sembler au premier abord. Ainsi, avant de discuter la notion de « défi », on devra en premier lieu éclaircir la connexion entre « vide » et « dénuement » paraissant constituer une liaison thématique possible entre les deux approches. Si un parallèle semble en effet pouvoir être établi entre le « vide » décrit par Eisenman et « l'absence d'ornement » (Loos, 1908) revendiquée par Loos, l'examen des motivations et modalités caractérisant ces deux positions tendrait plutôt à les faire diverger. Comme on l'a vu précédemment, le « vide » d'Eisenman découle d'un principe d'autonomie de la forme contribuant à abstraire ou « neutraliser » les significations architecturales traditionnelles (constructives, fonctionnelles, matérielles, symboliques, etc.). Dans cette optique – c'est-à-dire pour éviter de se rattacher à ces significations traditionnelles – Eisenman affirme, par exemple, ne pas vouloir concevoir ou choisir des éléments de design adaptés spécifiquement au « système formel » de *House III* (finis intérieurs, localisation et style des meubles, éléments d'éclairage, etc.), laissant plutôt au propriétaire

dies (IAUS) – dirigée par Eisenman – la veille de l'ouverture de l'exposition *Idea as model*. En lien à des photographies d'édifices à logements du Bronx aux fenêtres vandalisées, Matta-Clark casse au fusil à air les fenêtres de l'Institut, un geste très mal reçu par Eisenman qui l'exclut finalement de l'exposition (Pommer, 1980: 3-9; Crow, 1996: 131-135; Lee, 2000: 114-118). Aucune référence à Matta-Clark n'apparaît par ailleurs dans la production discursive d'Eisenman. La présente recherche se concentrant sur ce corpus discursif, nous n'aborderons donc pas ici directement l'analyse comparative des pratiques très différentes de ces deux protagonistes de la déstabilisation architecturale.

le soin d'explorer et d'« occuper » l'environnement abstrait et nu généré par le processus de conception (1974c). Le dépouillement défendu par Loos – ou « la vie sous forme de *tabula rasa* », selon l'expression de Karl Kraus, journaliste et ami de Loos (1915) – procède d'une logique différente et s'applique à un autre niveau. Dans l'article « Architecture » (1910), poursuivant dans la lancée de sa fameuse diatribe contre l'ornement, l'architecte viennois précise ses vues. S'il rêvait dans « Ornement et crime » (1908) du moment proche où « les rues des villes brilleront comme des murs blancs », et si « l'évolution de la culture » signifie toujours pour lui « suppression de l'ornement sur les objets d'usage courant » (1910), ce n'est pas à une quête d'abstraction que se réfère cette perspective, mais à une sensibilité moderne proche de celle de l'artisan ayant « appris à sentir la beauté de la pierre nue » (Loos,1910). Ainsi, loin de chercher à effacer ou brouiller les repères comme Eisenman, c'est à l'inverse pour retrouver un rapport plus direct à l'utilité et à la matérialité que Loos appelle au dénuement et dénigre l'ornementation, autant de l'objet que du bâtiment. Par ailleurs, s'il y a une filiation à relever au passage entre les deux démarches, celle-ci réside plutôt dans l'importance donnée par chacune à l'investigation spatiale. Comme l'affirme Loos « l'architecte doit penser dans l'espace, dans le cube » (Loos,1911), il doit – telles que l'illustrent aussi encore plus directement ses paroles rapportées par Cornille et Ivernel (2003: 18) – « jouer aux échecs avec le cube ». Cette dernière expression de Loos, semble en effet annoncer et décrire avant l'heure l'esprit des procédés formels qu'explore Eisenman dans ses premières « maisons ».

Ces précisions étant faites, revenons aux thèmes croisés de la maison et du « défi » avec lesquels nous avons laissé Eisenman dans sa description de *House III*. Encore une fois ici, la référence à Loos, ne semblerait pas tant signaler des trajectoires convergentes, que désigner un sujet commun de réflexion; réflexion sur le rôle et la portée de la maison – et par extension de l'architecture – comme entité protectrice et conservatrice ou, au contraire, comme vecteur d'exploration et élément de « défi ».

C'est en effet à cette problématique que nous amène notamment à réfléchir Loos face à l'approche développée par Eisenman. Ce thème n'est pas fortuit, si on en juge l'extrait de Loos (1910) – tiré de l'article « Architecture » – avec lequel Eisenman (1987c) choisit d'ouvrir plus tard, dans *Houses of Cards*, l'essai rétrospectif et auto-analytique « Misreading Peter Eisenman » qu'il consacre à ses premières « maisons ». Dans ce passage mis en épigraphe par Eisenman, Adolf Loos oppose la maison à l'œuvre d'art: d'après ce dernier, si « l'œuvre d'art veut arracher les hommes à leur confort. La maison doit servir le confort »; alors que « l'œuvre d'art est par essence révolutionnaire. La maison est conservatrice »; enfin si « l'œuvre d'art indique à l'humanité de nouvelles voies et pense l'avenir. La maison pense au présent ». Loos conclut ce propos en observant que « l'être humain aime tout ce qui sert son confort » et « hait tout ce qui veut l'arracher à sa position acquise et assurée, tout ce qui le gêne. C'est pourquoi il aime la maison et il hait l'art » (Loos,1910; Eisenman,1987c). La façon dont Eisenman décrit la situation d'un « propriétaire intrus » devant s'engager dans la colonisation de « sa maison » suggère une conception radicalement différente du rôle de la maison et de l'architecture. Alors que Loos confine – de façon assez paradoxale, compte tenu du rôle « révolutionnaire » qu'il donne à l'art – aux seuls « tombeaux et monuments » (Loos,1910), le domaine architectural relevant de l'art et pouvant donc viser à questionner le confort, l'approche d'Eisenman tendrait plutôt à élargir la portée du champ de questionnement susceptible d'être activé par l'architecture et l'aménagement. L'enjeu, pour Eisenman, ne serait pas tant de revendiquer le statut artistique de l'architecture, que de reconnaître, plus fondamentalement, comme vecteur essentiel de l'aventure architecturale et aménagiste, ce que Loos désigne ici être du seul ressort de l'art : soit cet appel à l'exploration « défiant » le confort institué. Dans l'essai de *House of Cards*, Eisenman (1987c) associe ce mouvement fondamental au moment où l'humain quitte l'abri de la grotte pour la réinventer ailleurs sous de nouvelles formes à l'aide de matériaux trouvés et en puisant à même l'ensemble croissant d'expériences qui accompagnent sa découverte du monde. Si le principe de l'abri constitue l'idée première et un élément fondamental de « la métaphysique de l'architecture », le moment de

« dislocation », incarné par l'abandon du confort de la grotte et sa réinvention, constituerait une part cruciale de l'acte initial d'architecture. Un acte de « dislocation » dont la succession des rejoutes rythmerait l'histoire de l'architecture et de l'aménagement. Poursuivant dans le même sens, Eisenman définit l'architecture comme « investigation des nouvelles possibilités de la forme occupable [occupiable form] » (Eisenman,1987c: 167). L'allusion à « l'occupation » rend compte, encore une fois ici, de l'appel à l'action plus ou moins latent qui accompagne la conception formelle d'Eisenman, une perspective introduite, de façon explicite, dans le texte « House III » (1974c).

Avec ce court texte présentant *House III*, Eisenman réitère donc son engagement dans l'investigation des potentialités de la forme. À travers son propos et les indications supplémentaires qu'alimente la piste des références, trois aspects clefs ressortent. Eisenman souligne d'abord, la portée possiblement « critique » d'un développement de la « structure formelle ». Cette dimension critique est notamment pour lui liée à la création d'une distance déstabilisant les repères et permettant l'ouverture d'un espace propice aux questionnements. À cet égard, Eisenman trouve dans l'exploration cinématographique de Godard et Gorin – axée sur la « grammaire » – un exemple de démarche parallèle à la sienne. L'allusion à Brecht, précise et confirme d'autre part la nature de l'effet de « distanciation » (Brecht,1948) qui est ici en cause; un effet qu'Eisenman (1974c) associe – en rapport au thème de la maison – à la figure de l'« intrus ». Cette « distance », à l'inverse de la retraite protégée, aurait plutôt à voir avec une forme de « dépaysement » (Roger,1993,1997; Burckhardt,1989); condition favorisant, sous différentes modalités, l'implication. Eisenman signale d'ailleurs ce dernier aspect en reconnaissant directement dans le texte « House III », la contribution active et critique de « l'occupant »: la colonisation d'un environnement résistant impliquerait virtuellement une attitude d'occupation tout aussi résistante.

Ce dispositif combinant « distance » et vecteur d'« occupation » nous ramène ici autant à la question des modes de paysagéité qu'au champ conceptuel associé à la condition interstitielle. La « mise à distance » constitue en effet une procédure traditionnellement

reliée à l'invention paysagère. Dans ce cadre, la « distance » permet de « voir » sous un autre jour ce qu'on ne percevait pas ou à peine, elle constitue aussi un moyen d'appivoiser et de désamorcer la nature potentiellement déstabilisante d'une condition territoriale donnée. La capture iconographique du territoire et son invention comme spectacle témoigneraient de l'efficacité, mais aussi des limites de cette procédure caractérisant un mode de paysagété dominant. La stratégie de « distanciation » élaborée par Eisenman procède, comme nous venons de le souligner, dans une direction différente. La distance en question ne peut y être assimilée à l'« espace » protecteur assurant une consommation confortable et passive du spectacle visuel offert par l'environnement. Elle se réfère plutôt à l'« effet » d'annihilation d'un tel confort générant en contrepartie la nécessité d'une reconquête active et inventive de l'espace. On ne viserait ici la « distance » que pour appeler le processus de sa violation subséquente. Cette forme d'oscillation renverrait à une autre modalité de paysagété indissociable de l'action de vecteurs travaillant à percer et faire fuir ce que le cadre a préalablement capturé. Nous associons cette modalité au champ d'opérations d'une paysagété de l'interstitiel. Les notions d'« intrusion » et d'« occupation », apparaissant avec *House III* pour la première fois dans le discours d'Eisenman, contribueraient, en tant que vecteurs ou concepts-actions liés au domaine de l'interstitiel – via notamment l'idée de brèche – à construire un tel mode de paysagété, une telle trajectoire de valorisation territoriale. Ainsi, ce que nous avons relevé dans les textes antérieurs, soit le projet de *House* comme intervalle vidé sémantiquement par la stratégie syntaxique, ne peut définitivement plus ici, avec ce nouvel apport vectoriel, être assimilé à l'appel d'une quelconque pureté du « vide » comme objet de contemplation. La « neutralisation » des significations et le « vide » qui en résulte constitueraient l'une des parts les plus explicites du dispositif mis de l'avant par Eisenman. Une autre part, aussi importante que la première, mais implicite, résiderait dans la virtualité des trajectoires d'occupations provoquées par la résistance même de la forme. Le propos d'Eisenman ajouterait donc ici indirectement une autre dimension au thème de l'activation du virtuel; cette fois la virtualité ne réside plus simplement dans les stades de transformations formelles inhérents au processus de con-

ception, elle est aussi partie prenante des modes d'occupation que stimulent les formes perçues et appréhendées. Le dispositif mettrait ainsi à profit l'intervalle en tension d'une double polarité où chacun des pôles est actif. Au couple spectacle-consommation (actif-passif) pouvant être associé à la modalité dominante d'une paysagéité traditionnelle (Ronai,1977), le dispositif proposé par Eisenman – et que nous associons à une modalité interstitielle de la paysagéité – mettrait en jeu l'intersection de deux vecteurs d'action autonomes (actif-actif), celui du projet, animé par un processus de transformation de la forme, et celui de l'occupant, activé par la nécessité d'invention d'une reconquête créative. Zone de rencontre de ces deux vecteurs, le dispositif de la *House* ou de la « maison » serait à cet égard le terrain d'une double exploration.

À l'encontre de la nature « conservatrice » attribuée par Loos à la maison ainsi qu'à la plus grande part du domaine architectural, c'est à un rôle catalytique qu'Eisenman suggère donc d'arrimer l'ambition du projet aménagiste. Afférent à ce point de vue, transparaît quelque chose proche de ce que Brecht décrit comme « le plaisir de découvrir les possibilités de transformation de toute chose » (Brecht,1948: #69)⁵³. C'est bien ce plaisir qui motive aussi l'expérimentation diagrammatique poursuivie avec *House IV*.

3.4.4 House IV (projet non construit, Falls Village, Connecticut, 1971-1976)

À l'instar de *House III*, le projet *House IV* est aussi destiné à la campagne du Connecticut, mais à l'inverse du premier, il ne verra jamais le jour sous une forme construite. Si dessins et photos de maquettes des différents stades du processus génératif paraissent notamment en 1973 et 1974 dans diverses publications (A+U, Casabella, etc.), outre quelques passages dans des ouvrages généraux rétrospectifs (Eisenman,1987c,1999a, 2004c,2006), aucun article d'Eisenman n'est publié spécifiquement sur ce projet. Même si le filon discursif constitue le principal matériau de notre investigation, ce projet reste

⁵³ Dans une version préliminaire du texte « House III » datée du 11 mars 1974, la formulation de la dédicace – «To Adolf Loos from Bertold Brecht » – confirme la proximité du propos d'Eisenman avec celui de Brecht : l'architecte new-yorkais y

néanmoins pertinent à notre propos, ne serait-ce que par l'importance qu'y prend le développement du diagramme comme principal vecteur exploratoire et expressif de l'idée de transformation.

House IV est en quelque sorte le dernier projet s'inscrivant pleinement dans la séquence thématique « Cardboard Architecture » (Eisenman, 1973a) amorcée avec *House I* ; elle poursuit et amplifie en ce sens, l'exploration des systèmes formels abordés dans les précédents projets. Partant du cube comme élément référentiel et d'une sélection de règles procédurales abstraites, un ensemble d'« opérations formelles » et de « notations » – à base de grilles tridimensionnelles, de plans verticaux et de volumes – sont activées pour générer un objet qui constitue le « marquage » [marking] des différentes séries transformationnelles ayant contribué à sa formation. Comme le note Eisenman (1987c: 177), dans un court passage de « Misreading Peter Eisenman » traitant de *House IV*, l'ambition de cette démarche est toujours de libérer l'architecture des significations traditionnelles et de produire ainsi, par « dislocation » ou « distance », les conditions d'invention de nouvelles possibilités d'occupation de la forme. Le projet n'ayant pas été construit, c'est donc surtout ce que véhicule, à travers le diagramme, l'expression de cette procédure qui nous intéressera ici.

La quantité de diagrammes rendant compte de ce processus de transformation est pour *House IV* encore plus imposante que celles des projets antérieurs (figures, planche 6). Dans *Diagram Diaries*, Eisenman (1999a: 74) compare la manière dont cette séquence de transformations est produite à « une partie d'échecs où chaque coup est une réponse à l'action précédente » et où « avec chaque coup, le système produit différentes alternatives et se réajuste »⁵⁴. Une description de procédé qui – même si elle ne s'y réfère pas ici directement – semble mettre pleinement en opération les potentialités processuelles évo-

incarnant Brecht envoyant une lettre à Loos. Voir : Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal : DR1994 : 0131 : 225).

⁵⁴Eisenman (1981d: 124; 1982h: 38/44) fait aussi ailleurs des références similaires au jeu d'échecs quand il relate le processus transformationnel de ses premières *Houses* antérieures à *House VI*.

quées par la formule de Loos – « jouer aux échecs avec le cube » (Loos; Cornille et Ivernel, 2003: 18) – que nous signalions plus tôt, en commentant la dédicace du texte « House III » (Eisenman, 1974c). La séquence diagrammatique implique de plus une « idée de temps » qu'Eisenman (1999a:73) associe au caractère « indiciel »⁵⁵ de son emploi du diagramme et à la condition d'absence qui s'y rattache. Cette temporalité inscrite dans l'objet est bien mise en évidence en 1973 lors de la XV^e Triennale de Milan – exposition « Architettura Razionale » organisée entre autres par Aldo Rossi (Bonfanti et al., 1973) – où *House IV* est présentée dans un court « film de diagrammes » constitué de plus de mille images. Le défilement rapide des diagrammes entrecoupé de plans noirs génère une présentation marquée par la pulsation des différentes « opérations formelles » affectant le « cube » initial.

Dans un entretien inédit avec Kurt Forster, Eisenman parlera du projet *House IV* comme d'un « véritable paysage mental » [mental landscape] (Eisenman, 1974g; Martin, 2004)⁵⁶. Il est intéressant de noter que cette apparition du terme « paysage » dans le discours d'Eisenman ne se réfère pas à ce qui est souvent rattaché spontanément – et de façon relativement réductrice – à cette notion. L'univers dénoté n'est pas l'environnement naturel ou sa réunion avec l'architecture, mais un microcosme abstrait et fabriqué; il ne s'agit pas d'une image figée, mais d'une série de configurations diagrammatiques véhiculant une trajectoire de transformations; enfin, il n'est pas question de données limitées à la perception visuelle, mais aussi et surtout, de l'appréhension des virtualités qu'activent les configurations perçues. Le qualificatif « mental » – déjà relevé dans le récit de *House I* (Eisenman, 1972a); « produire une nouvelle image mentale de l'environnement » – vient

⁵⁵ Même s'il ne le mentionne pas directement dans ce passage, Eisenman (1991e, 2005b) se référera dans d'autres textes de façon directe aux travaux sémiologiques de C.S. Peirce, de même qu'aux articles de Rosalind Krauss (1977bc) portant sur la notion d'indice ou d'index dans l'art américain des années 70.

⁵⁶ Louis Martin, lors d'une conférence donnée en 2004 à l'Université McGill (Montréal), citant vraisemblablement un extrait de cet entretien tenu en 1974 entre Eisenman et Forster a utilisé le vocable « *conceptual landscape* ». En écoutant l'enregistrement, nous avons de notre côté entendu plutôt « *mental landscape* ». Peu importe la formulation choisie, il s'agit d'un domaine référentiel similaire.

confirmer et souligner le caractère particulier du « paysage » auquel Eisenman fait allusion. Si cet usage de la référence paysagère peut sembler inusité par rapport aux connotations stéréotypées qui sont souvent attribuées au paysage – ensemble à dominance « naturelle », image statique, spectacle visuel, etc. – il s’inscrirait par ailleurs de façon tout à fait cohérente dans la démarche développée par Eisenman depuis le début des années 60. En effet, dès son premier article (Eisenman,1963b) – concernant la problématique de la forme en architecture –, on a déjà observé comment l’architecte new-yorkais souligne les limitations de la perception visuelle immédiate et fait valoir l’importance d’une appréhension de la dimension conceptuelle de l’environnement; une perspective qui sera approfondie, un peu plus tard, dans ses écrits analytiques sur Terragni (Eisenman,1970a,1971a) et les deux volets de « Notes on Conceptual Architecture » (Eisenman,1971d,1973b). Dans tous ces textes, Eisenman s’intéresse à l’activation des aspects « implicites », « latents » ou « virtuels » de l’environnement – assimilé principalement à un contexte spatial – aspects intelligibles, mais non directement perceptibles. C’est justement un des principaux rôles conférés par Eisenman au projet architectural que de faire le pont entre une condition matérielle perceptible et des éléments de nature intangible et conceptuelle. Poursuivant le même propos, Eisenman (1972a,1973a) affirme dans les textes « House I » et « Cardboard Architecture » que son travail aspire à utiliser la présence physique de la forme pour « produire une nouvelle image mentale de l’environnement ». Ainsi, bien avant que ne surgisse le terme « paysage » dans son discours et indépendamment même de l’importance relative de son utilisation, ce sont plusieurs des préoccupations maîtresses de la démarche d’Eisenman qui tendraient à toucher et questionner tout à la fois certains enjeux théoriques fondamentaux du concept de paysage. La question de la catalyse projectuelle de nouvelles perceptions et appréhensions de l’environnement n’étant pas le moindre d’entre eux.

Dans le texte « House VI », quelques années plus tard, Eisenman (1977b: 59) utilisera directement et d’un point de vue similaire, la référence paysagère. Abordant plus particulièrement la stratégie des *House II* et *IV*, il mentionne que le travail d’écriture ou de « notation architecturale » mené dans ces projets est conçu « pour produire un paysage

mental [mental landscape], pour suggérer une réalité alternative, une expérience et une signification alternatives de l'architecture ». C'est de manière différente, mais toujours autour de cette dimension mentale de l'architecture – suggérée notamment de façon singulière par la présentation de *House IV* – que gravite l'ambition animant la réalisation de *House VI*.

3.4.5 House VI (résidence Franck, Cornwall, Connecticut, 1972-1976)

Succédant au projet avorté de *House V* (1972)⁵⁷, *House VI* est à l'instar de *House III*, une « maison de fin de semaine » construite dans la campagne du Connecticut, pour un couple de professionnels travaillant à Manhattan (le photographe Richard Frank et Suzanne Shulof Frank, historienne de l'architecture)⁵⁸. Incorporé à la publication rétrospective *House of Cards* (1987a) clôturant un premier volet d'exploration autour du thème de la « maison », *House VI* diffère néanmoins sur plusieurs aspects de la série de projets précédents – « l'architecture de carton » [cardboard architecture] des « maisons » I à IV. *House VI* est en cela un projet pivot concluant une première orientation d'investigation, mais constituant aussi déjà l'amorce d'une nouvelle séquence de travaux. Outre cette importance charnière, *House VI* reste sans doute la réalisation la plus connue et discutée de la série des onze « maisons » projetées par Eisenman. Si une première présentation du projet paraît dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Eisenman, 1976d) l'année de sa complétion, c'est n'est qu'un an plus tard qu'est publié dans *Progressive Architecture* un article spécifique d'Eisenman (1977b) portant sur *House VI*, accompagné des textes du philosophe et romancier William Gass ainsi que du sociologue Robert Gutman.

House VI se démarque de façon importante du travail de « variation sur le thème du cube blanc » (Eisenman, 1977b) caractérisant les projets antérieurs. À cet égard, paraphra-

⁵⁷Uniquement deux dessins de ce projet apparaissent dans *House of Cards* (Eisenman, 1987c: 138-139), l'ouvrage faisant le bilan de la série des six premières maisons. Aucun commentaire d'Eisenman n'est publié à son sujet. Dans la présentation des principaux diagrammes des *Houses*, parue en 1981 dans *Art Forum*, un seul dessin de *House V* apparaît dans le tableau comparatif (Eisenman, 1981e: 48).

⁵⁸Richard Frank deviendra le principal photographe du travail d'Eisenman et Suzanne Shulof Frank (1994) publiera ultérieurement le livre *Peter Eisenman's House VI: The Client's Response* sur l'aventure de ce projet.

sant le titre de l'article écrit par Eisenman (1974e) quelques années plus tôt sur le *Leceister University Engineering Building* (1963) de Stirling et Gowan, c'est à une « destruction de la boîte » [destruction of the box] que l'on serait amené à associer l'exercice mise en œuvre avec *House VI*. Par ailleurs, comme Eisenman (1974e: 9) s'applique à le souligner dans le cas du *Leceister*, il ne serait pas question ici d'une « destruction » littérale, mais conceptuelle [conceptually « destroyed »]; un mode de « destruction » faisant appel à une tension entre dimensions actuelles et virtuelles de l'objet⁵⁹. Ainsi, avec *House VI*, la « boîte » ou le « cube » n'existe virtuellement qu'au niveau de la « conception », à travers l'axe diagonal dont ce « cube » est le référent et par rapport auquel se déploie le processus de « montage » du projet (Eisenman, 1999a: 78-79/238). La « boîte » virtuelle – apparaissant dans les premiers diagrammes de *House VI* – et l'axe oblique à la fois intangible et structurant qui s'y réfère, ne sont pas conçus pour être perceptibles en tant que tels dans l'expérience. Cette séparation entre conception et perception constituerait d'après Eisenman (1977b, 1987c, 1999a), l'une des particularités importantes différenciant *House VI* des projets précédents; celle-ci serait aussi l'une des caractéristiques découlant de la notion d'« inversion » qui forme, à différents niveaux, l'outil ou thème conceptuel dominant l'orchestration de *House VI*.

Eisenman décrit en effet *House VI* comme une série d'« inversions ». À travers ce procédé, il s'agit notamment de questionner les préconceptions culturelles et esthétiques tendant à figer en couplages déterminés et souvent mutuellement exclusifs, la gamme des approches spatiales et leurs possibilités d'opérations. L'exemple utilisé dans l'article pour expliciter cette démarche prend pour prétexte initial le commentaire de John Hedjuk décrivant *House VI* comme la « seconde maison canonique De Stijl »⁶⁰. S'il admet une

⁵⁹On a déjà relevé cette distinction souvent faite par Eisenman entre le littéral (perceptuel) et le conceptuel. Celle-ci a notamment été abordée en rapport à la notion d'ambiguïté dans le deuxième article sur Terragni (Eisenman, 1971a), et au sujet de la « bivalence » dans le texte sur « House II » (Eisenman, 1972b). Cette distinction trouve son inspiration dans le premier volet de « Transparency : Literal and Phenomenal » de Rowe et Slutzky (1956a).

⁶⁰La première maison canonique du mouvement *De Stijl* étant la fameuse *Villa Schröder* de Rietveld (Utrecht, 1924).

certaine « ressemblance superficielle et métaphorique » avec les attributs formels associés au mouvement *De Stijl*, Eisenman (1977b: 57) affirme surtout qu'*House VI* constituerait en fait plutôt, sous plusieurs aspects, son « inversion ». Le propos ici n'est pas de s'attaquer à une approche ou une attitude en particulier, mais de proposer une stratégie permettant de générer un « nouveau rapport entre des attitudes traditionnellement exclusives » (1977b: 59). Si l'architecture *De Stijl* est par exemple marquée par une composition émergeant du centre, conçue et perçue principalement d'un point de vue oblique, *House VI* superposerait à la densité centralisée du plan l'approche habituellement antinomique d'une stratification verticale de l'espace, une stratification appelant – à la manière de certaines des premières villas de Le Corbusier (Garches, Cook, Citrohan, etc.) – une perception dominée par la frontalité. Cette combinaison paradoxale de deux approches généralement exclusives est à relier ici à « l'inversion » plus générale déjà mentionnée brisant la relation convenue entre conception et perception. Alors que la maison *De Stijl* ou la villa corbuséenne sont à la fois conçues et perçues respectivement à l'oblique ou frontalement, la conception à l'oblique de *House VI* se dissocierait de ce qu'en renvoie la perception dominée par la présence frontale de plans verticaux. Avant d'aborder certaines des répercussions collatérales théoriques et expérientielles de cette dissociation, poursuivons la déclinaison de quelques autres manifestations importantes du procédé d'inversion marquant le « montage » de *House VI*. Pour saisir certaines de ces « inversions », il est nécessaire de s'attarder un peu aux diagrammes (figures, planche 7).

Outre la référence virtuelle au « cube » et surtout à l'« axe oblique » signalé plus tôt, le projet se structure principalement autour de la croisée de deux paires de plans verticaux jumeaux, mais inversés par rapport à l'axe oblique et à un repère horizontal médian. L'inversion par rapport à cette référence horizontale est particulièrement notable dans l'orientation des « colonnes » notationnelles qui intègrent les plans verticaux croisés: dans chacune des paires, les « colonnes » sont pointées vers le haut, pour un des plans, et vers le bas, pour l'autre. Au final du processus, deux « colonnes » ayant abouti à l'extérieur – l'une pointant vers le sol sans le toucher et l'autre vers le ciel – signalent de manière plus

explicite, la logique d'inversion et la nature « notationnelle » du système formel en présence. Dans la même veine à l'intérieur, les deux escaliers inversés – un escalier rouge et fonctionnel, l'autre identique, mais vert et au plafond – occupant le cœur de la croisée à la source du processus, incarnent de façon aussi marquante le principe d'inversion guidant la formalisation du projet. Les « glissements » [slippage (Eisenman, 1999a: 238)] horizontaux et verticaux des plans, leur intégration relative à l'action d'un système agrégatif – impliquant des volumes eux aussi jumeaux et inversés par rapport à la structure référentielle – sont quelques-uns des facteurs processuels menant à la configuration complexe et conceptuellement réversible de *House VI* (figure, planche 8).

La double codification marquant les parois des plans verticaux contribue de même à la réversibilité des orientations et à la « destruction » conceptuelle de la « boîte » discutée plus tôt. Prenant comme référence le modèle de la « boîte blanche » caractérisant ses « maisons » antérieures, Eisenman marque la notion d'extérieur en blanc et celle d'intérieur en gris, puis tourne les faces blanches « extérieures » vers l'intérieur de la maison – ou l'intérieur de la double croisée de la structure formelle – et les faces grises « intérieures » vers l'extérieur. Une codification similaire signale parallèlement les notions de faces « avant » ou « arrière » par des parois lisses pour les unes ou articulées de « pilastres/colonnes » pour les autres. Combiné à la structure croisée et inversée, ce marquage fait conceptuellement voler en éclats les a priori confortés par le modèle de la « boîte ». Le thème de la « façade » ou du rapport intérieur-extérieur qui dans les projets précédents restait, de l'aveu même d'Eisenman (1977b: 59), pris pour acquis, se trouve inscrit avec *House VI* au centre d'un questionnement – « Qu'est-ce qu'une façade? Pourquoi devrait-elle donner sur l'extérieur? » – tendant à troubler les préconceptions. Les éléments volumétriques – ou « boîtes » – qui s'adjoignent à la structure formelle cruciforme pour constituer les pièces de la maison, sont bien sûr aussi mis à partie dans ce processus de « destruction » de l'idée traditionnelle d'enceinte. Comme l'indiquent les diagrammes du projet, ces « boîtes » sont rigoureusement « fracturées » (Eisenman, 1985b) par les « pilastres/colonnes » de la croisée de plans verticaux – la structure formelle initiale – sur

laquelle elles s'adosent. Utilisé ici par Eisenman (1985b) pour une première fois de façon aussi systématique, ce procédé de « coupure » [cut] laisse une marque très forte sur *House VI*. La « fente » [slot] vitrée qui sectionne la chambre à coucher – passant par les murs principaux, le plafond, le plancher et même le lit, coupé en deux – constitue sans doute à cet égard, l'actualisation la plus provocante et déstabilisante de ce procédé affectant forme et possibilités d'occupation⁶¹.

Mais c'est aussi la « relation conceptuelle au sol » qui avec *House VI* est abordée de front pour la première fois par Eisenman (1999a: 79), poussant plus à fond le registre de la déstabilisation. Alors que les « maisons » précédentes tendent à être simplement déposées au sol qui est accepté passivement comme donnée référentielle et « condition définissant l'architecture », *House VI* questionne et active la notion du repère horizontal. La principale référence du projet à cet égard n'est pas le niveau zéro du sol environnant, mais un plan médian abstrait qui affecte parois verticales et volumes indépendamment de la référence topographique existante. Les composantes projectuelles se trouvent ainsi soit à flotter au-dessus du niveau principal du sol ou à plonger en dessous de celui-ci. Eisenman souligne par ailleurs que ce déplacement du plan de référence à mi-hauteur de la structure formelle ne constitue pas tant la métaphore d'un affranchissement gravitationnel – comme cela tendrait selon lui à être le cas dans l'architecture *De Stijl* – qu'un repère du principe d'« inversion » guidant le processus de conception (Eisenman, 1977b). Le projet restant néanmoins principalement perçu et expérimenté à partir des repères habituels du plan topographique, l'appréhension de ce plan référentiel détaché du sol contribuerait à l'effet de tension, visé par Eisenman, entre conception et perception.

⁶¹Eisenman (1977b) ne décrit pas directement, dans son article « House VI », ce procédé de « coupure » apparaissant dans les diagrammes. Il en fait par ailleurs mention directement en 1985 lorsqu'il explique le projet lors d'une visite télévisée de *House VI* avec Robert Stern (Eisenman, 1985b). Le concept de « coupure » développé par Eisenman dans la conception de *House VI* (1972-75) trouve un parallèle marquant dans les « coupures » [building cuts] effectuées au même moment dans un autre registre par l'artiste Gordon Matta-Clark sur des bâtiments en attente de démolition. Notons par exemple, la fameuse intervention *Splitting* de 1974 qui fend littéralement en deux une modeste maison suburbaine d'Englewood, New Jersey.

On revient là au thème qui marque sous différentes modalités depuis ses débuts la démarche théorique et projectuelle d'Eisenman: soit la question de l'activation du rapport entre le conceptuel et le perceptuel ou entre l'intelligible et le sensible. Avec *House VI*, Eisenman affirme aborder cette question différemment qu'avec les projets précédents. Dans ces derniers – ainsi que nous en avons déjà fait mention – le travail de « marquage » signalant les différentes transformations diagrammatiques du « cube » suggérerait un « paysage mental » un peu à la manière des « morceaux d'un puzzle, qui une fois compris, complète l'expérience » (Eisenman, 1977b: 59). En d'autres termes, les éléments de « notation » perceptibles conduiraient à une totalité virtuelle dont ils seraient les traces fragmentaires. La stratégie « notationnelle » de *House VI* sous-tend une ambition différente. Sa visée ne serait pas tant de « compléter l'expérience », mais de la « modifier » (1977b). Ce que soulève ici Eisenman avec plus d'emphase qu'il ne l'a fait antérieurement, c'est la question de l'effet de la « structure conceptuelle ». Si celle-ci tend, dans le scénario de *House VI*, à « se détacher initialement de l'expérience », elle ne serait pas pour autant sans impacts, tout au contraire. Eisenman décrit l'effet potentiel de ce détachement comme celui d'une tension générant le besoin d'une réorganisation mentale des éléments perçus (1977b). Ainsi, alors que la « structure formelle » constituait en quelque sorte, dans les projets précédents, l'aboutissement ou la finalité virtuelle d'un mouvement véhiculé par le système de notations, elle agirait plutôt dans *House VI* comme une polarité affectant l'expérience par l'écart qu'elle maintient avec celle-ci. Eisenman mentionne à cet égard différents effets spatiaux (tension, compression, torsion, distorsion, fluctuation) qu'il explique en rapport à « la tendance qu'a la pensée à ordonner ou conceptualiser les faits de certaines façons » – le besoin par exemple de compléter une séquence A-B ou de lire des symétries par rapport à une ligne droite. La dynamique de *House IV* procéderait d'une « situation » d'écart entre des agencements perçus et l'appréhension de leur « potentiel » réarrangement (1977b).

S'il est toujours question de « créer les conditions nécessaires d'une dialectique entre espace virtuel et espace réel » (Eisenman, 1977b), avec *House VI*, l'univers conceptuel

semble perdre les relents d'idéalité qui transparaissent encore à différents degrés des descriptions projectuelles antérieures. L'enjeu ne se limite plus à savoir comment catalyser une appréhension du « virtuel » – considéré comme une sorte de finalité ou d'origine – il s'agit désormais d'explorer la portée opérante du « virtuel » sur l'expérience. Alors que les projets précédents mettent au premier plan des séquences de transformations, avec *House VI*, ce n'est plus la suite temporelle du processus de conception qui est centrale, mais l'effet activé par l'écart entre ce qu'il sous-tend – ici l'idée d'inversion ou de réversibilité – et ce vers quoi tend « naturellement » par ailleurs l'expérience perceptive cherchant à consolider des distinctions attendues (haut/bas, avant/arrière, intérieur/extérieur, etc.). Exploitant le potentiel d'une certaine rupture, *House VI* achève ainsi une première série de projets ayant misé principalement sur une relation de continuité entre dimensions actuelles et virtuelles, perceptuelles et conceptuelles. Ce thème de la rupture dont le procédé de « coupure » et la remise en question de la référence au sol ne seraient ici que les signes avant-coureurs les plus évidents, témoigne de l'émergence de nouveaux axes discursifs dans la démarche d'Eisenman. C'est le contenu et les implications de cette émergence discursive que nous scruterons dans le prochain chapitre.

Chapitre 4 – Un territoire posthumaniste à occuper : parcours critique et débat

4.1 Trajectoire d'un positionnement critique : une introduction

On a abordé jusqu'ici la démarche formelle d'Eisenman en focalisant surtout l'attention sur ses mécanismes internes et leurs premières applications projectuelles. Mais qu'en est-il du portrait qu'Eisenman dresse du contexte contemporain motivant et conditionnant le développement de cette démarche? Si les premiers textes de l'architecte new-yorkais restent à cet égard relativement évasifs, l'abondante activité critique qu'il anime à partir de 1973 avec la création de la revue *Oppositions* (Ockman,1988) – véhicule éditorial de l'*Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) – fournit à ce sujet des réponses plus affirmées. Il s'agit notamment pour Eisenman de se positionner par rapport au débat qui marque les années 70-80 à propos de l'héritage du modernisme et face à l'apparition d'une condition potentiellement nouvelle associée à la postmodernité (Jencks,1977; Lyotard, 1979; Portoghesi,1981; Klotz,1988). Dans ce cadre, deux axes de réflexions nous intéressent plus particulièrement parce qu'ils concernent, plus ou moins directement et sous différents rapports, le thème de l'interstitiel constituant le principal filon conceptuel de notre analyse.

Un premier axe de réflexion a trait à la définition contemporaine du projet moderniste en rapport aux problématiques de l'espace, de la forme et du fonctionnalisme. C'est l'occasion de faire état de la rupture que revendique Eisenman par rapport à une conception « humaniste » du modernisme défendue notamment, à partir des années cinquante, par les membres de *Team 10* et, plus particulièrement, par la mouvance néerlandaise de ce groupe animée par Aldo Van Eyck et la revue *Forum* (1959-63). Le thème de l'interstitiel ou de l'« in between » (Van Eyck,1959), commun aux travaux de Van Eyck et d'Eisenman, permet de mettre en évidence la divergence des perspectives en présence. Entre « réconciliation » ou « transition » réconfortante pour Van Eyck (1959) et idée de rupture ou de déstabilisation chez Eisenman (1976e,1977c), ce sont en effet ici deux

conceptions apparemment irréconciliables du domaine de l'interstitiel et de la relation qui s'entrechoquent. Cette situation est d'autant plus intrigante, que les deux approches sont ou ont été associées – à tort ou à raison, et pour des motifs distincts (Gandelsonas,1973; Frampton,1980; Strauven,1998) – au structuralisme (Chomsky,1957; Lévi-Strauss,1958).

Porteurs d'un discours qui diffère sur plusieurs points de celui de Van Eyck, Peter et Alison Smithson – principaux protagonistes anglais de *Team 10* – au sujet desquels Eisenman (1971b,1972c,1973c,1974f) consacre quelques textes au début des années 70, constituent aussi une référence importante pour rendre compte du rapport de ce dernier à la vision proposée après la Seconde Guerre mondiale par la génération *Team 10*.

Un second axe de réflexion concerne plus spécifiquement les figures et vecteurs conceptuels qui se rattacheraient à une nouvelle sensibilité ou condition idéologique post-1945. Ceux-ci ressortent de l'entreprise critique et analytique qu'opère Eisenman à propos de certains protagonistes associés à la mouvance architecturale « post-moderne » (Jencks, 1977), au moment de l'émergence de cette dernière, dans la seconde moitié des années 70. Dans la foulée de l'essai qu'il consacre à James Stirling et à la « destruction de la boîte » (Eisenman,1974e) – essai auquel nous avons déjà fait allusion en traitant de *House VI* – c'est notamment à partir de textes sur Philip Johnson (Eisenman,1977e), Michael Graves (Eisenman,1978) et Aldo Rossi (Eisenman,1976a,1979b,1982a), ainsi que de façon complémentaire, au cours d'entretiens avec des architectes comme Robert Venturi et Leon Krier (Eisenman,1982f,1983a) qu'apparaît et se construit, durant cette période dans le discours d'Eisenman, un paysage conceptuel dominé par la « fragmentation » et la figure de la « ruine ». Si cet ensemble de figures et vecteurs n'est pas relié explicitement par Eisenman au domaine de l'interstitiel, il s'y connecte par ailleurs plus ou moins directement lorsqu'on le met en rapport, par exemple, à ce à quoi on associe habituellement cette condition dans les discours sur la ville depuis les travaux de Trasher et de l'école de Chicago (Trasher, 1927) : la condition interstitielle comme faille, fissure ou rupture séparant les fragments de la mosaïque urbaine. Une des particularités de cette émergence dans le discours

d'Eisenman serait que l'idée de fragmentation n'y est pas tant abordé dans la perspective d'une nostalgie pour l'« unité perdue », mais plutôt comme nouveau contexte d'invention projectuelle. De plus, à l'encontre de l'usage iconographique littéral de la ruine qui tend au même moment à faire son apparition sur la scène architecturale, c'est encore une fois ici – à l'instar de ce que nous avons observé dans le chapitre précédent – une approche plus abstraite et conceptuelle de cette référence qu'Eisenman cherche à élaborer comme véhicule critique et théorique.

Scrutant d'abord les écrits et le travail antérieur de Philip Johnson, il présente à cet effet la « maison de verre » d'inspiration moderniste de New Canaan (1959) – contrastant radicalement avec l'imagerie historiciste tardive de Johnson – comme une des premières formalisations architecturales de cette « nouvelle » sensibilité figurée par une idée non nostalgique de la « ruine ». Eisenman poursuit cette voie lorsqu'il s'intéresse et interprète l'œuvre d'Aldo Rossi, personnage central de *La Tendenza*⁶² et de l'« architecture rationnelle » (Bonfanti et al.,1973; Colquhoun,1975). Les figures de la ruine, de l'ombre et de l'incomplétude sont notamment relevées par Eisenman (1979b,1982g) comme témoins d'une condition de « survie » contrastant avec l'ambition héroïque du mouvement moderne. À travers ce contact avec l'auteur de *L'architettura della città* (1966) – ouvrage important dont Eisenman dirige la première édition en langue anglaise (1982) – c'est le thème général de la ville qui commence à prendre place de façon plus accentuée dans son discours⁶³. Dans le sillage de sa rencontre avec Rossi, Eisenman est aussi marqué à cette époque par le travail du critique et historien Manfredo Tafuri, dont la traduction anglaise du livre *Progetto e utopia* (1973) paraît en 1976 [*Architecture and Utopia*]. C'est notamment le regard de

⁶²Ce terme trouve son origine dans l'article d'Aldo Rossi « L'architettura della ragione come architettura di tendenza » [*L'architecture de la raison comme architecture de tendance*], 1966.

⁶³Le thème de la ville n'est bien sûr pas exclu des préoccupations d'Eisenman, si ce n'est à travers les activités de l'IAUS dont il est le directeur. Avec l'IAUS il travaillera notamment à des projets urbains pour New York dès la fin des années 60 (Anderson,1978). Par ailleurs, si on ne s'attarde qu'aux textes publiés d'Eisenman, mise à part son analyse de *Robin Hood* des Smithson à Londres publiée en 1972 et 1974, il faut vraiment attendre les textes sur Rossi pour que l'idée de la ville apparaisse comme un des sujets centraux du discours. Les textes antérieurs sont principalement sur l'intériorité et le développement syntaxique du dispositif architectural.

Tafuri (1973,1976a,1980b) sur Piranèse qui contribuera à inspirer Eisenman dans la construction discursive du « paysage conceptuel » de « ruines » et de « fragments » qu'il présente comme contexte ou condition affectant l'élaboration du projet architectural contemporain (Eisenman,1978,1980a).

L'émergence de ces figures dans les essais qu'Eisenman consacre aux travaux d'autres architectes est aussi repérable dans la description qu'il fait de ses propres projets durant cette même période. On voit en effet apparaître un discours similaire dans le récit projectuel (Eisenman,1980a) décrivant *Houses X* conçue principalement en 1975-76. Ce projet opère et confirme une phase transitoire – déjà amorcée avec *House VI* – dans l'approche d'Eisenman; passage de procédés de « transformations » à une stratégie de « décomposition » annonçant l'ouverture au territoire que marqueront les projets d'« excavation » (Eisenman,1983a) des années 80. Mais avant de traiter de cette nouvelle grande série de travaux, revenons ici, de façon plus détaillée, sur les deux axes de réflexion que nous venons de traverser en raccourci; et examinons les différents textes d'où émergent ces trajectoires.

4.2 Postfonctionnalisme et rapport à la génération *Team 10*

Le premier texte dans lequel Eisenman (1976e) prend position de manière plus explicitement polémique dans le débat architectural animant les années 70 est sans doute l'éditorial « Post-Functionalism » qui ouvre le numéro 6 de la revue *Oppositions*. Après trois premiers éditoriaux (Eisenman et al.,1973d,1974ad) écrits conjointement avec les autres coéditeurs de la revue – Kenneth Frampton et Mario Gandelsonas⁶³ – les éditoriaux suivants seront successivement et séparément assumés par chacun des éditeurs. C'est dans ce contexte que s'inscrit le texte d'Eisenman, faisant suite aux éditoriaux de Frampton (1974) et de Gandelsonas (1976): le premier – inspiré entre autres par Aldo Van Eyck –

⁶³ Anthony Vidler s'est joint au comité de rédaction d'*Oppositions* en 1976 à partir du 6^e numéro. Son éditorial paraîtra la même année dans le numéro 7.

plaidant pour une reconquête humaniste du monde contemporain passant notamment par la capacité à recréer des « lieux » échappant au « paysage de l'aliénation »; le second, proposant l'hypothèse du « néofonctionnalisme » comme approche assumant la complexité de « l'idée de sens » par l'intégration de l'apport des critiques néoréalistes et néorationalistes du fonctionnalisme. Si elle poursuit d'une certaine façon en la radicalisant la perspective de Gandelsonas, la position d'Eisenman tendrait à trancher avec la perspective idéologique qui fonde celle de Frampton. C'est en effet une « attitude non humaniste » que défend Eisenman (1976e) dans son éditorial.

Pour mieux comprendre cette position, il faut d'abord préciser ce qui caractérise, selon Eisenman, la tradition humaniste en architecture. Celle-ci serait d'après lui marquée par l'équilibre entre l'« accommodation des besoins internes » – le programme, la fonction – et « l'articulation formelle de thèmes idéaux » ou le « type formel ». Si, au début du XIX^e siècle, on peut encore observer un certain équilibre entre ces deux pôles, cet équilibre est pour Eisenman (1976e) « fondamentalement rompu [disrupted] » par l'accélération subséquente de l'industrialisation. « Comme les fonctions deviennent plus complexes, la possibilité de manifester un type formel pur est minée [eroded] » (Eisenman, 1976e: ii) et l'« opposition dialectique » qui avait jusque-là alimenté les différentes approches architecturales est affaiblie au profit d'une conception assujettie aux seules exigences de la fonction. Il en aurait résulté une conception fonctionnaliste dominante véhiculée par la fameuse formule « la forme suit la fonction » qui maintiendra sa prégnance au moins jusqu'à la fin des années 60. Eisenman soutient par ailleurs que cette apparente rupture avec le passé préindustriel n'aurait pas été pleinement assumée en architecture. Selon lui, derrière l'aspect radical des formes issues de la production technologique – et l'idéalisation de celle-ci chez des « néofonctionnalistes » comme Banham, Price ou Archigram – l'« ambition idéaliste » de la tradition humaniste persisterait toujours dans le fonctionnalisme, qui ne serait en cela finalement pas tant une rupture avec l'humanisme qu'une de ces phases tardives. Ce qui émerge plutôt au courant du XIX^e siècle dans plusieurs autres sphères de la société occidentale est, pour Eisenman, une « nouvelle attitude culturelle »

s'écarter des attitudes humanistes dominantes, une attitude qu'il associe à la « sensibilité moderniste » et qui donnera le jour, par exemple, aux explorations de l'abstraction en peinture avec Mondrian et Malevitch, à l'atonalité de compositeurs comme Schönberg et Webern, à l'écriture non narrative d'auteurs comme Joyce et Apollinaire⁶⁴. Par delà leurs différences respectives, la caractéristique commune à ces diverses expérimentations – ce qui les relierait, selon Eisenman, à une « sensibilité moderniste » – serait qu'elles suggèrent un « déplacement » [displacement] bouleversant radicalement la perspective anthropocentrique afférente à l'humanisme, qu'elles suggèrent un monde où « les objets sont vus comme des idées indépendantes de l'homme » (Eisenman,1976e: iii). C'est précisément l'anthropocentrisme persistant dans l'approche architecturale fonctionnaliste qui aurait, d'après Eisenman (1976e,1977e: 206), empêché celle-ci de prendre une part plus active dans l'exploration contemporaine d'une véritable « sensibilité moderniste »; de ce point de vue, le modernisme n'aurait pas encore vraiment été élaboré en architecture.

Un tel diagnostic sape les bases légitimant le repliement dans l'éclectisme historiciste promulgué au même moment par les tenants du postmodernisme architectural (Stern,1976; Jencks,1977), il remet aussi en question l'hypothèse de Gandelsonas sur la pertinence de développer une position néofonctionnaliste ou l'appel de Frampton pour un recentrement humaniste. Car ce que questionne ici fondamentalement Eisenman, c'est la place du rapport forme-fonction comme base de la tradition théorique occidentale en architecture, un statut que persisteraient à lui conférer à la même époque, sous diverses modalités, des approches aussi différentes que celles des promoteurs européens de « l'architecture rationnelle » (Rossi,1966; Bonfanti et al.,1973, Colquhoun,1975; Krier et al.,1978), des architectes postmodernes américains (Stern,1976) redécouvrant les vertus de l'éclectisme Beaux-Arts (MoMA, New York, 1975) ou encore des « réformateurs » anglais du fonctionnalisme – les Banham, Price ou même Archigram qu'Eisenman (1976ef)

⁶⁴Comme le remarque Francis Strauven (1998: 476), c'est paradoxalement à plusieurs de ces artistes que Van Eyck (1959, 1981g) se réfère aussi – sous l'épithète de « Great gang » ou « wonderful gang » – pour appuyer une vision « humaniste » du modernisme radicalement différente de celle d'Eisenman.

rassemble sous la bannière du « néofonctionnalisme » ou d'un « *English Revisionist Functionalism* ». Bien que cette position « postfonctionnaliste » – ou antifonctionnaliste – soit exprimée avec plus d'emphasis dans l'éditorial du no 6 d'*Oppositions*, elle n'est néanmoins pas nouvelle dans le discours d'Eisenman. On en trouvait en effet déjà les jalons initiaux – comme on l'a abordé au chapitre 3.1.1 – dans le plaidoyer pour la prééminence de la forme en architecture exprimé dès 1963 dans sa thèse et son premier article publié. À la dialectique forme-fonction ou type-programme qu'il associe à la tradition humaniste, Eisenman suggère, dans l'éditorial de 1976, une nouvelle hypothèse de « dialectique moderniste » inhérente à l'évolution de la forme. Cette nouvelle hypothèse complexifie une dialectique formelle déjà mise en œuvre avec la série *Cardboard architecture* des *Houses I-IV* parcourues précédemment. À l'instar de ce qu'il développe au même moment avec *House X*, Eisenman (1976ce, 1977a, 1980a) propose ici la coexistence de deux modes « non corroborants » de conception : le processus transformationnel déjà expérimenté – qu'il considère maintenant comme une « relique de la théorie humaniste » présumant une condition unitaire idéalisée – et un mode de « décomposition » associée à une condition initiale désormais reconnue comme fragmentée et multiple. Nous y reviendrons avec le récit projectuel de *House X*.

L'autre position qui ressort de ce premier éditorial solo, conjointement à la « négation du fonctionnalisme », est la critique de l'anthropocentrisme et de l'humanisme. Si cette critique apparaît ici pour une première fois de façon aussi explicite dans le discours de l'architecte new-yorkais, celle-ci est par ailleurs tout à fait cohérente avec la perspective structuraliste qui marque en sourdine son approche depuis la seconde moitié des années 60. On a déjà relevé l'apport de Chomsky (Eisenman, 1970a, 1971ad) de même que la référence succincte au procédé structuraliste décrit par Barthes (Eisenman, 1970a), et ce n'est pas par hasard que les noms de Claude Lévi-Strauss et de Michel Foucault⁶⁵ – deux autres figures

⁶⁵La citation attribuée à Lévi-Strauss n'est pas référée. La mention de Michel Foucault passe par l'emprunt de la notion d'*épistémé* (Foucault, 1966) – non référée ici par Eisenman (1976e), elle le sera ultérieurement (Eisenman, 1984c).

incontournables de la mouvance structuraliste – apparaissent ici pour appuyer l’argumentation « anti » ou « post » humaniste de l’éditorial. Comme le signale Gilles Deleuze, le structuralisme est inséparable d’un « nouvel anti-humanisme » où « la place est première par rapport à ce qui l’occupe » (Deleuze, 1972: 245). C’est le potentiel d’une telle situation que soulignait Eisenman (1974c) – même s’il ne se référait pas là explicitement au structuralisme – dans la description du rapport entre maison et « occupant » marquant son article sur *House III*. Le fait que la structure formelle et l’espace produit ne soient pas a priori assujettis à l’occupant générerait, dans la perspective proposée par Eisenman, une situation d’écart susceptible d’ouvrir de nouveaux champs d’exploration, autant pour les modes de conception que d’occupation. Il s’agit là de penser l’écart – ou ce qu’Eisenman (1986f, 1987c) associera plus tard à la « dislocation » – comme un élément catalytique potentiel dans l’invention de nouveaux rapports à l’environnement, un élément à aborder comme vecteur de « dépaysement » (Roger, 1993, 1997) plutôt que source d’aliénation.

Cette perspective, alliant la critique du fonctionnalisme à celle de l’humanisme, s’inscrit comme une des voies afférentes à l’« autonomie » revendiquée par Eisenman pour l’architecture. Présente de façon implicite dans ses premiers textes – à travers l’emphase donnée à l’élaboration formelle – cette revendication trouve une formulation plus explicite en 1976 dans la 5^e parution d’*Oppositions*. Le thème est abordé dans l’introduction que signe Eisenman (1976a) pour l’article de Rafael Moneo portant sur l’architecture d’Aldo Rossi. Il y présente le concept d’« architecture autonome » comme une idée potentiellement aussi déterminante pour la pratique architecturale des années 70 que ne l’a été le fonctionnalisme pour le mouvement moderne et ses multiples héritiers jusqu’aux années 60. S’il souligne la contribution essentielle de l’auteur de *L’architettura della città* (Rossi, 1966) à l’émergence de ce concept d’« autonomie », Eisenman questionne par ailleurs le répertoire formel restreint auquel ont eu tendance à le confiner Rossi et les autres architectes associés à *La Tendenza*. Ce n’est évidemment pas à un retour à des références formelles néo-classiques que mène pour lui l’idée d’« architecture autonome ». À l’inverse, ce qui ressort

jusqu'ici de son discours projectuel serait plutôt la possibilité d'explorations et de remises en question encore plus libres des archétypes et a priori formels dominants la tradition architecturale occidentale. En dissociant l'élaboration formelle en architecture de ses bases anthropocentristes ou humanistes, c'est une condition singulière – pouvant paraître aberrante – que propose Eisenman comme cadre d'expérience. Cette condition, façonnée par des logiques formelles autonomes – c'est-à-dire indépendantes du dessein fonctionnel et de sa représentation – ne prétendrait plus abriter servilement l'occupation, elle la provoquerait plutôt potentiellement en lui offrant une certaine résistance. L'autonomie architecturale serait-elle ainsi productrice de « non-lieux », ceux-là mêmes que fustige Frampton (1974) en les associant au « paysage de l'aliénation »? Même si Eisenman ne l'exprime pas ici encore directement en ces termes, sa position met en jeu le rapport à l'environnement et corrélativement la question du paysage ou des trajectoires de valorisation paysagère. En effet, ce que suggérerait virtuellement la perspective d'Eisenman, c'est qu'un environnement aménagé rompant avec les idéaux humanistes ou résistant formellement aux références anthropocentristes traditionnelles – et en ce sens pouvant apparaître à certains comme aliénant ou « étranger » – puisse être reconnu comme stimulant et valorisable ou à tout le moins mériter que l'on s'y intéresse en tant que condition formelle contemporaine⁶⁶. Un tel point de vue s'écarterait radicalement du discours humaniste véhiculé vigoureusement depuis les années 50 par *Team 10* et plus particulièrement par la figure charismatique d'Aldo Van Eyck. La Biennale de Venise⁶⁷ de 1976, où sont présents Eisenman et Van Eyck, sera notamment le théâtre de ce choc de perspectives.

⁶⁶Le néorationalisme d'Eisenman et le néoréalisme de Venturi – pour employer les catégories utilisées par Gandelsonas (1976) dans son éditorial d'*Oppositions 5* – pourraient, à certains égards, se rejoindre sur ce point, même s'ils partent de directions opposées.

⁶⁷La section architecturale de la Biennale de Venise de 1976, sous la direction de Vittorio Gregotti, présente entre autres l'exposition « Europe-America »; une exposition en deux volets sur la problématique du territoire urbain. Le volet européen regroupe 14 architectes autour du thème des « centres historiques », le volet américain – proposé par l'IAUS dirigé par Eisenman – regroupe 11 architectes autour du thème de la banlieue (« Suburban Alternatives: 11 American Architects »). Les architectes de la sélection européenne sont l'AUA, Carlo Aymonino, O. Bohigas Martorell & Mackay, Herman Hertzberger, Hans Hollein, Lucien Kroll, Aldo Rossi, Alvaro Siza y Viera, Alison et Peter Smithson, James Stirling, le Taller de Arquitectura, O.M. Ungers, Aldo van Eyck et Giancarlo De Carlo. Les architectes de la sélection américaine sont Raimund Abra-

4.2.1 Eisenman et Van Eyck : de part et d'autre de la « faille »

C'est par l'anecdote de l'escarmouche ayant eu lieu à la Biennale de Venise de 1976⁶⁸ entre Aldo Van Eyck et l'historien de l'architecture Manfredo Tafuri qu'Eisenman (1977c) ouvre, un an plus tard, le « commentaire » critique précédant l'essai d'Oriol Bohigas (1977) sur Van Eyck et la « nouvelle école d'Amsterdam » dans le numéro 9 d'*Oppositions*. Pour Eisenman (1977c), cet incident témoigne de l'« existence d'un profond schisme » générationnel entre les architectes principalement actifs dans les années 50 et 60 et ceux des années 70⁶⁹. Dans la foulée du propos défendu dans son éditorial « Post-Functionalism », Eisenman (1976e,1977c: 19) situe le conflit ou la « fissure profonde » marquant les approches divergentes des architectes de la Biennale dans le fait que les premiers – les architectes issus des années 50 et 60; notamment ceux de la mouvance *Team 10* – continueraient à croire dans « l'évaluation programmatique et sociale de la ville » alors que les seconds – les architectes émergents des années 70 – ayant abandonnés cette croyance, s'intéresseraient à la ville comme composante d'une recherche structurelle et typologique sur la forme bâtie⁷⁰. C'est dans cette perspective – fidèle au biais formaliste caractérisant sa démarche – qu'Eisenman examine l'approche d'Aldo Van Eyck et de son plus important disciple Herman Hertzberger.

ham, Emilio Ambasz, Peter Eisenman, John Hejduk, Craig Edward Hodgetts, Richard Meier, Charles Moore, Cesar Pelli, Robert Stern, Stanley Tigerman et Robert Venturi (Radice et Raggi, 1976: 235-264).

⁶⁸Pour plus de détails, voir la transcription italienne du colloque «Quale Movimento Moderno» tenu le 1^{er} août 1976 lors de la Biennale (Raggi, 1978: 179-180).

⁶⁹C'est en 1976 que paraît aussi *Architettura Contemporanea* de Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co, traduit en anglais et en français respectivement sous les titres *Modern Architecture* (1979) et *Architecture contemporaine* (1982). Dans le dernier chapitre (XXI- Les expériences des années 70) de cet ouvrage, Tafuri (1976, 1991: 256 / 379) est aussi critique à l'égard du Van Eyck du début des années 60 – taxé de « naïveté » – qu'il peut l'être à l'égard des manipulations formelles d'Eisenman – taxé de « sadisme ». Le fait qu'Eisenman semble implicitement dans son commentaire rattacher Tafuri à sa propre perspective pourrait vraisemblablement s'expliquer en partie par l'interprétation biaisée qu'auraient développée les néo-avant-gardes américaines de la pensée tafurienne. Déterminer le bien-fondé ou non de cette critique adressée notamment par Diane Y. Ghirardo (2002) à Eisenman et au milieu de la théorie architecturale américaine ne relève par ailleurs pas des visées de la présente analyse.

⁷⁰Ce diagnostic tend à omettre l'apport important au début des années 70 de groupes radicaux italiens comme Archizoom et Superstudio; apport poursuivi dans la même décennie par les discours d'architectes comme Rem Koolhaas et Bernard Tschumi dans une direction fort différente de celle préconisée par *La Tendenza* et l'«architecture rationnelle» auquel Eisenman

La première critique générale qu'il porte aux deux architectes néerlandais est de persister à « habiller l'élaboration formelle dans la mythologie de l'idéalisme social ». Symptomatique de l'architecture des années 50 et 60, l'approche préconisée par Van Eyck et Hertzberger ne déboucherait selon Eisenman (1977ce), avec ou malgré sa rhétorique humaniste, à rien de plus qu'une forme de « déterminisme géométrique »⁷¹ remplaçant comme facteur légitimant, l'imagerie machiniste des années 20 par l'appel à la redécouverte d'une « *essence* anthropologique et sociologique » (1977c: 20). Le principal problème d'une telle perspective serait de nier implicitement la nécessité d'une remise en question fondamentale de « la vision progressiste de l'homme et de sa technologie ». Eisenman localise le point de rupture d'où émanerait cette nécessaire remise en cause dans la « double calamité de 1945 », c'est-à-dire dans les figures ultimes de l'anéantissement planifié qu'incarnent l'Holocauste et la destruction atomique d'Hiroshima et Nagasaki. Ces figures – qui apparaissent ici pour la première fois dans son discours et qui reviendront à plusieurs reprises dans ses textes jusqu'en 1984 – signalent pour Eisenman (1977c) que le rapport entre l'homme et l'objet « ne peut plus être soutenu par l'anthropocentrisme d'une géométrie unitaire » et que la « vieille croyance hiérarchique dans l'efficacité de l'homme comme créateur et de l'architecture comme incarnation et représentation de ses aspirations » doit être ou est déjà « remplacée par une nouvelle relation entre l'homme et l'objet, plus relativiste, fragmentée et discursive ». C'est le refus d'admettre pleinement les conséquences de cette nouvelle condition qui tendrait, selon Eisenman, à rendre « anachronique » la position « idéaliste » défendue par Van Eyck et Hertzberger.

S'il ne s'agit pas tant ici de statuer sur la justesse ou l'invalidité de la critique portée par Eisenman à Van Eyck et ses émules, ni de tenter de juger la légitimité d'une perspective par rapport à l'autre – l'antihumanisme contre l'humanisme ou vice et versa – il est par

semble vouloir réduire les années 70. Ce nouvel essor du « programmatique » incarné par Koolhaas et Tschumi tranche par ailleurs aussi radicalement avec la perspective humaniste animant Van Eyck et Hertzberger.

ailleurs intéressant d'observer comment les perspectives véhiculées par Eisenman et Van Eyck signalent ou activent, à partir de plusieurs thèmes communs aux deux protagonistes, des trajectoires divergentes ou opposées. Parmi ces thèmes, on peut signaler entre autres, la référence à un modernisme qui resterait à accomplir en architecture, l'importance donnée à la structure formelle⁷² et l'idée de décentrement du sujet, mais c'est le concept de « between » ou d'« in-between » [entre; entre-deux; intermédiaire] – associé au champ conceptuel de l'interstitiel – qui attirera ici plus spécifiquement notre attention. Ce thème, central chez Van Eyck depuis les années 50, comme on l'a déjà signalé, reste encore relativement implicite chez Eisenman qui en fera par ailleurs, dès les années 80, un des vecteurs discursifs essentiels de sa démarche. Même si Eisenman n'aborde pas dans son commentaire de 1977 le concept d'« in-between » de Van Eyck⁷³, la critique générale qu'il émet à l'endroit de l'architecte néerlandais toucherait néanmoins, en s'attaquant à l'humanisme, à ce qui anime chez ce dernier l'usage de cette notion: l'idée du « domaine de l'in-between » comme « domaine de l'homme » (Van Eyck, 1962ab). La critique d'Eisenman marquerait en ce sens aussi l'écart profond qui séparera les points de vue respectifs des deux architectes à l'égard de l'« in-between ». Pour bien saisir cet écart et ses implications, il nous faut nous attarder un peu ici sur ce qui caractérise l'idée d'« in-between » ou d'« entre-deux » chez Van Eyck, de façon à pouvoir ainsi la mettre en parallèle avec ce que l'on a jusqu'à maintenant observé dans la démarche d'Eisenman se rapportant au champ conceptuel de l'interstitiel.

Outre l'influence des avant-gardes esthétiques modernes – les explorations de Mondrian, Klee et du surréalisme par exemple – et l'apport complémentaire d'observations

⁷¹Lors du Forum « Beyond the Modernism » (Harvard University, 5 novembre 1977), Eisenman (1977e: 214) utilise cette expression, de façon plus spécifique, dans sa critique de l'édifice à bureaux Central Beheer (Apeldoorn, 1968-73) d'Herman Hertzberger.

⁷²Le développement d'une structure formelle dominante chez Van Eyck mènera ses émules néerlandais (Piet Bom, Hertzberger, etc.) à proposer l'appellation « structuralisme ». Cette appellation n'est par ailleurs pas vraiment liée à la théorie du structuralisme. Concernant ce thème et les autres mentionnés ici, voir notamment à propos de Van Eyck : Francis Strauven (1998: 452-53; 466-67; 476-77).

anthropologiques – l’architecture traditionnelle Dogon (Mali, 1960) et Pueblos (États-Unis, 1961) – la pensée du philosophe juif Martin Buber marque profondément le point de vue à partir duquel Van Eyck développe et applique à la réflexion aménagiste, surtout à partir des années 50, le thème de l’« in-between » ou de l’« entre-deux ». La pensée humaniste de Buber (1923,1942) – à laquelle s’initie Van Eyck lors de ses années d’études à l’ETH (Zurich,1938-42) – se caractérise par l’importance conférée aux notions de dialogue, de rencontre, de relation et de réciprocité. Dans ce cadre, « l’Entre-deux » [das Zwischen] joue pour Buber un rôle de premier plan en tant que domaine de la relation, « véritable lieu et support de ce qui se passe entre humains » (Buber,1942: 113-114). Cette conception dialogique de « l’entre-deux » – qui reste néanmoins pour Buber davantage événementielle que spatiale – inspire l’enjeu architectural fondamental qu’associera Van Eyck à cette notion: celle d’un élargissement conceptuel de l’idée de « seuil ». Ainsi, au symbole du « seuil » – ou plus littéralement « seuil de porte » [doorstep] – lancé par les Smithson en 1953 (CIAM 9, Aix-en-Provence) pour rendre compte de l’importance du lien entre le logis et la rue, Van Eyck répond en développant une « plus grande réalité du seuil » (CIAM 10, Dubrovnik,1956) agissant comme leitmotiv à la fois conceptuel, expérientiel et formel⁷⁴. Cette approche élargie du « seuil »⁷⁵ déborde la seule relation intérieur-extérieur ou privé-public pour s’ouvrir à tout un ensemble d’oppositions pouvant être mises en relation de « réciprocité » (unité-diversité, partie-totalité, simplicité-complexité, ouverture-fermeture, microcosme-macrocosme, mouvement-repos, etc.). Dans cette optique – comme Van Eyck (1959: 27-28) l’exprimera à Otterlo lors de la dernière réunion des CIAM – « établir l’entre-deux [in-between], c’est réconcilier les polarités conflictuelles », c’est-à-dire rétablir

⁷³Eisenman n’y reviendra pas non plus après coup lorsqu’il développera plus tard lui-même cette notion, pas plus que Van Eyck ne commentera spécifiquement l’approche du « between » chez Eisenman.

⁷⁴Avant les Smithson, Gutman et Manz, lors d’une rencontre préparatoire du CIAM 9 à Sitguna (Suède) avaient déjà en 1952 alimenté et confirmé l’intérêt théorique de Van Eyck pour la notion d’« entre-deux », en citant sur ce sujet Martin Buber lors de leur présentation.

⁷⁵Le terme aurait été utilisé en français à Dubrovnik. Van Eyck tendra à utiliser « in-between » en anglais. Le vocable « threshold » qui aurait pu être une façon d’exprimer « l’élargissement de sens » proposé par Van Eyck à partir du terme « doorstep » des Smithson a été très peu employé par l’architecte néerlandais. Il apparaît tout de même comme traduction du

le « phénomène de jumelage » [twinphenomena] en fournissant à ces polarités « un lieu où elles peuvent interagir ». De plus, en associant ainsi le domaine de l' « entre-deux » ou de l'intermédiaire à la notion de « lieu » [place], c'est aussi – selon la définition qu'il donne à ce dernier – à un « espace à l'image de l'homme » que Van Eyck (1960ab) renvoie essentiellement. Si le domaine de l' « entre-deux », en tant que jumelage de significations multiples, est lié à une condition d' « ambivalence » ou d' « ambiguïté » – le « sens gratifiant de l'incertitude » (Van Eyck, 1963) – c'est toujours une visée réconfortante d' « équilibre » et d' « articulation » qui en motiverait finalement pour Van Eyck la formalisation (1960ab, 1962a, 1963). Car, il y a bel et bien chez Van Eyck une volonté de mise en forme directe de l' « entre-deux »⁷⁶. Celle-ci se transcrit notamment par l'importance donnée à la « configuration de lieux intermédiaires clairement définis » (1960a), configuration d'espaces dilatant sous différentes formes la ligne frontière du seuil pour à la fois marquer et apaiser les « transitions » en les articulant (Van Eyck, 1960a, 1962c, 1979a).

Ainsi, si de façon générale « l'attention à l'entre-deux » [in-between awareness] qu'appelle Van Eyck (1962c) est partagée par Eisenman – comme en font foi déjà dans ses premiers textes l'importance accordée aux « relations » (Eisenman, 1963ab, 1970a, 1971a, 1972b) et comme en feront foi bientôt plus explicitement d'autres témoignages (Eisenman, 1982k, 1983e) – si on peut aussi, dans une certaine mesure, mettre en parallèle les stratégies de couplages bipolaires ou de « doublage » que mettent en œuvre les deux architectes pour activer cette condition intervallaire ou relationnelle, et si enfin, on observe qu'ils associent tous deux l'activation de cette condition à un potentiel d' « intensification » de l'expérience spatiale (Van Eyck, 1959; Eisenman, 1973a), le point de vue et la finalité qui motivent leur intérêt commun pour cette condition diffère radicalement. Alors que Van Eyck (1960a, 1962a) cherche dans une perspective humaniste, à déterminer « la forme adéquate pour la

« seuil » dans l'éditorial – « Threshold : Land of the In-Between » – de *Forum* 8, 1959 (éditorial non signé, mais attribué par Strauven (1998: 355) à Joop Hardy, collaborateur de Van Eyck au sein du comité de rédaction de cette revue néerlandaise).

⁷⁶Francis Strauven (1998: 354-360) relate notamment la thématique des « shapes of the in-between » [formes de l'intermédiaire ou de l'entre-deux] chère à Van Eyck.

bonne relation » – la « juste mesure » ou le « juste effet de la mesure » devant selon lui régir à tous les niveaux le domaine réconciliateur de l'entre-deux – pour Eisenman, la forme est plutôt la résultante d'un travail sur la cohérence logique intrinsèque de structures de « relations formelles », un travail syntaxique qui tendrait plus à « brouiller » les significations préétablies qu'à les « réconcilier ». Dans un tel cadre, ce qui se rattache chez Eisenman à la condition d'entre-deux – telle qu'on a pu l'observer jusqu'à maintenant, même si elle n'est pas encore explicitement nommée par lui – ne serait pas tant la détermination d'un lieu ou d'une série de lieux intermédiaires que la condition générale d'une forme projectuelle en tension entre l'actuel et le virtuel. Ce sont bien sûr ici des effets forts différents qui sont visés dans chacun des cas. Pour Van Eyck, le « domaine de l'entre-deux » doit avoir « un impact équilibrant » et réconfortant (Van Eyck, 1962a), alors que les procédés formels d'Eisenman, s'ils n'excluent pas a priori l'éventualité de tels effets, revendiquent un territoire d'exploration autonome exogène aux aspirations réparatrices de l'architecte néerlandais, promoteur d'une « médecine de la réciprocité » (Van Eyck, 1960a). Il n'y a pas d'ambition curative dans la recherche formelle d'Eisenman. À l'inverse, l'effort de remise en question des a priori de l'architecture – ceux entourant la fonction notamment – en visant l'activation de nouvelles zones d'appréhension et de perception – conceptuelles et virtuelles particulièrement – tendrait plutôt à « défier » l'occupation et « déstabiliser » l'expérience habituelle de l'environnement. Nous sommes ici très loin de ce que prône Van Eyck.

Deux ans après le commentaire critique d'Eisenman (1977c) dans *Oppositions*, paraît ce qui pourrait être considéré comme une première contre-attaque de Van Eyck (1979a) dans *Spazio e Società*, revue milanaise dirigée par Giancarlo de Carlo, « membre » de *Team 10*. Le texte en question, « The Ironbound Statement », est en fait la retranscription du discours livré la même année par Van Eyck, lors de la réception d'un doctorat honorifique au *New Jersey Institute of Technology* de Newark – ironiquement, la ville natale d'Eisenman, non loin de Manhattan. S'il n'y nomme pas spécifiquement Eisenman, Van Eyck (1979a), dans certains passages virulents visant explicitement les architectes

associés à l'exposition *New York Five* (MoMA, 1972) – « les cinq, six et sept indésirables de New York » – conteste clairement l'approche développée par l'architecte new-yorkais, directeur de l'*LAUS* : d'une part, en réitérant sa foi en un fonctionnalisme amélioré, et d'autre part, en remettant en cause l'idée qu'un édifice puisse être « intentionnellement (...) contradictoire ou déconcertant », « provoquer » au lieu d'« apaiser ». Au sein de la même publication, dans une lettre adressée à Oswald Mathias Ungers – un participant tardif des réunions de *Team 10* (1965 et 1966) – Van Eyck accuse dans la même veine, de « détourner l'architecture vers ce qu'elle n'est pas » (1979ab), un ensemble encore plus vaste de praticiens et théoriciens incluant Rossi, Tafuri, les Krier, Venturi et Scott-Brown, OMA, le « nouveau » Ungers, et bien sûr Eisenman. Une charge qui sera reprise et amplifiée par Van Eyck en 1981 dans les deux variantes de son véhément « Rats, Posts and other Pests » (Van Eyck, 1981ab) ainsi que dans d'autres textes subséquents⁷⁷. La « fissure profonde » qu'Eisenman (1977c) décelait lors de Biennale de Venise de 1976 entre les préoccupations d'une génération montante et les ambitions motivant *Team 10* – et plus particulièrement sa mouvance néerlandaise – est confirmée par la réponse sans équivoque de Van Eyck. Plus qu'une « fissure », c'est un véritable gouffre qui tendrait à séparer les visions de ces deux protagonistes.

Mais il ne s'agit pas, dans le présent cadre, de déterminer ce que doit être ou ne pas être l'architecture. Ce qui nous importe ici, ce sont les vecteurs de valorisation de la condition interstitielle mis en cause par ces perspectives et ces conceptions, en quoi et vers quoi ils sont potentiellement et différemment porteurs de paysages ou de traits de paysagété. En d'autres mots, quels types d'attitudes tendraient à activer ces approches dans la construction de rapports perceptifs et expressifs à l'environnement; et comment la position d'Eisenman se distingue à cet égard de celle de Van Eyck, sans doute l'un de ses principaux prédécesseurs dans l'usage discursif de la notion d'« entre-deux » [in-between].

⁷⁷Un an avant son décès, Van Eyck (1998: 20) y va d'une même critique vitriolique accusant Eisenman, mais aussi entre autres les aménagistes néerlandais Ben Van Berkel et Adriaan Geuze, de « tendances quasi criminelles » parce qu'ils laisseraient volontairement place dans leurs conceptions « au destructif, au déplaisant, au déséquilibré et à l'incohérent ».

Nous avons là deux approches intéressées, chacune à leur façon, par la recherche formelle et par une condition d'intervalle ou de relation. L'une – celle de Van Eyck – dans une perspective humaniste, poursuit l'idéal salvateur du mouvement moderne, associant des vertus holistiques à la détermination formelle de l'« entre-deux »; l'autre – celle d'Eisenman – remettant en question cette ambition salvatrice, explore des processus autonomes d'élaboration de la forme où la condition d'« entre-deux » est davantage abordée comme un territoire d'investigation perceptuelle et conceptuelle. La première approche visant la mise en forme de « lieux intermédiaires » équilibrés aptes à reconforter ou stimuler le sujet par l'articulation et le « jumelage » de « significations multiples »; la seconde cherchant plutôt à « brouiller » les repères habituels du sujet pour déclencher de nouvelles expériences de perception et d'appréhension, à générer par effet de « distanciation » la nécessité d'une reconquête usagère et cognitive de l'espace. Indépendamment des formes spécifiques engagées dans l'expression architecturale de chacune de ces démarches – géométrie en plan à base de cercles, d'arcs de cercle et de trames orthogonales prise notamment par Van Eyck ou variations transformationnelles du cube privilégiées jusqu'ici par Eisenman – les positions discursives auxquelles elles sont associées convoquent déjà en soi, de façon autonome, des vecteurs de valorisation de l'espace, du territoire et de la condition interstitielle qui, directement ou indirectement, participeraient ou contribueraient à l'élaboration de sensibilités paysagères fort différentes.

Ainsi, de manière générale, le point de vue adopté par Van Eyck tendrait à lui faire considérer comme phénomène « négatif » tout milieu – bâtiment ou environnement plus large – apparaissant résister à un idéal d'équilibre et d'accueil. C'est dans cette veine qu'il ouvre son discours de l'« Ironbound Statement » – du nom d'un quartier de Newark entouré de voies ferrées et de zones industrielles (Lefavre et Tzonis, 1999a: 119) – en faisant allusion à la « pathologie du paysage » affectant le monde contemporain (Van Eyck, 1979a). Si ce constat semble assimiler la question paysagère à celle de l'écologie, il est aussi et surtout afférent au rôle « harmonisant » – le « built homecoming » – auquel Van Eyck (1960a) rattache avec insistance et de manière presque exclusive l'enjeu de la création

aménagiste. La paysagété portée par le discours de Van Eyck et son concept d'« entre-deux », est liée à une condition marquée principalement par la « transition », l'«   quilibre », la « juste mesure » et la « réciprocité ». Recherch  e, trouvée ou crée, cette condition idéale est associée par Van Eyck (1962a)    un « paysage de phénomènes jumeaux » [landscape of all twinphenomena]. Le territoire, plus ou moins aménagé, qui s'écarte de cette condition ou est susceptible de la perturber par certaines de ses caractéristiques – « polarités conflictuelles » ou « scindées » [split], « vide » non articulé, « espace-résidu », etc. (Van Eyck, 1959, 1960a, 1962a, 1984) – sera, selon cette perspective, considéré péjorativement en tant que « non-espace », « nulle part organisé », « *planned wasteland* » [friche planifiée] (Van Eyck, 1984, 1968a, 1962a); paysage « pathologique » nécessitant une intervention réparatrice y réinscrivant des « qualités humaines » (1979a, 1959). C'est qu'au sein du « kaléidoscope » de phénomènes duals que Van Eyck (1962c) aspire à réunir dans le « domaine de l'entre-deux », la figure humaine maintient une position centrale. La paysagété de l'« entre-deux » serait en ce sens chez Van Eyck avant tout reconnaissance de l'« image de l'homme » – son « visage » (1960b)⁷⁸ – s'incarnant dans l'espace et le temps. Si Van Eyck rejoint ainsi, à travers le rapport visage-paysage, un jumelage dominant de la pensée occidentale – qu'ont notamment relevés Deleuze et Guattari (1980) – il se couperait aussi du même coup d'un domaine ayant constitué en amont un puissant ferment d'inventions paysagères : l'attrance pour ce qui résiste à l'humain, l'attrait du no man's land. C'est cette part de la paysagété que la démarche architecturale d'Eisenman, plus ou moins implicitement, contribuerait jusqu'à maintenant, de façon particulière et paradoxale, à activer. Comme on l'a déjà noté, l'approche que développe Eisenman avec la série des *Houses* ne vise pas à renforcer l'identification à l'espace ou, pour reprendre l'expression de Van Eyck, à inscrire l'« image de l'homme » dans l'environnement aménagé. Jouant de la tension entre l'actuel et le virtuel, elle cherche plutôt à « neutraliser les significations sociales existantes » pour générer une condition de « vide » sémantique susceptible d'in-

⁷⁸Le titre du poème de Thomas Campion (1617) cité par Van Eyck (1960b) – « Il y a un jardin dans son visage » [There Is A Garden In Her Face] – appellerait aussi, dans ce sens, la réciproque « Il y a un visage dans le jardin ».

duire « une nouvelle image mentale de l'environnement » (Eisenman,1972ab,1974c). La condition d'« entre-deux » ne serait plus ici condensée en un lieu à « visage » humain, mais dans l'écart ou l'intervalle processuel qui « défait le visage »⁷⁹ pour mettre potentiellement en branle d'autres trajectoires de qualification, d'autres vecteurs de paysagéité.

Pour mieux saisir cette condition d'écart – et à travers elle, la dissension avec Van Eyck – il peut être utile de la replacer d'abord dans le contexte plus large de la question de « l'autonomie ». L'« autonomie de la forme » revendiquée par Eisenman en architecture pourrait ici être mise en parallèle à celle que défend par exemple Alain Roger (1994) pour la notion de paysage, quand il insiste pour « dissocier » ce concept d'origine esthétique de celui d'environnement, lié à l'écologie. Un environnement dysfonctionnel écologiquement ou à faible valeur écologique peut fort bien selon ce point de vue constituer l'objet d'une valorisation paysagère. Dans cette optique, le paysage n'est pas l'égal de la nature ou du territoire, mais une construction sensible et cognitive qui en valorise, selon différents motifs, certains assemblages ou aspects. C'est l'écart entre ces deux domaines – celui du paysage et de l'environnement (avec ou sans référence directe à l'écologie) – qui constituerait, d'après cette perspective, le principal ressort de l'aventure créative afférente à une histoire des paysages; une histoire pouvant être abordée comme le parcours d'une exploration culturelle et expérientielle valorisant des territoires préalablement « non perçus », jugés sans intérêt ou rébarbatifs. Si on la rapporte au cadre environnemental – dans le sens que lui confère plus spécifiquement l'écologie – la position de Roger n'est pas ici de dénigrer l'importance de l'équilibre écologique au profit de la seule perspective esthétique, mais de marquer la différence entre les deux champs; ceci de façon à pouvoir dans l'écart épistémologique les séparant, autoriser une exploration plus libre de chacun, une exploration des transversalités et assemblages qu'attise leur condition d'autonomie respective. Bien que la revendication à l'autonomie que défend Eisenman pour la forme en architecture

⁷⁹Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980 : 228). Non cité par Eisenman.

ne repose pas sur les mêmes bases que celles de Roger, ce qui nous intéresse ici particulièrement est l'emploi commun de l'écart comme levier et déclencheur exploratoire.

Remettant notamment en question une origine « naturelle » de l'architecture qui en limiterait la portée à l'idée d'abri et à sa représentation, Eisenman établit l'écart comme un principe moteur⁸⁰. Selon cette perspective, une élaboration de la forme qui se développe selon d'autres paramètres que ceux afférents au fonctionnalisme ou à la sémantique réconfortante de l'« abri » constitue une proposition architecturale légitime. Le propos d'Eisenman n'est pas tant de nier la réalité de la fonction ou la nécessité de l'« abri » que de proposer des stratégies formelles qui n'étant pas assujetties à leur représentation peuvent explorer parallèlement d'autres dimensions expérientielles. Ainsi, là où Van Eyck tend, dans un même idéal, à fondre formes et ambitions sociales humanistes, paysage et mérite environnemental – rejetant conséquemment comme « négatif » tout écart apparent entre ces pôles – Eisenman tendrait plutôt à dissocier ces domaines, ouvrant à d'autres enjeux l'élaboration formelle et aussi l'attitude vis-à-vis l'environnement et ses formes. Le potentiel déstabilisant de cette « dissociation » est accentué chez Eisenman par le fait que son approche de l'autonomie – à l'inverse de celle qui sera notamment développée par les architectes de *La Tendenza* – ne débouche pas sur l'emploi d'un vocabulaire lié aux archétypes formels de l'histoire de l'architecture, mais vise plutôt à remettre en cause ceux-ci en défiant les repères habituels auxquels ils sont associés. Si à peu près rien dans son discours ne renvoie encore directement à un territoire plus large, la description des stratégies projectuelles misent en branle contribuerait néanmoins par extension à construire une attitude ne valorisant pas tant la reconnaissance de repères territoriaux rassurants que l'expérience de leur brouillage et l'appréhension des virtualités auxquelles ils renvoient potentiellement. En d'autres termes, en travaillant principalement à brouiller et résister à la sémantique traditionnelle de la « maison » – lieu symbolique par excellence du confort –

⁸⁰Un principe qu'il associera plus tard à la « dislocation de l'abri » (Eisenman, 1986a, 1987c) comme nous l'avons déjà signalé plus tôt dans la discussion sur *House III*.

pour activer les aspects virtuels et conceptuels de la forme, Eisenman contribuerait de façon générale, ne serait-ce que sur un plan rhétorique, à induire un « regard » différent sur le territoire. Ce « regard », qui s'élabore au fil des récits projectuels et critiques abordés jusqu'à maintenant, appelle une attitude bien particulière à l'égard du monde anthropique: l'attitude d'un « sujet » hypothétique prenant plaisir à déchiffrer et coloniser un territoire artificiel fait de formes évoluant apparemment selon des règles qui leur sont propres, des règles qui paraîtraient aussi sourdes aux diktats de la raison instrumentale qu'aux appels opposés aspirant à redonner « visage humain » à l'espace. Ainsi, alors que Van Eyck (1962a) dénonce sans appel la « vacuité » de l'espace contemporain – [emptiness materializes into cruelty] – Eisenman (1974c) semble trouver dans le « vide » [void] un nouvel espace de stimulation, une nouvelle géographie à scruter et inventer.

À la lumière du choc de perspectives qu'incarnent ces positions et avant de poursuivre plus spécifiquement notre parcours avec Eisenman, il y a lieu de signaler ici quelques distinctions marquant le champ conceptuel globalement associé à la condition interstitielle. Si la conception de l'« entre-deux » ou de l'« in-between » que défend Van Eyck correspond à des aspects importants du domaine de l'interstitiel – la relation, l'intervalle, le milieu, l'état de se trouver « entre », etc. – elle en exclurait aussi une part névralgique, celle plus ou moins péjorative à laquelle est souvent rattachée en aménagement cette condition: c'est-à-dire la part reliée entre autres au résiduel, au vide, à la trouée et à l'indéterminé. À cet égard, il n'est pas étonnant que Van Eyck opte pour le terme d'« in-between » et évite la notion d'interstitiel dont la dimension potentiellement plus problématique s'accorde difficilement à son propos. Bien que Tzonis et Lefaivre (1999ab; Lefaivre, 2002) ont raison de souligner la contribution majeure de Van Eyck – avec son projet des terrains de jeux d'Amsterdam – à une conception de l'aménagement sensible à la dimension « interstitielle » de la ville, il semble par ailleurs que l'architecte néerlandais n'ait pas assumé ou revendiqué le caractère virtuellement déstabilisant de ce concept, au-delà de la démonstration empirique du potentiel projectuel des interstices urbains comme réseau ou constellation. D'un point de vue inverse, c'est justement vers ce

domaine plus problématique de l'interstitiel que tendraient plusieurs trajectoires de valorisation et d'expérimentation véhiculées par le discours d'Eisenman, mais sur un plan cette fois principalement abstrait et conceptuel, dénué de considérations sociales ou contextuelles affirmées. Avant que n'apparaissent directement dans ses textes sur une base récurrente les concepts de « between » (Eisenman,1982k,1983e,1987e,1988cdefhi) d'« interstitiel » (Eisenman,1996b,1997bc,2003a), Eisenman dépeint en effet dans les travaux abordés jusqu'à maintenant, une condition projectuelle rejoignant la dimension déstabilisante de l'interstitiel à travers les idées de « neutralisation » des significations attendues (1972a), de « vide » [void] défiant et stimulant potentiellement l'« occupation » (1974c), de « destruction » positive (1974ce) et de fragmentation (1976ce). Cette condition résulte d'un processus de manipulations formelles visant à activer les dimensions virtuelles et conceptuelles de la forme à partir de configurations concrètes. Si elle constitue de façon générale un « entre-deux » en tension entre l'actuel et le virtuel, cet « entre-deux » est afférent à l'autonomie du processus de conception et n'est jamais vraiment localisable spécifiquement en tant qu'espace comme il tendrait par exemple à l'être chez Van Eyck qui est préoccupé par la détermination et l'équilibre des transitions. La condition interstitielle découlant du processus d'élaboration formelle articulé par Eisenman (1972a) est en cela de nature quasiment résiduelle, sorte d'effet collatéral du travail syntaxique pour une « consistance logique de la forme ». Ainsi, quand Eisenman (1974c) mentionne la condition de « presque vide » [almost a void] de *House III* – une condition que l'on pourrait sans doute associer aussi à toute la série des *Houses* – il décrit en fait la « maison » comme un « résidu » des procédures transformationnelles abstraites et quasi autonomes ayant généré sa configuration formelle, reste procédural devant être réinvesti et réinventé autant fonctionnellement que sémantiquement à travers l'effort cognitif d'« occupation ».

Ces différences radicales d'approches entre Van Eyck et Eisenman portent des trajectoires de paysagéité divergentes. Si on peut associer le discours de Van Eyck à la promotion d'une paysagéité de l'« entre-deux » favorisant l'équilibre de polarités opposées et s'incarnant notamment par la mise en forme et la valorisation de lieux de transition

déterminés, la paysagéité que tend en contrepartie à véhiculer le discours d'Eisenman assumerait et valoriserait plutôt l'aspect à la fois disjonctif et connectif auquel se rattache la notion d'interstitiel. Il y a une dimension virtuelle de fracture liée à l'interstitiel qui semble à la base inexistante dans l'idée d'« entre-deux », du moins du point de vue avec lequel Van Eyck l'aborde en insistant sur les paramètres de réunion et d'unité chapeautant au final la valorisation des compositions. L'idéal de l'« harmonie en mouvement » appelé par Van Eyck (1962c) traduit bien cette ambition réunificatrice pouvant être reliée à la notion d'« entre-deux ». En terme de paysagéité, bien que cet idéal concorde avec la dimension dynamique et polyvoque du paysage, en restant assujetti à l'idée d'harmonie, il ne se démarquerait pas fondamentalement des codifications paysagères classiques ou traditionnelles qui tendent à dominer les paramètres de capture iconographique du « beau paysage ». La question n'est pas ici de savoir si l'on doit chercher à imposer ou repousser ces codes institués, mais de rendre compte de trajectoires qui, de façon parallèle ou transversale, pourraient les ouvrir sur d'autres horizons. Ce sont à ces trajectoires fuyantes que nous rattachons les traits d'une paysagéité interstitielle et c'est à cette paysagéité que contribueraient certaines préoccupations ressortant de la recherche formelle menée par Eisenman.

Nous avons relevé jusqu'ici deux principales pistes émergeant de la pratique discursive et projectuelle de l'architecte new-yorkais, deux voies qui sembleraient pouvoir alimenter une approche interstitielle du paysage. La première voie est afférente à la visée d'un procédé d'élaboration de la forme cherchant à générer une appréhension du virtuel; brèches ou interstices de virtualité qui s'intercaleraient en quelque sorte dans la perception, activés notamment par l'« excès » des structures de relations impliquées dans le processus de conception. Il s'agit en d'autres termes ici, d'induire l'impression que les choses ne s'arrêtent pas à ce que l'on voit, qu'il y a quelque chose de plus qui passe et les emporte, champ conceptuel surgissant par intermittence dans l'appréhension, susceptible à chaque fois de nous entraîner dans son mouvement. Ce qui primerait dans ce cas, ce ne serait pas tant l'image, le visage ou le paysage, que les « lignes de fuite » (Deleuze et Guattari, 1980) les traversant, trajectoires d'une paysagéité interstitielle et nomade plus que paysages se

stabilisant en images, trajets de quêtes fuyantes ou d'explorations perceptuelles sans points d'arrivée déterminés plus que projet de consommation paysagère. La seconde voie découle des visées activant cette première piste. L'autonomie ou la « quasi-autonomie » (Anderson, 2002) de procédures formelles animées par l'expérimentation syntaxique génère aussi une condition de résistance ou de « défi » à l'« occupation » qui appelle implicitement une attitude plus active et inventive à l'égard de l'environnement, une attitude ne pouvant plus reposer entièrement sur l'a priori de l'habitude et des conventions sémantiques guidant généralement l'expérience commune des territoires aménagés (Eisenman, 1974c). Si les procédures formelles contribuent à engendrer une condition de « dépaysement » qui se rapproche de la nature déstabilisante et souvent résiduelle de l'interstitiel – recréant conceptuellement, à certains égards, l'attrait paradoxal du no man's land – la résultante implique en contrepoint l'imagination de nouvelles trajectoires d'occupation. Les formes en cause ne semblant pas assujetties à la fonction, ni chercher à représenter l'image protectrice et confortable du connu, ce cadre singulier se prête mal à la passivité; il implique plutôt qu'il faille plonger, passer à travers l'image pour explorer, interagir et aborder ce territoire construit comme une nouvelle source d'expériences, un nouveau type d'aventure qui ne serait plus associée à la « conquête de la nature » – à l'instar de ce qui anima à l'origine l'histoire des inventions paysagères – mais à celle des formes et artifices de la pensée.

Un constat intermédiaire semble donc pouvoir être dégagé du premier pan de matériaux discursifs abordé jusqu'ici en suivant le filon Eisenman. Ce que paraît appuyer le propos de l'architecte new-yorkais en rapport à l'hypothèse d'une paysagité interstitielle, c'est notamment que celle-ci se référerait moins à la valorisation directe de figures, d'images ou de configurations qu'aux vecteurs susceptibles d'être activés ou provoqués par elles. Conséquemment, ce qui est en jeu ici ne se situerait pas dans la recherche d'équilibres harmonieux entre polarités opposées comme tend à le figurer Van Eyck avec son idéal d'« entre-deux », mais plutôt dans la reconnaissance d'agencements ayant possiblement un effet catalytique sur les modalités de perception et d'occupation. Ainsi, par delà le choc polémique entre l'ambition sociale revendiquée par Van Eyck et l'apparente « retraite »

formaliste et asociale d'Eisenman (Tzonis et Lefaivre, 1995), ce sont là plus pragmatiquement deux champs d'action bien différents que signale la brève comparaison des discours de ces architectes en rapport au thème de la condition interstitielle. À cet égard, la remarque de Deleuze et Guattari (1980) concluant l'« introduction: Rhizome » de *Mille Plateaux* sur la signification attribuée au fait de se trouver ou de se mouvoir « entre les choses » permet de préciser et d'illustrer de façon complémentaire la différence des positions en présence et la spécificité de la trajectoire adoptée par Eisenman. En effet, pour Deleuze et Guattari (1980: 37), « entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre réciproquement » – comme tend à être abordée principalement la notion d'« entre-deux » chez Van Eyck ou Hertzberger, par exemple – « mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu ». C'est ce « mouvement transversal » que semblerait engager jusqu'à maintenant, à partir de préoccupations formelles et conceptuelles, l'approche développée par Eisenman⁸¹; une trajectoire fuyante à laquelle se rattacherait de même l'hypothèse de paysagété interstitielle. En se référant à l'analogie géographique proposée par Deleuze et Guattari, l'enjeu aménagiste de l'interstitiel, tel qu'il est implicitement formulé dans la démarche d'Eisenman, n'est pas tant de construire un pont réunissant les rives du « ruisseau » – et donnant accès à la position centrale et équilibrée du milieu – que de trouver de nouvelles façons de faire du projet un « ruisseau »; flux que l'on peut certes se contenter d'observer à distance, mais qui appellerait surtout qu'on y saute pour le traverser ou suivre ses trajectoires potentielles, emporté dans son cours; flux érosif qui fissure virtuellement le bâti, annonçant la figure discursive de la ruine et la dissolution de l'architecture dans une géographie inventée.

⁸¹ Même si on peut arguer que la quête d'une origine géométrique – les « universaux formels » – à laquelle renvoie souvent Eisenman pour justifier la procédure transformationnelle des premières *Houses* (I à IV) semble encore donner une importance à la source du mouvement, l'emphase portée à l'inscription formelle du processus nous semble par ailleurs, à l'instar du « ruisseau sans début ni fin » de Deleuze et Guattari, justifier une lecture mettant entre parenthèses le prétexte de cette origine virtuelle pour se concentrer sur le dispositif spatial et formel qu'Eisenman met en place. C'est ce dispositif que nous associons au « ruisseau » ou au flot en nous préoccupant moins de savoir d'où il vient et où il va que du mouvement dans lequel il entraîne perception et appréhension, entre l'actuel et le virtuel.

Avant de rencontrer ces figures en poursuivant la traversée du corpus discursif et projectuel d'Eisenman, on ne peut conclure nos observations sur le rapport de ce dernier à la perspective de Van Eyck – et ses répercussions sur une discussion à propos de l'interstitiel – sans souligner de même, à travers certains de ses éléments clefs, la relation de l'architecte new-yorkais à la démarche de Peter et Alison Smithson, qui forment l'autre polarité importante de la mouvance *Team 10*.

4.2.2 Eisenman et les Smithson : à travers « l'espace entre ».

Contrastant avec le commentaire succinct, mais assez critique émis à l'endroit de Van Eyck en 1977, c'est globalement d'un ton plus respectueux – et même à certains égards admiratif⁸² – qu'Eisenman aborde, quelques années plus tôt, la contribution polémique et projectuelle des Smithson à l'histoire de l'architecture de la seconde moitié du XX^e siècle.

Les Smithson apparaissent dans trois textes de la bibliographie d'Eisenman : un compte rendu de lecture du livre-recueil *Ordinariness and Light* (A.&P. Smithson, 1970) paru dans *Architectural Forum* (Eisenman, 1971b), un essai substantiel comparant deux de leurs projets d'habitations urbaines⁸³ qui paraîtra une première fois dans *Architectural Design* fortement amputé par les éditeurs (Eisenman, 1972c), avant d'être republié dans son intégralité un an plus tard dans *Oppositions* (Eisenman, 1973c) et enfin, une courte introduction (Eisenman, 1974f) au texte « The Space Between » publié aussi dans la même revue, véhicule éditorial de l'IAUS. C'est dans cet avant-propos que se manifeste directement pour la première fois dans le lexique d'Eisenman, sous forme d'emprunt, la notion de « between ». En fait, le court texte des Smithson (1974) constitue l'un des seuls où ils mettront en avant-plan ce terme qui, comme on l'a vu précédemment, est central pour Van

⁸²C'est notamment l'importance du développement discursif et des « idées » que révère Eisenman dans la pratique des Smithson : « The Smithsons are thinking architects concerned as much for the written word as the built artifact. (...) For me they represent the essence of what it is to be an architect: a commitment to a set of ideas – a philosophical position – and a body of work generated by, representative of, and embodying these ideas » (Eisenman, 1971b: 80).

⁸³*Golden Lane City* (A.& P. Smithson, 1952, non réalisé) et *Robin Hood Gardens* (A.& P. Smithson, 1966-1972, réalisé).

Eyck, leur confrère de *Team 10*. Si, de façon générale, les Smithson partagent avec l'architecte néerlandais une préoccupation pour les « possibilités connectives » (A.&P. Smithson, 1973: 36) ou réunificatrices [to gather, reconcile (Van Eyck, 1959)] de l'architecture – une préoccupation où l'entre-deux ou « between » constitue une condition particulièrement névralgique – d'un point de vue plus spécifique, leurs manières d'envisager la portée de cette problématique ont par ailleurs tendance à diverger. Ainsi, là où Van Eyck tend à abhorrer le « vide » et cherche à architecturer les transitions, les Smithson auraient une attitude plus positive à l'égard de l'état de vacuité relative pouvant émaner de l'« espace entre ». À l'échelle du grand territoire, s'intéressant à la dynamique du flux automobile et à la dialectique entre le « permanent et le transitoire », les Smithson (1960, 1967ab, 1970) s'interrogent dans la même lancée sur la définition optimale de « l'intervalle » entre les « points d'intensité » architecturaux ou infrastructurels – ce qu'ils appellent aussi les « *fix* » – qui ponctuent les étendues urbaines de faible densité. Ce n'est donc pas tant par la question de l'expression architecturale du seuil – la notion de « doorstep » lancée par eux à Aix-en-Provence (CIAM 9, 1953), puis reprise et développée de façon extensive par Van Eyck – que la réflexion des Smithson toucherait plus activement au thème de l'interstitiel, mais bien plutôt à travers l'affirmation du rôle urbanistique des intervalles de « vide » entre les bâtiments. C'est sous cet angle qu'Eisenman présente de façon positive l'idée d'« espace entre » des Smithson (1974)⁸⁴.

L'introduction d'Eisenman au texte « *The Space Between* » souligne en effet la thèse d'une spécificité historique de l'urbanisme américain; spécificité autant à l'égard de la tradition urbanistique européenne favorisant la continuité du bâti que de la conception prônée par le Mouvement moderne misant sur l'objet architectural. L'urbanisme américain, selon la perspective des Smithson relevée par Eisenman, se démarquerait par une « tradition

⁸⁴Eisenman ouvre son introduction en décrivant le texte des Smithson comme un « fragment poétique » écrit en 1974 peu avant la mort de Louis Kahn et soumis la même année à la revue *Oppositions* en hommage à l'architecte américain. Il enchaîne après sur la thèse de l'urbanisme américain non traité comme tel dans le texte « *The Space Between* » (A.&P. Smithson, 1974).

de 'l'espace entre' [space between] » (Eisenman,1974f). Pour l'architecte new-yorkais, cette tradition américaine des hiérarchies spatiales soulignée par les Smithson serait susceptible d'offrir des pistes intéressantes dans la recherche de modèles urbanistiques futurs. Notons ici au passage qu'à travers ses commentaires sur l'œuvre théorique ou projectuelle des Smithson, outre le concept d'« espace entre », ce sont de premières allusions à l'urbanisme et à la spatialité urbaine qui font leur apparition dans la production discursive d'Eisenman. Mais revenons justement au propos des Smithson sur la notion d'« espace entre » appliquée à l'urbanisme. Ce n'est pas dans le texte d'*Oppositions* 4 (1974) que s'expriment spécifiquement les Smithson sur ce sujet, mais plutôt dans un article qui ne paraîtra finalement qu'en 1981 dans *The Harvard Architectural Review*⁸⁵, fruit d'une réflexion développée au cours des années 70 lors de différents séjours aux États-Unis et plus particulièrement en 1975 lors d'un séminaire donné à la *Graduate School of Design* (GSD) de Harvard. Dans l'article en question, s'appuyant entre autres sur l'observation de l'organisation spatiale d'Ithaca et du vieux campus de Cornell⁸⁶, Peter Smithson émet l'hypothèse de la « variation de l'intervalle » ou de « l'espacement » [distancing] entre blocs bâtis comme base du « langage de l'urbanisme américain » (P. Smithson,1981: 108 /111)⁸⁷. Là où les Européens exploitent tout un arsenal de « dispositifs de médiation et de

⁸⁵Ce texte (daté d'octobre-décembre 1975) avait été proposé à *Oppositions* en février 1976, tel que le confirme une lettre de Peter Smithson à Julia Bloomfield qui gère la revue. L'article de Peter Smithson devait constituer avec l'édition des contributions textuelles des étudiants ayant participé au séminaire, un numéro spécial d'*Oppositions* reprenant le titre du texte de Smithson (éditeur invité) – « Space is the American Mediator » – et devant initialement être publié en juillet 1976. Presque un an plus tard, le comité de rédaction de la revue, composé à cette époque de Peter Eisenman, Kenneth Frampton et Mario Gandelsonas, intéressé par le texte de Smithson qu'il désire faire paraître dans *Oppositions* 10, refuse par ailleurs finalement de publier les textes des étudiants (lettre de Kenneth Frampton à Peter Smithson datée du 2 mai 1977). Peter Smithson reprendra conséquemment l'ensemble du dossier (lettre de Peter Smithson à Julia Bloomfield d'*Oppositions*, datée du 17 mai 1977) dont une version sera finalement publiée dans *Harvard Architectural Review* en 1981. On peut présumer que Peter Eisenman était possiblement au courant du projet de séminaire des Smithson à Harvard lorsqu'il écrit son introduction au texte « The Space Between », ce qui expliquerait l'allusion à la définition d'une spatialité urbaine spécifiquement américaine qui n'apparaît pas directement dans cet article. Pour la correspondance de P. Smithson avec *Oppositions* concernant ce projet de publication, voir : Fonds *Institute for Architecture and Urban Studies*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal : boîte 57-006, chemise C1-114.

⁸⁶C'est de même à Cornell qu'Eisenman fait ses premières études en architecture et que Colin Rowe, son mentor de Cambridge, enseigne à partir de 1962.

⁸⁷C'est en 1972 que Peter Smithson, lors d'une visite au campus de Cornell à Ithaca, aurait pris conscience de l'importance de l'intervalle dans la tradition spatiale américaine. Dans le texte paru en 1981, Smithson relie notamment l'ampleur du

connexion » – murs, gradins, ha-has, écrans, portes, changement de niveau, colonnades, etc. – « l'espace » constituerait selon cette perspective, le principal, sinon l'unique élément « médiateur américain », avec pour seuls dispositifs d'articulation, les référents du « temple isolé » et de l'arbre⁸⁸. L'attention des Smithson à ce mode plus intangible de médiation spatiale témoigne, à partir de préoccupations communes, d'une approche fort différente de celle observée précédemment avec Van Eyck. Alors que ce dernier, reste plus fondamentalement attaché à l'approche « européenne » de médiations plus explicitement architecturées, les Smithson vont s'intéresser, comme le relève Eisenman (1972c,1973c: note 4) dans son analyse comparative des projets de Golden Lane et Robin Hood Gardens, à une « esthétique de la connectivité » où « les choses n'ont pas besoin d'être continues pour être connectives »⁸⁹. Là où on ne pourrait possiblement voir que séparation, vacuité ou désolation, les Smithson (1967ab,1970,1973,1974) suggéreraient ainsi d'appréhender connexions impalpables et marges de manœuvre [elbow room].

Cette sensibilité particulière des Smithson est perceptible dans plusieurs textes antérieurs dont certains – datant de la fin des années 50 et du début de la décennie suivante – apparaissent dans le recueil rétrospectif *Ordinariness and Light* (1970) que recense Eisenman en 1971. Elle se manifesterait à différents niveaux autant dans la perception du territoire métropolitain qu'à une échelle architecturale plus fine. Ainsi, bien qu'Eisenman

stationnement de supermarché américain à cette tradition de l'intervalle signalant le grand bâtiment commercial comme institution contemporaine. C'est aussi en 1972, que Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour publient *Learning from Las Vegas* dans lequel ils associent le stationnement du supermarché à une « phase contemporaine de l'évolution du grand espace après Versailles », « parterre d'un paysage de bitume ».

⁸⁸Peter Smithson (1981 : 113) conclut son article en illustrant entre autres cette conception spatiale par trois classiques de l'architecture américaine de la fin des années 40 : la maison des Eames (1948), le 860 Lake Shore Drive de Mies (1948-51) et la « maison de verre » de Philip Johnson (1948) à New Canaan. Ce dernier projet est abordé par Eisenman (1977f) – comme nous le verrons dans le prochain sous-chapitre – dans l'essai qu'il consacre à Philip Johnson dans *Oppositions*, no 10.

⁸⁹Les Smithson affirment aussi dans la même veine qu'«un bâtiment est seulement intéressant aujourd'hui s'il est plus que lui-même, s'il charge l'espace autour de lui de possibilités connectives» (A.&P. Smithson,1973: 36). Cet intérêt pour les « possibilités connectives » de l'intervalle ou du vide afférent à la forme bâtie émerge dans le travail des Smithson, de leur l'aveu même (voir : Eisenman,1972c,1973c: note 4), surtout à partir de l'*Economist Building* – premier projet londonien d'importance réalisé par le duo en 1959-63 – soit à la suite de leur premier séjour aux États-Unis en 1958.

ne s'y attarde pas vraiment⁹⁰, on notera à l'échelle du grand territoire que la zone des plaines métropolitaines du New Jersey, ce « monde d'arrière-cours, de raffineries, d'usines et de marécages traversés d'autoroutes aériennes » – celui-là même qui poussera vraisemblablement Van Eyck (1979a), lors de son exposé de Newark (New Jersey), à parler, comme on l'a déjà noté, de « pathologie du paysage » – semble plutôt « exciter » les Smithson en tant que « super image du paysage urbain en friche [urban waste landscape] » (A.&P. Smithson, 1958, 1970: 139). C'est que ce territoire industriel serait pour les Smithson, avec celui du bric-à-brac des périphéries, à aborder en tant qu'intervalle, élément d'une dynamique où le changeant a pour contrepartie la nécessaire stabilité des points nodaux (ou « *fix* ») que peuvent constituer une portion d'infrastructure autoroutière ou le cadre plus permanent d'un centre urbain. Dans la même veine, mais cette fois dans le contexte totalement différent de la ville patrimoniale de Bath, Peter Smithson (1971, 1973) fera allusion à une application inconsciente de la « théorie du pittoresque » pour expliquer la cohésion toujours bien vivante de cette entité urbaine organisée comme une « structure de fragments ». Par delà la dimension optique, ce sont les idées de croissance et d'« intervalle de temps » qui sont ici fondamentales pour Peter Smithson. Selon cette perspective, la cohésion de l'ensemble s'alimente autant de l'apparente inconsistance de certains fragments que de la consistance des autres; ce qui fait dire à Smithson, qu'en tant que « zones grises pour la psyché », nous aurions vraisemblablement « besoin » de « lieux de nulle part » ou de « non-lieux » [nowhere places] (P. Smithson, 1971, 1973: 67-68)⁹¹. Si cette dernière constatation paraît inconciliable avec la position habituellement attribuée à la

⁹⁰Eisenman mentionne simplement dans sa recension de *Ordinariness and Light* que depuis 1958 les Smithson sont rarement passés aux États-Unis à l'exception d'une « brève visite dans les friches industrielles du New Jersey » et dans la ville de Chicago. Le principal de sa recension porte sur les deux textes relatant cette première visite, soit « Letter to America » (*Architectural Design*, mars 1958) – d'où est extraite l'allusion au New Jersey – et « Chicago » (1959, non publié antérieurement). Il s'attarde notamment au concept d'« *ordinariness* » des Smithson – incarné entre autres par le travail de Mies van der Rohe à Chicago – qu'il différencie de l'idée de « *dumb and ordinary* » développée aux États-Unis par Venturi et Scott-Brown (non nommés par Eisenman) dans leur recherche sur Las Vegas débutée en 1968.

⁹¹« Nowhere places are grey zones for the psyche; we seem to need them » (P. Smithson, *Bath – walks within walls*, 1971). Ce texte n'apparaît pas dans *Ordinariness and Light*, mais – sous la forme d'un extrait – dans un autre ouvrage des Smithson, soit *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*, 1973: 68). On trouvera un écho de ce thème du « non-lieu » et

mouvance *Team 10* – et particulièrement celle de Van Eyck – elle serait par ailleurs compatible sur un plan conceptuel avec celle prise par Eisenman (1974c,1977bc) dans les récits décrivant les microcosmes expérimentaux des *Houses* – voir notamment les discussions sur les *Houses III* et *VI* – ou dans le propos qu’il tiendra bientôt plus directement, à la fin des années 70 et au cours des années 80, à l’égard du territoire et de thèmes afférents au « non-lieu » (Eisenman,1983a,1985b,1988i).

Dans la même veine, pour revenir plus spécifiquement au contenu de l’article « The Space Between » (A.&P. Smithson,1974) paru dans *Oppositions*, ce n’est pas tant à l’image du seuil ou d’un espace déterminé que tendent à renvoyer les Smithson quand ils emploient la notion d’« espace entre » [space between], mais plutôt à un flux qui passerait entre ou à travers des pôles, au champ potentiel ou au « vide chargé » [charged void]⁹² que génère leur écart. Il est intéressant de noter à cet égard que le terme « espace » n’apparaît finalement que dans le titre de ce texte et que ce sont le « vide » et « l’air » [void, emptiness, magical emptiness in between, empty air, clear air] qui se substituent au référent spatial en différentes variantes⁹³. « Les plus mystérieuses, les plus chargées [charged] des formes architecturales sont celles qui capturent le vide de l’air libre [capture empty air] » (A.&P. Smithson,1974) affirment-ils d’entrée de jeu. Les pierres de Stonehenge, des groupements de cheminées rythmant les toitures, des colonnes supportant un toit en absence de murs –

de la psyché dans la discussion qu’auront en 1985 Peter Eisenman et Robert Stern à propos de *House VI*, lors d’un épisode de la série de documentaires télévisés *Dream House* (Eisenman et al.,1985b).

⁹²Même si la notion de « vide chargé » [charged void] n’est pas présente sous une forme littérale dans le texte « The Space Between » (1974), elle semble néanmoins centrale au propos qui y est tenu. L’expression « vide chargé » apparaît notamment dans *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972* (A.&P. Smithson,1973: 55) où les Smithson l’utilisent pour marquer une différence entre la proto-spatialité de la Grèce antique et l’espace cadré – comme pièce extérieure – qui apparaît plus tardivement dans les villes d’Europe. Ce concept de « vide chargé » en viendra à prendre une position centrale dans la recherche des Smithson. En témoigne notamment, le choix par les Smithson de cette notion – *The Charged Void* – comme titre d’une monographie en deux tomes faisant le bilan de leur parcours en architecture (2001) et en urbanisme (2005). Dans une citation – datée de 1992 – en introduction de cette monographie, Peter Smithson (2001) explique la notion de « vide chargé » en ces termes : « la capacité de l’architecture à charger l’espace autour d’elle d’une énergie pouvant se lier à d’autres énergies, influencer la nature des choses qui peuvent advenir... une capacité que l’on peut sentir et manipuler, mais que l’on ne peut pas nécessairement décrire ou enregistrer ».

⁹³À noter ici la différence avec Van Eyck (1960b,1962a,1968a) pour qui la terminologie associée au « vide » ou à la « vacuité » [emptiness] est abordée de façon péjorative par rapport à l’idéal de l’« espace » formellement déterminé.

tels le temple romain en ruine ou non terminé, une maison de Louis Kahn (le projet *De Vore House*, 1954-55) ou simplement la structure évidée d'une grange⁹⁴ dans la campagne – constituent ici quelques-uns des principaux exemples présentés pour illustrer leur réflexion sur ce thème de « l'espace entre ». À propos de la grange vide à travers laquelle se perçoit la poursuite du paysage environnant, ils se demandent si la « charge » ou le « mystère » émanant de cette modeste configuration découle de l'analogie possible avec un temple ou s'il ne serait pas plutôt lié à l'« événement mystérieux » résultant de la tension entre un vide perçu et un plein anticipé. Avec cette dernière hypothèse, les Smithson associent en quelque sorte l'effet de « l'espace entre » à un type d'intensification passant par l'appréhension des virtualités afférentes à une configuration formelle donnée. Un point de vue auquel Eisenman ne peut qu'être réceptif puisqu'il rejoindrait un des axes importants de son exploration théorique et projectuelle de la forme architecturale, soit la recherche d'une intensification de l'expérience spatiale par la mise en œuvre d'une tension entre l'actuel et le virtuel (Eisenman, 1972b, 1973ab).

Cette brève incursion dans l'univers discursif des Smithson conclut notre observation des rapports explicites et implicites qu'Eisenman entretient, dans les années 70, avec les deux grandes polarités de la mouvance *Team 10* – Van Eyck et les Smithson – une observation abordée bien sûr sous l'angle thématique de l'interstitiel qui, à travers le cadre théorique du paysage ou de la paysagéité, constitue le filon conceptuel guidant le présent parcours d'analyse. Le fait qu'il existe des relations discursives ou polémiques entre ces protagonistes issus de générations différentes et que le thème de l'interstitiel soit traité par chacun d'eux constituait une occurrence⁹⁵ méritant que l'on s'attarde, de façon transversale, aux diverses conceptions en cause; et ce, à partir, mais aussi par-delà les quelques com-

⁹⁴La grange vide [empty barn] (Low Middleton on the River Tees, County Durham, England) présentée dans l'article consiste en une structure longitudinale faite de piliers de briques supportant un toit à deux pans. On l'imagine pouvant former une masse opaque quand elle est remplie de ballots de foin; elle est vide lorsque la photo est prise.

⁹⁵Cette occurrence apparaît à travers différents articles d'Eisenman tous parus au cours des années 70. Dans les années 80 et 90, moment où les concepts afférents au « between » ou à l'interstitiel prennent une place plus importante dans son discours,

mentaires critiques, analytiques ou éditoriaux qu'Eisenman portera sur Van Eyck et les Smithson. Le regard contrasté – plutôt négatif sur Van Eyck et positif sur les Smithson – que pose, dans une perspective générale, Eisenman sur ces architectes issus de *Team 10* tend ainsi à trouver un écho plus spécifique lorsqu'on examine en parallèle les différences marquant les concepts – « entre-deux » ou « lieu intermédiaire » pour Van Eyck; « intervalle », « espace entre » ou « vide chargé » pour les Smithson – que développent ces derniers autour d'une idée commune apparemment unitaire de « between » [entre] et d'un souci architectural partagé pour la connectivité ou la capacité de liaison. Alors que chez Van Eyck « l'entre-deux » semble devoir s'incarner formellement dans l'espace comme « lieu » idéal d'équilibre, de lien et de transition entre polarités opposées (intérieur-extérieur, fermé-ouvert, privé-public, etc.), chez les Smithson, c'est davantage l'induction entre masses architecturales autonomes – [isolated, self-contained, temple-like] (P. Smithson, 1981) – et espacements virtuellement connectifs qui est valorisée. Le duo d'architectes anglais appréhende en effet dans l'apparente séparation du « vide chargé » entre et par les formes bâties, un champ de liaisons potentielles, un espace de flux pouvant être abordé positivement. Si cette façon d'assumer les aspects disjonctifs et connectifs de « l'espace entre », qui se manifeste dans la réceptivité des Smithson aux « intervalles » et à l'ouverture de la spatialité américaine, tend à diverger de la perspective adoptée par Van Eyck, elle semblerait par ailleurs avoir une certaine résonance auprès de la génération post-*Team 10* émergeant au début des années 70⁹⁶, et pour laquelle Eisenman – à la tête de l'IAUS et de la revue *Oppositions* – constitue une des voix américaines les plus actives.

aucune référence à Van Eyck ou aux Smithson n'est observée dans le corpus de sa bibliographie. Van Eyck mentionnera le nom d'Eisenman avec d'autres – toujours de façon très négative – dans quelques textes de 1979 à 1988.

⁹⁶Peter Smithson décrypte la logique de la tradition américaine de l'« intervalle » autant dans l'espace ouvert brut des stationnements de supermarchés que dans les espacements épurés de Mies van der Rohe (P. Smithson, 1981: 112-113), deux exemples forts éloignés des références de Van Eyck. Par ailleurs, Smithson critiquera notamment l'orphelinat conçu par l'architecte néerlandais à Amsterdam pour le manque de marge de manœuvre que sa conception spatiale laissait finalement aux enfants: « little room left for the children to occupy it » (P. Smithson, 1996: 132-133). Un point de vue que partagent des architectes de la génération post-*Team 10* comme Bernard Tschumi et Rem Koolhaas, ce dernier qui admettait en 1991 l'influence des Smithson sur son travail notamment au niveau du thème projectuel de l'« indéterminé » (Rem Koolhaas (1991c: 16).

Bien que la démarche et les préoccupations des Smithson soient fort différentes de celles d'Eisenman, il y aurait néanmoins dans l'attention du couple d'architectes anglais à l'égard du « vide » et de la capacité inductrice de la forme certains éléments de convergence avec ce qu'engagent les dispositifs formels décrits jusqu'à maintenant par Eisenman. En explorant dans ses premières *Houses* une stratégie syntaxique impliquant une surcharge de relations formelles implicites et explicites, l'architecte new-yorkais cherche effectivement à induire à partir de configurations concrètes une appréhension et une valorisation des aspects virtuels de l'espace architectural, comme il le réaffirmera lui-même dans le commentaire récapitulatif associé au récit de *House X* (Eisenman, 1980a, 1982h: 42/44). Cet accent procédural sur la relation formelle génère par ailleurs, en raison du caractère quasi autonome des procédures impliquées, un effet d'écart ou de « distanciation » qu'Eisenman (1974c) rattache à l'idée de « vide » [void]; un vide qui serait à la fois résistance et stimulation à l'occupation. Bien qu'il s'inscrive dans un registre opératoire différent, le texte « The Space Between » des Smithson (1974), qu'introduit Eisenman dans *Oppositions*, fournirait néanmoins une piste supplémentaire dans la prise en compte de ce « vide » et des vecteurs de valorisation pouvant l'activer. C'est à un flux – l'air infléchi, « capturé » ou « chargé » par un dispositif formel – que se réfèrent les Smithson pour évoquer l'attrait mystérieux du « vide » afférent à l'« espace entre ». Cette référence nous ramène au « ruisseau » de Deleuze et Guattari (1980) et à la discussion abordée plus tôt sur la paysagéité de l'interstitiel comme valorisation d'un « milieu » fuyant.

Si c'est au caractère potentiellement déstabilisant et insaisissable du flux que semble à certains égards se rapporter le récit transformationnel des premières *Houses*, le flux – comme facteur d'érosion ou émanation – renvoie de même à la figure de la « ruine » qui apparaît en parallèle dans quelques-uns des textes analytiques et critiques d'Eisenman (1977f, 1979bc, 1982g) – sur Philip Johnson et Aldo Rossi notamment – ainsi que dans la substantielle présentation de *House X* (Eisenman, 1980a, 1982h) qui marque un tournant dans son cheminement projectuel. À travers cette figure de la « ruine », souvent associée

dans le contexte urbain contemporain à l'image ou l'idée commune du « paysage interstitiel », c'est toujours la trame conceptuelle d'une paysagéité de l'interstitiel en émergence qui se déploierait sous diverses modalités dans le parcours discursif d'Eisenman.

4.3 Vers une figure alternative de la ruine

Eisenman amorce avec une réflexion sur la notion de « ruine » l'introduction du récit projectuel de *House X* qui paraît une première fois en janvier 1980, dans la revue japonaise *A+U*, avant d'être publié, deux ans plus tard, sous forme de livre éponyme⁹⁷. Eisenman y aborde cette notion en évoquant d'entrée de jeu un commentaire de Kenneth Frampton (1972: 10) qui, une dizaine d'années plus tôt dans *Five Architects*, associait *House I* aux thèmes de « l'érosion » et de « la maison comme ruine ». Frampton se réfère alors à une idée du « pittoresque » renvoyant entre autres historiquement en architecture à l'œuvre de Piranèse, mais aussi, de façon latente, au travail d'un Terragni⁹⁸. Dans cette veine, c'est l'« irrésolution délibérée » de la composition – et non l'évocation de la « déréliction » [decay] – qui rattache, selon le critique anglais, la première *House* d'Eisenman au thème de la « ruine ». Cette « tension irrésolue » serait activée par le phénomène de « présence de l' "absence" » qu'actualise notamment dans ce cas un marquage au sol signalant une colonne mystérieusement absente. Si ces observations correspondent effectivement à un champ thématique que développe et approfondit Eisenman tout au long de son parcours sous différentes variantes, c'est par ailleurs suivant une perspective critique plus générale qu'il s'approprie dans un premier temps la notion de « ruine métaphorique ». Avant de traiter du cas de *House X* et de quelques autres projets

⁹⁷Le texte sur *House X* paru en 1980 et 1982 est le fruit d'une élaboration ayant d'abord été communiquée lors de conférences données au GSD de Harvard (Cambridge Mass.), à l'*Architectural League* de New York et à l'Université de Houston en novembre 1975, janvier et mars 1976 (Eisenman, 1982h: 3).

⁹⁸Ces deux architectes italiens d'époque très différentes – la seconde moitié du XVIII^e siècle pour Piranèse et la première moitié du XX^e pour Terragni – sont deux références importantes dans le cheminement d'Eisenman. On a déjà abordé dans un chapitre antérieur les textes d'Eisenman (1970a, 1971ad, 2003b) traitant de Terragni, et on verra aussi apparaître plus tard Piranèse dans le discours de l'architecte new-yorkais (1978, 1980f, 1982h, 1995d, 1996b, 2004a, 2005b). Il fait notamment allusion à l'aspect déstabilisant et hermétique de l'imagerie piranésienne dans sa critique des citations formelles historicistes et littérales de Michael Graves (Eisenman, 1978: 25).

s'inscrivant dans la même foulée, attardons-nous d'abord, d'un point de vue plus large, à l'occurrence du thème de la « ruine » dans le discours de l'architecte new-yorkais.

Il faut situer l'apparition chez Eisenman de la figure discursive de la « ruine » dans l'optique d'un positionnement à l'égard du débat idéologique qui secoue en aménagement les années 70; période marquée entre autres par une remise en cause de l'héritage formel du Mouvement moderne ainsi que par l'émergence d'un discours aménagiste « postmoderne » (Jencks,1977) faisant notamment appel à la citation et au « collage » (Rowe et Koetter, 1978) historiciste. La ruine à laquelle fait allusion Eisenman, c'est d'abord la « ruine » de l'architecture moderne et de l'idéal fonctionnaliste du progrès que véhiculèrent l'iconographie et la métaphore moderne de la machine. Ce constat nous ramène au propos de l'éditorial sur le « postfonctionnalisme » (Eisenman,1976e) avec lequel nous avons amorcé le présent chapitre. Il ne s'agirait pas ici pour Eisenman de signaler en architecture la fin du modernisme, mais d'appeler plutôt au contraire l'engagement de ce champ disciplinaire dans une véritable « sensibilité moderniste »; une sensibilité qui serait selon lui déjà assumée en partie par d'autres pratiques culturelles, mais qui tarderait encore à faire son chemin en aménagement, une sensibilité remettant entre autres en question l'anthropocentrisme de la tradition classique occidentale et l'idéalisation de la technologie (Eisenman, 1976e,1977 cef, 1978,1979abc,1980a).

4.3.1 Regard sur la « Glass House » de Philip Johnson : entre néant et plénitude

Ce sont les germes d'une telle sensibilité qu'Eisenman (1977f,1979c) décèle dans la Maison de verre (*Glass House*, New Canaan, Connecticut, 1949) de Philip Johnson, à partir de la présentation que fait ce dernier de sa réalisation en 1950. Eisenman conclut en effet l'essai qu'il consacre à Johnson dans la dixième parution d'*Oppositions* en soulignant l'importance et la singularité que revêt, à titre de « ruine métaphorique », la *Glass House* de New Canaan (Eisenman,1977f,1979c). S'il dénote le caractère « aspatial » du « vide »

[void] capturé par cet édifice⁹⁹, c'est surtout une des vignettes descriptives de Johnson qui retient son attention et l'engage ici pour une première fois directement sur la piste d'une appropriation discursive du thème de la « ruine ». Johnson affirme dans cette notice que le motif architectural principal de sa maison de verre – un cylindre fait de la même brique que la plate-forme de laquelle il émerge – ne vient pas de Mies van der Rohe (Farnsworth House, Plano, Illinois, 1951), mais plutôt du souvenir d'un village détruit par le feu duquel il ne restait que les fondations et les cheminées de briques (Johnson, 1950: 157; Eisenman, 1977f, 1979c). Rattachant la maison à la référence première de la « ruine », cette remarque alimente l'interprétation d'Eisenman qui voit en la *Glass House* – construite en 1949 quelques années après la fin de la Seconde Guerre mondiale – une œuvre charnière incarnant à la fois une mémoire de la destruction massive associée aux « événements de 1945 » et « le geste final d'une croyance en l'humanisme » fortement déstabilisée par ces événements. Eisenman y trouve les prémisses d'une « nouvelle conception de l'architecture » qui s'écarterait d'une réification de l'anthropocentrisme pour exposer plutôt une condition de parité plus « relativiste » entre l'homme et les objets (Eisenman, 1977c, 1977f: 12). À la fois « ruine » et « modèle idéal », « néant [nothingness] de verre » et « plénitude de la forme abstraite » (Eisenman, 1977f, 1979c), la *Glass House* ne peut se réduire à l'un ou l'autre de ces états qui se contaminent mutuellement; restant suspendue entre eux, elle est virtuellement en même temps l'un et l'autre, irrésolue.

4.3.2 Regard sur la « Città analoga » d'Aldo Rossi : la ruine comme matière d'inventions

Suivant une perspective similaire, on observe également la figure de la « ruine » et certaines autres notions apparentées dans les analyses qu'Eisenman consacre aux dispo-

⁹⁹Eisenman qualifie de « aspatial » deux projets de Johnson qu'il considère comme les « deux polarités de son œuvre » : vide et verre transparent de la *Glass House* (New Canaan, 1949), solide « muet » et verre opaque de la *Perzoil Place* (Houston, 1976). Il est par ailleurs intéressant de noter que ces deux projets semblent, chacun à leur manière, pouvoir constituer des « figures » architecturales d'une condition interstitielle post-1945 : vide de la ruine pour la *Glass House*, « interstice » visible mais inaccessible séparant les masses des deux tours cristallines de la *Perzoil Place*. Concernant le « bâtiment scindé » ou « fendu » [split building] de *Perzoil Place*, voir aussi l'entrevue que fera Eisenman (1982i: 18) avec Gerald D. Hines dans *Skyline*.

sitifs « analogiques » – et spécialement aux dessins – d'Aldo Rossi. Eisenman (1979b, 1982g) aborde le travail de l'architecte italien dans deux textes d'introduction, l'un pour le second catalogue d'exposition de l'IAUS – *Rossi in America : 1976-1979* (dessins) – l'autre pour la première traduction anglaise de *L'architettura della città* (Rossi, 1966), livre clef de Rossi dont Eisenman dirige l'édition américaine (Oppositions Books, 1982). C'est encore une fois ici, l'appel à reconnaître et penser la condition singulière résultant du paroxysme destructeur de la Seconde Guerre mondiale – cette cassure radicale dans le récit occidental du progrès – qui sert de trame de fond générale à la réflexion développée dans ces essais. Commentant l'un des rares dessins de Rossi semblant traiter littéralement de ruine et de fragmentation – le dessin « L'architecture assassinée » (1975) dédié à Manfredo Tafuri – Eisenman (1979b) se distancie d'une interprétation traditionnelle de la ruine comme forme de « nostalgie de l'histoire ». C'est cette optique non nostalgique qu'il relève dans les dessins de *La città analoga* ou « ville analogue »¹⁰⁰ à travers les thèmes du « vide », du « non-achèvement » et de « l'abandon »¹⁰¹. Dans la même veine, Eisenman retient de l'architecte italien la notion de « ruine » comme « matière à invention » (Rossi, 1970; Eisenman, 1979b)¹⁰²; une idée qui se rattacherait notamment à des mécanismes mettant en jeu « mémoire » et « imagination » (Rossi, 1976; Eisenman, 1979b, 1982g). Comme l'affirme Eisenman à la fin de son introduction pour *L'architettura della città*, « les images de ruine » activeraient [to activate] une « mémoire inconsciente liant le délaissé [dis-

¹⁰⁰L'hypothèse de la « ville analogue » a été développée par Rossi dans *L'architettura della città* [L'architecture de la ville (1966, rééd. 1988)]. Voir : Aldo Rossi (1970). « Préface à la seconde édition italienne » [de *L'architettura della città*].

¹⁰¹Ces thèmes ne sont pas des « inventions » d'Eisenman appliquées au travail de Rossi. Au même titre que la notion de « ruine », le concept de « vide », mais aussi surtout ceux de « non-achèvement » (ou « inachevé ») et d'« abandon » sont employés directement par Rossi pour décrire ses préoccupations projectuelles, comme en font foi les nombreuses occurrences de ces notions apparaissant dans son *Autobiographie Scientifique* parue en 1981 (édition française 1988). On notera ici par exemple cette citation : « Peut-être dois-je à présent regarder l'ensemble de mes projets à la lumière du non-achèvement, de l'abandon ou en poursuivant la manifestation inattendue d'un nouvel événement » (Rossi, 1981; rééd. 1988 : 104; voir aussi : 54, 91, 96, 112).

¹⁰²Aldo Rossi (1970). « Préface à la seconde édition italienne » de *L'architettura della città*. Republiée dans l'édition française : « Les ruines d'une cité sont matière à invention autant pour l'archéologue que pour l'artiste, mais uniquement à partir du moment où il s'avère possible de les relier à l'intérieur d'un système précis, construit à partir d'hypothèses claires dont la validité se vérifie à mesure qu'elles se développent; c'est alors seulement qu'elles peuvent construire le réel » (Rossi, 1970, rééd. 1981: 220).

ded] et le fragmentaire à de nouveaux commencements » (Eisenman,1982g: 11). Au-delà du symbole qu'incarne cette figure par rapport aux « événements de 1945 », l'enjeu ici n'est pas la quête de l'idéal perdu, une fascination romantique pour la déréliction, mais bien ce que peuvent engager ou inspirer comme processus et stratégie projectuelle, l'iconographie de la ruine ainsi que le champ conceptuel et expérientiel pouvant lui être associé¹⁰³.

L'approche théorique développée par Rossi autour de l'idée de « ville analogue » retient à cet égard l'attention d'Eisenman. Cette démarche rejoint ses préoccupations en ce qu'elle représente une tentative de proposer la « vision d'une 'autre' réalité potentielle » [a potential 'other' reality] (Eisenman,1979b: 8). Outre sa critique d'un « fonctionnalisme naïf et primaire » (Rossi,1970), cette vision s'écarterait ici en l'occurrence d'une propension culturelle à aborder la ville comme un récit inscrit exclusivement dans un temps continu et un lieu fixe. Le processus afférent à la « ville analogue » subvertit selon Eisenman l'appréhension de la ville concrète en infléchissant la spécificité spatio-temporelle de la condition urbaine vers une « autre réalité » – existant virtuellement pour Rossi dans un « univers purement architectural » – une réalité de nature psychologique basée davantage sur les fragments, méandres ou chevauchements de « mémoire collective » (Halbwachs,1950) et individuelle que sur une conception linéaire de l'histoire (Rossi,1978; Eisenman,1979b, 1982g). Eisenman associe notamment l'effet ou la transformation produit par cette procédure analogique à une « dislocation du lieu » (1982g: 9)¹⁰⁴, reprenant l'exemple de la peinture de Canaletto (1759) utilisée par Rossi pour expliquer l'idée de « ville analogue » (Rossi,1970;1981: 220). Dans cette peinture présentant un paysage vénitien où apparaissent

¹⁰³Dans un passage de l'*Autobiographie scientifique* non cité par Eisenman, mais assurément lu par lui – l'IAUS (*Oppositions Books*) en ayant publié la traduction anglaise (1981) – Rossi témoigne, en parlant de Berlin, à la fois de la « ruine » de l'idéalisme moderne que d'une stratégie projectuelle latente – la « superposition », bientôt activement mise en œuvre par Eisenman – pouvant être inspirée d'un « paysage de ruines » : « La belle illusion du Mouvement moderne (...) s'était effondrée sous les coups (...) de la Seconde Guerre mondiale, je ne cherchais pas à retrouver ce qui en était resté (...) j'observais plutôt la photo tragique de Berlin après la guerre (...) paysage de ruines (...) un tangible paysage surréaliste; la superposition des décombres; il y avait un indéniable geste, même s'il était de destruction » (Rossi,1981, rééd.1988: 151-152).

¹⁰⁴Une des premières occurrences du concept de « dislocation » dans le discours d'Eisenman (1982g). On avait déjà abordé la notion de « dislocation » dans la discussion sur *House III* en faisant référence à l'essai d'auto-analyse récapitulative d'Eisenman – « Misreading Peter Eisenman » – paru dans *House of Cards* en 1987.

trois bâtiments de Palladio – deux réalisations non vénitiennes (la Basilique et le Palais Chiericati de Vicenze) et un projet non réalisé de pont du Rialto – trois différents lieux se confondent en un seul constituant un fragment urbain analogue, à la fois actuel et virtuel, qui réinvente en surimpression la réalité paysagère de Venise. C'est à ce type d'invention que contribuerait l'univers typologique, déterritorialisé et atemporel des dessins de Rossi opérant en parallèle à ses projets bâtis. Ainsi, si on revient au thème de la « ruine », l'intérêt d'Eisenman pour le dispositif « analogique » développé par Rossi est moins lié à l'illustration – par le dessin ou le bâti – de la « dislocation », à laquelle peut se rattacher l'idée ou l'image de la ruine, qu'à sa potentielle mise en opération comme stratégie conceptuelle visant à modifier l'appréhension de la réalité urbaine.

4.3.3 Par delà l'iconographie postmoderne : failles diagrammatiques et paysagéité

Ce que reproche principalement Eisenman à l'iconographie « postmoderne » de la ruine et du fragment que proposent par exemple aux États-Unis à la même époque – c'est-à-dire dans les années 70-80 – les architectes Michael Graves et Robert Stern avec leurs collages bâtis éclectiques et historicistes ou, sur un tout autre registre, le groupe SITE avec l'idée du « bâtiment comme ruine littérale », ce serait justement d'en rester au niveau d'une « imagerie décorative, littérale ou nostalgique » (Eisenman, 1978, 1980a: 27). À l'instar de la tendance déjà relevée dans ses premiers textes, Eisenman résiste encore ici à un usage direct et illustratif de la figure.

Ce point de vue, cette résistance à l'image, qui ressort à différents niveaux de son discours – et ce, depuis le premier article de 1963 – questionne parallèlement par extrapolation, comme on l'a jusqu'à maintenant relevé et discuté au fil du parcours discursif, une réduction similaire et commune de la problématique paysagère au régime dominant de l'iconographie. Le regard porté par Eisenman sur la figure de la « ruine », dans le cadre des quelques commentaires critiques et analytiques abordés précédemment, permet ici de préciser un peu plus spécifiquement cette réflexion en rapport à notre hypothèse de paysagéité interstitielle. Figure paysagère emblématique de l'interstitiel, que ce soit sur un

plan conceptuel pour ses liens avec des notions comme celles de « fissure » et de « brèche », pour la condition de temporalité transitoire qu'elle incarne ou, sur un plan plus historique et disciplinaire, pour son rôle dans une histoire du paysage (pictural, littéraire, photographique, etc.) et de l'art du jardin, la figure de la « ruine » constituerait, à travers les modalités de valorisation et d'expression dont elle est l'objet dans ces textes, une référence indicative permettant de souligner au moins deux voies fort différentes d'envisager l'idée de paysage ou de paysagéité de l'interstitiel.

La première voie, qui semble la plus évidente, aborde la figure interstitielle principalement de façon illustrative. Il s'agit ici de valoriser ou de figurer une modalité de la condition interstitielle pouvant être aisément identifiée et caractérisée en termes visuels. Cette voie coïncide à la manière « post-moderne » (Jencks, 1977; Eisenman, 1980a) de traiter la figure de la « ruine » et la notion de fragment que critique Eisenman. Certains magasins *BEST* du groupe SITE sont à cet égard particulièrement représentatifs de cette tendance figurative¹⁰⁵. Façade simulant un état de ruine – *Indeterminate Facade*, Houston, Texas, 1974-75 – ou bâtiment fracturé en deux par une faille interstitielle colonisée par la forêt environnante – *Forest Building*, Richmond, Virginie, 1978-80 – constituent des exemples caractéristiques de cette approche. Transposée en termes de valorisation paysagère, cette vision correspond à la mise en valeur ou à la caractérisation de conditions territoriales interstitielles sur la base de leurs particularités visuelles; traits appréciés ou reconnus pour ce qu'ils évoquent ou pour le caractère esthétique qu'ils incarnent. Selon cette perspective, les paysages interstitiels existent surtout visuellement comme iconographie identifiable au même titre qu'ont pu émerger antérieurement comme figures paysagères la montagne, le désert, la mer, etc. Ces paysages interstitiels, ce sont notamment en ville, les paysages de terrains vagues, friches, lots vacants, entre-deux, ruines urbaines et autres zones ou états

¹⁰⁵Voir à ce sujet, l'article de James Wines, principal architecte du groupe SITE : James Wines (1975). « De-Architecturization: The Iconography of Disaster ». *Architectural Design*, Londres, juillet, 426-428. Voir aussi : SITE, Pierre Restany et Bruno Zevi (1981). *SITE : l'architecture comme art*. Paris, Londres, Academy Editions. Eisenman (1980a, 1983e, 1987f, 1988e) critique au passage à diverses occasions l'aspect, selon lui trop « littéral », du travail iconographique de SITE.

intermédiaires qui en sont venus, au fil d'« artialisations » diverses (Roger,1997) – le cinéma ayant été sans doute l'une des plus déterminantes (Béguin,1984; Deleuze,1985) – à prendre consistance en tant que figures paysagères et en tant qu'images. Si elle n'est pas a priori réductrice, cette capture iconographique, à l'instar de ce qui guette certains paysages archétypaux, peut tendre par ailleurs à évacuer les autres dimensions ou vecteurs d'une condition interstitielle donnée au seul profit de l'image qui en est projetée, qu'elle soit connotée positivement ou négativement. Les processus, en aval ou en amont d'une figure ou d'une condition interstitielle, occuperaient ainsi généralement un rôle expressif secondaire dans une telle voie attachée d'abord à l'effet plus ou moins immédiat de l'image.

L'autre voie, celle qui transparait des préoccupations ressortant jusqu'ici du discours d'Eisenman serait, à l'inverse du penchant figuratif de la précédente, davantage préoccupée par les processus afférents à la conceptualisation et à l'activation perceptuelle. Conséquemment, s'il y a aussi ici – à travers l'exemple de la « ruine » – figure ou évocation d'une condition interstitielle, c'est le dispositif dans lequel prend part la figure qui constituerait plutôt, selon cette perspective, le principal vecteur de l'évocation; une évocation passant par la mise en opération de la condition interstitielle au sein même de la configuration conçue ou perçue. Ainsi, ce qui ressort du regard posé par Eisenman sur la *Glass House* de Philip Johnson n'est pas tant la valorisation d'une illustration de la figure de la « ruine » que son engagement dans un dispositif spatial où elle entre en rapport et est en partie brouillée par la figure idéale et antinomique de la « boîte » de verre qui s'y superpose; une superposition de figures, rappelant à certains égards le principe de la fameuse remarque de Freud sur une Rome « psychique » où « un seul et même espace » supporterait d'être « rempli de deux façons » différentes simultanément (Freud,1929)¹⁰⁶.

¹⁰⁶Eisenman ne fait pas allusion dans son texte sur Philip Johnson à cette fameuse comparaison de Freud (1929) – tirée du premier chapitre de *Malaise dans la civilisation* – mais il en cite par ailleurs un extrait dans son introduction à l'édition américaine de *L'architettura della città* d'Aldo Rossi (Eisenman,1982g). Cette idée de superposition spatiale et temporelle ainsi que la notion apparentée de palimpseste seront intensivement explorées par Eisenman dans ses propres projets surtout au cours des années 80 – avec la série des « archéologies fictives » – comme nous l'aborderons au prochain chapitre.

Dans le même sens, tel qu'on l'a observé dans les essais d'Eisenman sur Rossi – à la lumière de l'apport conceptuel fourni par la notion de « dislocation » (Eisenman, 1982g) – ce ne sont pas tant les fissures ou résidus spatiaux représentés dans les dessins de l'architecte italien qui alimenteraient principalement ici une possible prégnance de la condition interstitielle, mais bien plutôt les déplacements perceptuels et cognitifs suscités par les intervalles du dispositif analogique auxquels dessins, textes et projets bâtis participent sur divers plans. En d'autres termes, l'enjeu de la valorisation de l'interstitiel est, selon cette voie, davantage conceptuel et opérationnel que visuel; il relèverait moins d'une possibilité de capture iconographique de la figure interstitielle – la « ruine », la fissure ou la fracture, par exemple – que de son activation par des vecteurs susceptibles de faire basculer l'appréhension d'une condition donnée vers d'« autres réalités potentielles » (Eisenman, 1979b, 1982g). La question ne serait pas ici de dénigrer la capacité évocatrice ou sémantique pouvant être véhiculée par l'image, mais de pouvoir aussi trouver et activer par delà ou à travers celle-ci une autre dimension de l'« icône », celle du « diagramme » (Peirce, 1902, 1978; Deleuze, 1981; Massumi, 1998) et de l'ensemble variable des opérations qu'il est susceptible d'engager dans un projet ou une situation¹⁰⁷. Le domaine de l'interstitiel – auquel participe la figure de la « ruine » en tant que « diagramme » ou ensemble opératoire non représentatif (Deleuze, 1981) – correspondrait suivant ce cadre aux « failles » ou « fissures » diagrammatiques opérant et activant des passages entre l'actuel et le virtuel¹⁰⁸. À

¹⁰⁷Dans son livre sur le peintre Francis Bacon, Gilles Deleuze (1981: 66) parle ainsi du « diagramme » : « Le diagramme, c'est donc l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs. Et l'opération du diagramme, sa fonction dit Bacon, c'est de "suggérer". Ou plus rigoureusement, c'est d'introduire des "possibilités de faits" ».

¹⁰⁸La notion de « faille » ou de « fissure » est proposée dans un sens similaire en 1989 par le théoricien et plasticien du paysage, Bernard Lassus. Celui-ci emploie le couple « concret/imaginaire » plutôt que celui d'« actuel/virtuel » que nous utilisons : « La mise en évidence de failles (...) est liée à mon hypothèse que nous ne pouvons plus agir actuellement que dans le cernable, c'est-à-dire dans un monde devenu limité où n'existent plus d'espaces véritablement inconnus à explorer. Par conséquent, nous devons tenter de trouver au travers des lieux eux-mêmes la possibilité d'un échelonnement de plus à moins cernable, échelonnement allant aussi du plus concret au plus imaginaire. (...) Peu à peu, entre les fractions concrètes des entités paysagères, et de leurs failles, surgiront, par d'infimes suggestions sensibles, des entités entièrement imaginaires, avec tous leurs espaces, du plus proche au plus lointain. » Voir : Bernard Lassus (1989). « Théorie des failles ». Publié en version anglaise dans : Bernard Lassus (avec introductions de Peter Jacobs et Robert B. Riley, postface de Stephen Bann), *The Landscape Approach*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1998.

l'instar de ce qui avait été observé dans la discussion autour du texte « The Spaces Between » des Smithson – introduit par Eisenman (1974f) – nous sommes renvoyés ici à une condition fuyante excédant le champ de l'image ou la travaillant de l'intérieur pour y ouvrir des brèches. Cette perspective se rapporte ainsi à des modalités paysagères assez différentes de celles rattachées précédemment à une approche plus figurative de l'interstitiel. C'est à des trajectoires de paysagéité, au mouvement même de ces trajectoires et de ces vecteurs, davantage qu'à des paysages abordés comme finalités iconographiques ou compositionnelles que tendrait d'abord à se référer cette seconde voie.

Ces deux tendances repères dégagées ici du suivi de la « figure de la ruine » dans le discours critique d'Eisenman – de la fin des années 70 et du début de la décennie 80 – ne sont bien sûr pas des voies mutuellement exclusives; il faut les aborder comme les polarités d'une tension toujours virtuellement active, une tension qui serait centrale pour la dynamique d'« artialisation » (Roger, 1997) afférente au processus d'invention paysagère : importance de produire et découvrir de nouvelles images de l'environnement, mais besoin également de « défaire » ces images – afin d'éviter d'en rester captif – pour poursuivre la prospection vers de nouveaux regards territoriaux, vers de nouvelles dimensions expérientielles qui se fixeront éventuellement en un nouveau lot d'images paysagères. Si la critique de l'emprise des images instituées constitue ainsi, de façon générale, un vecteur de vitalité du concept de paysage, c'est de manière plus spécifique que cette attitude exploratoire se lierait à l'idée opérante d'une paysagéité de l'interstitiel. Car ce que valorise cette dernière modalité de paysagéité serait précisément le processus de perception, de conception ou d'activation potentielle d'une condition transitoire et indéterminée tendant par principe à échapper à la stabilisation d'une capture définitive. Bien que certaines configurations territoriales incarnant cette condition finissent par être « artialisés » et codifiés en tant que « paysages interstitiels » – la friche, le terrain vague par exemple – la paysagéité de l'interstitiel n'aurait pas pour fin principale la paysagéification d'un agencement donné, pas plus qu'elle ne serait liée à un type de territoire précis. Comme nous le disions précédemment, elle serait plutôt de l'ordre de la trajectoire ou du vecteur, à même de travailler

de l'intérieur n'importe quel contexte ou configuration à l'affût des brèches susceptibles d'ouvrir une situation sur ses dimensions virtuelles, cherchant à générer ou activer de telles brèches. Si la démarche projectuelle et critique d'Eisenman, portant principalement jusqu'ici sur l'intériorité du dispositif architectural, n'a pas abordé directement l'invention de paysages interstitiels – comme « artialisation » de sites pouvant être associés à cette condition –, elle contribuerait par ailleurs à une paysagéité de l'interstitiel en valorisant des intervalles processuels qui mettent en jeu d'autres registres de réalité, à travers l'indétermination des configurations ou la catalyse de trajectoires expérientielles fissurant la fermeture apparente des agencements.

Le récit projectuel de *House X*, avec lequel nous avons initié la discussion autour de la figure discursive de la « ruine », témoigne de la poursuite et de l'approfondissement de cette démarche. Mais cet approfondissement ne se fait pas sans une remise en cause de certaines prémisses à la base des projets antérieurs, remise en cause déjà évoquée en 1976 dans l'éditorial « Post-Functionalism » où Eisenman (1976e) met de l'avant la notion de « décomposition » [decomposition].

4.4 House X : fragmentation, décomposition, basculement

Le projet de *House X* initié en 1975, l'année de la complétion de *House VI*, consiste en une imposante résidence conçue pour un site à Bloomfield Hills, dans la périphérie de la région métropolitaine de Détroit, au Michigan. Présentée dans le cadre de l'exposition *Suburban Alternatives : 11 American Architects* à la Biennale de Venise de 1976 (Eisenman, 1976bc, 1977a) – à laquelle participent entre autres, dans la section européenne consacrée aux centres urbains, Van Eyck, les Smithson et Rossi – *House X* fait aussi l'objet en 1975 et 1976 d'une série de conférences d'Eisenman. Ces présentations alimentent une réflexion aboutissant en 1980 – après l'abandon de la réalisation du projet¹⁰⁹ – à la publication d'un

¹⁰⁹De retour de la Biennale de Venise, Eisenman (2000f: 2) est confronté, à la fin août 1976, au choc de l'abandon du projet – sur le point de se construire – par son client, courroucé par les retards entraînés par ce séjour estival.

substantiel récit projectuel dans la revue japonaise *A+U* (Eisenman, 1980a), récit qui constituera deux plus tard le livre *House X*, avec son lot de plus de 200 diagrammes analytiques. Le titre de l'essai en cause – « Transformations, Decompositions and Critiques : House X » – résume assez bien l'enjeu de la transition que représentent cette période et ce projet dans le parcours discursif et la pratique architecturale d'Eisenman. Si ce dernier y critique l'« architecture post-moderne » (Jencks, 1977) pour son absence d'idéologie ou le caractère superficiel et littéral de son imagerie, il questionne de même certains des a priori guidant l'approche de ses projets précédents. Cette autocritique vise en particulier la question du processus et son inscription dans le contexte d'une condition culturelle contemporaine « post-1945 », condition où, selon Eisenman (1976e, 1977c), la croyance anthropocentrique en la rationalité, profondément déroutée, serait sujette à questionnements. Avec *House X*, sous l'égide de la figure processuelle de la « ruine », le passage d'un processus linéaire de « transformation » à celui plus erratique de « décomposition » est en conséquence revendiqué (Eisenman, 1976e, 1977a, 1980a).

À l'instar de ce qui, suivant le filon discursif de la « ruine », a été précédemment relevé du propos d'Eisenman sur les travaux de certains concepteurs, on notera ici que ce n'est pas d'abord directement par une nouvelle « image » formelle qu'il tente de répondre au courant des années 70 dans sa propre production à la remise en cause de l'idéal moderne en architecture, mais par une modification dans la manière de conceptualiser le processus de génération de la forme. Si les séries transformationnelles, logiques et linéaires des premières *Houses* sont liées virtuellement, malgré les effets de brouillage issus de leur complexité syntaxique, à l'origine géométrique stable et unitaire du « cube », la « décomposition » vise à rompre avec ce scénario idéalisé. En parallèle à la critique – à laquelle participe Eisenman (1976e, 1977c, 1979b, 1980a) – d'une vision idéaliste du progrès et de l'histoire conçus comme continuum, c'est plutôt une condition d'« incertitude » [uncertainty] où « le commencement et la fin restent indéfinis » que tendrait à « approximer » cette nouvelle perspective processuelle initiée avec *House X* (Eisenman, 1980a: 41).

Le terme « décomposition » suggère, comme le soutient lui-même Eisenman (1980a : 29), une activité analytique similaire à celle de la « déconstruction ». À travers la mention de cette activité, notamment associée à une critique de l'ambition structuraliste (Culler, 1982), c'est bien sûr l'influence de la posture philosophique de Jacques Derrida – même si ce dernier n'est pas encore nommé ou cité directement – qui fait ici une première apparition dans le discours d'Eisenman, confirmant un changement de référence qui sera déterminant pour la suite de son parcours dans les années 80. Avant de retrouver Derrida plus tard de manière plus explicite, notons que le vocable « décomposition » est préféré ici par l'architecte new-yorkais à celui de « déconstruction » pour éviter l'allusion littérale à la construction ou à la fabrication et mettre l'emphase sur le processus de conception ou de composition qui concerne plus exactement son propos. Un des aspects principaux du processus de « décomposition » est lié pour Eisenman à la mise en oeuvre de l'écart entre conception et perception. Ce thème, déjà esquissé avec *House VI*, signale à l'encontre de ce que suggère généralement l'idée de composition – ou de ce que pouvait suggérer aussi virtuellement le processus de transformation, principalement linéaire et séquentiel des projets précédents – l'impossibilité d'arriver, par une « lecture inversée » de l'objet, à une compréhension complète ou à un principe d'ordre cohérent et unitaire. C'est une « conception non unitaire de l'objet » que propose notamment la « décomposition », « un processus dans lequel chaque pas n'est pas clairement prévisible ou relié causalement aux autres » (Eisenman, 1980a: 31). Le discours développé autour de *House X* marquerait en cela une coupure avec un point de vue qui, depuis la thèse et le premier article (Eisenman, 1963ab), est mû par l'ambition plus ou moins marquée d'appréhender la cohérence et l'unité sous-jacente d'un « environnement total ». C'est à un tout autre univers formel que se réfère désormais Eisenman, un monde où « le tout » serait « plein de trous » [the whole is full of holes] (Eisenman, 1980b: 223)¹¹⁰.

¹¹⁰ Le jeu de mots avec « tout » [whole] et « trous » [holes] rappelle un calembour similaire employé par Gordon Matta-Clark dans le titre de l'intervention architecturale *A W-Hole House (Atrium roof et Datum Cuts)* réalisée à Gênes (Italie) en 1973.

L'autre signification plus commune du terme « décomposition » associée à la ruine, à la détérioration ou au fait de tomber en morceaux se lie pour Eisenman (1980a: 67) de manière non péjorative à ce nouvel univers de référence; un « univers disjonctif » [disjunctive universe] où « la fragmentation n'est plus celle d'une totalité dont les parties pourraient être réassemblées », mais suggère plutôt l'idée d'un « écart essentiel » [essential apartness] entre l'homme et l'objet (1980a: 31-33)¹¹¹. Si le potentiel de l'« écart » est abordé aussi sur certains plans dans les projets antérieurs aux *Houses VI* et *X* – comme on l'a relevé à diverses reprises, entre autres autour du récit de *House III*¹¹² – avec *House X*, Eisenman affirme ce thème à une échelle paradigmatique en coupant définitivement les ponts qui reliaient virtuellement le projet au régime présumé idéal et unitaire de la géométrie. C'est à un univers formel fracturé qu'il renvoie ici, un univers où la fracture ne serait pas tant le signe d'une totalité défaite qu'un nouveau champ de potentialités à révéler, « vacuité essentielle » [essential nothingness] faisant de l'objet toujours plus que la somme des éléments physiques le constituant (1980a: 67). Bien que le paradigme de référence ne soit plus le même, l'attrait d'Eisenman pour ce qui échappe à la fermeture de la configuration ou à la finitude de la matérialité persiste toujours; ce n'est plus la virtualité d'un idéal géométrique sous-jacent – celui des « universaux formels » – qui attiserait cet attrait, mais les intervalles ou espacements offerts à la pensée, par l'idée d'une réalité essentiellement fragmentaire¹¹³.

Cette nouvelle perspective implique pour Eisenman, à une échelle plus spécifique, de questionner la nature du signe architectural développé dans sa production projectuelle

¹¹¹Un univers qui renverrait de même à la figure de la « tasse cassée » évoquée ultérieurement – dans un entretien entre Eisenman et Leon Krier où Eisenman soutient, à l'encontre de Krier, que « sans colle, ni eau » – la condition « post-1945 » – rien ne permette, ni ne justifie le projet de « recoller la tasse » ou le retour à une vision essentiellement hiérarchique et unitaire du monde (Eisenman, 1983c: 12).

¹¹²L'écart associé à l'« effet de distanciation » ou d'éloignement (Brecht, 1948) entre l'objet-maison – conçu selon des procédures formelles autonomes – et l'habitant « intrus » devant coloniser la maison. Les projets antérieurs à *House VI* aspirent néanmoins à l'unité conception-perception. Avec *House VI*, l'écart entre conception et perception est pleinement assumé par Eisenman.

¹¹³Eisenman (1983i, 1984a) développera aussi ce point de vue sur le fragmentaire en rapport au processus de « décomposition » dans son texte « Futility of Objects. Decomposition and Process of Differentiation » dont une version écourtée paraîtra en français dans *Art Press* avant sa parution intégrale en anglais.

précédente. Alors que les premières « maisons » explorent – à travers un développement syntaxique, réflexif et autonome, mais sans vraiment le remettre en cause – un vocabulaire formel encore étroitement lié à l’orthodoxie du Mouvement moderne, *House X* manifeste une attitude différente. Eisenman cherche avec ce projet à s’écarter d’une image dont l’aspect reconnaissable – en l’occurrence les traits canonisés de l’architecture moderne – confère une valeur immédiate d’acceptabilité. Par ailleurs, ce n’est plus d’un signe autoréférentiel « ne révélant que sa propre histoire » dont il serait principalement question ici, mais de l’« approximation » d’une condition lui étant extérieure, celle de l’univers formel fragmenté qui sert de nouvelle référence paradigmatique. Ce faisant, l’architecte new-yorkais se défend de vouloir produire une figure métaphorique aisément identifiable – à la manière du « paquebot » corbuséen ou des « ruines » de SITE, par exemple. Au contraire, poursuivant en l’intensifiant la démarche d’abstraction et de neutralisation sémantique des ses premiers projets, il vise un « nouveau type d’icône, capable d’exprimer cette nouvelle condition d’approximation sans en même temps suggérer des valeurs ou des images connues » (Eisenman, 1980a: 39). Avec *House X*, cette visée mène à une première utilisation de la forme en « L » comme donnée processuelle initiale¹¹⁴. Sans valeur esthétique ou signification culturelle particulière, cette forme en « L », en plus de se détacher du vocabulaire employé dans les premières *Houses*, aurait selon Eisenman (1980a: 51-53) pour importante caractéristique de constituer déjà en soi – à l’inverse du « cube » à l’origine des projets antérieurs – une « forme fragmentaire et instable » oscillant conceptuellement entre plénitude et dissolution potentielles. En commençant le projet avec cette condition formelle incertaine, il aborde en quelque sorte le processus d’élaboration « par le milieu »¹¹⁵,

¹¹⁴Cette forme en « L » correspond à un cube dont l’un des coins est amputé d’un autre cube de dimension variable, mais inférieure. Les variations de grandeurs entre ces deux cubes – plein et vide – imbriqués génèrent toute une gamme de variantes en suspension entre les extrêmes du cube plein et du cube vide. Le « L » cubique peut être vu ainsi aussi bien en processus de « complétion » vers le cube solide que de « dissolution » vers le volume cubique vide. Voir figures, planche 9, p. 358.

¹¹⁵Le terme « milieu » est pris au sens rhizomatique auquel nous l’avons déjà abordé en référence à l’« Introduction : rhizome » de Deleuze et Guattari (1976, 1980 : 31 et 37) : « Il n’a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu par lequel il pousse et déborde » ; « ... le milieu n’est pas du tout une moyenne, c’est au contraire l’endroit où les choses prennent de la vitesse ».

abandonnant définitivement l'idée d'origine virtuellement stable et unitaire qui motivait précédemment, de façon sous-jacente, son discours.

Dans le cadre processuel de la « décomposition », la configuration de départ est donc abordée en tant que « dispositif heuristique » [heuristic device], condition catalytique d'une exploration procédant par évaluations successives et hypothèses provisoires, brouillant en partie ses traces au fil de la prospection. Si le processus n'est plus vraiment linéaire, il n'est pas pour autant simplement aléatoire. Eisenman (1980a: 39) décrit ce qui motive à chaque étape le choix des configurations par leur capacité à exprimer simultanément une tension – « dialectique » sans synthèse (1976c, 1977a, 1980a: 99) – entre deux tendances apparemment inconciliables : la suggestion d'une consistance logique et le déni factuel d'une telle consistance. Ainsi, bien qu'il privilégie en fait dans ses choix les configurations « non correspondantes » – c'est-à-dire ne découlant pas logiquement des précédentes – celles-ci doivent néanmoins être en mesure de suggérer une « correspondance » relative avec ce qui précède ou, en d'autres termes, pouvoir à certains égards laisser penser aussi à une trajectoire logique de transformation. C'est qu'en coupant la possibilité effective d'un retour à l'origine, Eisenman ne veut surtout pas perdre l'idée qu'un processus traverse l'objet. En suspension vers une condition en aval ne pouvant être qu'« approximée », le vecteur principal de *House X* n'est plus à l'exemple des premières *Houses* tourné vers l'amont, mais Eisenman (1980a: 39) cherche et valorise toujours « une condition virtuelle d'altérité [otherness] dans l'espace qui ne puisse être décrite uniquement par la géométrie » et qui échappe au champ d'une expressivité formelle arrêtée.

Coïncidant avec l'abandon de la référence à un idéal géométrique stable et avec le changement de processus accompagnant ce revirement paradigmatique, le discours d'Eisenman sur *House X* marque par ailleurs une première incursion en dehors de l'univers autoréférentiel et abstrait qui caractérisait les projets antérieurs de la série. C'est la notion de « site » qui fait son entrée dans l'univers discursif de l'architecte new-yorkais (Eisenman, 1980a: 107), annonçant un territoire d'investigation qui sera bientôt central pour sa

démarche. À travers la question du « site », on remarque notamment l'apparition du thème de la condition urbaine comme nouveau sujet de réflexion ainsi que le développement d'un travail interrogeant, dans la foulée de *House VI*, la relation conceptuelle et perceptuelle au sol.

Épousant sur une base plus concrète le paradigme de complexité servant de nouvelle balise à sa recherche formelle, Eisenman aborde en effet pour une première fois avec *House X* la dynamique urbanistique du territoire élargi dans lequel s'inscrit le projet. C'est dans cette perspective, comme on l'a signalé plutôt, qu'*House X* est présentée en 1976 à l'exposition collective *Suburban Alternatives : 11 American projects* – une exposition organisée par Eisenman (1976b), en tant que directeur de l'IAUS, pour la Biennale de Venise – qui vise à rendre compte, à travers des points de vue projectuels originaux, de la spécificité suburbaine américaine et de sa possible contribution à l'urbanisme du XX^e siècle. Dans un propos qui rejoint à certains égards le préambule au texte « The Space Between » des Smithson (Eisenman, 1974f) discuté précédemment, Eisenman y présente la ville américaine « comme un processus dialectique résultant de l'interaction entre des entités isolées interreliées par [mediated through] l'intervention de l'automobile » (1976b). Ce constat, trouve une résonance spécifique dans la manière avec laquelle il articule discursivement *House X* en prenant pour référence le parcours automobile de son client entre un lieu de travail en ville et l'environnement à caractère rural où il a choisi d'établir sa résidence. Eisenman traite les deux extrémités de ce parcours comme les polarités d'une même réalité urbanistique, par delà la référence habituelle à l'intermédiaire architectural de la maison de banlieue.

C'est l'introduction en milieu rural de référents formels urbains que propose ici Eisenman (1980a: 135); une vision où « la voiture passe d'une forme d'urbanisme en ville à une autre à la campagne », où l'urbain et le rural constituent les « composantes dialectiques » d'une réalité territoriale qu'assumerait notamment sous un mode iconique la configuration projectuelle de *House X*. Ainsi, à la différence des projets antérieurs, ce n'est

plus à partir d'une forme unique – le cube – que s'amorce le processus, mais d'une combinaison de quatre «L» cubiques espacés par un vide cruciforme; agencement initial qui, tout en pouvant évoquer la configuration d'une intersection urbaine, augmente surtout de beaucoup la complexité et la gamme potentielle de rapports formels pouvant être explorés à travers le processus de « décomposition » (figures, planches 9 et 10). À propos de l'allusion urbaine suggérée par cette configuration, s'il peut être tentant de l'associer à la formule de la « maison comme petite ville » utilisée entre autres par Van Eyck (1959,1960a,1962c, 1998)¹¹⁶, c'est une idée de la ville et de ses espaces bien différente de celle appelée par l'architecte néerlandais que condenserait ici le microcosme de *House X*. À l'instar de la lecture qu'Eisenman fait de la ville américaine en tant qu'ensemble de fragments traversés de vecteurs, la croisée de *House X* est moins un lieu central, la structure vertébrée autour de laquelle s'organise la maison – comme le faisait encore conceptuellement *House VI*, malgré son procédé déstabilisant d'inversion – que le « résidu » d'une juxtaposition de fragments, « conceptuellement et littéralement un vide » qu'il s'applique à brouiller autant formellement, fonctionnellement que sémantiquement (Eisenman,1980a: 69 et 71). À cet égard, il est significatif que Manfredo Tafuri (1980: 180) – dans l'essai qu'il consacre à Eisenman publié tardivement dans *House of Cards* (Eisenman,1987) – emploie spécifiquement la notion d'« interstice » pour nommer ce « vide » entre les quadrants de *House X*. La nature de ce « vide central » ou « centre vide » [void center] est maintenue indéterminée par Eisenman. Décrit d'abord « à la fois » comme « parcours [route], intersection et lieu sans fonction [place of no function] » (Eisenman,1977a), il est finalement aussi associé de façon plus radicale à « essentiellement rien » [essentially nothing], c'est-à-dire en d'autres termes

¹¹⁶Cette formule est employée analogiquement par Van Eyck avec sa réciproque, « la ville comme maison » (« a citylike house and a houselike city »). On la retrouve notamment dans l'essai « The Medicine of Reciprocity Tentatively Illustrated » (Van Eyck,1960a) qui accompagne la présentation de son Orphelinat municipal d'Amsterdam (1958-60). Bien que Van Eyck (1968d,1998) reliera cette perspective à son séjour dans un village Dogon, on ne peut s'empêcher de relever comme de nombreux commentateurs de Van Eyck – Vincent Ligtelijn (1999) et Francis Strauven (1997) notamment – la similarité de cette formule à celle d'Alberti (1452) dans *De Re Aedificatoria* (I, IX, 4-5). Dans son essai sur Rossi introduisant *The Architecture of the City*, Eisenman (1982g: 9) critique en ciblant cette formule albertienne – « la ville est comme une grande maison et la maison comme une petite ville » – le retour latent à une vision humaniste et harmonique de la ville que porterait le projet analogique de l'architecte de *La Tenderza*.

à la dissolution du principe de centralité (Eisenman, 1980a). Entre lieu et non-lieu, espace potentiel de connexion et « rupture assignifiante », ¹¹⁷ le caractère de l'espacement marquant la configuration de *House X* nous ramène à l'aspect à la fois connectif et disjonctif de la condition interstitielle, de même qu'à l'usage diagrammatique de cette condition comme levier processuel, producteur – dans le cas d'Eisenman – de formes.

Par ailleurs, c'est également dans le chapitre traitant de ce « vide » interstitiel qu'Eisenman – soulignant la visée de résistance que véhicule *House X* à l'égard d'une conception architecturale « vertébrée et mimétique » – aborde succinctement dans la même veine la critique du rapport dominant au référent horizontal. Cette critique passe par une « distorsion » de la coupe emblématique du Mouvement moderne – celle des deux plans parallèles ouverts sur l'horizon ¹¹⁸ – ou, dans un sens similaire, par un renversement du modèle traditionnel de la maison conçue en mimesis à « l'homme anthropocentrique qui se tient debout sur une surface solide horizontale et 'domine' le paysage » (Eisenman, 1980a: 69). Pour amorcer l'inflexion ou le basculement de ce rapport, Eisenman propose notamment des planchers de verre donnant sur l'extérieur dans deux des principaux séjours de *House X* : l'un au premier niveau du quadrant nord-est, l'autre au second niveau du quadrant nord-ouest, ce dernier séjour incarnant radicalement le basculement à 90 degrés vers le sol de la coupe moderniste en combinant la transparence du plancher à l'opacité des deux murs qui en définissent le périmètre externe. Pouvant presque passer inaperçu dans la profusion textuelle et iconographique qui caractérise la présentation de *House X*, ce détail architec-

¹¹⁷ Un « L de verre » [Glass El] (Eisenman, 1980a: 71) connecte partiellement trois des quadrants de *House X* en subvertissant ainsi une lecture attendue du « vide » central comme « vide » cruciforme. D'autre part, rompant avec une compartimentation fonctionnaliste primaire qui tendrait à faire de chaque quadrant une unité fonctionnelle, Eisenman propose une « séparation délibérée de fonctions proches »; les fonctions dans *House X* « chevauchent [straddle] les formes au lieu de s'y inscrire avec ordre [rather than to fit neatly] ». Bien qu'elle ne soit pas employée par Eisenman dans son texte, la notion de « rupture assignifiante » – « Principe de rupture assignifiante : contre les coupures trop significatives qui séparent les structures ou en traversent une. » (Deleuze et Guattari, 1980: 16) – traduirait ici assez bien l'effort qu'il déploie pour brouiller, à la fois visuellement et fonctionnellement, la nature de l'espacement séparant les quadrants.

¹¹⁸ Cette coupe emblématique du Mouvement moderne en architecture est suggérée notamment dès 1914 par le fameux diagramme de la « maison Dom-ino » du jeune Le Corbusier. Eisenman (1979a) publie un article substantiel sur ce diagramme dans *Oppositions* no 15-16 au cours de l'année précédant la parution de la présentation de *House X* dans A+U (1980a).

tural – relevé par Rosalind Krauss (1977) et Mario Gandelsonas (1979) – prend ici, par rapport au cadre du concept de paysage servant de référence théorique à notre investigation, une importance particulièrement significative. L’inflexion du regard suggérée par cette configuration bouscule en effet les paramètres rattachés à une paysagété traditionnelle valorisant habituellement une position de domination optique sur le territoire et la consommation visuelle du lointain comme spectacle (Ronai, 1976, 1977)¹¹⁹. Ce basculement de l’horizon lointain et du contrôle optique associés aux « modèles paysagers » dominants (Cadiou et Luginbühl, 1995) réclame une autre forme de paysagété.

Suivant le parcours projectuel d’Eisenman, on a jusqu’ici relevé une voie alternative de paysagété dans la valorisation de conditions interstitielles d’appréhension du virtuel à partir de l’actuel, conditions tendant à échapper à l’appel d’une capture définitive de l’image. Mais la question du « regard » sur l’extérieur n’est pas abordée directement dans son discours traitant des premières *Houses*, ces dernières étant d’abord conçues comme des laboratoires formels indépendants de considérations liées au site. Le fait qu’en introduisant avec *House X* la question du « site » Eisenman choisisse du même coup de marquer aussi un blocage partiel de l’horizon et une inflexion vers le bas de la relation visuelle au territoire environnant indique la direction que celui-ci entend prendre pour poursuivre – sous de nouvelles conditions élargissant les paramètres des expérimentations antérieures – sa recherche d’activation et de valorisation expérientielles des virtualités afférentes au monde des formes. S’il est cohérent au point de vue rhétorique avec l’idée de « décomposition » introduite avec *House X* au niveau du processus, ce vecteur pointant vers le sol annonce surtout une toute autre série de projets où ce dernier constituera un nouveau matériau

¹¹⁹À un autre niveau, la maquette axonométrique de *House X* constituant l’artefact final du processus projectuel – réalisée après que le projet ait été finalement abandonné – opère aussi une résistance au contrôle optique de l’observateur. Ce dernier « ne peut plus la posséder » visuellement comme c’est le cas habituellement avec une maquette statique normale assujettie aux différents points de vue de l’observateur. La maquette axonométrique n’offre qu’un seul point de vue permettant une compréhension partielle du projet – vue oblique à 45 degrés similaire à celle d’un dessin axonométrique – tous les autres points de vue ne présentant que configurations fuyantes et distorsionnées. Voir : Peter Eisenman (1981cd: 82-83/123).

« textuel » étroitement impliqué dans de nouvelles procédures processuelles¹²⁰. Ce faisant, ce n'est pas à l'horizon unique du paysage-spectacle que se réfère la prospection projectuelle d'Eisenman, mais aux horizons multiples de la « géologie » et de l'« archéologie » (Eisenman,1980a: 31/33); horizons bien réels, mais dont la présence enfouie est d'abord principalement virtuelle avant d'être visuelle. C'est dans cette veine que s'amorcera bientôt concrètement ce qui n'est encore avec *House X* que la suggestion conceptuelle d'une action en latence: « creuser » [to dig]. Une action qui marquera l'importante série de projets urbains à laquelle se consacrera Eisenman (1980j) avec ses « fouilles » ou « excavations artificielles » [artificial excavations] (Bédard et al.,1994). C'est dans ce territoire que nous suivrons désormais son parcours.

¹²⁰ Matériau textuel qui ouvrira bientôt à l'« extériorité » – c'est-à-dire à un domaine sémantique extérieur au vocabulaire associé intrinsèquement à l'architecture – les processus afférents à l'écriture du « bâtiment comme texte » (Eisenman, 1980a : 25).

Chapitre 5 – L’interstitiel, entre les strates de l’archéologie fictive

5.1 Trajectoires d’explorations urbaines : une introduction

Après avoir parcouru ses premières recherches et abordé le positionnement critique qu’il développe dans les années 70 autour des activités de l’*IAUS* et de la revue *Oppositions*, nous entamons ici le dernier segment de notre parcours avec Eisenman, suivant l’émergence du thème de l’interstitiel dans ses « récits » et les trajectoires de paysagété portées par cette émergence. Nous avons à cet égard déjà relevé un certain nombre de figures et vecteurs conceptuels associés implicitement au champ de l’interstitiel, nous avons de même souligné ce qu’ils apparaissent véhiculer en terme de sensibilité paysagère, mais ce corpus d’éléments conceptuels nomades, de positions théoriques et d’explorations projectuelles abstraites n’a pas encore été vraiment confronté directement à une problématique territoriale concrète, ni fait l’objet d’une véritable mise à l’essai dans la ville, au sein d’environnements urbains spécifiques.

Dans la foulée de ce que nous avons déjà vu s’esquisser avec *House X* ou en parallèle à certaines réflexions sur le travail de d’autres architectes – l’œuvre d’Aldo Rossi et son concept de « ville analogue », par exemple – le champ d’investigation architecturale d’Eisenman s’ouvre plus concrètement au monde urbain en 1978 à travers l’initiation de la série de projets désignée plus tard sous le vocable de « Cités de l’archéologie fictive »¹²¹ [*Cities of Artificial Excavation*], une série de propositions urbaines qui constituera sa principale production des années 80 (Eisenman et al.,1988k; Bédard et al.,1994). Il commence donc ainsi à impliquer et questionner plus activement dans sa démarche projectuelle et

¹²¹Nous utiliserons plus souvent l’expression diminutive « archéologies fictives » pour désigner les projets de cette série. Cette locution a été employée comme traduction française de « *artificial excavation* » dans le cadre de l’exposition consacrée à cette série de projets d’Eisenman au Centre Canadien d’Architecture en 1994 : « Cités de l’archéologie fictive: oeuvres de Peter Eisenman, 1978-1988 / *Cities of Artificial Excavation : The Work of Peter Eisenman, 1978-1988* » (Bédard et al., 1994). Officiellement, la période des « Cités de l’archéologie fictive » se termine en 1988, avec le projet de concours peu connu de la Piazza Matteotti à Sienne, Italie (Bédard et al.,1994: 231). L’inauguration du projet de Columbus, réalisation la plus importante de la série des « archéologies fictives », conclut définitivement cette période en 1989 (Forster et al.,1989).

théorique – jusqu’ici surtout cérébrale et détachée de toute considération contextuelle – des notions comme celles de « site », de « contexte », de « mémoire », de « lieu » ou de « non-lieu ». Cette période est aussi celle où le champ conceptuel associé à l’interstitiel – autour notamment de la thématique de *between* [entre] – prend une place de plus en plus explicite et centrale dans son discours. C’est autour de la mise en opération urbaine de ces concepts, de la réflexion et du « regard » qu’ils véhiculent, que s’articule principalement le présent chapitre, dernier jalon de notre suivi des investigations de l’architecte new-yorkais. Il s’agit en somme, de vérifier si ce que nous avons jusqu’à maintenant identifié comme un ensemble d’éléments discursifs qualifiant, valorisant ou mettant en branle différentes modalités de condition interstitielle – motifs potentiels d’une paysagété correspondant – est relayé, se confirme et s’actualise sur le terrain par des choix ou des stratégies particulières, des façons de « voir » ou d’« inventer » les territoires qui sont en causes. Pour ce faire, nous concentrerons principalement notre attention sur les « récits » des trois premiers projets de la série des « Cités de l’archéologie fictive », soit ceux de Cannaregio Ouest à Venise (1978-80), de Friedrichsadt Sud à Berlin (1980-85) et de Columbus, Ohio (1983-89). Outre le fait que dans une logique de suivi de l’émergence, il soit normal que nous nous intéressions à la séquence des premières propositions, un des intérêts communs de ces projets est notamment qu’ils aient été développés dans le cadre de concours (Berlin, 1980-81; Columbus, 1983) ou d’un appel de réflexions et de propositions dans le cas de Venise (1978), cette particularité permettant de souligner au passage de façon plus marquée – bien que notre propos n’en soit pas un d’analyse comparative – la spécificité de la perspective d’Eisenman et la portée opératoire de certains concepts cibles dans un contexte de débats d’idées appliquées.

Suite à la traversée de ces « récits » projectuels, nous aborderons enfin, d’un point de vue plus thématique, une série de textes théoriques touchant à la question interstitielle du *between* [entre] publiés durant les années 80. Deux axes de réflexions seront ainsi souli-

gnés plus particulièrement pour alimenter au final la discussion sur la contribution d'Eisenman à l'invention d'une paysagité de l'interstitiel dans la période scrutée au fil de notre parcours : un premier axe traitant de la question de la « textualité », autour notamment des notions de « trace » et de « palimpseste », un second portant sur la qualification ou la valorisation d'une condition territoriale oscillant « entre lieu et non-lieu ». Poursuivons donc le trajet avec le premier « récit » des « Cités de l'archéologie fictive » ayant pour théâtre d'opérations, le quartier de Cannaregio Ouest à Venise.

5.2 Récit du projet pour Cannaregio Ouest, Venise, 1978-1980

La problématique du site en contexte urbain fait en effet sa première véritable entrée dans la démarche d'Eisenman avec une proposition projectuelle pour Cannaregio¹²² à Venise. Ce projet est développé dans le cadre d'un séminaire international¹²³ de design tenu en juillet 1978 visant à explorer de nouvelles idées de projet urbain et plus spécifiquement d'habitat en milieu historique dans un site occupant la portion Ouest du quartier de Cannaregio, près de la gare ferroviaire vénitienne. Ce séminaire est l'occasion pour Eisenman – suite aux positionnements critiques et théoriques déjà discutés au chapitre précédent (Eisenman, 1974f, 1976abce, 1977ace) – de prendre part plus directement et concrètement, à travers le développement d'un projet en milieu urbain, au débat sur l'architecture et la ville qui marque les années 70. En amont d'une réponse à la question spécifique de nouvelles typologies d'habitat, c'est plutôt à l'élaboration d'un rapport au site – suggérant une alternative aux approches architecturales dominantes – que s'applique principalement sa proposition, une proposition explicitée initialement dans deux textes publiés en 1980, l'un dans le

¹²²Dans la nomenclature des projets d'Eisenman, Cannaregio (1978) est le premier à prendre le nom du site où il s'inscrit, au lieu des désignations abstraites employées pour la série des *Houses*. Ce changement confirme l'importance que prend le questionnement des notions de site et de contexte à partir de ce moment (Eisenman, 1992d: 119).

¹²³Outre Eisenman, le séminaire de Cannaregio organisé par l'*Istituto Universitario di Architettura di Venezia* regroupe les architectes Raimund Abraham, Carlo Aymonino, John Hejduk, Bernard Hoesli, Rafael Moneo, Oswald Mathias Ungers, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Aldo Rossi, Luciano Semerani et Gino Valle. Les propositions projectuelles initiées lors de ce séminaire – à l'exception de celles de Gino Valle et d'Oswald Mathias Ungers n'ayant pu être menées à terme – feront l'objet de l'exposition « 10 immanini per Venezia » présentée par Francesco Dal Co à Venise, en avril 1980. Voir : Francesco Dal Co (dir.) (1980). *10 Immagini per Venezia*. Venezia, Officina Edizioni.

catalogue de l'exposition des projets issus du séminaire (Dal Co,1980), l'autre dans la revue *Domus*.

C'est dans cette dernière parution – « Three Texts for Venice » (Eisenman,1980e: 9) – que la prise de position d'Eisenman trouve son expression la plus synthétique, résumant à trois principaux énoncés la perspective critique qui alimente le projet. Il y affirme la « vacuité » [emptiness] du futur, du présent et du passé, critiquant l'« idéalisation » ou la « nostalgie » de l'une ou l'autre de ces conditions temporelles dans l'élaboration et la lecture de l'espace urbain. Dans la foulée de ses travaux antérieurs, il vise par là une certaine forme de « neutralisation » des significations qui dominent – et limitent – la perception de l'environnement. Mais le passage du microcosme architectural contrôlé des *Houses* à un territoire urbain comme celui de Cannaregio semble appeler une stratégie de mise en œuvre différente de celles qui furent employées précédemment. Là où la « surcharge » des procédures formelles tend à caractériser le dispositif architectural des *Houses*, c'est le « vide » relatif d'architecture et les manipulations du sol qui ressortent du projet d'Eisenman pour Cannaregio, le démarquant de la majorité des autres propositions du séminaire dominées par des apports plus importants de substance architecturale. Examinons brièvement les trois modalités – ou « textes » – structurant ici le discours d'Eisenman et les éléments projectuels s'y rattachant.

Dans la foulée de son « commentaire » (Eisenman,1977c) éditorial sur Van Eyck et la « nouvelle école d'Amsterdam », Eisenman se détache d'abord de la foi au progrès et en la rationalité que portèrent en architecture et en urbanisme les pionniers du « modernisme héroïque » – et aussi à certains égards, même s'il ne le mentionne pas ici directement, leurs héritiers de *Team 10*. La figure architecturale qui sert, sur le site de Cannaregio, de référence à cette vision est l'hôpital – finalement non réalisée – qu'y projette Le Corbusier en 1964-65¹²⁴ et qui constituera l'un de ses derniers projets. De façon circonstancielle, le

¹²⁴La structure polycentrique du projet de Le Corbusier aurait été en fait directement inspirée, tel que confirmé par G. Jullian de la Fuente (chef de projet de l'agence de Le Corbusier) à Francis Strauven (1999: 468-469), d'une œuvre de Piet Blom, un

programme hospitalier témoigne symboliquement ici de « l'idéologie curative du modernisme » (Eisenman,1980e), idéologie hygiéniste de la « tabula rasa » (Eisenman,1980c) qui n'hésitera pas à prescrire, « au nom de la santé publique », la condamnation de « quartiers entiers » de centres-villes historiques, tel qu'en témoigne notamment *La Chartes d'Athènes* (Le Corbusier,1943). Cette perspective urbanistique, préconisant une « condition idéale future » nécessitant la destruction d'une grande part de la ville existante pour s'implanter, ne peut, selon Eisenman (1980c), dans l'ère contemporaine « post-1945 », trouver en la rationalité de véritable légitimation. C'est dans ce sens que la « vacuité » [emptiness] du futur ou de la rationalité chapeautant le « premier texte » proposé par Eisenman pour Venise peut être notamment comprise. Son projet conserve néanmoins de ce « texte » une trace fragmentaire. et génératrice : celle de la trame ponctuelle, orthogonale et polycentrique du projet corbusien superposée au tissu organique de l'existant. La trame de carrefours – nœuds et lieux d'échanges – du projet d'hôpital inexistant ainsi prolongée sur le reste du site y devient une « série de trous dans le sol » (1980e), « matrice de vides » ponctuant la surface du site (Eisenman,1999a: 175), ensemble de « sites potentiels » aux futurs indéterminés (Eisenman,1980e) (figures, planche 11).

Le thème de la « présence de l'absence » qui apparaît déjà avec *House I* dans le travail d'Eisenman – la trace de la colonne absente (Frampton,1972; Eisenman,1995b) – prendrait donc là une toute nouvelle ampleur en opérant à l'échelle urbaine. Il est significatif que ce soient les traces doublement absentes – celles des « vides » d'un projet absent, projection passée et non actualisée du futur – que l'architecte new-yorkais choisisse comme éléments catalyseurs structurant sa proposition et son regard sur le site. Ce qu'exprimerait notamment ce choix, c'est la critique d'une vision architecturale réduisant le contexte à une « *gestalt* » de bâtiments visibles, alors que par delà cette perspective, le site peut aussi

membre de la « nouvelle école d'Amsterdam » (Bohigas,1977) – celle-là même que critique Eisenman (1977c) en introduction de l'article de Bohigas, voir sous-chapitre 4.2.1. Le projet de Blom fut présenté par nulle autre qu'Aldo Van Eyck au Congrès de *Team 10* tenu à Royaumont en 1962 (Strauven,1999: 397-406). Jullian de la Fuente, qui assiste au Congrès de Royaumont, invitera Blom à présenter son travail à l'agence de Le Corbusier en 1964.

« vouloir dire le non-bâtiment – les espaces entre les bâtiments ou l’absence d’objets ayant l’image de ce qui est traditionnellement associé à des bâtiments », ¹²⁵ comme Eisenman (1983j) le notera quelques années plus tard dans une édition de *Design Quarterly* consacrée à la notion de site en architecture. Cette critique tendrait à concorder avec celle que porte le « second texte » proposé ici par Eisenman (1980e), un « texte » dirigé notamment contre la « nostalgie pour le présent » que semble incarner pour lui le « contextualisme » (Schumacher, 1971; Rowe et Koetter, 1975, 1978; Ellis, 1979); approche développée – depuis les années 60, surtout à partir de Cornell – par son ancien mentor Colin Rowe qui, l’année même du séminaire de Cannaregio, publie avec Fred Koetter, *Collage City* (1978), important véhicule théorique de cette vision. L’armature analytique et compositionnelle privilégiée par Rowe et ses acolytes dans leur lecture du contexte urbain est le plan poché – figure-fond – représentant l’empreinte au sol des masses architecturales existantes les plus importantes, un plan dont l’exemple historique le plus connu est le fameux plan que Nolli fit de Rome en 1748. Pour Eisenman (1992d: 118-119), aborder ainsi le contexte comme l’« icône d’une *gestalt* » limitée à la condition morphologique de l’existant évacue beaucoup des potentiels afférents à l’« histoire enfouie » [buried history] et aux aspects « immanents » d’un site; d’où l’importance pour lui de tenter de penser « l’invention du site » en dehors de ces prémisses.

Ainsi, plutôt que de viser dans une perspective contextualiste à renforcer la morphologie du contexte architectural existant, le deuxième volet de la proposition d’Eisenman (1980ce) pour Cannaregio chercherait à neutraliser les significations traditionnelles associées à la présence de l’architecture. Ce programme est véhiculé principalement dans le projet par l’introduction d’une série d’objets architecturaux ¹²⁶ niant le contexte architectural

¹²⁵Peter Eisenman (1983j): « The context is traditionally thought of as the gestalt of all of the positive object buildings. But, site could also mean non-buildings – the spaces between buildings or the absence of objects configured in images which we traditionally think of as buildings ».

¹²⁶Dans le texte « Three Texts for Venice » paru dans *Domus* (1980e), une autre série d’objets est mentionnée. Il s’agit d’« objets contextuels » qui sembleraient provenir du contexte existant, mais qui constitueraient en fait des blocs solides et sans vie – présences assimilables à des absences – dont les traces de mouvements antérieurs seraient marquées au sol. Cette

existant dans le but notamment d'établir la primauté référentielle des « vides » comme « autre possibilité du contexte » (Eisenman, 1980c, 1983j). Ces « objets intransitifs » (Eisenman, 1980c) ou autonomes,¹²⁷ disséminés sur le site dans une trame décalée chevauchant partiellement celle des « vides » issus du projet corbuséen, sont, en fait, des variations de la *House XIa*¹²⁸ réactualisées en trois échelles différentes : une variante dont l'échelle correspond à celle de la dimension normale de la « maison », une autre trop petite pour être habitée mais suffisamment grande pour être contenue de justesse dans la première et enfin, une troisième assez grande pour contenir emboîtées les deux précédentes (figures, planche 12). La « non-spécificité des échelles » (Eisenman, 1980c, 1981d, 1983j) combinée à leurs emboîtements rendrait ici « impraticable » (Dal Co, 1980) fonctionnellement comme « maisons » ces objets, déstabilisant les significations pouvant leur être attribuées a priori en tant qu'architecture. Si cette résistance à l'« instrumentalisation » architecturale n'est pas nouvelle dans la recherche d'Eisenman (1995b) – comme on l'a observé jusqu'à maintenant avec la série des *Houses* – elle atteindrait ici une zone « limite » débordant le microcosme architectural pour impliquer plus largement le rapport à l'environnement urbain. Ce faisant, c'est un regard différent – plus relativiste et ouvert – sur le « contexte » et la présence architecturale que suggère l'architecte new-yorkais.

classe d'objets n'est pas signalée directement dans les représentations du projet et n'est pas mentionnée dans le texte intégré au catalogue de l'exposition « 10 Immagini Per Venici » (Dal Co, 1980; Eisenman, 1980c), ni dans un texte ultérieur décrivant le projet au sein du numéro spécial EisenmanAMNESIE de *Architecture and Urbanism* (Eisenman, 1988k). Un seul objet singulier et composite – dont l'empreinte « en escaliers » semble avoir marqué le tracé d'un canal voisin – apparaîtrait appartenir à cette « série » dont la finalité générale serait la même que celle des répliques de *House XIa*, soit de « neutraliser » la perception habituelle du « contexte » architectural.

¹²⁷Le projet d'Eisenman (1980e) pour Cannaregio sera de l'exposition « Autonomous Architecture » – avec les travaux d'Aldo Rossi, O.M. Ungers, Machado & Silvetti, Agrest & Gandelonas et Mario Botta – présentée au Fogg Art Museum de l'Université Harvard en décembre 1980 et janvier 1981.

¹²⁸Présentée avec *House X* dans l'édition de janvier 1980 de la revue japonaise A+U, *House XIa* – projet non réalisé, Palo Alto, 1978 (client : Kurt Forster) – poursuit de façon générale la référence à la « condition d'incertitude » invoquée dans le projet précédent (Eisenman, 1980a, 1980b: 223). La « forme en L » est une fois de plus mise à contribution, mais cette fois suivant une lecture topologique, c'est-à-dire comme « membrane pliée » se rapprochant de la condition de surface continue – sans envers, ni endroit ou sans extérieur, ni intérieur – d'une « bande de Moebius » ou d'une « bouteille de Klein ». Eisenman décrit ainsi le récit processuel de *House XIa* comme celui de la déformation sous l'action d'un champ énergétique vertical de deux membranes horizontales perméables – l'une associée au sol, l'autre à l'air – qui s'interpénètrent et « impriment » leur condition respective l'une dans l'autre. Ainsi, là où avec *House X* – à l'exemple du modèle de la croisée urbaine – Eisenman

Cette remise en question du statut de la présence architecturale et l'invitation à des lectures alternatives du site, va de pair avec le troisième « texte » structurant la proposition d'Eisenman. C'est à la « nostalgie pour le passé » et à un usage réducteur de la mémoire que s'adresse de façon critique, dans l'environnement patrimonialisé de Venise, ce troisième pôle du discours. À la recherche d'ancrages dans les formes et typologies architecturales de l'histoire, quête caractérisant le travail de plusieurs architectes associés à la mouvance néorationaliste – les frères Krier et Aldo Rossi notamment – ou les divers courants historicistes liés à la montée d'une architecture dite « postmoderne » – Paolo Portoghesi, Robert Stern, Michael Graves, Robert Venturi, etc. – Eisenman (1980e) répond en signalant l'importance des zones d'« ombre »¹²⁹ ou de « perte » de la mémoire. Par delà le recours littéral aux formes visibles du passé, c'est à « l'enfoui » [buried] et au sol que mènerait ici cette perspective. L'intervention projectuelle associée à ce volet discursif correspond en effet à l'inscription d'une « ligne dans le sol » traversant le site en diagonale – et liant deux ponts de l'îlot de Cannaregio Ouest – une ligne qu'Eisenman désigne aussi par le vocable d'« axe topologique ». Cette ligne constitue en fait une « coupe » [cut] ou une incision dans la surface du sol générant, à la manière d'une « peau », le soulèvement de l'une des faces. L'intervention est abordée par Eisenman (1980e) comme un indice suggérant la présence d'un « autre niveau (...) qui ne peut être réprimé ou enseveli à jamais sous la rationalité d'un axe (...) quelque chose pouvant faire irruption », quelque chose qui serait de l'ordre de « l'inconscient » ou de « l'inconnu ». Ce n'est pas dans l'espoir d'y trouver le réconfort de quelconques origines formelles ou conceptuelles qu'Eisenman s'intéresse au sous-sol de Cannaregio; creuser ou entrouvrir la surface du sol signale plutôt ici un réservoir de virtualités, ensemble immanent, invisible et fuyant qui n'en affecterait pas moins la façon de « lire » et d'imaginer le site.

exploite comme condition initiale le potentiel de complexité généré par les manipulations d'un quadrant de « formes en L » marqué d'« interstices », avec *House XIa*, il joue plutôt de leurs multiples « emboîtements » [nesting].

¹²⁹ À propos de l'importance du thème de l'« ombre » [shadow], voir aussi la lecture que propose Eisenman (1979b: 9) des dessins d'Aldo Rossi : « Rossi's conscious images exists only as a key to their shadow imagery. It is their intrinsic, often un-

S'ajoutant aux deux précédentes couches d'intervention que constituent le prolongement de la trame des « vides » [voids] du projet d'hôpital non réalisé de Le Corbusier et l'insertion d'une série de variantes de la *House XIa*, le marquage de la surface du site comme strate par incision d'un axe diagonal conforte et confirme l'idée de « superposition » qui caractérise l'ensemble de la proposition projectuelle d'Eisenman pour Cannaregio. On peut en effet aborder la stratégie de ce projet comme celle d'une superposition de trois interventions de nature autonomes, chacune d'elles convoquant aussi à différents niveaux le thème de la stratification ou de l'accumulation des couches. Ainsi, à l'instar de ce que suggère la « coupure » transversale, la trame de « trous » d'excavation – voués à se transformer à Venise en « miroirs d'eau » – souligne le caractère relatif et essentiellement « artificiel » du plancher urbain vénitien gagné sur des terres marécageuses (Eisenman, 1980c). Dans la même veine, l'amplification de la logique d'emboîtement initiale de *House XIa* – avec l'imbrication supplémentaire de différentes échelles de la « maison » – tend à transformer l'objet architectural lui-même en un feuilleté labyrinthique et a fonctionnel de couches spatiales (figure A, planche 12). Si la proposition projectuelle d'Eisenman suggère et met en branle ici un univers stratifié, la perspective topologique (1980ce) qu'il invoque dans son récit permet par ailleurs de rompre l'ordre prévisible d'interprétation – archéologique ou géologique¹³⁰ – des temporalités associées à cette stratification. La surface du sol, pouvant d'après cette perspective se plier sur elle-même à la manière d'une boucle de Moebius¹³¹, plus aucun enchaînement préconçu des strates n'est envisageable, le futur peut se retrouver enfoui au même titre que le passé et le présent, les références historiques ou temporelles se télescopent et se renversent dans une condition « totalement artificielle »;

conscious content which confronts the more problematic and perhaps fundamental reality of the extrinsic cultural condition today ».

¹³⁰Si Eisenman ne fait pas directement référence aux domaines de l'archéologie et de la géologie dans ses deux textes de présentation de Cannaregio publiés en 1980, il le fait par ailleurs – comme on l'a déjà relevé précédemment – dans le texte « Transformations, Decompositions and Critiques : House X » paru la même année (Eisenman, 1980a). Dans une présentation ultérieure du projet de Cannaregio, Eisenman (1988k: 14) utilise l'expression « archéologie inventée ».

¹³¹La bande ou le ruban de Moebius constitue une surface à une seule face, sans envers, ni endroit (Auguste Ferdinand Moebius, 1839). La jonction bord à bord de deux « rubans de Moebius » forme une « bouteille de Klein », surface fermée à une seule face, sans extérieur, ni intérieur (Felix Klein, 1882).

« hypercondition » afférente aux domaines de l'« invention » et de la « fiction » (Eisenman, 1992d: 119, 1988k: 115) qui constituent des vecteurs clefs de l'exploration projectuelle du milieu urbain qu'amorce Eisenman à partir de Cannaregio.

Si l'architecte new-yorkais développe avec ce projet vénitien un positionnement critique à l'égard de certaines visions et approches architecturales dominantes de la ville, il met aussi surtout en place un programme d'investigation projectuelle qui sera déterminant pour la suite de son parcours, un programme qui adapte les préoccupations exploratoires – liées notamment à l'activation perceptive du virtuel – marquant le travail déjà abordé du microcosme des *Houses* aux paramètres du nouveau cadre complexe et ouvert que constitue l'épaisseur et l'étendue du territoire urbain. À cet égard, il est intéressant de noter ici pour notre propos que le projet d'Eisenman à Cannaregio apparaît plus proche, dans son dispositif comme dans ses objectifs, d'une intervention paysagère que d'une action architecturale habituelle – même si bien sûr l'une et l'autre ne sont pas incompatibles. Alors que les autres propositions issues du séminaire – mise à part celle de John Hejduk – répondent directement à la question de l'habitation par des « solutions » architecturales occupant de façon plus ou moins massive le terrain, Eisenman esquive cette problématique pour questionner plutôt le rapport au site et à l'architecture. Empreintes d'une trame ponctuelle trouant le sol, incision linéaire du plancher urbain et série d'objets architecturaux énigmatiques neutralisant leur fonction présumée constituent, comme on l'a vu précédemment, les composantes de cette intervention qui réinvente davantage le territoire par le « vide » (Eisenman, 1980e) – c'est-à-dire ici par des opérations affectant principalement la lecture ou la configuration de la topographie existante – qu'elle ne tente de le reconstruire ou de le densifier par l'ajout de bâti. Une parenté avec l'architecture de paysage qui sera d'ailleurs à certains égards confirmée quelques années plus tard, quand Eisenman transpose analogiquement sa proposition de Cannaregio sur le site du Parc la Villette à Paris, dans le jardin (1985-1987, non réalisé) qu'il y projette en collaboration avec Jacques Derrida et sous l'invitation de Bernard Tschumi – concepteur de cet important parc parisien issu d'un concours international en 1982. L'emploi commun et structurant d'une trame ponctuelle, le

principe des couches superposées et l'usage d'une variation sérielle d'objets architecturaux – variantes de la *House X1a* pour Eisenman et « Follies » pour Tschumi¹³² – constituent quelques-unes des similitudes fournissant des points d'arrimages conceptuels au jeu de superposition et de transposition analogique opéré par Eisenman entre les deux projets et leurs sites. Mais revenons à Cannaregio – on recroisera La Villette plus loin dans le parcours – outre la nature spécifique des constituants du projet d'Eisenman pour Venise, c'est aussi et surtout l'attitude générale que ceux-ci traduisent qui rapprocherait son intervention d'un « projet de paysage » singulier valorisant les aspects invisibles du territoire ou des éléments suscitant un questionnement sur les préconceptions afférentes au « contexte » architectural. L'enjeu ici, comme l'affirme Eisenman (1980c), est de « conquérir une sensibilité alternative de l'espace » ou, en d'autres termes, de générer des conditions appelant certaines modifications du rapport habituel au territoire et à l'architecture. Ainsi, quand Dal Co (1980: 25) souligne entre autres – dans sa présentation critique des projets du séminaire – que la proposition d'Eisenman à travers ses « objets impraticables » et autres « événements inattendus » confirme « la disponibilité du vide comme lieu élu du rêve », il met en relief – avec d'autres termes – la persistance vénitienne d'une trajectoire projectuelle que nous suivons depuis les premières *Houses*, une trajectoire qui par différents relais – indices et diagrammes particulièrement (Peirce; Deledalle, 1978) – viserait à marquer un univers multiple et fuyant peuplé de virtualités. C'est cette trajectoire, ou plutôt ces trajectoires, que nous avons associées au processus afférent à une paysagéité de l'interstitiel, processus opérant dans le visible à l'affût des zones par lesquelles il fuit, à l'affût des zones libérant potentiellement de l'espacement pour imaginer l'aval ou l'amont du perceptible. On a vu comment chez Eisenman, ce processus était constamment relancé par la mise en place d'une condition projectuelle de tension duale entre l'actuel et le virtuel; là où dans le

¹³²Le polysémie du terme « folie » – état échappant à la raison, « fabrique » dans les jardins du XVIII^e siècle, etc. – employé par Tschumi pour désigner les constructions sérielles et combinatoires ponctuant le Parc de la Villette pourrait s'appliquer également aux variations de *House X1a* ponctuant le site de Cannaregio. Le terme sera d'ailleurs utilisé directement par Eisenman (1983k) pour le projet « Fin d'Ou T Hou S » présenté à l'exposition *Follies. Architecture for the Late-Twentieth-Century Landscape* (Castelli Gallery, New York; James Corcoran Gallery, Los Angeles) à laquelle participe entre autres aussi Bernard Tschumi (Archer, Vidler, 1983).

microcosme des *Houses* la création de cette dimension interstitielle, activée par les séquences de « transformation » ou l'« excès » des procédures de « décomposition », ne compte que sur des mécanismes syntaxiques autoréférenciels, l'épaisseur sédimentaire du « contexte » fournit à Venise de nouvelles opportunités d'activation à travers le thème émergeant de l'« archéologie ». En ce nouveau territoire d'exploration, c'est maintenant – pour reprendre une expression utilisée par le théoricien-paysagiste Bernard Lassus (1989, 1992) – « entre les strates » trouvées et/ou inventées du site que s'immisceraient les trajectoires fuyantes d'une paysagété de l'interstitiel. L'amorce de cette perspective projectuelle est notamment véhiculée à Cannaregio par le rôle déterminant que commence à jouer le sol en tant qu'élément actif du projet et par l'affirmation dans le discours d'Eisenman (1980ce) d'un ensemble de concepts correspondants. Les notions de « trace », de « superposition », de « coupure », de « plissement », de modification ou de transfert d'échelles [skaling] participeraient ainsi d'une géographie inventée et émergente qui s'alimente conceptuellement du territoire pour mieux en souligner les potentialités à travers la fiction. Outre l'espace, cette fiction archéologique naissante affecte de même la relativité de la temporalité territoriale, c'est en ce sens que l'invitation à « apprendre à oublier » concluant la présentation projectuelle d'Eisenman (1980e) dans « Three Texts for Venice » n'est pas tant un déni de la mémoire qu'un appel à l'espacement – l'oubli comme interstice de la mémoire – permettant d'ouvrir aussi la dimension temporelle à des trajectoires d'invention. Dans cette veine, Berlin, ville fracturée par l'histoire du XX^e siècle, constituera un contexte particulièrement propice à la poursuite de ce programme exploratoire.

5.3 Récit du projet de concours IBA pour Friedrichstadt Sud, Berlin, 1980-1983

Dans la foulée de Cannaregio, la question de la mémoire urbaine et de sa possible réinvention marque aussi le projet que soumet Eisenman au concours lancé en septembre 1980 par l'*Internationale Bauausstellung* – International Building Exhibition 1984/1987¹³³

¹³³L'exposition d'architecture de l'IBA est constituée de projets – issus pour la plupart de concours – réalisés dans différents quartiers cibles de Berlin. D'abord prévue pour 1984, l'inauguration de cette exposition sera finalement reportée à 1987.

ou IBA – pour le secteur de Friedrichstadt Sud dans le quartier Kreuzberg à Berlin. Le contexte berlinois – et tout particulièrement celui de Kreuzberg – déstructuré par les bombardements de 1945, les élans destructeurs subséquents de la « rénovation urbaine » et la scission politique de la « Guerre froide » incarnée dramatiquement à partir de 1961 par l'érection du « Mur », constitue à plusieurs égards dans les années 80 – comme on l'a déjà relevé dans la perspective panoramique du chapitre 2 – une figure emblématique de condition urbaine interstitielle s'imposant comme réalité paysagère au fil d'appropriations collectives et de trajectoires de valorisation diverses (Rogier,1996). Si, pour plusieurs (Wenders,1988; Huyssen,1997; Robin,2001), le caractère de « ville trouée » caractérisant Berlin à cette époque en est venu à véhiculer une valeur positive, telle ne serait pas la perspective principale que tend à porter l'ambition de « reconstruction critique de la ville » animant Joseph Paul Kleihues (1984,1986,1987,1988), l'architecte et directeur de la section « construction neuve » [Stadtneubau] de l'IBA¹³⁴ qui chapeaute le concours d'architecture auquel participe ici Eisenman. Si en principe l'aspect « critique » de l'entreprise menée par Kleihues peut ouvrir la voie à des attitudes réceptives et alternatives face à l'environnement singulier que constituent les « vides » de Berlin – des attitudes qui ne mèneraient pas uniquement, par exemple, à « combler les brèches » [filling the gaps] (Ditzen,1987) et à refaire l'îlot – c'est en fait plutôt la prémisse architecturale de « reconstruction de la ville » qui tend à dominer les critères de design et la lecture du paysage urbain proposés par l'IBA Stadtneubau¹³⁵. Ainsi quand Kleihues (1987: 146-147), dans le secteur de Friedrichstadt Sud, déplore les « espaces désolés » et « la grande incertitude » causée par la perte des « conventions » de la ville historique en appelant à la redécouverte de ces dernières – sous

¹³⁴L'autre volet d'intervention de l'IBA, de nature sociale et communautaire, est dirigé par Hardt-Waltherr Andrea Hämer. Ce volet s'occupe de « réhabilitation » [Stadterneuerung] et implique généralement la participation des habitants.

¹³⁵Cette optique transparait déjà dans la lettre d'invitation au concours insistant notamment sur le besoin de combler les espaces résiduels entre les vieux bâtiments à conserver : « the planning concept should (...) take into account the need to close up spaces remaining between old buildings which have to be preserved... ». Lettre d'invitation au concours « Kochstrasse/ Friedrichstrasse » de l'IBA Berlin 1984, datée du 15 août 1980, envoyée par Marion Wilbert de la part de J.P. Kleihues à Peter Eisenman. (Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal : PDE-136-T). Une position cherchant à retrouver la ville d'avant les bouleversements qui ont frappé Berlin depuis 1945, une position contre laquelle cherchera à résister Eisenman, de même que Rem Koolhaas (1985bc) qui participe aussi au concours de Friedrichstadt Sud.

l'égide du plan urbain, de la morphologie et de la physionomie – la possibilité d'une « artialisation » (Roger,1997) architecturale de la condition interstitielle trouvée alors à Kreuzberg n'apparaît pas vraiment au programme.

En rapport à notre propos sur la contribution de l'approche architecturale d'Eisenman à l'activation de trajectoires de paysagété de l'interstitiel, sa participation à ce concours de l'IBA revêt donc un double intérêt analytique pour tester la solidité de positions relevées antérieurement suivant d'autres modalités de projet. En effet, si c'est d'une part la première fois qu'Eisenman est véritablement confronté in situ à un milieu trouvé associé de façon quasi paradigmatique à la figure paysagère de l'interstitiel – une zone névralgique de Kreuzberg attenante au « Mur » de Berlin – cette rencontre projectuelle s'inscrit d'autre part dans le cadre d'un concours où la condition interstitielle semble être davantage envisagée comme une tare à réparer que comme une condition à valoriser ou activer. Une telle situation confère à ce segment berlinois de notre parcours une importance d'autant plus significative qu'elle engage ici un positionnement projectuel direct à l'égard de l'interstitiel urbain¹³⁶. Cette mise en contexte générale étant faite, abordons plus spécifiquement les données du concours et la proposition qu'y développe Eisenman.

Le concours visant le secteur de Friedrichstadt Sud comprend en fait 4 sous-concours sur invitation traitant chacun d'un site ou plus précisément d'un îlot urbain particulier. Un total de 24 architectes – 6 par site ou îlot – sont invités à soumettre des propositions, dont parmi les plus connus, outre Eisenman, on retrouve Rem Koolhaas, Aldo Rossi, Oriol Bohigas, Raimund Abraham, Robert Venturi & Rauch, Hans Kollhoff et Kisho Kurokawa. L'îlot numéro 5 sur lequel se pencheront Eisenman, Kisho Kurokawa et 4 autres

¹³⁶Si cette situation est significative, elle n'est par ailleurs pas essentielle au développement de figures et vecteurs conceptuels associés à la condition interstitielle. Dans la série des *Houses*, c'est le microcosme de la « maison » projetée qui constituerait le « site » où est mise en branle la condition interstitielle. À Berlin, la condition interstitielle existante du « site » constitue ce que le projet peut contribuer à réinventer, « artialiser » (Roger,1978,1994,1997) ou dans le cas inverse, à nier.

équipes d'architectes allemands¹³⁷ se trouve à l'intersection de Friedrichstrasse et Kochstrasse attenante au fameux poste de contrôle *Checkpoint Charlie*, seul point de passage du « Mur » offert aux ressortissants étrangers avant son éventuelle « chute » en 1989. Trois bâtiments rescapés des bombardements de 1945 occupent l'îlot, laissant notamment vacants, toute la face longeant le « Mur » et les deux autres espaces de coins longeant Kochstrasse. Les paramètres du concours comprennent comme exigences, la préservation de ces trois édifices et l'ajout d'un programme mixte incluant de l'habitation ainsi que des espaces à bureaux et commerciaux. L'alignement du bâti à la rue conformément au plan historique de la ville, et dans cet esprit, une attention particulière donnée à la conception des bâtiments d'angle et à la fermeture de l'îlot, comptent parmi les éléments soulignés comme critères de design. Si, malgré des entorses flagrantes à ces derniers préceptes, Eisenman remporte le « premier prix spécial » du concours, ce n'est par ailleurs qu'un fragment inspiré du projet original qui sera finalement commandé puis construit par l'IBA en 1985. Le bâtiment réalisé à l'intersection de Friedrichstrasse et Kochstrasse, un édifice de logements sociaux avec rez-de-chaussée réservé à des usages commerciaux – occupé par le musée « Haus am Checkpoint Charlie » sur l'histoire de la ville « divisée » – ne conservera en effet que des traces relativement timides et fragmentaires¹³⁸ de l'ambition conceptuelle portée par la proposition initialement présentée à l'IBA, comme l'admettra lui-même Eisenman (1982j). Ce n'est pas à cette réalisation, mais plutôt à la présentation du projet de concours soumis en décembre 1980 que l'on s'attardera ici principalement pour rendre compte du « regard » qu'Eisenman (1980j) porte sur la condition interstitielle de Berlin dans le secteur de Frie-

¹³⁷ Outre Eisenman – associé à l'époque à Jaquelin Robertson – les autres architectes invités pour le concours concernant le site ou îlot no 5 (Kochstrasse/Friedrichstrasse) sont : Hans Kammerer et Walter Belz (Stuttgart), Werner Wirsing (Munich), Gerhard Spangenberg et Dieter Frowein (Berlin), Ernst Bartels et Christoph Schmitt-Ott (Berlin). Voir : *South Friedrichstadt as a Place to Live and Work – International Restricted Competition Kochstrasse/Friedrichstrasse*, International Bauausstellung Berlin 1984 (IBA), Berlin, septembre 1980. (Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal: PDE-135-T).

¹³⁸ Lors d'une présentation par Eisenman du projet faite en 1982 à l'occasion de la rencontre de Charlottesville, devant un forum d'architectes invités comprenant notamment Cesar Pelli, Rafael Moneo, Philip Johnson, Rem Koolhaas, Rob et Leon Krier.

driehstadt Sud. Une partie de ce récit projectuel, intitulé « The City of Artificial Excavation »¹³⁹, est publiée dans *Architectural Design* en janvier 1983.

Eisenman (1980j,1983a: 91) ouvre le « sommaire d'intentions » de sa proposition au concours de l'IBA en poursuivant la critique de la « nostalgie » amorcée à Cannaregio. L'« attitude post-moderne » à l'égard de la ville historique européenne – ravagée par la guerre ou l'effort de « rénovation » moderne – forme à cet égard sa principale cible. Ce qu'il reproche aux tenants de cette attitude, c'est de réduire l'histoire à une forme de nostalgie pour le passé, traitant les fragments de vieilles structures urbaines comme des « reliques dans un musée d'histoire naturelle » ou les supports de reconstitutions cherchant illusoirement à combler les bris de la continuité historique. Eisenman présente d'entrée de jeu une conception différente de l'histoire: pour lui, « l'histoire n'est pas continue. Elle est faite d'arrêts et de départs, de présences et d'absences (...) Là où [elle] se termine, commence la mémoire » [where history ends, memory begins]. Les « vides » [voids] trouant son cours seraient en fait virtuellement « remplis par la mémoire »; mémoire qui ne constitue pas ici le véhicule d'une lecture univoque et idéalisée du passé tendant à nier le présent ou le futur, mais un processus ouvert et instable où s'entremêlent les temporalités. Si le Berlin des années 80 – entité géopolitique encore à la fois fracturée et enclavée par le « Mur » – offre, selon Eisenman (1980j,1983a), un cadre particulièrement approprié pour explorer cette alternative aux idéalizations réductrices « modernes » et « post-modernes », c'est que cette ville incarne de façon unique le « locus d'un [tel] vide historique (...) ni plus ni moins que la mémoire de sa propre histoire interrompue ». La « vacuité » [emptiness] du futur, du présent et du passé qu'affirmait polémiquement Eisenman (1980e) à Venise pour indiquer une voie d'élaboration projectuelle explorant la relativité et l'incertitude des couches de « mémoires » – ou d'« oubli » – pouvant constituer l'épaisseur virtuelle d'un site, trouverait dans le « contexte » berlinois de l'époque une réalité presque palpable. Cette

¹³⁹Titre repris plus tard pour nommer toute la série des travaux d'« archéologie fictive » conçus de 1978 à 1988. Voir : Jean-François Bédard (dir.). (1994). *Cities of Artificial Excavation : The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*, New York, Rizzoli, Montréal, Centre Canadien d'Architecture.

condition de « suspension dans le temps et l'espace » qu'Eisenman (1980d) reconnaît dès le lancement du concours, comme une caractéristique unique et stimulante de Berlin¹⁴⁰, forme précisément ce que sa proposition pour Friedrichstadt cherchera à souligner et exprimer – ou, pour employer une terminologie paysagère chère à Alain Roger (1997), ce que son projet visera à « artialiser ». D'autant plus que d'un point de vue spécifique, cet état de « suspension » et de relative indétermination spatio-temporelle marquant la géographie berlinoise – tout spécialement avant les événements de 1989 – s'incarne de manière paradigmatique dans l'îlot no 5 ciblé par le concours auquel il prend part; un site adjacent au « Mur » et au fameux poste de « passage » de *Checkpoint Charlie*, un site dont Eisenman (1980j,1983a) relève notamment la singulière sédimentation mémorielle¹⁴¹ ainsi que la « condition duale », à la fois « de séparation [severance] et de connexion ». Le potentiel de cette condition trouvée constitue ce que sa stratégie aspire mettre en branle.

S'il affirme la singularité du contexte berlinois face la question de la mémoire, Eisenman (1980j,1983a: 92) insiste donc aussi dans la même foulée sur l'importance de traiter ce thème par delà une approche sentimentale ou nostalgique. C'est dans cet esprit qu'est introduite en contrepoids dans l'équation projectuelle la notion d'« anti-mémoire » [anti-memory]. Alors que l'acte de mémoire tend généralement « à obscurcir la réalité du présent (...) dans l'espoir de restaurer le lieu [some place] du passé », l'« anti-mémoire » obscurcirait inversement la réalité du passé – « le passé qui transforme la réalité du présent en non-lieu [no place] » – pour créer un autre type de lieu [an other place]. À l'instar de ce à quoi nous a déjà habitués Eisenman dans le dispositif de ses premiers travaux, il s'agirait ici – suivant des considérations afférentes cette fois au territoire d'inscription du projet –

¹⁴⁰ « Berlin is a symbol of a new condition. *Berlin is a suspension in time and in space* [nous soulignons]. It does not exist as a city of progress or of hope. Neither is it a city of the past. The project for the Friedrichstadt could attempt to give meaning and form to this suspension. To let Berlin exist for its own condition. (...) This for me is truly fantastic, it is joyful; it is not pessimistic! ». Peter Eisenman (1980d: 6) interviewé par Heinrich Klotz et Tillman Buddenseig, le 20 septembre 1980. Fonds Institute for Architecture and Urban Studies, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Cette interview, à notre connaissance, n'aurait pas été publiée.

de mettre en évidence une condition de tension entre polarités où le plus important se passe dans l'espace qui prend place et s'active potentiellement entre ces pôles, mémoire et « anti-mémoire » travaillant « en collusion pour produire un objet en suspension ». Un « objet » qui, poursuivant le filon projectuel amorcé à Cannaregio, serait moins un objet architectural dans le sens habituel du terme, qu'un « monument » ou un « ouvrage archéologique » [archeological earthwork] « excavant » les significations culturelles du site (Eisenman, 1980j) – locus de la « mémoire ambivalente » de Berlin – pour le réinventer dans un état « suspendu » entre lieu et non-lieu. Deux vecteurs d'intentions inversés animent ainsi la dynamique du projet soumis au concours : d'une part, marquer la singularité du site comme lieu en « rendant visible [to render visible] ses mémoires spécifiques » (Eisenman, 1980j, 1983a) et d'autre part, nier la primauté de cette entreprise mémorielle en marquant aussi la contribution de « l'anti-mémoire » – c'est-à-dire la part d'« oubli » et d'« effacement » [erasure] propre au caractère générique ou global du « non-lieu ». Telle est la perspective générale et ses principaux éléments conceptuels, abordons maintenant brièvement comment ceux-ci s'actualisent spécifiquement dans le projet.

L'attitude précédemment décrite se concrétise d'abord au niveau de la relation aux composantes existantes du site : trois bâtiments solitaires – sauvés de la destruction de 1945 – dont les murs témoignent avec les espaces vacants de la fermeture antérieure de l'îlot; le « Mur de Berlin », voisin immédiat toujours opérationnel en 1980, qui avec son *no man's land* file en parallèle sectionnant la ville physiquement et politiquement. Face à la condition lacunaire de l'îlot, Eisenman (1980j, 1982j, 1983a) – à l'encontre de ce que tendrait à préconiser l'IBA Stadtneubau et de ce que proposeront la presque totalité des autres concurrents (Kleihues et al., 1980b) – affirme en premier lieu l'importance de s'abstenir de rapiécer ou boucher les trous [to eschew patching up, filling in, restoring] pour ne pas « étouffer la mémoire » [suffocate memory], une mémoire qui trouverait justement à Ber-

¹⁴¹ « Berlin (...) the memory of its own interrupted history. The competition site – the intersection of Friedrichstrasse and the Berlin Wall – is the paradigmatic locus of that memory. Certainly it represents the place of the city's most significant and most compacted transformations. (...) » (Eisenman, 1980j, 1983a).

lin, dans ces interstices et « absences », un terrain de prédilection pour s'activer¹⁴². C'est en puisant à même le nouveau rapport au site et au territoire environnant généré par cet effacement partiel de l'îlot que s'élabore donc en second lieu le dispositif projectuel proposé. Ce qui ressort notamment de cette nouvelle perspective, c'est la présence intensifiée des murs – murs arrières et coupe-feu latéraux dont le dénuement contraste avec le faste relatif des façades, « Mur de Berlin » dégagé, seule clôture de l'îlot évidé au nord – murs qui agissent comme « marqueurs » [markers] des transformations historiques abruptes et paradoxales ayant bouleversées Berlin, tout particulièrement dans le secteur de Friedrichstadt (Eisenman,1980j).

Partant de cette série d'indices, le projet se développe à travers un processus d'« archéologie fictive » (Eisenman,1980j,1983a,1988k; Bédard et al.,1994) où « excavation, superposition et substitution » réinvente le site à la fois comme « monument » – ce que George Adamczyk (1988) relie pertinemment à une « machine à stimuler la mémoire » – et infrastructure architecturale (figures, planches 13 à 16). La grille de Mercator¹⁴³ constitue ici le principal instrument de cette « fouille » fictive. Grille orthogonale orientée selon les coordonnées cardinales – désaxées de quelques degrés par rapport à la trame urbaine berlinoise – la projection de Mercator, à la différence de la trame ponctuelle corbuséenne trouvée à Cannaregio, forme un système de marquage neutre, générique et acontextuelle, la part d'« anti-mémoire » du projet. Bien qu'Eisenman n'y fasse pas directement mention dans sa présentation, l'apposition d'une grille sur le terrain coïncide aussi pleinement au référent archéologique qui alimente son « invention » du site – le « quadrillage » ou carroyage du terrain constituant effectivement une méthode analytique de base en arché-

¹⁴²C'est un point de vue similaire qu'exprime quelques années plus tard le cinéaste Wim Wenders (1988: 74) qui tournera dans le même secteur de Friedrichstadt des scènes de son film « Himmel über Berlin » [Les ailes du désir] (1987). Dans *Berlin Chantier*, Régine Robin (2001: 25-26) souligne aussi l'importance pour Berlin de « l'inscription de la mémoire interstitielle dans l'espace urbain ».

¹⁴³La grille Mercator du nom de Gerardus Mercator, mathématicien flamand du XVI^e siècle, fondateur de la géographie mathématique. La projection de Mercator, inventée en fait par Martin de Tyr au I^{er} siècle puis reprise et développée par Mercator (Le Robert, 2000), consiste sommairement en une projection cylindrique du globe terrestre sur une surface plane. Elle forme une grille orthogonale où les méridiens et parallèles sont des lignes droites.

ologie (d'Anval-Faure, 1967: 110-112). Se superposant à la série déjà signalée de murs « trouvés » marquant le site, la grille universelle de Mercator s'actualise dans la proposition sous la forme d'une trame de murs piétonniers qui répondent à la présence du « Mur de Berlin » et l'annulent tout à la fois, en constituant une nouvelle surface horizontale de référence correspondant précisément à la hauteur de celui-ci – soit 3.3 m au-dessus du plancher urbain environnant. En contrebas de ce nouveau plan de circulation désaxé et artificiel, une seconde trame orthogonale – inaccessible celle-là – dérivée des 3 bâtiments rescapés occupant l'îlot, évoque sous un mode fictif, la grille de murs de fondation – en briques – de Berlin au XIX^e siècle. Complétant cette superposition mémorielle de murs, une trace au sol traverse le site obliquement dans le prolongement de Mauerstrasse [rue du mur], rappelant à la fois le tracé du mur non complété entourant la vieille ville au XVIII^e siècle et la jonction qui s'opérera plus tard, à cet endroit même, entre deux modèles de développement urbain. Le sol que surplombe les circulations surélevées de la grille de Mercator forme quant à lui un plan incliné qui tangue de part et d'autre du niveau original du site, partant au plus haut du nord-est de l'îlot pour plonger au sud-ouest sous le niveau zéro, retrouvant ainsi l'eau et – à l'instar des « trouées » de Cannaregio à Venise – les fondements instables et marécageux de Berlin¹⁴⁴.

En plus d'articuler la lecture du site en tant qu'« archéologie fictive », la grille de Mercator marque aussi l'infrastructure architecturale que développe Eisenman (1980j) en réponse aux ambitions programmatiques du concours. Attenantes à huit intersections de cette trame – organisant les circulations horizontales – émergent ainsi une série correspondante des tours d'escaliers desservant les édifices proposés ou potentiels du projet. Trois bâtiments à usages mixtes – commerces, bureaux et habitations – s'amarrent à une portion de cette armature circulatoire pour occuper partiellement les parcelles vacantes au sud et à l'ouest de l'îlot, réservant toute la portion nord-est – directement adjacente au « Mur » et à *Checkpoint Charlie* – au « jardin public » (1980j) que compose le champ de superpositions

« archéologiques » et de manipulations topographiques précédemment décrit. Non liées à des modules bâtis, trois des huit tours d'escaliers – issues du jeu d'empreintes (plateforme de béton ou carrelage recouvert de sable) marquant au « sol » les coins de chacune des cases définies par la grille de Mercator – ponctuent en solitaire le « jardin » reliant celui-ci au petit « musée d'archéologie fictive » [Museum for the Artificially Excavated City] et au stationnement qui occupent le souterrain (Eisenman, 1980j). Outre leur fonction de liens verticaux, ces tours – comme le souligne Eisenman (1980j, 1983a: 93) à la fin de sa présentation – exprimeraient aussi dans le projet une condition d'indétermination caractéristique du site, signalant un moment projectuel sans direction déterminée, virtuellement « suspendu » dans un « processus de croissance ou de disparition » [process of growing or disappearing?]. À cet égard, plus qu'une simple évocation – et même si Eisenman (1980j, 1983a) ne précise pas les modalités de ce scénario dans sa description textuelle du projet – les tours d'escalier érigées dans le « jardin » en connexion à la grille de Mercator pourraient vraiment, d'un point de vue plus pragmatique, servir d'amarrages à une éventuelle deuxième phase de développement du site, comme en témoigne un des diagrammes conceptuels soumis au concours dans lequel sont représentés de nouveaux modules bâtis s'incorporant à « l'ouvrage archéologique » de la portion nord de l'îlot (figures, planche 14). Que ce soit dans cette hypothétique seconde phase ou dans la première et principale configuration, le schème proposé lors du concours évite de fermer l'îlot; pour les raisons évoquées antérieurement qui concernent notamment la question de la « mémoire », il s'abstient de reconstituer un périmètre bâti supposé « idéal » en remplissant tous les « vides » qui le marquent depuis 1945. Le décalage d'orientation entre la grille de Mercator – auxquels se connectent les bâtiments de la proposition – et la trame urbaine de Friedrichstradt génère de même une dissociation ou un désalignement entre le nouveau et l'existant qui contribuent à souligner d'une part la fracture ayant marqué l'histoire de l'îlot et à constituer d'autre part, non seulement en plan, mais aussi spatialement, la tension polaire – entre mémoire et « anti-

¹⁴⁴ À propos de Berlin comme « ville amphibie » et « molle », voir le petit livre de Hanns Zischler, *Berlin est trop grand pour Berlin*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1999.

mémoire », lieu et abstraction du non-lieu – qui alimenterait ici l'invention de la condition interstitielle du site.

La proposition projectuelle qu'Eisenman soumet au concours de l'IBA pour l'îlot no 5 de Friedrichstadt témoignerait donc par diverses voies d'une démarche de qualification et d'expression de la condition territoriale interstitielle existante. C'est d'abord, en signalant l'importance historique qu'incarne pour Berlin le caractère interstitiel de Friedrichstadt – ses « vides pleins de mémoire » – que se démarque le discours d'Eisenman (1980j,1982j, 1983a). À travers ce premier niveau de qualification, les « vides » trouant la continuité bâtie sont valorisés en tant qu'indices porteurs de virtualités mémorielles susceptibles d'être relayées ou activées par le projet architectural. Cette attitude est d'autant plus significative qu'elle se développe dans le contexte d'un concours où les prémisses de départ – telles que véhiculées plus ou moins tacitement par le discours de l'IBA Stadtneubau – semblent encourager plutôt une approche inverse, celle de l'oblitération des marques d'indétermination caractérisant l'histoire du quartier en faveur d'une reconstitution plus littérale de sa trame bâtie. La suite des événements tendra à confirmer la prégnance de cette dernière vision chez les décideurs berlinois. Même si son projet est primé, Eisenman ne se voit finalement attribuer pour réalisation qu'un seul bâtiment à l'intersection de Kochstrasse / Friedrichstrasse. Dans ces nouvelles conditions projectuelles, la résistance à la fermeture de l'îlot et la « dislocation » afférente à l'usage de la trame de Mercator qui caractérisaient la proposition antérieure seront contraintes de perdre leurs attributs spatiaux initiaux pour être principalement confinées à la configuration des façades. Un autre concurrent, l'allemand Kammerer, dont le projet de concours suivait à la lettre les préceptes de l'IBA, réalise dans cette veine de consolidation par obturation [infill] l'autre bâtiment de coin sur Kochstrasse. Enfin, le jardin-monument proposé par Eisenman, apparaissant encore dans les plans de l'IBA en 1987 (Kleihues,1987; Nalbach,1988: 76), sera finalement abandonné pour un édifice de Josef Paul Kleihues – directeur de l'IBA Stadtneubau 84/87 – qui complète le périmètre quelques années après la destruction du « Mur » en bâtissant toute la face nord de l'îlot (Alings et Enke,2001).

Si le regard « artialisant » porté par Eisenman (1980j,1982j,1983a) sur le paysage troué de Berlin – un regard signalant notamment l’importance du « vide » comme marque mémorielle – contraste avec l’entreprise obturatrice initiée par l’IBA, un second niveau d’« artialisation » (Roger,1997) de l’interstitiel incorporerait de même le projet qu’il présente au concours. Comme on l’a en effet précédemment signalé, à l’instar de ce qu’Eisenman cherche déjà à produire sous d’autres modalités avec les premières *Houses*, la dynamique du dispositif berlinois – opérant en tension entre polarités duales – génère elle-même comme principale condition projectuelle, une condition interstitielle « inventée » se superposant à la situation existante. Cette condition, qui s’inscrit selon le discours de présentation d’Eisenman entre « mémoire et anti-mémoire » ou entre « lieu et non-lieu », ne résulterait pas d’une quête d’équilibre ou de stabilisation réconfortante du contexte de Friedrichstadt, mais plutôt d’une volonté de qualifier in situ un état d’indétermination trouvé en reproduisant artificiellement ces éléments actifs comme substance même du projet; la trame de murs élaborée à partir des bâtiments existants sur le site incarnant une figure de « lieu » et de « mémoire », la grille universelle de Mercator, actualisant les notions de « non-lieu » et d’« anti-mémoire ». La nature de cette condition hybride nous ramène à certaines discussions abordées dans les chapitres antérieurs, notamment celle générée autour de *House III* et du « commentaire » d’Eisenman sur Van Eyck – voir 3.4.3 et 4.21. Ainsi, une des particularités de l’émergence fictionnelle de la notion de « lieu » [place] dans le propos d’Eisenman sur Berlin ne va pas sans une affirmation correspondante de la polarité antinomique du « non-lieu » [no place] comme condition à la fois du « partout » [every place] et du « nulle part » [nowhere].¹⁴⁵ La singularité du parti articulé ici par Eisenman, c’est que la figure du « non-lieu » participe activement à la stratification archéologique proposée comme invention du site. Le « non-lieu » n’y constitue pas l’état à enrayer pour retrouver la configuration supposée idéale des « lieux » du passé – approche

¹⁴⁵Une conception du « non-lieu » assez proche de celle développée par Marc Augé (1992,2003) qui rattacherait cette notion à une condition générique de « surmodernité » apparemment sans histoire et identité. Cette affirmation projectuelle du « non-

historiciste dont l'IBA conserverait certains relents dans son entreprise de « reconstruction » – pas plus qu'il n'y représente un vecteur non questionné de progrès. Il forme plutôt l'élément d'un agencement cherchant à résister à la fermeture de l'une ou l'autre de ces positions. L'enjeu du projet ne se situerait pas dans l'un ou l'autre des termes véhiculés par les figures du « lieu » et du « non-lieu », mais dans les « interstices » issus de leurs « superpositions », dans l'espace à la fois littéral et conceptuel entre celles-ci.

Bien que discrète, la première occurrence directe de la notion d'« interstice » dans le discours projectuel d'Eisenman¹⁴⁶ n'en est pas moins liée à une zone déterminante de la proposition berlinoise. C'est en effet dans le « jardin public », cœur de l'« ouvrage archéologique » [archeological earthwork] à la base de sa proposition de concours, qu'Eisenman (1980j) localise et nomme cette condition au sein de son récit. Il décrit ainsi le jardin comme étant « constitué par une superposition de grilles dont les interstices créent une succession d'espaces de contemplation ».¹⁴⁷ Si l'on peut bien sûr aborder dans un premier temps cette remarque de manière littérale en associant les « interstices » qu'elle dépeint aux espaces résiduels ou intercalaires résultant du croisement des deux trames structurant le projet – trame de Mercator formant un réseau praticable surélevé et trame de murs inspirée de la position des bâtiments existants, plus basse et inaccessible – d'autres aspects sont également suggérés par le texte de présentation. À cet égard, plus loin dans la description du « jardin », mentionnant l'inaccessibilité du champ de fouille fictive [earthwork] obser-

lieu » trouve de même une certaine résonance dans le propos que développera Rem Koolhaas (1994a) au sujet de la « ville générique ». Nous reviendrons à ce thème « entre lieu et non-lieu » au sous-chapitre 5.5.2.

¹⁴⁶Une autre occurrence du terme « interstice » est parue avant celle-ci dans une description faite par Eisenman (1974e: 9) du plan de la *First Unitarian Church* (1959-63) de Louis Kahn; la notion d'interstice y prenait un sens plus conventionnellement spatial : « Kahn takes modern forms and uses them in a classical manner. His was a return to a form of Beaux-Arts planning in its uses of a plaid grid where the *interstices* of the grid are taken up as circulation elements between the main spaces; the column is no longer neutral but is used to delimit space and ultimately function in a very rigid way ».

¹⁴⁷Ce passage provient de la seconde partie du texte de présentation du projet au concours (Eisenman, 1980j), partie qui n'a pas été publiée. La version originale de ce passage se lit comme suit : « This garden is like an archeological earthwork. It is made up of a series of superposed grids that create in the void interstices a series of spaces for contemplation ». Eisenman (1980j), partie II, E (non paginé). Une traduction française de ce passage est parue dans *AMC*, no 5, octobre 1984, 100; « spaces of contemplation » y était traduit par « espaces contemplatifs », nous avons préféré une traduction plus proche de l'original en « espaces de contemplation ».

vable des passerelles de la trame de Mercator, Eisenman (1980j) réfère à deux précédents forts différents : les « ruines inaccessibles » des forteresses frontalières en Écosse – qui appuient la perspective « archéologique » développée par le projet – mais aussi, dans un tout autre ordre d'idées, le fameux jardin sec du Ryoan-ji à Kyoto. Cette dernière référence retiendra ici notre attention. Il est en effet intéressant de noter – même si un lien direct entre les deux occurrences n'est pas spécifiquement souligné dans le texte – que les références à la notion d'« interstice » de même qu'à la culture japonaise apparaissent là toutes deux pour une première fois dans un récit projectuel d'Eisenman. Cette coïncidence demeurerait anecdotique si le champ conceptuel de l'interstitiel ne trouvait pas dans la culture nipponne une résonance particulière et si le Japon n'occupait point dans le parcours d'Eisenman une place importante quoique jusqu'à maintenant relativement effacée.¹⁴⁸ Généralement associé à la notion d'« espace entre » [space between] (Isozaki,1979) ou plus exactement à un «intervalle» (Hall,1966; Isozaki,1979; Barthes,1978ab; Nischke,1993) de temps et d'espace, la conception pluridimensionnelle du *ma* japonais – dont le Ryoan-ji (XV^e siècle) constitue sans conteste un des fleurons de maîtrise artistique – présenterait plusieurs points de convergence, ou à tout le moins une certaine correspondance, avec ce que nous avons rattaché, dans une perspective occidentale, au champ conceptuel polysémique de l'interstitiel.

Si on ne peut plonger ici dans l'analyse de l'univers complexe et subtil de ce paradigme oriental d'espace-temps, l'allusion d'Eisenman (1980j) au Ryoan-ji fournit néanmoins certaines prises pour élargir la portée du terme « interstice » apparaissant dans sa présentation berlinoise; un élargissement – par delà une interprétation strictement spatiale – qui s'inscrit par ailleurs directement dans le fil de l'approche et des dispositifs jusqu'alors

¹⁴⁸Mise à part, les contacts qu'entretient Eisenman avec les éditeurs des revues japonaises *Space Design* (SD), *Architecture and Urbanism* (A+U) et *GA* – dans lesquelles il publie à partir des années 80 (Eisenman,1980abg,1986c,1987de,1988k) – et sa participation au concours pour l'opéra de Tokyo (Eisenman,1986i), il faut surtout attendre la fin de cette décennie et les années 90 pour que l'univers architectural nippon (Tadao Ando, Arata Isozaki, la notion de *ma*, etc.) apparaisse plus directement dans les textes de l'architecte new-yorkais (Eisenman,1989b,1990df,1991j,1992e) et que celui-ci expérimente *in situ* le « contexte » japonais avec de premières réalisations projectuelles (*Koizumi*, Tokyo, 1990; *Nunotani*, Tokyo, 1991).

relevés en suivant son parcours. De fait, le référent nippon qui surgit ici au début des années 80 n'est pas la manifestation d'un intérêt nouveau ou d'une découverte récente, il nous ramènerait plutôt aux préliminaires du cheminement architectural d'Eisenman, avant même l'amorce d'engagement théorique initiée au début des années 60. Comme il le relatera plus tard en entrevue, c'est en effet au Japon, visitant les chefs-d'œuvre de la culture traditionnelle nipponne, qu'Eisenman (2000a: 5-6) fait, dans les années 56-57 – lors de son séjour asiatique comme militaire engagé à la guerre de Corée – son véritable baptême architectural. Cette initiation à la pensée architecturale est alors nourrie notamment par l'idée centrale de « l'espace entre » [the whole idea of the space between], une idée de spatialité fermement liée à celles de processus et de temporalité. Suivant cette perspective, la liaison faite par Eisenman, dans le texte du concours, entre « interstices » et « contemplation » – action inusitée dans son discours – trouve une explication spécifique. C'est qu'il s'agirait moins ici d'admirer ou consommer la beauté d'une quelconque configuration formelle, que de « s'absorber dans l'observation attentive » (Le Robert) d'un enchevêtrement de traces et d'indices à l'affût de ce qui s'engage entre les mailles du visible, de ce qui les traverse ou prolonge virtuellement.

L'idée de « vibration »¹⁴⁹ qu'introduit Eisenman au cours du processus de conception donne une indication supplémentaire sur la nature des « interstices » générés par la « superposition des trames » qu'articule le projet. Ce serait encore une fois non pas à la perception d'une condition spatiale statique que tendrait à renvoyer ce propos, mais plutôt à l'appréhension d'un champ d'interférences, zone de brouillage issue de la rencontre de différents patrons superposés. Dans ce dispositif où le discursif se mêle au non discursif, les figures d'origine seraient moins importantes que les zones interstitielles de brouillage – conceptuelles et in situ – qu'elles sont susceptibles d'engendrer par leur interaction. Dans la

¹⁴⁹Note manuscrite sur croquis daté du 30 octobre 1980 : « Vibration along a line on a different grid from the Wall ». Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'architecture, Montréal: DR1991: 0018: 018. Ce croquis annoté a paru dans le catalogue de l'exposition tenue au CCA sur Eisenman en 1994 (Bédard et al., 1994: 91) ainsi que dans la présentation du projet dans *AMC*, no 5, octobre 1984, 100.

même veine, la fiction « archéologique » guidant l'approche du projet suggère ici une perspective complémentaire pour élargir le champ opératoire de la notion d'interstice: celle de la temporalité; une condition temporelle en « suspension » où les différentes couches historiques – réelles ou fictives – qu'incarnent les configurations projectuelles ne comptent pas tant pour elles-mêmes, que pour les interstices d'espace et de temps que leur accumulation tend à produire – ou à tout le moins évoquer – en affectant parallèlement la lecture du site.

Ainsi, là où l'excès syntaxique des premières *Houses* cherchait à catalyser l'idée d'une temporalité processuelle inhérente au microcosme de l'objet – infléchissant sa perception vers des aspects plus conceptuels – la procédure du récit archéologique affirmé à Berlin, s'alimente du processus même de la stratification urbaine et des virtualités qu'elle porte. Cela nous ramène notamment à la fameuse remarque de Freud (1929) sur la « conservation des impressions psychiques » – déjà abordée plus tôt dans la discussion autour de la ruine, sous-chapitre 4.3. – où est proposée comme exemple la condition hypothétique d'un site romain sur lequel pourrait être observée en coexistence toute la « succession historique » de ses occupations architecturales superposées. Cette vision, qui accompagne aussi la présentation critique d'Eisenman (1982g) pour la traduction américaine de l'ouvrage d'Aldo Rossi *l'architettura della città* – édité par lui à l'époque du concours berlinois, voir sous-chapitre 4.3.2 – marque profondément son approche du territoire urbain, comme il l'avouera lui-même plus tard (Eisenman, 1984b, 1994a: 33);¹⁵⁰ une vision qui se transcrit

¹⁵⁰Kurt Forster (1981) dans son analyse du projet berlinois a aussi fait le lien avec ce passage de Freud (1929), un passage qu'Eisenman (1982g: 4) met notamment en exergue dans son introduction de la traduction américaine de *L'architettura della città* [The Architecture of the City] d'Aldo Rossi (1966, 1982). Le travail d'édition et de traduction de l'ouvrage de Rossi sur l'architecture et la ville marquera la perspective urbaine que développe Eisenman (1984b: 39) pour Berlin, comme il le souligne lui-même en interview mentionnant de même la notion de « palimpseste » et une référence supplémentaire à Freud (1924), celle des traces scripturales du « bloc magique » que le psychanalyste emploie pour représenter le fonctionnement de la mémoire. Par ailleurs, en plus de *L'architettura della città*, c'est aussi *L'autobiographie scientifique* d'Aldo Rossi qu'édite en traduction anglaise Eisenman et l'IAUS (*Oppositions Books*, 1981) au moment du concours de l'IBA Berlin (1980-81). On se rappellera ici notamment le passage déjà cité – à la note 91 du sous-chapitre 4.3.2 – de *L'autobiographie scientifique* où Rossi témoigne de son intérêt pour la « superposition » du « paysage de ruines » de Berlin après la Seconde Guerre mondiale, un principe qu'Eisenman semblerait mettre en œuvre dans son projet berlinois bien davantage que Rossi lui-même dans sa contribution projectuelle à l'IBA Berlin.

notamment en termes projectuels par la figure à la fois fuyante et stratifiée du « palimpseste ». Suivant ce cadre de pensée, si les configurations de « l'ouvrage archéologique » berlinois peuvent être abordées comme traces porteuses de conditions spatio-temporelles hétérogènes se superposant l'une dans l'autre, les « interstices » accompagnant cette « dislocation du lieu » (Eisenman, 1982g) deviennent conceptuellement aussi les failles par où des passages sont susceptibles d'être activés entre les différents mondes virtuels que signalent ces traces. Le récit projectuel que construit Eisenman pour le concours de l'IBA semblerait ici, à certains égards, trouver un écho dans les paroles du vieux conteur/historien de *Himmel über Berlin* (Wenders, 1987) qui, marchant à travers la friche de Postdammer Platz, évoque les « interstices » – « pourquoi tous ne [les] voient-ils pas...? » – rendant accessible le « pays du récit » et la géographie cachée de Berlin.¹⁵¹

On pourrait arguer que tout cela n'est que pure rhétorique – dans le sens réducteur du terme – si les notions lancées par Eisenman pour expliciter son projet n'étaient pas en même temps des vecteurs actifs d'élaboration et d'actualisation projectuelle et si, dans le cadre théorique guidant la présente analyse – celui du concept de paysage – cet assemblage hybride d'éléments conceptuels et de configurations actualisées ou non ne constituait pas déjà en soi, même si non revendiqué comme tel, l'amorce d'un projet latent de paysage, ensemble de trajectoires de paysagété véhiculant une sensibilité territoriale particulière, une sensibilité pouvant se réactiver sous un mode nomadique en d'autres circonstances, par d'autres acteurs, et sous diverses conditions. Par ailleurs, comme on l'a notamment relevé au sujet des tours d'escaliers ponctuant le « jardin » archéologique – amarrages potentiels d'une deuxième phase d'occupation programmatique – l'invention de l'indéterminé dans la proposition projectuelle soumise par Eisenman au concours de l'IBA ne relève pas uniquement du commentaire théorique ou de l'élaboration de nouveaux rapports perceptuels au

¹⁵¹Extraits des paroles du vieux conteur/historien de *Himmel über Berlin* (Les ailes du désir), film de Wim Wenders – scénarisé avec l'écrivain Peter Handke – réalisé en 1987, l'année même de l'inauguration officielle des travaux de l'IBA à Berlin : « (...) même Berlin a ses passages secrets, ses cols cachés et ce n'est que là que commence mon pays, le pays du récit. Pourquoi, tous ne voient-ils pas, dès l'enfance, les passages, les portes, les *interstices* [nous soulignons] en bas sur la terre et en haut dans le ciel ? ».

site ainsi qu'avait pu l'être, par exemple, le projet de Cannaregio qui esquivait la question d'un programme architectural plus conventionnel. Avec Berlin, l'ambition afférente à l'exploration conceptuelle et perceptuelle du site urbain commence à se joindre au développement de réponses plus réceptives aux aspects pragmatiques de la commande. Si l'édifice finalement construit – *IBA Social Housing*, 1985 (Eisenman, 1982i) – répond à un programme réduit au prix d'une amputation substantielle de son ambition initiale, avec le prochain projet de concours – pour le Centre d'arts visuels de l'Université d'État de l'Ohio – Eisenman aura l'occasion de mener jusqu'au bout l'entrecroisement du conceptuel et du pragmatique à l'échelle urbaine en mettant en œuvre suivant des modalités opératoires élargies l'invention de la condition territoriale interstitielle.

5.4 Récit d'un projet de concours réalisé : le Wexner Center, Columbus, Ohio, 1983-1989.

Alors qu'en 1981, au concours de l'IBA, à l'encontre d'une perspective architecturale dominante, Eisenman proposait de souligner et d'« artialiser » (Roger, 1997) in situ le caractère explicitement interstitiel de Berlin Friedrichstadt aux abords du site désigné de *Checkpoint Charlie*, en 1983, dans un tout autre cadre, au concours pour le Centre d'arts visuels de l'Université d'État de l'Ohio à Columbus, c'est cette fois la définition même du site – sa création ou son invention comme condition interstitielle – qui constituera la principale base stratégique du projet et le démarquera notamment de façon décisive des propositions concurrentes. Avant d'aborder plus en détail l'intérêt de ce nouveau projet en rapport à la question paysagère nous préoccupant, rétablissons brièvement les données générales du contexte.

Cinq équipes composées d'architectes américains d'envergure nationale et d'agences d'architecture locales prennent part au concours sur invitations que lance, à Columbus en février 1983, l'Université d'État de l'Ohio pour la conception d'un Centre d'arts visuels sur son campus. Outre Eisenman – associé à Jaquelin Roberston (Eisenman/Robertson architects) et collaborant avec les architectes Trott & Bean de Columbus – on retrouve les équipes de Kallmann, McKinnell & Wood, Michael Graves, Cesar Pelli et Arthur Erick-

son.¹⁵² Le programme général proposé – qui restera dans le détail, ouvert à l’interprétation spécifique des concurrents – comprend sommairement un musée pour la collection d’art de l’Université, des galeries pour la présentation d’installations ou d’expositions temporaires, des espaces d’ateliers, d’enseignement et de performances, ainsi qu’une bibliothèque. Le tout doit constituer un lieu ouvert consacré à la fois à l’expérimentation artistique d’avant-garde, à l’art plus traditionnel, aux activités académiques et à la recherche; un lieu culturel pouvant servir une population universitaire d’environ 55 000 étudiants au sein d’une ville – capitale de l’État – de plus de 600 000 habitants. À l’instar du programme qui reste relativement malléable, la zone d’implantation proposée laisse aux équipes participantes une certaine marge de manœuvre quant à la détermination exacte du site. Ce territoire s’inscrit dans la limite Est du campus délimitée par North High Street. Il comprend l’extrémité orientale de l’Oval – grande pelouse pastorale constituant le cœur symbolique du campus – les espaces de part et d’autre d’un segment de rue qui prolonge l’axe principal de l’Oval jusqu’à North High Street et enfin un terrain localisé du côté nord des deux salles de spectacle contiguës – le Mershon Auditorium (1954) et le Weigel Hall (1977) – qui longent cette portion de la 15^e Avenue donnant sur l’Oval (figures, planche 17).

Comme nous le mentionnions plus tôt, la problématique afférente au choix spécifique du site formera en soi un élément central pour chacun des projets, et en cela, une donnée qui s’avérera aussi déterminante pour l’issue du concours. Deux équipes choisiront à cet égard d’occuper directement l’Oval – resté « indéfini » à l’Est (Erickson et al., 1983) – en soulignant son axe principal: Cesar Pelli, avec un bâtiment monumental, « terminus formel » (Pelli et al., 1983) fermant cet axe et répondant symétriquement à la Bibliothèque qui le clôt du côté ouest; Arthur Erickson, avec à l’inverse un parti plus ouvert dont une importante part souterraine – sous la 15^e Avenue transformée en place piétonne – s’ouvre

¹⁵²La composition exacte des autres équipes est la suivante : Michael Graves (Princeton) avec Lorenz & Williams Inc. (Dayton); Cesar Pelli & Associates (New Haven) avec Dalton, van Dijk, Johnson and Partners (Cleveland); Arthur Erickson Architects (Vancouver) avec Feinknopf, Marioce & Schappa (Columbus); Kallmann, McKinnel & Wood (Boston) et Lydon/Buchanan (Berkeley) avec Nitschke Associates (Columbus).

sur l'Oval et le marque en inscrivant bassin et amphithéâtre extérieur à son extrémité. À l'instar d'Erickson, l'équipe de Kallmann, Mckinnell & Wood cadre aussi l'axe de l'Oval à l'aide de masses architecturales positionnées de part et d'autre d'une 15^e Avenue devenue piétonne, mais ne touchant pas directement l'Oval, elle concentre plutôt l'essentiel de sa proposition sur le terrain dégagé qui longe le côté nord de la 15^e Avenue, constituant ainsi un nouveau front bâti pour le Mershon Auditorium et le Weigel Hall. Si l'espace au sud de ces deux édifices – espace marqué par l'Oval et la 15^e Avenue, porte d'entrée orientale du campus – est occupé de différentes façons par tous les schèmes présentés au concours, seules les équipes de Graves et d'Eisenman utilisent le terrain de dimension quasi équivalente situé sur la face nord de ces bâtiments. Cette particularité, comme le mentionnera plus tard Harry Cobb (Forster et al., 1989) – président du jury – contribuera à démarquer du peloton ces deux dernières propositions. Pour permettre l'usage des terrains disponibles de part et d'autre des deux salles de spectacles existantes, Graves et Eisenman sectionnent l'annexe liant ces bâtiments, mais leur façon d'orchestrer ce geste et ce qu'il exprime diffère radicalement. Chez Graves, l'espace libéré entre les deux salles devient l'axe d'accès au Centre, celui-ci étant organisé – suivant un mode néo-classique – autour d'une rotonde monumentale qui sert aussi de couronnement signalétique aligné à l'allée extérieure. Cette allée d'accès centrale soulignée par une pergola aboutissant au nord au corps principal du nouveau Centre est flanquée au sud par une bibliothèque autonome que Graves utilise comme « porte » cadrant la 15^e Avenue – à l'instar des équipes d'Erickson et de Kallmann, Mckinnell & Wood – pour marquer aussi l'axe principal de l'Oval. Si dans le parti développé par l'équipe Graves, le franchissement du bâtiment qui joignait auparavant les deux salles de spectacles existantes est entièrement récupéré – et de fait, oblitéré comme action – en un système de cadrage axial de type « Beaux-Arts », à l'inverse, l'action de « couper entre » [to cut between] – de « couper une voie entre » [cutting a path between] – constitue pour Eisenman (1983gh, 1989a) un vecteur conceptuel et expressif alimentant l'ensemble du projet; sa proposition architecturale se présentant notamment dans cette foulée sous le signe de l'invention d'un site interstitiel abordé comme « site (...) d'échan-

ge, d'interaction et de passage » [exchange, interaction and passage] (figure, planche 18). Cette approche particulière du site tranche de façon assez vive avec l'ensemble des autres propositions projectuelles concurrentes – toutes marquées à des degrés divers par la consolidation axiale de l'Oval – elle contribuera à la décision du jury qui, à l'unanimité, déclare vainqueur du concours – le 30 mai 1983 – le projet de l'équipe Eisenman/Robertson - Trott & Bean. Dans son rapport, le jury déclare que le projet d'Eisenman est celui qui « répond le mieux au programme et aux opportunités du site », soulignant de plus notamment que « la voie [que ce projet] coupe entre le Mershon Auditorium et le Weigel Hall unifie les arts visuels et performatifs dans un complexe unique, même si bigarré, symbolisant la collaboration entre diverses activités artistiques» (Cobb,1983). Cette dernière remarque témoigne ici comment l'invention de l'interstitiel – à la fois comme figure (l'entre) et vecteur (l'action de couper) – portée par la présentation discursive et projectuelle d'Eisenman aura marqué la compréhension et l'appréciation du projet par le jury. Voyons plus spécifiquement comment cette invention s'actualise dans l'ensemble du projet; un projet achevé en 1989 qui, à la différence de la proposition berlinoise lauréate abordée plus tôt, se réalisera dans l'esprit du concept initial.

Du texte de présentation soumis au concours par l'équipe Eisenman (1983g), seule la première partie décrivant les principaux concepts structurant le projet est publiée un an plus tard dans le livre colligé par Peter Arnell et Ted Bickford (1984; Eisenman,1983h)¹⁵³ sur l'ensemble des propositions concurrentes. Des extraits issus de cette parution initiale seront présentés dans *Architecture Design* (Eisenman,1985a). Au terme du processus de réalisation du projet – projet qui prendra finalement le nom de *Wexner Center for the Visual Arts*, pour honorer l'importante contribution financière du mécène Leslie Wexner –

¹⁵³ Le texte publié dans le livre d'Arnell et Bickford (1984) constitue la première partie du texte de présentation au concours. Cette première partie décrit les concepts structurant le design du projet. Les titres et sous-titres originaux ont été supprimés dans la publication de 1984, mais l'ordre et le contenu du texte sont les mêmes; ils correspondent aux intitulés suivants : I - Design Statement : A) Design Concepts : 1- The concept of two grids; 2- The integration of the Axes : the crossings paths; 3- The integration of the building and context; 4- The site as an archeological « earthwork »: the scaffolding and landscaping; 5- The Armory – the integration of old and new; 6- The Buckeye Grove – the sculpture plinth; 7- Summation.

certaines entrevues données par Eisenman (1989ac,1990a,1992d) ainsi que diverses courtes présentations (Eisenman,1985c,1988k,1989f,1999a,2004c) complètent le récit projectuel dont nous relaterons ici les principaux éléments.

À l’instar du projet présenté au concours de l’IBA Berlin 84, c’est encore la rencontre de deux grilles ou trames territoriales qui sert d’amorce conceptuelle à l’élaboration projectuelle. Mais alors qu’à Berlin, le projet jouait de la différence entre la trame urbaine du site et la grille virtuelle d’une projection de Mercator, à Columbus ce sont deux trames trouvées in situ qui inspirent initialement le parti architectural : celle du campus universitaire développée de manière autonome à partir du dernier quart du XIX^e siècle et celle de la ville de Columbus dont l’expansion finira par englober au XX^e siècle le territoire agricole et périphérique où s’était implantée l’Université. Le site, longeant la limite historique est du campus – North High Street – se trouve donc à la jonction de ces deux grilles d’aménagement dont les orientations respectives diffèrent de 12 degrés et demi. Le projet intègre ces deux systèmes axiaux existants en marquant sur le site défini par la grille initiale du campus une nouvelle « croisée » [crossing paths], « microcosme de la trame urbaine » de Columbus. Ainsi, le prolongement sur le site de la trajectoire de la 15^e Avenue – voie urbaine existante débouchant sur North High Street – génère un nouvel axe est-ouest « inventé » qui constitue la principale voie d’accès au Centre d’arts visuels.¹⁵⁴ Sur le site, perpendiculaire à cet axe, on retrouve – tel que mentionné plus tôt – le vecteur circulatoire majeur du projet qui « coupe » entre les deux auditoriums existants un passage nord-sud tangentiel à la courbe de l’Oval (figures, planches 20-21). En introduisant ce nouveau système vectoriel, Eisenman propose littéralement et symboliquement de situer le projet de Centre d’arts visuels au confluent des pratiques artistiques, de la communauté universitaire et de la ville. C’est « l’événement architectural » de cette « intersection » même, la « séquence dynamique d’espaces » qu’elle sous-tend, qui constitue pour Eisenman (1983gh:

¹⁵⁴Une trajectoire qui en se poursuivant plus à l’ouest, frôle la tour de *University Hall* (1873) – premier édifice de l’Université – renforce la face nord de l’Oval un peu ébréchée et rejoint, à la limite occidentale du campus, la façade rectiligne du plan – en fer à cheval – du stade de l’Ohio implanté dans l’alignement de la trame urbaine de Columbus.

111) le véritable projet. À cet égard, « toute tentative de créer un bâtiment isolé », un « 'palais' monumental », ne pourrait pleinement répondre, selon lui, à l'enjeu qu'appellent le « contexte » – « l'informalité » paysagère de l'Oval notamment – et la nature des explorations afférentes aux pratiques artistiques contemporaines qui concernent autant – sinon plus – « la création d'événements et la participation du spectateur » que « la contemplation d'objets statiques ». Il s'agit donc moins pour Eisenman de chercher avec ce projet à incarner formellement la « porte » [gateway] ou « le grand seuil » [the grand threshold] du campus, comme tendront à le faire à différents niveaux les autres équipes, que de rendre compte architecturalement – à l'instar du projet berlinois déjà abordé – de la condition interstitielle immanente au site et aussi dans ce cas précis, au programme.

« Coupant » entre et à travers les deux théâtres existants en usant de la trame urbaine limitrophe, la proposition projectuelle d'Eisenman « invente le site »¹⁵⁵ à la fois comme « intersection » programmatique et « croisement » territorial, prenant ses distances d'une interprétation du contexte qui le limiterait à ses traits formels dominants – ici par exemple, la prédominance axiale de l'Oval qui, dans une perspective « contextualiste », tendrait à être marquée et renforcée. Si le projet invente ainsi le site plus qu'il n'est inventé par lui – ou assujetti à sa physionomie – le site réinventé devient par ailleurs lui-même la nouvelle architecture (Eisenman,1983gh) traitée dans la foulée de l'expérience berlinoise comme un « ouvrage archéologique » [archeological earthwork] fictif dont les deux éléments essentiels seraient ici la figure de l'« échafaudage » et le « travail du paysage » [scaffolding and landscaping]¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Expression utilisée par Peter Eisenman lors du colloque tenu à Harvard en parallèle à l'exposition des projets du concours (Chabrier,1983: 8) : « Our building reverses the process of the site inventing the building. Our building invented the site ». Cet énoncé marque la différence entre l'approche du « contexte » développée par Eisenman – qui cherche à marquer des aspects latents ou immanents du site – et la perspective afférente au « contextualisme » (Schumacher,1971; Ellis,1979) qui entend généralement plutôt compléter et consolider des configurations formelles existantes.

¹⁵⁶ Nous traduisons ici « landscaping » par l'expression « travail du paysage » – travail à la fois comme façonnement et force – pour éviter la locution plus commune d'« aménagement paysager » dont l'usage courant en français – souvent limité au traitement décoratif du terrain à l'aide de végétaux – est trop réducteur par rapport au spectre des significations qu'Eisenman confère ici à « landscaping » associé aussi dans sa présentation à l'échelle géographique du grand territoire.

Par « paysage », on entend d'abord dans ce cadre, l'entité matérielle et environnementale marquée et façonnée par des processus de tout ordre, qu'ils soient « naturels » ou « culturels » – voir sous-chapitres 1.41 et 1.42 sur le « paysage-objet » et le « paysage-texte ». Cette référence aux aspects physiques afférents au « travail du paysage » [landscaping] contribue dans le discours d'Eisenman à une entreprise d'« invention » territoriale. Ainsi, dans une version préliminaire du texte présenté au concours, Eisenman décrit en ce sens « le paysage [landscape] comme un nouveau langage, la plus artificielle des créations humaines »¹⁵⁷. C'est suivant une perspective expressive d'« artialisation » (Roger, 1997) des aspects « immanents » au site que l'équipe Eisenman (1983gh: 111) – avec la collaboration de l'architecte paysagiste Laurie Olin (1997; Hodge, 1996; Gould et Czerniak, 2006) – aborde le « travail du paysage » dans sa présentation du projet; « comme si la surface du site était ciselée et excavée pour révéler les incrustations de son histoire et de sa géographie, les motifs latents et les discontinuités qui en font quelque chose de spécifique ». Ce travail s'actualise d'abord par la création d'un second sol, fictif et surélevé, qui par son traitement et sa différence de niveau avec la principale surface de circulation extérieure donne corps à l'idée d'« excavation ». Ce second niveau topographique non praticable est constitué de terrasses paysagères légèrement inclinées évoquant de manière abstraite et fracturée le profil végétal des prairies de l'Ohio. Poursuivant cette procédure de transposition d'échelles où la surface du site incarne analogiquement un territoire géographique plus vaste,¹⁵⁸ une coupure est-ouest dans l'alignement des terrasses et des cheminements de la portion nord du projet rappelle une singularité de l'histoire cartographique de

¹⁵⁷Version préliminaire du texte présenté au concours pour le Ohio State University's Arts Center (OSU) datée du 30 avril 1983 (version disponible non complète), p. 6. Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal : PDE-127-T.

¹⁵⁸Même si cela n'est pas encore à Columbus revendiqué explicitement comme tel par Eisenman (1986c: 65), on trouverait là une des premières manifestations du procédé de *scaling* territorial qui sera développé plus à fond dans des projets ultérieurs comme ceux de *Romeo & Juliet* (1985), du musée de Long Beach (1986) et du jardin *Chora L Work* (1985-87). Ce procédé, jouant de la non-spécificité des échelles et de la superposition analogique de différentes formes ou figures territoriales, s'inscrit notamment dans la critique de l'anthropocentrisme déjà discuté plutôt au chapitre 4.

l'Ohio connue sous de nom de « trace de Greenville »¹⁵⁹. Enfin, à la limite sud du site, c'est aussi par une intervention paysagère que l'équipe Eisenman aménage la liaison du projet à l'Oval: emmarchement en hémicycle et rampe gazonnée¹⁶⁰ permettant une vue en surplomb sur le grand parc central du campus, alors qu'un bosquet, planté selon les deux trames entrecroisées qui marquent la lecture projectuelle du site – trames du campus (marronnier américain) et de la ville (ginko) – définit l'extrémité est de l'Oval, ménageant une transition ouverte entre celui-ci et l'axe urbain de North High Street. Ainsi, comme le souligne un passage non publié de la présentation au concours, « le paysage et le bâti ne peuvent être considérés dans le parti proposé indépendamment l'un de l'autre » (Eisenman,1983f), ils forment ici deux éléments indissociables d'un même dispositif projectuel. Le « travail du paysage » constitue en cela un vecteur incontournable de la fiction archéologique proposée à Columbus par Eisenman, fiction qui inventerait in situ une condition territoriale interstitielle.

La figure de l'« échafaudage » [scaffolding] forme un autre élément rhétorique déterminant avec lequel il compose et actualise, dans le campus de l'*Ohio State University*, l'« invention » du site. C'est d'abord à la structure circulatoire issue de l'intersection des deux trames mentionnées plus tôt – celles de la ville et du campus – que fait référence Eisenman (1983gh) lorsqu'il invoque la notion d'« échafaudage » dans la première partie du texte de présentation au concours décrivant les concepts du projet. Cette armature de circulations horizontales est constituée en premier lieu d'une trame orthogonale qui traverse l'ensemble de l'îlot où sont implantés le Weigel Hall et le Mershon Auditorium; « micro-

¹⁵⁹Cette trace qui n'est pas mentionnée initialement dans le texte du concours est néanmoins présente dans les rendus du projet. Elle sera explicitée ultérieurement par Eisenman (1985e,1989a,1999a) qui la présente sous les appellations de « trace de Greenville » (1985c,1989a) ou de « trace de Miami » (1999a). Cette trace évoquerait, dans le récit qu'il en fait, un épisode singulier du processus de relevé cartographique de l'Ohio exécuté sous Thomas Jefferson au début du XIX^e siècle. Elle correspondrait à une ligne est-ouest passant vraisemblablement par Columbus où se rencontrent deux équipes d'arpentage – l'une provenant du nord, associée à la Connecticut Land Company et l'autre du Sud, associée à la Virginia Land Company – dont les calculs erronés et distincts auraient généré un désalignement des trames cartographiques de l'Ohio. On notera ici comme anecdote complémentaire que Jefferson, en plus de contribuer à la cartographie du territoire américain, fut aussi un pionnier de l'architecture et de l'archéologie américaine.

cosme de grille urbaine » et allusion aussi au « réseau routier s'étendant à travers l'État de l'Ohio », ladite trame reprend l'orientation de la grille du campus et des deux théâtres existants sur le site. Elle définit ainsi un ensemble de voies piétonnes qui marquent le bâti et tranchent le sol fictif des terrasses paysagères mentionnées plus tôt. Apparaissant aussi dans la présentation visuelle du projet – bien que non mentionné dans le texte conceptuel – un volume horizontal, linéaire et réticulé, dont le principal segment est aligné à la face est du Weigel Hall, reprend en toiture de manière fragmentaire, l'amorce de cette trame sur toute la longueur du bâtiment. La seconde part de la « matrice » circulatoire liée au concept d'« échafaudage » s'actualise quant à elle dans la croisée qui poursuit l'orientation de la trame de Columbus et dont le segment nord-sud, mentionné plus tôt, « coupe » entre les deux salles existantes et l'ensemble du site pour former un double passage intérieur-extérieur structurant l'organisation projectuelle du Centre. Bien qu'il n'insiste pas sur cet aspect dans le texte du concours, c'est la structure réticulaire tridimensionnelle – comparée par beaucoup de commentateurs aux structures de l'artiste conceptuel Sol Lewitt¹⁶¹ – marquant de bout en bout ce passage nord-sud qui incarnera plus directement, dans les récits ultérieurs d'Eisenman (1985c, 1988k, 1989a) présentant le projet, la notion d'« échafaudage » vertical. Cette interprétation, qui est aussi présente dans une version préliminaire du texte de présentation (Eisenman, 1983f), fait explicitement référence à la fiction archéologique que véhicule le projet; la figure de l'« échafaudage » comme structure verticale pouvant être associée, de façon courante, à la fois au chantier de construction, à l'investigation archéologique ou à la protection des vestiges. Ce qu'exprime ou active cette figure dans le récit projectuel proposé par Eisenman (1985c, 1989a), en réponse notamment à l'ambition d'un programme appelant un édifice pour l'art du futur, c'est l'idée d'un processus ouvert et indéterminé. L'« échafaudage », comme « symbole d'une construction en cours » [construction in progress] ou inversement, structure permanente abritant ruine ou

¹⁶⁰Cette rampe gazonnée comme la plupart des terrasses paysagères précédemment mentionnées correspond en fait à la toiture d'un élément programmatique souterrain, ici une salle de cinéma partie intégrante du Centre d'arts.

¹⁶¹Si Eisenman ne se réfère jamais ici à Le Witt dans son discours projectuel, on se rappellera néanmoins les références à cet artiste conceptuel – voir sous-chapitre 3.3 – qui apparaissent dans « Notes on Conceptual Architecture » (Eisenman, 1971d).

monument fragilisé, participe de la condition d'indétermination que cherche à souligner, à l'instar des propositions vénitiennes et berlinoises, l'entreprise d'« archéologie fictive » menée par Eisenman à Columbus.

Dans cette foulée, l'« évocation fragmentaire » et décalée de l'*Armory* (1898) – édifice symbolique et protocolaire important dans l'histoire du campus – constitue une autre composante projectuelle clef du récit par lequel Eisenman (1983gh: 112) réinvente l'historique du site et amarre le projet au territoire universitaire. L'*Armory* construction en briques aux allures de château néo-médiéval, est situé originalement à l'emplacement du Weigel Hall, un des deux édifices existants sur le site (figures A et B, planche 17). Avant sa démolition en 1959 à la suite d'un incendie, il accueille notamment les cérémonies de graduations de l'Université et forme, avec ces tours crénelées, un point de repère marquant un peu désaxé par rapport à l'extrémité est de l'Oval. Premier élément véritablement figuratif dans le langage d'Eisenman (1990a) – une « figuration trouvée » – la reconstitution de l'*Armory*, à la différence de reconstructions intégrales simulant in situ le bâtiment d'origine, se dissocie de la structure qu'elle évoque. Cette dissociation s'exprime d'abord, dans la proposition du concours, par le marquage au sol de la trace du bâtiment original et par le déplacement de la nouvelle construction s'y référant. La nature « inventée » de cette nouvelle figure sera notamment réaffirmée au cours des phases de conceptions ultérieures par une « fragmentation » accentuée de l'objet d'origine. Outre le fait de marquer une certaine distance critique par rapport aux simulations historicistes (Eisenman, 1985c, 1986c, 1987e, 1989a), le décalage entre la résurrection architecturale partielle de l'*Armory* et l'empreinte de ses véritables fondations permet enfin, comme Eisenman (1983gh) le souligne dans sa présentation, de repositionner cette importante figure au cœur de la nouvelle croisée axiale – associée à « l'échafaudage » vertical nord-sud et à l'axe est-ouest d'entrée – qui structure le projet et le lie au reste du campus.

Tels sont les principaux éléments conceptuels qui ressortent de la proposition projectuelle d'Eisenman au concours de 1983, des éléments qui seront maintenus et dé-

veloppés – avec quelques variantes déjà mentionnées – dans la phase de réalisation du projet achevé en 1989. Bien que le *Wexner Center* ne soit pas abordé à la base comme un projet de prospection théorique, comme l'affirme lui-même Eisenman (1990a) – dans un entretien rétrospectif avec le critique Jeff Kipnis – il s'avérera néanmoins au final un terrain important d'applications et de découvertes constituant au fil de sa concrétisation architecturale un jalon marquant de la démarche de l'architecte new-yorkais. Dans notre suivi de son parcours, ou plus spécifiquement, notre suivi de l'émergence du thème de l'interstitiel dans son parcours, le *Wexner* complète la séquence observée de cas généraux d'« artialisation » (Roger, 1997) ou d'invention de conditions pouvant être associées au champ thématique de l'interstice ou de l'entre-deux. En effet, de l'interstitiel afférent aux diverses explorations projectuelles, critiques et théoriques touchant principalement à l'intériorité du microcosme architectural – et donc ne se rapportant pas à la question du site – au projet d'« artialisation » à Berlin d'un environnement existant explicitement interstitiel, le *Wexner Center*, en plus de constituer le premier projet urbain d'importance d'Eisenman à se réaliser intégralement suivant ses balises conceptuelles initiales, ajoute deux modalités supplémentaires d'invention de l'interstitiel aux variations déjà relevées: la première consiste à révéler une dimension territoriale interstitielle existante mais occultée, la seconde, à actualiser comme vecteur projectuel une condition interstitielle immanente au site. À la première, peut être associée notamment ici la superposition des trames du campus et de la ville qui rend sensible en la condensant formellement la position liminale du Centre comme zone de rencontre – à la fois géographique et programmatique – entre deux territoires. La deuxième modalité serait quant à elle véhiculée par l'opération et l'expression de la percée entre les deux salles de spectacles occupant et divisant le site, une intervention qui transforme ce faisant radicalement la lecture et l'usage du territoire où s'inscrit le projet.

Si le *Wexner Center* témoigne dans le parcours d'Eisenman de nouvelles voies d'invention de la condition interstitielle, on remarque aussi un certain changement de portée dans l'usage des éléments conceptuels animant la présentation du projet. Par-delà leur matérialisation effective dans la concrétisation de l'édifice, les figures et vecteurs con-

ceptuels activant le récit projectuel du *Wexner* auraient en effet déjà en soi – au sein même du récit – des rôles plus explicitement et littéralement affirmés que ce à quoi nous avait habitués Eisenman dans ses dispositifs antérieurs. Les figures de l'*Armory*, de l'« échafaudage » [scaffold] et du territoire même de l'État – la figure paysagère des prairies de l'Ohio – participent, dans ce nouveau contexte stratégique, d'une « figuration » (Eisenman, 1990a) naissante que le dispositif du *Wexner Center* exploite et articule pour une première fois de manière aussi explicite. Le vecteur qui fraye son chemin entre et à travers les masses jointes des deux salles existantes exprime pareillement de son côté – comme jamais auparavant dans les travaux d'Eisenman – l'idée d'une trajectoire interstitielle perçant sa voie.

Le changement de registre expressif dont témoigne le *Wexner Center* ne constitue par ailleurs pas un déni des propos critiques que tient Eisenman (1978, 1980a), quelques années plus tôt, à l'égard d'un usage littéral et monovalent de la figuration ou de l'iconographie en architecture – voir discussion déjà abordée concernant l'iconographie « post-moderne » (Jencks, 1977), sous-chapitre 4.3.3. C'est plutôt dans la poursuite des préoccupations centrales de sa démarche et leur adaptation à une nouvelle problématique d'intervention – le projet public et urbain, la nécessité d'un positionnement par rapport à la question du site, etc. – qu'il faudrait situer les changements qu'opère de façon plus marquée le dispositif projectuel développé pour le *Wexner Center*. L'idée du « bâtiment comme texte » initiée en préface de la présentation de *House X* (1980a), mais présente de façon sous-jacente depuis les premiers pas de la réflexion théorique d'Eisenman (1963ab, 1970ac, 1971ad) – à travers ses intérêts pour la dimension « conceptuelle », la sémiotique ou Chomsky par exemple – donne à cet égard une bonne indication du point de vue à partir duquel est amorcé à Columbus un traitement apparemment plus direct de la « figuration » au sein du projet. Les « artefacts » trouvés ou inventés qui émergent de l'agencement projectuel, imbriqués dans un système de relations et de notations, seraient toujours avant tout ici conçus comme les indices suggérant qu'il y a quelque chose à lire, quelque chose à lire fuyant ou excédant une capture strictement esthétique et iconographique des con-

figurations. À la différence des premières *Houses*, ce qui est donné ici à lire n'est plus circonscrit principalement à l'univers formel d'un microcosme expérimental, mais engage l'hétérogénéité des espaces et des temporalités d'un territoire élargi, l'exploration et l'invention d'une géographie condensée.

5.5 En parallèle à l'achèvement du Wexner : affirmation de la notion de « between »

Nouvelles modalités d'invention de la condition interstitielle, affirmation d'un registre d'énonciation employant de manière plus directe figures et vecteurs conceptuels, poursuite d'une recherche visant à activer les formes par delà leur présence visible, si le *Wexner Center* peut être ainsi caractérisé en rapport au parcours théorique et projectuel mené ici avec Eisenman depuis son premier article de 1963, l'intervalle conduisant à la réalisation effective du projet (1983-1989) confirme quant à lui définitivement, à travers notamment l'apparition discursive récurrente et explicite du concept de *between* [entre], la centralité du thème de l'interstitiel pour l'architecte new-yorkais. Durant cette période, que l'on peut considérer comme finalisant la phase de latence et d'émergence de ce thème dans le discours théorique et projectuel d'Eisenman (1982k, 1983egh, 1987e, 1988cdefhi, 1989a bc), on verra en effet ce dernier traiter dans différents textes de la notion de *between*. Si pendant ces quelques années d'autres projets explorent plus à fond certaines idées et procédés esquissés à Columbus, Berlin ou Cannaregio – on pense, entre autres, au projet de nature théorique *Romeo & Juliet* créé pour la Biennale d'architecture de Venise de 1985 ou à la proposition de musée d'art pour le campus de l'Université d'État de Californie à Long Beach (non réalisée, 1986-1987) – la perspective développée dans les premières « archéologies fictives » concernant la question de l'interstitiel tendrait à persister, consolidée et amplifiée par ces nouveaux apports projectuels et discursifs. Cette période est aussi celle où l'attrait d'Eisenman (1980a, 1982g, 1984c, 1987ce) pour les textes de Jacques Derrida (1967 ab, 1972ab) – l'approche de la « déconstruction » et un ensemble de notions telles que la « trace », l'« indécidabilité », la « greffe », par exemple – se formalise entre 1985 et 1987 par une collaboration effective avec le philosophe dans le projet de jardin *Choral Work*

pour le Parc de la Villette à Paris (Derrida, 1987b; Eisenman, 1989e; Kipnis et Leeser, 1997), une proposition – finalement non réalisée – conçue autour du thème de la « chora » platonicienne (Derrida, 1987a) et des croisements analogiques entre les sites et projets de Tschumi (1982) à La Villette et d'Eisenman à Cannaregio (1978). Des rapports avec Derrida qui se poursuivront jusqu'au début des années 90 (Derrida, 1989; Eisenman, 1990b; Eisenman et Derrida, 1993a) et dont l'une des conséquences collatérales les plus médiatisées sera sans doute en 1988 l'exposition *Deconstructivist Architecture* au MOMA de New York (Wigley et Johnson, 1988) qui générera, pendant quelque temps dans les milieux architecturaux, intérêt et discussions autour de la « déconstruction » derridienne (Norris et Benjamin, 1988; Papadakis, Cooke et Benjamin, 1989; Broadbent, 1991)¹⁶². La combinaison de cet événement avec l'inauguration, un an plus tard, du *Wexner Center* (Forster et al., 1989) contribuera à une première diffusion importante dans les médias populaires des idées architecturales d'Eisenman (Anderson, 1989; Muschamp, 1989), qualifié notamment dans ce cadre de « Mr. In-Between » (Taylor, 1988) et de « David Lynch of Architecture »¹⁶³ (Seabrook, 1991). Si l'analyse de l'impact de ce phénomène – Eisenman présenté ou se présentant à un lectorat non spécialisé – outrepassa les limites du champ analytique que nous nous sommes fixées dans la présente étude – voir sous-chapitre 2.4 – on peut néanmoins reconnaître ici que cette incursion des « petits récits » (Lyotard, 1979) projectuels et théoriques d'Eisenman par delà les frontières du milieu aménagiste signale le franchissement d'une étape, ou à tout le moins, l'indice d'un potentiel changement d'échelle de rayonnement dans le processus d'émergence de la paysagéité que tracent les différentes trajectoires d'invention de l'interstitiel portées par son discours. Ce nouveau rayonnement, couplé à une affirmation plus explicite de l'importance de la condition intersti-

¹⁶²Exposition dirigée par Philip Johnson et Mark Wigley dont les participants seront, outre Eisenman, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Frank Gehry, Coop Himmelblau et Zaha Hadid. Mis à part Eisenman et Tschumi et, à certains égards, Libeskind (ancien élève d'Eisenman), les approches des autres participants n'ont aucun lien conceptuel avec la « déconstruction ».

¹⁶³David Lynch, cinéaste américain, réalisateur notamment de la série télévisée *Twin Peaks* (1990-1991) et de films comme *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990), *Lost Highway* (1997).

tielle confirme ici l'aspect particulièrement significatif, pour notre parcours d'analyse, de cette période menant à la concrétisation projectuelle du *Wexner Center* à la fin des années 80.

À la lumière des nouvelles modalités qu'introduit ce projet, de la production théorique et projectuelle développée en parallèle au cours des quelques années aboutissant à sa réalisation, ainsi que des observations ayant marqué en amont le suivi du parcours accompli depuis 1963, deux axes de réflexion – perméables l'un à l'autre – nous intéresseront plus particulièrement pour alimenter la discussion à propos de la contribution de l'approche et des récits d'Eisenman à l'invention d'une paysagéité de l'interstitiel : un premier axe touche à la question de la « textualité » des configurations où ce qui compte se passe entre les mailles, dans le champ de virtualités – spatiales et temporelles – généré par la « multivalence » de l'agencement; un second aborde plus spécifiquement la qualification du rapport au territoire, à travers la recherche et la valorisation d'une condition qui serait « entre lieu et non-lieu ».

5.5.1 Textualité et palimpseste: l'interstitiel comme trace

Chercher à approcher la forme architecturale par delà des considérations la limitant à ses qualités visuelles, se dissocier des a priori la renvoyant au devoir de représentation d'idéaux fonctionnels, constructifs, esthétiques ou culturels, telle pourrait se résumer jusqu'ici l'une des motivations les plus persistantes de la recherche d'Eisenman. Des années 60 aux années 80, de Chomsky à Derrida, de la « structure » à l'« écriture », la problématique d'un mode d'agencement des « signes » architecturaux excédant l'emprise de la présence matérielle – et les significations qu'elle semble devoir « naturellement » incarner – marque en effet le corpus parcouru, malgré le changement de référents et la variation des stratégies employées. Il aurait été, de différentes façons, toujours question de générer, qu'on réussisse ou non à les décoder, des « systèmes notationnels » qui appellent l'idée de « lecture » par delà les conceptions esthétiques et fonctionnelles dominant généralement l'interprétation de la forme en architecture (Eisenman,1963ab,1971a,1972a). Il faut néan-

moins attendre le travail de « décomposition » exploré avec *House X* – l’abandon des processus de « transformation » et leur référence implicite à l’existence d’une origine stable – pour que l’objet jusque-là sous-entendu de la « lecture », c’est-à-dire une « architecture comme texte », fasse plus explicitement son apparition dans le discours d’Eisenman (1980a,1984c), alimenté notamment par les écrits derridiens. Autour de cette approche paraîtront, dans les années 80, une série d’articles mettant directement en jeu une condition de « textualité » interstitielle affirmée à travers le thème du *between* ou de « l’entre » (Eisenman,1987e,1988df).

C’est d’abord à la fin de l’article « The End of the Classical : The End of the Beginning, the End of the End », publié dans *Perspecta* un an après le concours du *Wexner Center*, qu’Eisenman (1984c) développe une première fois d’un point de vue théorique cette idée de « texte architectural » s’opposant à une « architecture comme image » ou « objet ». Inspiré par Derrida (1968,1972) – et par la lecture qu’en fait Jonathan Culler (1982) dans *On Deconstruction* – Eisenman (1984c: note 22) fait appel à la notion de « trace » pour expliciter la spécificité de cette perspective. Ainsi, « l’architecture devient texte lorsqu’elle est conçue et abordée comme un système de différences au lieu d’une image ou d’une présence isolée ». La trace serait « la manifestation visuelle de ce système, l’enregistrement d’un mouvement (sans direction) nous poussant à lire l’objet présent comme un système de relations à d’autres mouvements antérieurs ou subséquents »; « signe partiel ou fragmentaire », la trace « n’a pas de réalité en tant qu’objet [no objecthood] », elle est « l’enregistrement d’une action et non l’image d’un objet-origine » (Eisenman, 1984c). Si on a déjà relevé cette conception à la fois processuelle et relationnelle de la forme architecturale dans les premières explorations théoriques et projectuelles d’Eisenman (1970a,1971a,1972ab) – privilégiant la « structure de relations » à une conception statique de l’objet – la référence derridienne au « texte » comme « système de traces » libère définitivement le « mouvement » d’un quelconque assujettissement à un point d’arrêt

originnaire ou à une destination finale¹⁶⁴. Comme le souligne le sous-titre de l'article – « The End of the Beginning, the End of the End » (Eisenman, 1984c) – et comme le suggérait aussi par exemple « Three Texts for Venice » (Eisenman, 1980e) abordé précédemment avec le projet de Cannaregio, il s'agit bien ici d'en finir autant avec l'idée de « début » qu'avec celle de « fin » pour maintenir ouvert l'intervalle et le « mouvement » des significations. Cette perspective appuie la « fiction archéologique » évoquée plus tôt avec *House X* et développée à Venise, Berlin et Colombus à travers le jeu – spatial et temporel – généré par le processus de « superposition ».

Eisenman poursuit et précise cette réflexion sur l'aspect potentiellement « textuel » de l'expression architecturale dans plusieurs de ses écrits théoriques importants de cette période, dont notamment « Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure » (1987e), « En Terror Firma: In Trails of Grotexes » (1988d) et « Architecture as a Second Language: The Texts of Between » (1988f). Dans le premier de ceux-ci, en écho à ce qu'il signalait déjà dans ses premiers essais à propos de la prédominance de la dimension physique et perceptuelle en architecture (Eisenman, 1971ad) – voir sous-chapitres 3.2.1 et 3.3 – Eisenman (1987e) souligne l'emprise de la « présence » architecturale et de sa « dimension esthétique » qui tendraient à réprimer le registre « rhétorique » et « non représentationnel » de l'architecture, c'est-à-dire sa capacité de fonctionner de façon plus ouverte comme agencement de « signes ». Si des architectes comme Robert Venturi ou Michael Graves ont exploré dans leurs travaux respectifs des aspects rhétoriques, ceux-ci en restant assujettis à « l'autorité » du langage classique ou traditionnel de l'architecture – considéré comme donné a priori – auraient réduit considérablement selon Eisenman (1987e) « les possibilités d'invention » pouvant être associées à l'exploration architecturale de ladite « figure rhétorique ». Ce qui retient particulièrement son attention concernant cette figure, serait justement son potentiel de résistance au langage supposé « naturel » de l'architecture et

¹⁶⁴ « La trace n'étant pas une présence mais un simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure » (Derrida, 1968: 25).

à la domination de la « présence ». Sur ce dernier point, Eisenman distingue la figure de représentation qui « représente une chose en son absence » de la « figure rhétorique » qui « contient son absence » [contains its absence], contenant ainsi la virtualité de son « ouverture » [open-endedness]. Cela nous ramène à l'idée de « trace » comme « présence de l'absence » qui dans « En Terror Firma... » est employée par Eisenman (1988d: 116-117) pour rendre compte de la « condition d'altérité » [otherness] ou de « secondarité » caractérisant selon lui le « textuel » ou la « textualité »: « la trace ne peut jamais être originale, elle suggère toujours la possibilité de quelque chose d'autre » qui échappe à la présence. Une distinction est faite sur cette base entre le « texte » et la « textualité ». Si dans une conception traditionnelle de l'architecture, forme, fonction, structure, site et sens peuvent tous être considérés comme des « textes » originaires, aussi longtemps qu'ils sont ainsi abordés en tant que conditions de présence dominantes, il ne saurait selon Eisenman y avoir de « textualité ». C'est encore une fois à l'affût d'« autres » réalités potentielles inhérentes ou sous-jacentes à ces « textes » – apparemment donnés et connus – que se positionne Eisenman. « Multivalente », la « textualité » requerrait ainsi « au moins deux textes », au moins deux textes formant une « structure d'équivalence où il y a incertitude [incertainty] plutôt que hiérarchie ». ¹⁶⁵ C'est cette condition d'« incertitude » – « entre » au moins deux textes – condition de « l'objet comme image faible » [weak image] parce que « multivalente » et conceptuellement « brouillé » ¹⁶⁶ [blurred], qu'Eisenman (1988d) associe explicitement ici au thème de « l'entre » intériorisé, *between within* ou *betweenness*. La notion de « grotesque » invoquée dans le même article renverrait dans une veine correspondante à

¹⁶⁵ Même si le cadre paradigmatique a changé, ce dispositif rappelle à plusieurs égards les notions de « bivalence conceptuelle » et de « redondance » ou « doublage » abordées plus tôt avec *House II* (Eisenman, 1972b), sous-chapitre 3.4.2.

¹⁶⁶ Dans la note d'auteur datée de 2001 ouvrant « Blurred Zones » – premier texte de la monographie *Blurred Zones: investigations of the interstitial* – Eisenman (2003a: 6) se réfère à l'époque de l'article « En Terror Firma... » (1988) pour situer sa première utilisation explicite du terme « brouillage » appliqué à l'architecture. Il réaffirme dans cette note que pour lui le « brouillage est une activité conceptuelle », une activité fort différente du brouillage « littéral » pratiqué notamment par Diller + Scofidio (2002) avec le pavillon *Blur* ou « Nuage » d'Yverdon-les-Bains lors de l'Expo 02 en Suisse. Par ailleurs, si cette approche conceptuelle du « brouillage » s'affirme plus explicitement ici dans « En Terror Firma... », on en trouvait déjà les prémises dans les premières recherches d'Eisenman (1971d) – voir sous-chapitre 3.2.2 – avec la notion d'« ambiguïté conceptuelle ».

« l'incertain inhérent à la réalité physique » incarnée par l'architecture. Comme le remarque Geoffrey Harpham (1982: 3-4; 14) en introduction de son ouvrage *On the Grotesque* – vraisemblablement lu, mais non cité par Eisenman¹⁶⁷ – le grotesque, oscillant entre le connu et l'inconnu, le perçu et le non perçu – « dans les interstices de la conscience » – peut en effet être conceptualisé « comme un intervalle » dont la perception, toujours en processus, ne serait jamais complètement fixée ou stabilisée¹⁶⁸.

Cette capture perceptive constamment « différée » (Derrida, 1968), cette « impossibilité de possession » (Eisenman, 1988d) afférente à la nature multivalente et interstitielle de la « textualité », nous ramène notamment à la notion de « dislocation du lieu » abordée dans le chapitre précédent – à partir d'un commentaire d'Eisenman (1982g) sur Rossi (1966) et une peinture de Canaletto (1759), sous-chapitre 4.3.2 et 4.3.3¹⁶⁹ – en rapport à une condition de transposition analogique superposant différents espaces-temps en un seul. Ce qui ressortait de cet agencement « dislocateur », pouvant de même être lié à la remarque déjà citée de Freud (1929) sur Rome et la psyché, c'était entre autres les déplacements perceptuels et cognitifs induits par les intervalles du dispositif, ces failles quasi imperceptibles – entre lieux – maintenant ouvert l'agencement, brouillant son appréhension définitive. Si cette « dislocation » peut être opérée au sein de configurations spatiales et territoriales, elle implique de même la question du temps ou de la temporalité, comme le souligne Eisenman (1988f) dans le troisième article mentionné plus tôt, « Architecture as a Second Language: The Texts of Between ». Dans cet écrit, développant l'argument similaire du textuel déstabilisant les conditions dominantes de présence en architecture, l'architecte new-yorkais

¹⁶⁷ Une photocopie annotée du premier chapitre – « Formation, déformation, and reformation : an introduction to the grotesque » – du livre de Geoffrey Harpham (1982) *On the Grotesque* accompagnait une copie du texte « En Terror Firma... » (Eisenman, 1988d) consultée au bureau d'Eisenman Architects à New York.

¹⁶⁸ Les déplacements et jeux de mots afférents au titre de l'article « En Terror Firma : In Trails of the Grotexes » (Eisenman, 1988d) incarnent déjà, à certains égards, cet état d'oscillation et d'instabilité conceptuelle.

¹⁶⁹ Nous avons également fait référence à cette notion de « dislocation » lors de la discussion sur *House III* en rapport à la dédicace à Adolf Loos (Eisenman, 1974c, 1987c). Quant à la remarque sur la peinture de Canaletto utilisée par Rossi pour rendre compte de l'idée de « ville analogue », Bruno Goetz (2001: 132) la mentionne aussi en rapport au concept de dislocation – sans faire le lien avec Eisenman – dans son ouvrage *La dislocation. Architecture et philosophie*.

aborde plus amplement la notion de « temps comme texte » – déjà discutée latéralement dans certains récits projectuels scrutés précédemment, notamment ceux de Canareggio et Berlin (Eisenman, 1980e, 1980j, 1983a) – en prenant ici pour exemple la « dislocation » de la temporalité narrative dans le film *Blue Velvet* de David Lynch (1986). Sans entrer dans les détails de description ou d'analyse, disons que ce qui intéresse particulièrement Eisenman (1988f: 72) dans ce film, c'est le « temps brouillé et interstitiel » [time out of focus and interstitial] que réussit à générer Lynch en juxtaposant deux structures de sons et d'images non correspondantes, mais équivalentes – l'une narrative, l'autre chronologique. Même si l'« écart » [gap] entre ces disjonctions a été traité de façon à apparaître « virtuellement » naturel, ce « tissu complexe et intentionnel de superpositions de passé et de futur » finirait par « dissoudre » la trame narrative, renvoyant selon Eisenman (1988f) à une « autre » trame de relations, celle qu'il associe à la textualité interstitielle d'un *text between* [texte entre] « excédant la réponse immédiate à l'image », la surface apparente de l'histoire. Ce que l'architecte new-yorkais extrait ici de *Blue Velvet* participe à la trajectoire d'invention motivant sa propre production discursive et projectuelle. Le « temps interstitiel » qualifié et valorisé par Eisenman (1988f) dans sa « lecture » du film de Lynch, vient en effet appuyer et nommer plus explicitement – à travers un principe commun de « superposition » – ce qui, comme nous l'avons relaté plus tôt, se met déjà en place dans son travail urbain avec les premières « archéologies fictives », de Venise (1980), Berlin (1981) et Columbus (1983).

Le diagramme qui dans ce cadre incarne un tel dispositif textuel activant et brouillant tout à la fois la « lecture » du site et des configurations architecturales, produisant à même le territoire les conditions d'émergence et d'appréhension potentielle d'une temporalité s'immisçant entre et à travers les traces ou les figures, ce serait ici le « palimpseste ». Le processus scriptural afférent à cette figure diagrammatique s'amorce en effet à Canareggio avec « trois textes » qui sont aussi « trois temps », se poursuit et se densifie à Berlin avec une affirmation simultanée de la « trace » et de l'« effacement », puis à Columbus avec l'introduction d'une « figuration trouvée » et les premiers pas d'un procédé de

transposition analogique des échelles territoriales (*scaling*). C'est en rapport à ce dernier projet que l'on recense d'ailleurs la première – sinon une des premières – occurrence de la notion de « palimpseste » dans le discours de l'architecte new-yorkais. Eisenman (Chabrier, 1983) affirme effectivement dans un forum portant sur les propositions du concours de Columbus, quelque temps après celui-ci, que le site du futur *Wexner Center* fut abordé par son équipe « comme un palimpseste : un lieu où écrire, effacer, et réécrire [l'histoire] ». Le site ainsi réinventé par la fiction du « palimpseste » constitue le substrat textuel de la nouvelle proposition architecturale où se superposent différentes « écritures » territoriales et temporelles. Dans cette veine, poursuivant plus à fond le travail de transposition paysagère esquissée avec le paysagiste Laurie Olin au *Wexner*, la proposition architecturale pour le Musée d'art de Long Beach (Eisenman, 1986hj, 1988c) fera littéralement de la logique processuelle d'un « palimpseste » territorial inventé sa principale stratégie d'élaboration formelle (figures, planche 22). Télescopant in situ par analogies et superpositions à diverses échelles, l'histoire cartographique et les figures géographiques du territoire élargi qui englobent le site¹⁷⁰ – parcours hydrographiques, faille géologique, objets trouvés, etc. – le projet proposait comme dernière strate de ce processus, un arboretum devant dans le scénario prévu coloniser – et donc, « effacer » partiellement – le « paysage d'écritures » (Derrida, 1966) géographiques constituant le « non-bâtiment » du musée : jeux de plateformes paysagères destinées à être redécouvertes dans un futur fictif à la manière des fondations érodées et ensevelies d'une architecture disparue au milieu de la forêt.

Ainsi, le diagramme du « palimpseste » engagerait autant une façon d'observer le territoire que de s'y inscrire. Cette notion « textuelle » qu'Eisenman explore abondamment dans les années 80 à travers la série des « archéologies fictives », nous reconduit ici, presque au terme de ce parcours, à la question du paysage et de la paysagéité qui balise notre étude. Les références au « palimpseste », à l'idée de « texte », de « lecture » ou d'« écriture » appliquées au territoire – pris au sens le plus large – sont en effet courantes.

dans l'univers conceptuel afférent à la notion de paysage (Benoist,1973; Corboz,1983; Conan,1987; Berque et al.,1999)¹⁷¹. On a déjà aussi, au tout début de notre balisage théorique – voir sous-chapitre 1.4.2 – brièvement abordé le thème du « paysage comme texte » à travers les approches développées en géographie culturelle et humaine (Meinig,1979; Lewis,1979). C'est bien sûr à partir de perspectives et de préoccupations fort différentes de celles d'Eisenman qu'est traité ce thème dans ces milieux de recherche. La « lecture » géographique du paysage – paysage généralement défini suivant cette optique comme tout ce que le territoire habité donne potentiellement à « lire » ou interpréter – est avant tout descriptive et analytique, alors qu'il s'agit pour l'architecte new-yorkais, dans une perspective essentiellement projectuelle – liée à un questionnement architectural sur la forme – de générer à travers l'architecture un « événement de lecture » [reading event] (Eisenman, 1984c) apte à induire un nouveau rapport sensible et cognitif au site et par extension à la condition territoriale élargie dans lequel il s'inscrit. Alors que pour beaucoup de géographes culturels, à l'instar de ce qu'affirme Meinig (1979: 6), le « paysage est un code », une « accumulation » qu'un examen méthodique peut arriver à décrypter pour en extraire les principales significations culturelles et sociales, dans l'univers fictif et projectuel d'Eisenman (1984c), il importe peu que l'agencement textuel des configurations puisse être complètement décodé; à l'inverse, comme on l'a vu précédemment, et ainsi que l'annonçait déjà dans ses premiers travaux la prédominance d'un intérêt pour l'aspect « syntaxique » de l'expression architecturale, en jouant des croisements de différents « textes » – différents lieux, différents temps, différentes échelles non spécifiques, etc. – c'est par le « brouillage » [blur] des codes qu'Eisenman (1988cd) entend signaler qu'il y a justement quelque chose

¹⁷⁰ Pour un suivi analytique du processus projectuel de Long Beach, voir le texte « Documents of a Creative Process » d'Alan Balfour (1994) dans (Bédard et al.,1994). *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman. 1978-1988*.

¹⁷¹ Dans l'histoire de l'appréciation du paysage en Occident, Michel Conan (1987: 47/49) associe le « palimpseste » à un schème « reposant sur le déchiffrement de signes fragmentaires », un schème alternatif émergeant selon lui au XVIII^e siècle en contrepoint à la forme générique dominante du « panorama » qui depuis la Renaissance assimile le paysage à l'unité de forme et de sens caractérisant la totalité d'un territoire. Dans une note liée plus directement à la notion de « palimpseste », Conan se réfère à une communication de Jean-Marie Benoist faite lors d'un colloque sur l'« esthétique des paysages urbains » tenu à Arc-et-Senans en 1973. Dans cette communication intitulée « L'écriture de la ville », c'est se référant à Jacques

à lire, quelque chose – des formes – attisant la « lecture » précisément parce qu'échappant à une interprétation esthétique ou sémantique immédiate – définitive. Comme l'affirmait Derrida (1987b: 504) à propos du jeu de superpositions et de mises en abîme composant le projet parisien *Choral Work*, « les strates du palimpseste (...) sont sans fond (...) elles ne se laissent pas totaliser ».

Dans *Moving Arrows, Eros and Other Errors : An Architecture of Absence* – livre-objet constitué d'une superposition de trente strates projectuelles imprimées sur supports transparents – qui conclura l'exploration du projet *Romeo & Juliet* (1985)¹⁷² sous la forme d'un « palimpseste » pouvant littéralement être lu, parcouru et recomposé en transparence, Eisenman (1986a) affirme l'enjeu de cette approche et en précise un peu plus les paramètres. Il s'agit – comme le sous-tendait à différents niveaux les premières « archéologies fictives » proposées à Venise, Berlin et Columbus – de « déstabiliser l'idée que le site est une réalité originaire » pouvant être appréhendée uniquement sur la base de sa configuration présente, statique : « le site n'est pas simplement présence, mais palimpseste contenant à la fois mémoire et immanence »; la mémoire étant définie ici par l'architecte new-yorkais comme « la trace de l'absence d'une présence antérieure » et l'immanence en tant que « trace de l'absence d'une possible présence ». Traversés par les mouvements virtuels inhérents à ces différentes traces et temporalités, architecture, site ou territoire ne peuvent plus être abordés comme des présences stables, porteuses de significations instituées a priori; ils seraient plutôt à chercher et inventer « entre les signes » (Eisenman, 1987e, 1988f). Si dans ces récits qu'Eisenman élabore autour de la « textualité » et du « palimpseste », les strates ne représentent pas une synthèse – le texte intégrateur – unifiant

Derrida et à la « grammatologie » que Benoist (1973: 273) termine son exposé sur l'« apport de la sémiotique à l'écriture urbaine », en proposant comme programme exploratoire la notion de « palimpseste ».

¹⁷² Avec ce projet, Eisenman (1986ab, 1988e) joue notamment avec les géographies architecturales fictives et réelles associées de Vérone à Montecchio au fameux récit de *Roméo et Juliette* qui connut trois versions successives (Luigi Da Porto, 1530; Matteo Bandello, 1554; William Shakespeare, 1596). Après sa présentation à la Biennale de Venise (1985), le projet est exposé à Londres à l'*Architectural Association* en 1986. Le livre-objet *Moving Arrows, Eros and Other Errors* (Eisenman, 1986a) sera conçu pour l'occasion. Voir : John Whiteman (1986). « Site Unscene - Notes on Architecture and the Concept of Fiction ». *AA Files*, no 12, Londres, été, 76-84.

les différentes dimensions d'un territoire, pas plus qu'elles ne mènent à une couche première ancrant l'agencement projectuel à une quelconque identité profonde, quelles modalités de valorisation territoriale portent alors ces dispositifs projectuels et discursifs? Dans l'environnement urbain qui leur sert de cadre, ce questionnement nous mène – avant de proposer une réponse sur la base du parcours d'analyse effectué depuis 1963 – à deux notions qui témoignent d'un régime de qualification du territoire départageant usuellement le valorisé du non valorisé : le « lieu », véhiculant habituellement l'idée d'un espace défini, reconnu, habité et généralement apprécié; le « non-lieu » ou « sans-lieu », transitoire, indéfini, dévalorisé, résistant à l'habiter, souvent rattaché dans les discours contemporains sur la ville à une condition interstitielle, résiduelle. Deux notions qu'Eisenman chercherait à faire travailler de façon paradoxale, l'une dans l'autre.

5.5.2 Invention d'une condition interstitielle « entre lieu et non-lieu »

Fictions peuplées de « traces », trajectoires transitoires sans début ni fin, « brouillage », « coupure » et « dislocation », les notions ou préoccupations qui s'expriment au cours des années 80 dans le discours et les projets d'Eisenman nous reconduisent à une discussion amorcée dans la première partie du parcours à partir du récit de *House III* (Eisenman,1974c) et du « commentaire » sur Van Eyck (Eisenman,1977c) – voir sous-chapitres 3.4.3 et 4.2.1 – discussion à propos de la maison « défiant » paradoxalement l'habiter ou, dans une perspective plus large introduite à Berlin (Eisenman,1980j,1983a) et poursuivie à Columbus, l'invention et la recherche d'une condition qui serait « entre lieu et non-lieu ». Nous avons en effet déjà abordé cette condition dans la discussion du projet berlinois de Friedrichstadt Sud alors qu'Eisenman (1980j,1983a) réagissant à la condition urbaine singulière de Berlin toujours coupée par le Mur, présentait cette dynamique lieu/non-lieu [some place; no place] comme un des ferments conceptuels de sa proposition de concours. La résurgence ou plutôt la poursuite de ce thème dans son discours théorique et projectuel en confirme l'importance et justifie que l'on s'y attarde ici à nouveau. Porteur de

débats afférents à l'espace, son sens, sa définition formelle ou sa qualification, ce thème nous ramène de même directement ou indirectement à certains personnages croisés dans les années 60 au tout début de notre itinéraire avec Eisenman – chapitres 3.1, 3.2.1 et 3.2.2 – des gens comme Christopher Alexander, Christian Norberg Schulz, ou l'ancien mentor de Cambridge, Colin Rowe.

Ainsi, quand Eisenman (1982k) affirme – lors du débat les réunissant à Harvard en novembre 1982 – rejoindre le propos d'Alexander sur l'importance de « l'espace entre » [the space between], l'écart entre leur point de vue se fait vite sentir – à l'instar de ce que nous avons déjà observé avec Van Eyck, sous-chapitre 4.2.1 – au moment de préciser l'enjeu ou le cadre orientant leur intérêt respectif pour cette condition. Alors que pour Alexander, ce sont les principes d'« unité », de « totalité » et d'« harmonie » qui sont impliqués et doivent former le seul credo envisageable en architecture, pour Eisenman (1982k) inversement, l'idée d'« espace entre » tend à résister à l'unité, « transgresse la totalité et la contamine » repoussant sans cesse son atteinte. Cinq ans plus tard, dans l'article « Blue Line Text » – qui s'inscrit dans la même mouture que le texte « En Terror Firma,... » (Eisenman, 1988d) discuté plus tôt¹⁷³ – Eisenman (1988i) poursuit dans une veine similaire sa réflexion sur la question de « l'entre » [the between] en soutenant que « si l'architecture localise alors 'être entre' signifie être entre lieu et non-lieu [between some place and no-place] ». En d'autres termes, « si l'architecture a traité traditionnellement du *topos*, c'est-à-dire de l'idée de lieu – [comme espace défini, « clos » [enclosure] (Eisenman, 1988d) apparaissant comme favorable à l'habiter] – alors 'être entre' [serait] chercher un *atopos* [sans-lieu ou non-lieu], l'atopie à l'intérieur du *topos* [lieu] ».

¹⁷³ À l'instar du texte déjà discuté « En Terror Firma... », l'article « Blue Line Text » qui paraît la même année, soit en 1988, est aussi introduit par une note d'auteur le présentant comme le fragment d'un projet de livre à venir qui aurait pour titre *The Edge of Between*. Aucun livre d'Eisenman n'a paru à ce jour avec ce titre. Par ailleurs, dans la note d'auteur introduisant la monographie *Blurred Zones*, Eisenman (2003a: 6) laisse à penser que ce dernier ouvrage pourrait constituer une forme de concrétisation du projet de livre amorcé 13 ans plus tôt sous le signe du « brouillage ».

Ce programme, cette quête du « non-lieu » ou du « sans-lieu », coïncide avec le sens et l'aspect central qu'Eisenman (1986fgh,1987ce,1988i) confère dans la même période à la notion de « dislocation » lorsqu'il définit l'architecture de façon « paradoxale » comme « dislocation de l'habitat » ou nécessité de disloquer, déstabiliser [dislocate] ce qui localise, nécessité de « se réinventer continuellement » à l'encontre du rôle de représentation du statu quo et de la stabilité auquel est souvent confinée la chose architecturale. C'est dans cette perspective qu'Eisenman (1988i) fait référence dans « Blue Line Text » à la condition territoriale mutante et concrète, apparemment « atopique » – ou littéralement « sans lieu » – de la ville contemporaine, remettant en question la pertinence de chercher à recréer des « lieux » inspirés du passé – ambition principale d'une certaine mouvance postmoderne (Eisenman et Krier,1983c; Krier,1979) – dans des environnements urbains comme ceux de Houston ou de Los Angeles. Alimenté sans doute par l'expérience du projet de Long Beach (1986), élaborant un nouveau regard sur le « paysage surréel » et « disloqué » (Eisenman, 1986j: 192-193) de ce secteur de la nébuleuse posturbaine de Los Angeles, Eisenman suggère que « les nouveaux topos [lieux] d'aujourd'hui sont à trouver en explorant l'inéluctable atopie du maintenant »; recherche qui ne s'inscrit pas pour lui dans une « nostalgie esthétisée du banal » (Eisenman,1988cei) mais, comme nous le mentionnions plus tôt, dans une quête paradoxale motivée par une condition « entre *topos* et atopie », entre lieu et non-lieu (Eisenman,1988hi). Mais qu'implique la dynamique de cette condition invoquée à plusieurs reprises dans les récits d'Eisenman des années 80?

Si encore une fois, Eisenman désigne une situation de double polarité comme élément moteur d'un dispositif discursif et projectuel potentiel, à la différence de plusieurs conditions d'écarts abordées antérieurement – entre le perceptif et le conceptuel ou entre l'actuel et le virtuel, par exemple – avec la dynamique lieu/non-lieu, c'est encore plus directement au cœur des processus d'« occupation » et de qualification du territoire – et à travers eux à l'histoire des inventions paysagères – que nous sommes renvoyés. Car, ainsi que l'a notamment souligné Alain Roger (1997), l'histoire des paysages en Occident peut

en effet être abordée comme une conquête sensible et esthétique des « non-lieux », conquête d'espaces réputés « affreux » ou inhabitables, ou de territoires dont les qualités ne sont simplement pas encore visibles ou appréhendées, territoires qui seront progressivement apprivoisés, investis de valorisations culturelles, transformés en « lieux », « inventés » en tant que paysages. Lors d'une conférence non publiée donnée à Madrid en 1988 sous le titre *The Edge Between*, Eisenman (1988h) associe, suivant un point de vue apparenté, le thème de la quête contemporaine de l'*atopos* à l'expression d'un phénomène observable dans plusieurs sociétés occidentales, le besoin de « fuir » [flee] le « confort » du « lieu » pour explorer « l'inconfort » relatif de différents types d'environnements pouvant être reliés au domaine du « non-lieu » ou du « sans-lieu ». Il mentionne à cet égard, par exemple, les étudiants de la petite ville universitaire américaine de Princeton qui désertent les samedis soirs, ce *topos* apparemment idéal pour l'action et l'aura de danger d'une zone atopique d'arcades vidéo, sex shops, discothèques et centres commerciaux longeant une autoroute ou, dans un tout autre contexte, les habitants d'Oslo qui quittent de même massivement la fin de semaine le confort de leur foyer urbain pour profiter de l'inconfort de la toundra, du sauvage et des no man's land gelés. Sur une planète colonisée et fortement urbanisée, cette évasion, cette fuite au dehors de l'univers défini du « lieu » [escape from topos] ne serait pas tant aujourd'hui le fait d'une appropriation extensive du territoire que de l'exploration des divers régimes d'intensité, des différentes couches de potentialités et d'incertitudes qui s'y entremêlent et s'y superposent. La frontière ne serait plus à l'orée d'une nature sauvage lointaine et menaçante, mais sans localisation déterminée, liée au rapport cognitif variable entretenu avec un environnement apparemment connu. C'est dans un tel cadre que s'inscrit Eisenman (1988dhi) lorsqu'il vise une condition « entre lieu et non-lieu », cherchant le lieu dans le « non-lieu », mais aussi – inspiré par Freud (1919; Vidler,1992) et sa notion d'*Unheimliche* [inquiétante étrangeté; *unhomely* ou *uncanny*]¹⁷⁴ – l'expression, ou à tout le

¹⁷⁴Ce thème peut être aussi associé au travail du cinéaste David Lynch, très apprécié par Eisenman, ou en littérature, à l'œuvre d'Edgar Allan Poe (Eisenman,1988af,1989e).

moins la reconnaissance, de la part de « non-lieu » qui se trouve toujours virtuellement dans le « lieu », dans son image.

Avec cette perspective sur le rapport lieu/non-lieu, regard mettant l'accent sur la dynamique de polarisation interne ouverte et relative entre ces termes [between within], Eisenman tendrait à rejoindre à certains égards – même si leurs cadres de référence respectifs sont fort différents – le point de vue que l'anthropologue Marc Augé (1992) émet quelque temps après, lorsqu'il constate et décrit – sans pleurer le « lieu » ou annoncer sa fin – l'émergence contemporaine du « non-lieu », associé pour lui notamment aux espaces de transit et de flux de la « surmodernité ». Résistant à la tentation d'enclorre « lieu » et « non-lieu » dans des catégories a priori, Augé (1992: 101) souligne que ces notions devraient plutôt être abordées comme des « polarités fuyantes »; « lieu » et « non-lieu » n'existant pas « sous une forme pure », mais s'incarnant plutôt dans un « palimpseste où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation », où « le premier [le lieu] n'est jamais complètement effacé et le second [le non-lieu] ne s'accomplit jamais totalement ». Cette position – en étonnante concordance avec plusieurs éléments discursifs et projectuels abordés précédemment dans les récits d'Eisenman – tranche assez fortement avec celle que défend par exemple une décennie plus tôt l'historien et théoricien de l'architecture norvégien Christian Norberg-Schulz (1979: 189-195) lorsqu'il désigne péjorativement l'époque contemporaine comme celle de la « perte des lieux » – ou de la perte de « sens » de l'espace – poursuivant en cela le point de vue émis par Van Eyck dès le début des années 60¹⁷⁵. Si le « lieu » pour Van Eyck (1960ab) – comme on l'a déjà relevé, voir sous-chapitre 4.2.1 – c'est « l'espace à l'image de l'homme », Norberg-Schulz dans une perspective similaire, le rapporte notamment à l'idée d'emplacement accueillant et de halte, aux notions d'orientation, d'appartenance et de protection, en somme à une conception de l'« habiter » qui,

¹⁷⁵ Comme nous l'avons signalé en début de parcours, Christian Norberg-Schulz et Aldo Van Eyck participent tous deux en tant qu'auteurs à la publication *Meaning in Architecture* – dirigée par Charles Jencks et George Baird (1969) – dont Eisenman (1970c) fera une recension critique dans *Architectural Forum* – voir sous-chapitre 3.2.1.

suivant une certaine lecture d'Heidegger (1951), pourrait être associée au fait de « vivre d'être en paix dans un lieu protégé » (Norberg-Schulz, 1979: 22); une conception que les transformations urbaines accélérées de la seconde moitié du XX^e siècle auraient contribué à brouiller ou effacer dans certains de ses attributs, mettant en péril – suivant ce diagnostic – un idéal du « lieu » qui devrait ainsi être retrouvé. À l'encontre d'une telle vision, Eisenman (1988c) n'aborde pas « l'atopie du présent » en tant que « crise », mais plutôt comme une « opportunité » de découverte, occasion d'explorer et de trouver plus que prétexte à retrouver. C'est l'espace ouvert par cette polarisation indécidable et non dialectique « entre lieu et non-lieu » – résistant à la synthèse ou à une dualité hiérarchique – qui, selon la perspective projectuelle que propose Eisenman, serait porteur ou susceptible de catalyser de nouvelles attitudes, de nouveaux agencements de l'« habiter » émergent de la condition territoriale contemporaine.

Étrangère à la préoccupation de « retour aux choses » animant et orientant la quête phénoménologique du « lieu » de Norberg-Schulz (1979: 8), l'entreprise conceptuelle d'Eisenman – plus intéressée, comme on l'a déjà souligné, par l'incessante fuite des choses – cible plus spécifiquement dans sa critique de l'approche architecturale de la notion de « lieu », la référence au « contextualisme » (Schumacher, 1971) de Colin Rowe basé sur une approche essentiellement gestaltiste et visuelle de la forme urbaine – voir sous-chapitre 3.2.2. Ainsi, dans le texte « Separate Tricks » faisant suite au projet de collaboration projectuelle parisienne avec Jacques Derrida (1987ab) autour de l'idée de « chora » – texte publié quelques années après son écriture dans *Chora L Works* (Kipnis et Leeser, 1997) – Eisenman (1989e: 135) aborde la question des « conceptions occidentales du lieu » en comparant notamment les visées de sa démarche à la « doctrine » de son ancien mentor considérée comme une « stratégie dominante de l'urbanisme postmoderniste ». Il précise dans ce cadre, la définition du « concept traditionnel de lieu [place] » qu'il cherche à ouvrir et déstabiliser, soit une notion de lieu – de lieu urbain [urban place] – associée en Occident à « une condition de présence unitaire délimitée ou cadrée [bounded or framed] (...) ancrée à un emplacement spécifique [grounded to a specific location] ». Dans cette veine, la lec-

ture urbaine formaliste préconisée par Rowe – articulée autour des couples figure/fond [figure/ground] et solide/vide [solid/void] – concevrait généralement le « lieu », selon Eisenman, « comme un vide figural », c'est-à-dire en tant que figure « vide » cadrée par un « plein » architectural servant de fond. C'est notamment cette « idée de gestalt comme base de conceptualisation du lieu » ainsi que l'aspect « dominant » et « monovalent » de la « présence » [dominance and monovalency of presence] qui doivent selon l'architecte new-yorkais être remis en question¹⁷⁶ pour permettre d'aborder la condition atopique comme substrat potentiel de nouveaux types de lieux.

À l'échelle de l'intervention architecturale – et bien sûr toujours dans les limites du domaine de recherche formelle dans lequel s'inscrit sa démarche – le *Wexner Center* constitue pour Eisenman un premier terrain d'actualisation de cette perspective exploratoire appelant à de nouveaux types de « lieux » résistants à l'image, aux figures ou configurations spatiales habituellement associées à cette notion. Dans une version préliminaire du texte de présentation au concours, il définit ainsi le projet proposé comme « une intersection, une voie et non un lieu » dans le sens « classique, harmonique et anthropocentrique » du terme lié à l'idée d'espace « centré, hiérarchique, défini et fermé ». Il emploie alors l'expression paradoxale de *new 'non-place' place* [nouveau lieu « non-lieu »] pour décrire ce qu'il cherche à produire (Eisenman, 1983g)¹⁷⁷. Si cette allusion directe au

¹⁷⁶ On retrouvait déjà les prémisses de cette critique de la *Gestalt* – voir sous-chapitres 3.1. et 3.2.2 – dans les premiers articles d'Eisenman (1963b, 1971a). Si à l'instar de l'approche de Colin Rowe, Eisenman (1989f) affirme s'intéresser au « déjà présent » [already present], c'est pour « tenter de déstabiliser et subvertir la présence » de l'objet plutôt que de la réifier. Dans les années 90 et 2000, la déstabilisation du couple « figure-fond » [figure-ground] constitue une préoccupation marquant le propos et les récits projectuels urbains d'Eisenman (1991ad, 1992afh, 1999b, 2005b), de la proposition de concours lauréate du Parc Rebstock à Francfort (1990-91) à celle de l'IFCCA à Manhattan (1999) ou à celle de la Cité de la Culture de Galicie à Saint-Jacques-de-Compostelle (1999 - en voie de réalisation). Dans cette critique persistante du « contextualisme » de Rowe, Eisenman (1995d, 1996b, 2004a, 2005c) oppose à la référence du plan « figure-fond » de Nolli (1748) ayant inspiré l'approche de son ancien mentor, le « diagramme » du *Campo Marzio* de Piranèse (1762) qu'il associe à un « urbanisme figure-figure » où ce qui était considéré dans le plan précédent comme un « fond » passif devient un champ actif peuplé de « figures interstitielles ». Cette perspective inspirée de Piranèse suggérerait une façon de voir et vivre la ville radicalement différente de celle que proposent Rowe et ses nouveaux émules du *New Urbanism*.

¹⁷⁷ « The building itself is an intersection, a route and not a place (place being the domain of classical, harmonic and anthropocentric man – centered, hierachical, defined and closed). The *cardo* and *decumanum* of this new 'non place' place extend the

« non-lieu » n'apparaît pas dans la présentation finale proposée au jury, elle resurgit par ailleurs très clairement dans la visite commentée du projet en voie de complétion qui sera publiée à l'occasion de l'inauguration du *Wexner Center* (Eisenman, 1989a). Ce qui est visé à travers le geste catalyseur du projet, ou ce qu'enclenche l'invention du site comme « non-bâtiment » et « coupure entre » [cut between] les deux édifices jumelés occupant le terrain, c'est de briser « l'objet unifié » pour aller vers une conception « multiple », une « idée vacillante » [vacillating idea] de ce que veut dire enclorre, quelque chose entre le délimité et le non délimité [between (...) bounded and unbounded] : « nous voulions donner aux gens le sentiment d'être entre un lieu et un non-lieu, entre le défini et le disloqué [between location and dislocation] (...) créer une [zone limite : *edge*] où ils ne savent plus exactement où ils sont ».

Cette description de la condition motivant la stratégie projectuelle du *Wexner* évoque à plusieurs égards l'oxymoron contenu dans la notion et locution française de « terrain vague » qu'Ignasi Solà-Morales (1994) soulignera et fera notamment connaître sur la scène architecturale mondiale quelques années plus tard lors de la conférence *Anyplace* [n'importe quel lieu, lieu quelconque] tenue à Montréal en 1994 – dans le cadre de la série de colloques internationaux *Any*, dont Eisenman est l'un des principaux instigateurs¹⁷⁸. « Terrain vague » où se joignent en effet d'une part, le « terrain » comme territoire défini ou limité – pouvant être lié à l'idée de « lieu » à laquelle se réfère Eisenman (1989e) – et d'autre part, le terme de « vague », avec le triple registre de significations afférent à ses racines étymologiques, comme oscillation et mouvement; vide, vacance ou absence; condition liée à l'indéterminé, au brouillé et à l'incertain¹⁷⁹ – soit un ensemble de notions se

axes of the town grid into the campus » (Eisenman, 1983g: 2). Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal: PDE-127-T.

¹⁷⁸Le colloque s'est tenu au Centre Canadien d'Architecture qui possède aujourd'hui dans sa collection le fond de la *Anyone Corporation*, instigatrice de cette série de 10 conférences tenue dans la décennie 1990-2000 autour du thème général de l'indétermination et de l'architecture.

¹⁷⁹Vague. 1- Du scandinave « vâgr » et de l'allemand « woje », *la vague* décrit le mouvement de la surface de l'eau ou de façon plus précise, « l'inégalité de la surface d'une étendue liquide due aux diverses forces naturelles qui s'exercent sur le fluide en mouvement ». 2- Du latin « vacuus », *vague* signifie aussi vide. C'est le sens qu'on lui assigne plus communément

référant généralement, comme on l'a déjà noté, à l'idée atopique de « non-lieu » ou de « sans-lieu ». Nous retrouverions ainsi le « terrain vague » – locution que l'on pourrait retranscrire ici littéralement par « lieu non-lieu » ou « entre lieu et non-lieu » – émergeant implicitement du récit théorique et projectuel d'Eisenman sous une forme rhétorique; pas la figure paysagère emblématique de la condition interstitielle, mais un agencement conceptuel nomade mis en opération dans un projet architectural qui n'a visuellement rien à voir avec l'image du terrain vague.

À travers le motif du « lieu non-lieu », cette résurgence fantomatique de la figure du « terrain vague » sous un mode conceptuel dissocié de référents iconographiques types suggère une attitude particulière – tant sur un plan projectuel qu'expérientiel – à l'égard de l'environnement urbain et plus spécialement de la condition interstitielle; une attitude que nous avons observée sous différentes modalités tout au long du parcours avec Eisenman, une attitude, un « regard » à l'affût des éléments conceptuels et indices susceptibles d'activer les configurations et d'infléchir leur lecture par delà des dimensions de présence strictement visuelles. Si la condition interstitielle « entre lieu et non-lieu » que décrit et cherche Eisenman tend à résister aux images traditionnellement associées au « lieu » comme au « non-lieu » – à l'aspect supposé favoriser l'« habiter » ou, à l'inverse, lui être hostile – brouillant ainsi les paramètres visuels de valorisation ou de dévalorisation pouvant être associés à l'une ou l'autre de ces catégories, le « brouillage » afférent à cette condition ne serait par ailleurs pas que l'affaire d'une déstabilisation de visions ou d'images préconçues, il toucherait aussi et surtout une certaine remise en question des habitudes de l'« habiter ». Faire resurgir le non-lieu du lieu ou le lieu du non-lieu, sans effacer l'un ou l'autre des termes – à l'instar de la remarque d'Augé (1992) à propos du palimpseste – implique nécessairement une certaine résistance, une résistance abordée par Eisenman

dans la locution « terrain vague » comme « terrain vide de cultures et de constructions ». 3- Nom ou adjectif, *le vague* du latin « *vagus* » correspond « à ce que l'esprit a du mal à saisir, à cause de son caractère mouvant ou de son sens mal défini, mal établi », « errant, vagabond ». Les extraits de définitions sont tirés du *Dictionnaire Petit Robert I*, Paris, 1983.

comme quelque chose de positif parce que nécessaire à l'invention architecturale potentiellement catalysatrice de nouvelles formes d'« habiter ». Nous l'avons déjà signalé, cette dernière préoccupation n'est pas nouvelle dans son discours; on en retrouvait une première expression explicite dans le récit associé à *House III* (Eisenman, 1974c) – voir sous-chapitre 3.4.3 – avec le thème du « défi » [challenge], elle réapparaît de même avec la « dislocation » (Eisenman, 1986fgh, 1987ce, 1988i, 1989a, 1990a) évoquée plus tôt comme élément de définition paradoxale de l'action architecturale, elle sera aussi développée à travers la notion de « présentéité » [presentness], terme inventé par Eisenman (1990b, 1991e, 1994a, 1995f) pour nommer la condition « excédant » présence architecturale et image – thème, maintes fois relevé n'ayant de cesse d'animer sa recherche – qui reposerait notamment sur « la capacité de subvertir les typologies des conditions normatives existantes de l'habitation » [to subvert (...) existing normative conditions of habitation] (Eisenman, 1994a: 33). Si Eisenman refuse à la fonction ou au programme le rôle de dicter la forme, il souligne en contrepartie l'importance pour la forme architecturale d'affecter et de questionner les usages. Au milieu de ces formes agissantes et résistantes – à l'exemple de la « flèche » architecturale qui fend le champ de « vecteurs » du *Wexner*, tranchant site et habitudes programmatiques (Eisenman, 1983g, 1989a) – la figure de l'« intrus » [intruder] apparût furtivement dans le récit de *House III* (1974c) revient hanter le discours d'Eisenman – personnage nécessaire et absent, voyageur virtuel de ses récits – nommant le plaisir implicite de réinventer l'« habiter » par des pratiques défiant réciproquement la « résistance » des formes architecturales et territoriales. Ainsi, bien que les récits d'Eisenman soient toujours principalement motivés par la question de la forme, ils alimentent et construisent indirectement, parallèlement – ou malgré eux – des vecteurs de qualification et de valorisation territoriales – des trajectoires de paysagéité – qui ne sont point assujetties à des considérations formelles, comme nous y reviendrons bientôt dans la discussion récapitulative.

Alors que le thème du « lieu/non-lieu » rapporté au débat urbain tend souvent à être réduit à une question d'image factuelle, à une lutte à finir entre ordre et désordre ou entre

l'humanisé et le déshumanisé, l'approche conceptuelle avec laquelle Eisenman aborde cette dynamique – en la détachant notamment d'une dialectique d'opposition – ouvre la perspective à une gamme élargie de potentialités d'opérations et d'agencements. Il ne s'agirait plus ici de rêver le « lieu » ou de stigmatiser le « non-lieu » et leurs images respectives, mais de travailler avec ces « polarités » à imaginer, composer et activer d'insaisissables hybrides assumant et exprimant que l'un est toujours virtuellement dans l'autre ou superposé à lui, faisant de l'expression de cette virtualité la substance même du projet, ce qu'il vise, invente et valorise.

Discussion des apports du parcours : vers une approche interstitielle du paysage

Nous sommes arrivés au terme de notre parcours avec Eisenman. Son cheminement ne s'arrête pas à la fin des années 80 avec la complétion du *Wexner Center* ou l'achèvement de la période des « archéologies fictives » (Eisenman et al., 1988k; Bédard et al., 1994), mais nous avons parcouru suffisamment de ses « récits » en un quart de siècle – principalement de 1963 à 1988 – pour répondre aux objectifs que nous nous étions fixés au départ; objectifs généraux qui étaient de suivre l'émergence du thème de l'interstitiel dans le discours théorique et projectuel de l'architecte new-yorkais en relevant et discutant parallèlement, au fil de leur apparition, les éléments susceptibles de contribuer à l'invention d'une paysagité de l'interstitiel, telle que définie dans notre hypothèse spécifique. Il est maintenant temps de faire le bilan de ce parcours et d'en discuter les apports opératoires et théoriques.

Sur le plan historique – ou microhistorique – de la monographie, cette traversée discursive a contribué à faire ressortir à travers le relevé de la succession variée de notions, situations et référents qui en témoignent, l'aspect central et proliférant du filon associé à la thématique de l'interstitiel dans le cheminement d'Eisenman. Si avec *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial* (Eisenman et al., 2003a) – livre-bilan de sa production des années 1988-1998 – Eisenman confirme l'importance de ce thème dans sa démarche et l'officialise en le rattachant à une période particulière, notre parcours analytique, en s'attardant à l'avant de cette période, a permis de souligner que ces « investigations » ne naissent pas en 1988, mais sont déjà en marche suivant différentes modalités plus ou moins directes depuis ses premiers récits : plus qu'une étape épisodique, ce thème constitue un filon de fond qui sillonne de façon polymorphe son corpus théorique et projectuel. Dans l'imposante bibliographie commentant l'œuvre d'Eisenman, le thème de l'interstitiel n'avait pas, pour le corpus antérieur à 1988, fait l'objet d'une étude spécifique. La filature thématique et conceptuelle de notre recherche constitue ainsi un apport complémentaire à la compréhension de l'œuvre de cet important architecte contemporain.

Dans une perspective plus large – chapitres 2.2 et 2.5 – nous avons, préalablement à l'analyse monographique, proposé un balayage panoramique des modalités de mise en opération de l'interstitiel au sein de différentes sphères disciplinaires. Bien qu'il ne constitue encore qu'une amorce visant à rendre compte de la diversité et de la récurrence de ce thème dans divers domaines, ce panorama demeure néanmoins un apport à une connaissance transversale – restant encore à développer – des concepts et contextes qui participent du champ thématique de l'interstitiel.

Par ailleurs, le choix analytique et méthodologique de suivre le discours d'un architecte – ses « récits » d'architecture – pour alimenter une réflexion sur la notion de paysage concourt, de façon générale, à décloisonner des univers théoriques qui tendent trop souvent encore à évoluer en parallèle, malgré plusieurs efforts contemporains de croisements forts intéressants (Bru et Landrove, 1997; Corner, 1999; Waldeim, 2006). Plus spécifiquement, ce qu'a révélé notamment ce parcours ou, à tout le moins, ce qu'il signale en pratiquant un questionnement croisé de ces champs disciplinaires, c'est que le discours architectural peut constituer en lui-même – indépendamment de son actualisation bâtie ou du fait qu'il fasse ou non mention de la notion de paysage – un vecteur de paysagéité et d'invention paysagère. Par delà les références littérales à l'architecture de paysage ou aux cadrages paysagers, la notion de paysage peut trouver de nouvelles trajectoires d'élaboration et de questionnement par les voies apparemment détournées du discours architectural. Comme on l'a déjà souligné, il ne s'agit aucunement par là d'amoindrir l'impact de la réalisation bâtie ou de l'intervention « in situ », mais de reconnaître que le discours peut participer tout autant à l'invention et à l'activation de nouveaux rapports à l'environnement. Sous cet angle, le cas de Peter Eisenman, architecte souvent critiqué pour son usage pléthorique du discours ou l'instrumentalisation (Guilheux, 2002) de références discursives extérieures au champ de l'architecture, prend une nouvelle dimension. Plutôt que de suspecter le « rhéteur » en l'opposant au « maître d'œuvre » ou au « constructeur », notre parcours d'analyse a fait ressortir l'apport central et l'autonomie relative du discursif

dans la démarche d'exploration et d'invention architecturale. Parmi les différentes facettes de l'architecte ou du personnage Eisenman, il y aurait celle, aussi importante que toutes les autres – sinon plus – de « conteur »: un conteur bien particulier inventant des « histoires » architecturales entre fiction et réalité, des « histoires » qui sont en soi autant de véhicules ou de petites machines à évoquer la mouvance immanente de l'architecture et du territoire, capacité d'autant plus cruciale que l'objet de l'invention – la condition interstitielle ayant été scrutée dans le présent parcours – tend à échapper à une capture spatiale et visuelle définitive¹⁸⁰. En abordant ainsi les « récits » architecturaux avec le crible théorique des approches sensibles et constructivistes du paysage (Roger, 1997; Poullaouec-Gonidec, 1999) notre analyse a contribué à jeter une lumière différente sur la portée opératoire du discours architectural en tant qu'inducteur potentiel de nouveaux regards, de nouvelles trajectoires de qualification et de valorisation de la condition territoriale.

Ainsi en est-il d'un certain nombre d'apports afférents à la présente investigation. Maintenant qu'en est-il de l'hypothèse d'invention ayant motivée ce parcours, qu'en est-il de la paysagéité de l'interstitiel? Nous avons initialement proposé cette notion pour tenter notamment de nommer le motif ou le mobile de l'attrait contemporain pour diverses conditions urbaines qualifiées d'interstitielles. Enrichie par le balayage panoramique – sous-chapitre 2.5 – et par notre trajet analytique avec Peter Eisenman, il s'agit ici de souligner en quoi la notion de paysagéité de l'interstitiel – et par-delà le terme, ce qu'elle véhicule – nous semble constituer un apport au débat et à la réflexion actuelle sur la question du paysage. Cette contribution se présenterait suivant deux axes principaux: un premier, se réfère directement au questionnement initial sur la nature de l'« artialisation » (Roger, 1997)

¹⁸⁰Cette particularité que souligne notre étude de l'architecte new-yorkais, soit l'importance stratégique du discours dans l'« artialisation » (Roger, 1997) d'une condition territoriale fuyante, peut être observé chez d'autres concepteurs mentionnés lors du survol panoramique des approches aménagistes abordant le thème de l'interstitiel – sous-chapitre 2.5.3. On pense entre autres au paysagiste-jardinier Gilles Clément – et ses notions de « jardin en mouvement » et de « Tiers paysage » – à propos duquel Danielle Dagenais (2006) souligne le rôle crucial que joue la part discursive de son projet de réinvention de l'« ordre temporel » et « invisible » du jardin et du paysage. On pourrait sans doute inscrire dans cette filiation de « conteurs-concepteurs » contribuant à « artialiser » sur divers plans la condition territoriale interstitielle, autant par leurs récits projectuels que par leurs interventions, des concepteurs comme Bernard Lassus, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi ou Daniel Libeskind.

contemporaine des territoires interstitiels; un second, étend la portée du premier en le dissociant de territoires spécifiques – ou en le « déterritorialisant » (Deleuze et Guattari, 1980) – comme attitude pouvant être mise en branle face à tous paysages ou environnements. Pour débiter ce constat alimenté par les différentes situations traversées le long du parcours accompli depuis 1963, précisons brièvement les paramètres balisant l'analyse en rapport à la question paysagère, de même que ceux définissant le cadre principal dans lequel s'inscrit la recherche d'Eisenman.

Nous avons défini le paysage, dans les prémisses théoriques du parcours – voir sous-chapitre 1.7 – comme manifestation d'une condition territoriale qualifiée et construite par la sensibilité d'un sujet, et la paysagété (Ronai, 1976, 1977; Deleuze et Guattari, 1980), en tant que processus et mobile de qualification d'une condition territoriale particulière générant un potentiel de paysages susceptible de s'actualiser en expressions diverses. La paysagété ainsi définie, se situant en amont de la paysagéfication (Deleuze et Guattari, 1980), n'implique pas nécessairement le dessein délibéré et revendiqué de produire ou traiter du paysage, elle en constitue une « condition de possibilité » (Ronai, 1977), condition souvent implicite impliquant un travail sur la perception de l'espace ou du territoire, des opérations de sélection qui peuvent être véhiculées par différentes formes d'expression discursives et non discursives, différentes figures et vecteurs conceptuels. Ce sont ces éléments expressifs dont nous avons ici suivi l'émergence au fil de la démarche et des récits du « sujet » Eisenman, en nous intéressant plus particulièrement au thème de la condition interstitielle. Si la réflexion sur le paysage n'apparaît pas explicitement comme un axe d'investigation central de sa recherche, la problématique de la forme en architecture traçant les limites principales de son domaine privilégié d'expérimentation, l'abondante production discursive et projectuelle qui, à travers ce domaine, engage directement la question de la perception du microcosme architectural, du site ou du territoire constitue en soi chez Eisenman un corpus porteur de traits de paysagété. Dans ce cadre, il n'était point question

de discuter de la pertinence ou non du terrain d'investigations principalement formelles fixé par Eisenman, ni d'évaluer la validité fonctionnelle de ses réponses architecturales. Les récits traversés ne seraient que pures fictions, ils auraient en principe le même potentiel en terme de paysagéité, c'est-à-dire une capacité équivalente de transformer le « regard » que l'on porte sur l'environnement ou le territoire. Tels étaient donc les paramètres généraux avec lesquels nous avons ici travaillé.

Cette parenthèse récapitulative afférente au cadre théorique – chapitre 1 – étant faite, revenons succinctement à l'hypothèse spécifique qui motivait, à travers le thème de l'interstitiel, notre parcours analytique. Nous posons en hypothèse spécifique que si la condition interstitielle avait ses paysages ou ses figures paysagères – voir sous-chapitres 1.9.4, 2.1 et 2.5 – elle avait aussi et surtout une paysagéité singulière qui tendrait à excéder ou déjouer le régime dominant de l'image et du spectaculaire auquel sont généralement associés les différents registres de paysagéité (Ronai, 1977: 82-86). Nous proposons qu'une paysagéité de l'interstitiel soit notamment caractérisée par une valorisation des dimensions virtuelles, fuyantes ou invisibles de l'environnement. Si cette paysagéité ne relevait pas principalement du visuel – ou à tout le moins, pas uniquement – elle devait donc pouvoir être active en des contextes n'ayant aucune filiation visible apparente avec les figures paysagères emblématiques auxquelles on la lie habituellement. Le cas Eisenman, scruté dès l'aube de sa démarche conceptuelle, avec ses analyses formelles et le microcosme abstrait et « sans site » revendiqué des *Houses*, nous a à cet égard permis de nous détacher au départ radicalement de ce qui pouvait être relié aux « images » de l'interstitiel – la figure paysagère urbaine du « terrain vague », entre autres – et de confronter notre hypothèse de paysagéité à un terrain, pour ainsi dire, neuf.

Cette première période, afférente aux *Houses* ainsi qu'au travail critique et théorique parallèle – chapitres 3 et 4 – s'est avérée mettre en jeu des visées et des stratégies centrales pour notre propos. Ainsi, à travers des changements de paradigmes, de la constellation de notions et de références lancées par Eisenman depuis 1963 – tout au long du

quart de siècle pendant lequel nous avons suivi le fil de ses différentes investigations – le mobile de la démarche, ce qu'elle cherche à activer et inventer dans les divers milieux investis, aura été d'une étonnante constance, une persistance de visée contribuant parallèlement à appuyer et alimenter notre hypothèse. Des premières analyses et expérimentations projectuelles déclinant sous diverses variations les idées de « doublage » et de « transformation » au diagramme du « palimpseste » impliquant « superpositions », « traces » et « textes entre » des années 80, un des enjeux prédominants restera en effet toujours pour Eisenman d'infléchir la perception de la forme architecturale ou territoriale vers d'« autres réalités potentielles », de valoriser, à travers et par delà la présence, les virtualités qu'elle porte ou signale. Or, ce que la notion de « trace » (Derrida, 1967ab; Eisenman, 1980e, 1984c, 1986a, 1987e), affirmée plus explicitement dans les « archéologies fictives », nous indique et tendrait à confirmer – voir première piste de la discussion de mi-parcours, fin du sous-chapitre 4.2.1 – sur la nature principale de cette démarche d'« artialisation » (Roger, 1997) du virtuel ou plus précisément, d'artialisation de l'écart, de l'intervalle entre l'actuel et le virtuel, c'est que ce qui mobilise ce processus de valorisation et d'activation, ce serait la virtualité du « mouvement » traversant la présence apparemment statique et stable que sont sensées représenter l'architecture et l'assise territoriale sur laquelle elle prend appui. C'est à introduire et reconnaître cette condition intervallaire et « non statique » de « trace » – de « présence de l'absence » ou de « présentéité » [presentness] (Eisenman, 1990b, 1991e, 1994a, 1995f) – dans la forme architecturale et à travers elle dans le site qu'est engagé par diverses stratégies, sous différents angles, mais de façon persistante, l'exploration projectuelle et théorique d'Eisenman.

Cette constatation sur la valorisation d'une virtualité du mouvement suggère une première contribution spécifique d'Eisenman à l'invention d'une paysagéité de l'interstitiel. En regard de l'aspect « fuyant » et relatif de la condition interstitielle, nous pressentions à l'étape des hypothèses et définitions préliminaires – voir sous-chapitres 2.1 et 2.3.2 – qu'une paysagéité correspondante ne pouvait se fonder sur la sélection et l'attrait de caractéristiques visuelles types, l'insistance avec laquelle Eisenman, à travers ses récits, qualifie

et active par de multiples voies un intervalle de mouvements processuels – impliquant configurations architecturales et/ou territoriales – appuie nos propositions de départ et leur fournit une piste de réflexion complémentaire avec cette idée de mouvance virtuelle entre « mémoire et immanence »; une voie suggérée dans notre discussion de mi-parcours – fin sous-chapitre 4.2.1 – et confirmée par les récits des années 80. Si, selon Ronai (1976, 1977), les différents registres de paysagéité tendent habituellement à valoriser des conditions territoriales menant potentiellement à diverses formes de paysage-spectacle, une paysagéité de l’interstitiel comprise notamment comme qualification, quête et activation des virtualités du « mouvement », inverse la primauté affectant généralement l’enjeu de la paysagéité. Il ne s’agit alors pas tant d’un processus de qualification fournissant des paramètres permettant ou pouvant permettre d’arriver à destination – la capture d’une figure, d’une physionomie territoriale, d’un paysage-image comme finalité potentielle ou escomptée – mais de qualifier, valoriser et mettre en branle comme condition première l’intervalle même de trajectoires et mouvances potentielles qui contribueraient à « différer » virtuellement sans cesse la finalité de la capture paysagère. Une paysagéité de l’interstitiel ainsi redéfinie à partir de l’apport des fictions architecturales d’Eisenman semble rejoindre et appuyer ce motif apparemment paradoxal que mentionnent Deleuze et Guattari (1980: 232) dans *Mille Plateaux*, celui d’une quête de « traits de paysagéité, eux-mêmes libérés du paysage ».

L’entreprise singulière animant les efforts d’Eisenman, celle de « faire bouger [conceptuellement] l’architecture », ¹⁸¹ figure représentant traditionnellement – presque naturellement ou par devoir – le réconfort de la stabilité et de la fixité, ne va pas sans la rencontre d’une résistance correspondant à la solidité des ancrages d’une telle conception. En contrepartie, comme on pouvait déjà l’observer dans le récit des premières *Houses*, les

¹⁸¹Dans le film *Peter Eisenman: Making Architecture Move* (Blackwood, 1995), Eisenman confirme de façon manifeste l’importance de cette motivation: « Architecture which defies movements, in its bricks and mortar, in its stability, it’s precisely because of the defying that I’m interested in moving it; for no other reasons, to see what is it that is so unmovable, why do we assume that it can’t be move. I’m only interested in architecture (...) as (...) a vehicle to investigate phenomena that seem to be fixed and static ».

stratégies processuelles autonomes développées par Eisenman pour opérer ses visées, c'est-à-dire pour « neutraliser », « couper » ou « brouiller » les liens unissant les éléments architecturaux au régime de significations dominantes qu'ils sont conventionnellement sensés incarner et représenter – solidité structurelle, fonctionnalité, confort, etc. – généreraient réciproquement une certaine résistance aux habitudes, un « défi » à l'occupation ou à l'habitation. Abordé dans le sous-chapitre précédent traitant de la valorisation d'une condition « entre lieu et non-lieu », ce thème du « défi » (Eisenman, 1974c, 1989a) afférent à « un formalisme qui résiste », comme le désignera plus tard Eisenman (Davidson, 1994: 124), nous reconduit de même à la seconde piste proposée dans la discussion de mi-parcours – fin du sous-chapitre 4.2.1 – pour caractériser sa contribution aux champs d'opérations potentiels d'une paysagéité de l'interstitiel. Cette contribution pourrait ainsi être considérée à partir de deux principaux points de vue : l'un porté explicitement par le discours d'Eisenman décrivant la nature des environnements ou conditions que cherche et valorise sa démarche, nature artificielle et « brouillée » découlant notamment de ce désir de déstabiliser ou de « faire bouger » virtuellement architecture et site; l'autre, implicite mais non moins important, lié à l'attitude ou au rapport que tendrait potentiellement à appeler, catalyser ou provoquer chez le « lecteur » – voyageant à travers ces récits actualisés ou non – la valorisation des précédentes conditions territoriales. Pour discuter des apports liés à ces deux points de vue, revenons à une figure tirée de la « géophilosophie » de Deleuze et Guattari (Antonioli, 2003) à laquelle nous nous étions référés antérieurement.

Dans la discussion de mi-parcours développée autour d'une comparaison avec la conception de l'« entre-deux » défendue par Aldo Van Eyck, nous avons en effet relié les « séries transformationnelles » des *Houses* décrites par Eisenman à la figure vectorielle du « ruisseau » employée par Deleuze et Guattari (1976, 1980: 37) dans le texte « Rhizome » introduisant *Mille Plateaux* (1980). Cette figure conceptuelle était utilisée par ces derniers pour rendre compte d'une condition « entre les choses » n'étant pas associée à une position centrée où se joignent et s'équilibrent les opposés – tel que la conceptualise par exemple en architecture Van Eyck avec la figure du « seuil » – mais à un flux transversal qui emporte et

ravine. Dans cette veine, on l'a noté plus tôt, si l'intérêt d'Eisenman pour un « mouvement » processuel quasi autonome laissant des « traces » – produisant des formes – est observable dans ses premiers récits, il ne se tarit pas dans les années 80 avec les « archéologies fictives », au contraire, celles-ci tendent plutôt à en radicaliser et complexifier la nature, abandonnant la référence à une origine unitaire, accroissant l'hétérogénéité des « traces » et éléments impliqués, emportés. À l'instar du « ruisseau » de Deleuze et Guattari, les intervalles projectuels d'Eisenman suivent leurs cours et n'ont rien de particulièrement bucoliques; selon l'angle d'approche, ils seront considérés comme des coupures résistant, freinant la liaison ou, à l'inverse, des machines propulsives, vecteurs de connexions. Couper, connecter, deux opérations souvent opposées dans les débats factuels entourant les espaces associés à une condition urbaine interstitielle – fractures dans l'unité de la ville pour les uns, ouvertures des possibles pour les autres – deux opérations que les récits projectuels et théoriques d'Eisenman tendraient non pas à opposer, mais à exacerber comme dimensions d'une même condition. En incorporant ainsi comme principe actif de ces fictions architecturales cette double dimension de la condition interstitielle, il contribuerait, selon un premier point de vue – celui lié aux environnements décrits et produits par sa démarche – à inventer conceptuellement un rapport projectuel plus dynamique avec cette condition et l'univers artificiel traversé de logiques hétérogènes qu'incarnent les nébuleuses urbaines contemporaines. Cette incorporation ne consiste pas à unir formellement les opposés – et par là à assujettir par exemple ici la résistance à la liaison – mais plutôt à assumer le jeu oscillatoire et perspectiviste de leur coexistence relative.

Si Eisenman met en branle et « artialise » (Roger, 1978, 1994, 1997) dans ses récits projectuels une condition interstitielle en principe doublement déstabilisante – aussi bien en tant que « coupure » ou « dislocation » que comme flux de connexions, « événement de lecture » excessif, brouillé et asignifiant – il contribue de même ce faisant à inventer virtuellement, c'est-à-dire à induire par delà l'intentionnalité projectuelle, la nécessité d'attitudes différentes par rapport à l'architecture et aux configurations territoriales. Nous touchons là au second point de vue mentionné plus tôt, celui du « lecteur » – participant

potentiel – de ces récits. Les diagrammes, figures et vecteurs conceptuels qu'Eisenman emploie pour qualifier ou produire des agencements formels « défiant » les habitudes de perception et d'« occupation » appellent implicitement des pratiques perceptives et performatives correspondantes, comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises depuis l'apparition fugace – unique – mais néanmoins significative de « l'intrus » – voir sous-chapitre 3.4.3 – dans le récit de *House III*. Si les fictions d'Eisenman sont peuplées de « vecteurs » nomades coupant, érodant ou brouillant les repères habituels de l'habiter – les images dominantes que l'on s'en fait – rien ne confine ces « vecteurs » conceptuels au domaine de la production architecturale : nous – lecteurs, habitants, observateurs-participants, acteurs, etc. – pouvons devenir à notre tour ces « vecteurs », « têtes chercheuses » (Deleuze et Guattari, 1980) ou corps à l'affût prenant plaisir à occuper, traverser, percer, infiltrer ou brouiller l'assemblage de configurations ou d'images plus ou moins résistantes et dominantes constituant l'environnement contemporain, le réinventant ainsi par le biais complémentaire et performatif des pratiques. À la virtualité d'une mouvance – déstabilisant formes architecturales et territoriales – activée comme invention projectuelle, s'ajoute ici le champ potentiel de trajectoires et mouvances à inventer comme pratiques « défiant » la résistance des formes environnementales : plaisir de franchir la faille, la résistance d'un flux transversal ou, en suivant sa trajectoire, de plonger dans son flot de connexions potentielles. Tel serait un autre important champ d'opérations d'une paysagéité de l'interstitiel suggéré, de façon virtuelle, par les récits d'Eisenman : non seulement être sensible aux traces d'imperceptibles intervalles de mouvements – aux temporalités multiples – qui activent l'environnement urbain, mais être soi-même mû et motivé par la potentialité de trajectoires d'occupation susceptibles d'activer et de réinventer cet environnement, par intervalles circonstanciels.

Le thème de la « textualité » ou du « palimpseste » qu'Eisenman développe plus explicitement dans ses récits des années 80 – voir sous-chapitres 5.5.1 – fournit à cet égard une voie contributive complémentaire pour conceptualiser l'invention et la mise en opération d'une paysagéité de l'interstitiel. Quand il décrit, par exemple, le diagramme d'une

superposition en un même site de « traces » fragmentaires trouvées ou inventées correspondant à différentes références de temps, d'emplacements et d'échelles, il contribue en effet à dégager la condition interstitielle d'une conception strictement spatiale, extensive et visuelle – la perspective gestaltiste traditionnellement admise en architecture ou en urbanisme associant l'interstitiel au vide résiduel entre figures pleines, ou vice et versa – pour lui conférer plutôt une dimension davantage conceptuelle, intensive, et immanente. Les interstices entre les strates du diagramme sont intelligibles, mais n'ont pas a priori de réalité visible déterminée; failles diagrammatiques – comme nous les avons désignées suivant la critique portée par Eisenman aux failles et « ruines littérales » de l'iconographie postmoderne, voir sous-chapitre 4.3.3 – elles ne sont pas dans ce cas valorisées pour leur image, mais plutôt pour leur capacité à opérer ou provoquer de nouvelles connexions perceptives et cognitives avec l'environnement. Si une paysagété de l'interstitiel peut trouver dans l'apparente « vacuité » des espaces associés visuellement à la condition interstitielle – friches, espaces résiduels, vides urbains indéterminés, etc. – un réservoir de virtualités (mémorielles, événementielles, relationnelles, processuelles, etc.) propice à l'activation de nouvelles imaginations territoriales, elle peut aussi, selon le « point de vue » conceptuel et diagrammatique précédemment mentionné, être mise en branle en tant qu'appréhension, imagination ou projet, dans n'importe quel contexte; il s'agirait alors d'une attitude, d'une disposition du regard et de la sensibilité faisant fuir, perçant, brouillant et excédant les paysages-images que produit notre captation du territoire, proposant des voies complémentaires – possiblement divergentes ou alternatives – de qualification et de valorisation de l'environnement.

Telles pourraient être condensés les principaux axes de contribution à l'invention d'une paysagété de l'interstitiel ressortant du parcours effectué dans la présente étude sur les traces de Peter Eisenman, de 1963 à 1988. Ce corpus correspondait à la traversée d'un premier pan de ses investigations théoriques, critiques et projectuelles. Il nous semblait important de scruter le filon discursif coïncidant aux débuts de son cheminement pour alimenter une analyse abordée principalement ici sous l'angle de l'émergence et de l'in-

vention. Il s'agissait également d'établir une base consistante pour une éventuelle poursuite du suivi analytique de la démarche. À différents niveaux, les deux notions qui ont constitué le crible thématique de notre analyse – l'interstitiel et le paysage – vont en effet continuer dans les années 90 et 2000 à marquer, directement ou indirectement, discours et projets de l'architecte new-yorkais. De 1988 à aujourd'hui, un certain nombre de projets d'Eisenman pourraient ainsi, par leurs connexions à ces deux trajectoires de réflexion, former les jalons d'une nouvelle traversée analytique. Parmi ceux-ci, on peut penser entre autres à la *Guardiola House* (Eisenman, 1988m; Attali, 2001) ou à l'*Aronoff Center* de Cincinnati (Davidson et al., 1995b; Zardini, 1999) qui amorceront à des échelles différentes l'activation indicielle et diagrammatique du plan vertical succédant aux « superpositions » horizontales des « archéologies fictives »¹⁸²; on notera également le projet lauréat du concours pour la planification urbaine du Parc Rebstock à Francfort (Eisenman, 1991b, 1992afh; Rajchman, 1991; Lévesque, 1992; Czerniak, 2006ab) qui avec l'introduction de la notion de « pli » (Deleuze, 1988) annonce de nouvelles investigations explorant les entrelacs de l'architecture, de l'urbanisme et du territoire; ce sont aussi des propositions projectuelles pour Genève et Rome (Eisenman, 1995c, 1996b, 1997bc; Levrat, 1997) passant par des stratégies d'activation interstitielle du « poché architectural », les topographies hybrides et artificielles des concours du *Student Center* de l'IIT de Chicago (Czerniak, 2006b; Davidson, 2006) et de l'*IFC-CA* à Manhattan (Eisenman, 1999), la déstabilisation topographique de la trame au mémorial de l'Holocauste à Berlin (Eisenman, 2002a, 2005d; Blackwood, 2006), le jardin des « pas perdus » infiltrant les « interstices » laissés par Scarpa à Vérone (Eisenman, 2004e, 2005e), ou enfin, à une tout autre échelle – celle d'une colline reconstituée architecturalement – le projet de la Cité de la culture de Galicie à Saint-Jacques-de-Compostelle (Eisenman, 2004c, 2005b). Cet ensemble de conditions projectuelles, expérientielles et discursives pourrait

¹⁸²Si Eisenman poursuit sa démarche avec d'autres explorations formelles, la perspective développée avec les « archéologies fictives » demeure toujours opératoire. En témoigne notamment la première phrase présentant en 2007 l'approche de la firme sur le site web d'*Eisenman architects* (www.eisenmanarchitects.com), un énoncé se référant aux « couches des archéologies physiques et culturelles de chaque site » : « Eisenman Architects unique approach to design projects is to consider the layers of physical and cultural archeologies of each site, not just the obvious contexts and programs of a building ».

potentiellement constituer les stations d'un parcours complémentaire poursuivant, selon un cadre d'analyse analogue, l'examen d'un second pan des investigations formelles d'Eisenman.

Par ailleurs, comme nous l'avons esquissé lors du survol panoramique des approches aménagistes de l'interstitiel, d'autres trajectoires seraient à même d'enrichir, par l'exploration d'horizons différents, la réflexion engagée avec Eisenman. Au sein du domaine architectural, mais selon un spectre distinct de préoccupations, c'est à l'attrait des potentialités programmatiques comme vecteur de qualification et de valorisation de la condition territoriale interstitielle que pourrait notamment s'attarder le suivi de nouveaux parcours monographiques, d'après une perspective analytique similaire à celle empruntée ici. Les trajectoires discursives et projectuelles d'architectes comme Rem Koolhaas et Bernard Tschumi – abordés brièvement lors de la perspective panoramique – constitueraient sans doute à cet égard des corpus pertinents à scruter.

D'un autre point de vue, si le discours théorique, critique et projectuel de l'architecture et des disciplines connexes peut, comme on l'a relevé avec Eisenman au cours de la présente étude, contribuer à l'invention d'une paysagété de l'interstitiel – à de nouvelles imaginations territoriales de la condition interstitielle – on aurait tort de limiter à une échelle ou à un domaine disciplinaire particulier, la mise en opération du champ conceptuel nomade qui participe à cette invention. Comme nous le soulevions plus tôt en discutant les apports du parcours discursif d'Eisenman, c'est à une attitude, à une attention particulière à l'égard de ce qui nous environne que nous semble renvoyer de façon plus générale la constellation conceptuelle qui a été rencontrée durant ce cheminement. Ainsi, par delà les configurations architecturales singulières et sophistiquées que nous avons traversées avec Eisenman, et que nous pourrions éventuellement retrouver en explorant la suite de ses investigations ou en suivant les parcours d'autres concepteurs architectes ou paysagistes, c'est aussi vers un registre différent, mais non moins important, celui du geste et de l'intervention minimale que pourraient migrer – tel que nous l'avons expérimenté en parallèle de

ce parcours (Lévesque,2002b,2005ac)¹⁸³ – figures et vecteurs conceptuels repérés ici pour qualifier, valoriser et activer d'autres modalités d'une condition territoriale interstitielle immanente.

Dans le substrat banalisé du quotidien, dans la sphère plurielle du social et les contextes les plus dénués de moyens, tout un champ de recherche s'offre à l'expérimentation directe de dispositifs ou simplement d'attitudes susceptibles de faire surgir des brèches perceptuelles et existentielles dans les paysages et environnements multiples du monde urbain contemporain, des intervalles d'espace et de temps s'ouvrant sur d'imprévisibles connexions, d'autres façons de voir et de vivre la ville. Ce que le corpus conceptuel traversé a contribué à faire ressortir, ce sont des vecteurs mobilisant l'imagination de telles ouvertures potentielles, une approche interstitielle du paysage qui ne saurait être qu'en devenir...

¹⁸³Nous faisons allusion ici à une série d'interventions réalisées depuis 2001 avec l'atelier d'exploration urbaine SYN- ayant eu comme principaux véhicules de mise en opération, une constellation de tables de pique-nique déposées de façon ciblée mais impromptue dans la ville – précisément là où on ne les attendait pas ou plus –, les incursions ludiques de tables de ping-pong, ou simplement les mouvements infiltrants de nos propres corps (www.amarrages.com). Si ces modes d'intervention sont évidemment fort éloignés des préoccupations formelles caractérisant la recherche d'un Eisenman, les figures et vecteurs nomades discutés lors du présent parcours alimenteraient aussi l'imagination de telles trajectoires d'expériences et d'intervention pouvant s'actualiser dans le plus grand dénuement.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie générale

- ADAM, Hans Christian (dir.). (2000). *Paris Eugène Atget 1857-1927*. Köln (Cologne), Taschen.
- ADAMCZYCK, George. (1988). «Structure et superposition». *Silo*, no 2-3, Studio Cube, Département de design de l'UQAM, Montréal, 34-35.
- ALEXANDER, Christopher. (1964). *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge Mass., Harvard University Press.
- ALINGS, Reinhard, et Roland ENKE (dir.). (2001). *Berlin: Open City. The City on Exhibition*. Berlin, Nicolai.
- ALLEN, Stan. (1995). «Dazed and Confused». *Assemblage*, no 27, Cambridge Mass., MIT Press, 47-54.
- ALLIEZ, Éric. (1996). *Deleuze philosophie virtuelle*. Le Plessis-Robinson, Synthélabo.
- ALPHAND, Adolphe. (1867). *Les Promenades de Paris*. Princeton, Princeton Architectural Press, rééd. 1984.
- ANDERSON, Kurt. (1989). «A Crazy Building in Columbus: Peter Eisenman, Architecture's Bad Boy, Finally Hits His Stride». *Time*, New York, 134, no. 21, 20 novembre 1989. 84,89.
- ANDERSON, Stanford (dir.). (1978). *On Streets*. New York, Institute for Architecture and Urban Studies.
- ANDERSON, Stanford. (2002). «Quasi-Autonomy in Architecture: The Search for an "In-Between"». *Perspecta (The Yale Architectural Journal)*, no 33, New Haven, 30-37.
- ANTONIOLI, Manola. (2003). *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan.
- APOLLINAIRE, Guillaume. (1911). «Zone». *Alcools : poèmes 1898-1913*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920.
- ARCHER B.J. (dir.). (1983). *Follies. Architecture for the Late-Twentieth-Century Landscape*. (An exhibition at Leo Castelli Gallery, New York; James Corcoran Gallery, Los Angeles). New York, Rizzoli.
- ARDENNE, Paul. (2002). *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris, Flammarion.
- ARMENGAUD, Marc B. (2002). «Des pieds à la tête». *Le Visiteur*, no 8, printemps, Paris, 16-39.
- ARNELL, Peter, et Ted BICKFORD (dir.). (1984). *A Center for the Visual Arts. The Ohio State University Competition*. New York, Rizzoli.
- ATTALI, Jean. (2001). *Le plan et le détail. Une philosophie de l'architecture et de la ville*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- AUGÉ, Marc. (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- AUGÉ, Marc. (2003). *Le temps en ruines*. Paris, Galilée.
- AUGOYARD, Jean-François. (1979). *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris, Seuil.

- AUGOYARD, Jean-François. (1991). «La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère?». *Le Débat*, no 65, Paris, 51-59. Repris dans : Alain Roger (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995, 334-345.
- BABIN, Sylvette (dir.). (2005). *Lieux et non-lieux de l'art actuel – Places and Non-Places of Contemporary Art*. Montréal, Esse.
- BABOULET, Luc. (2002). «Entre chien et loup». *Le Visiteur*, no 8, printemps, Paris, 64-87.
- BALFOUR, Alan. (1994). «Documents of a Creative Process». Jean-François Bédard (dir.), *Cities of Artificial Excavation : The Work of Peter Eisenman. 1978-1988*, New York, Rizzoli, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 169-185.
- BALLARD, J.G. (1973). *Concrete Island*. Londres, Jonathan Cape.
- BALZAC, Honoré de. (1831). *La peau de chagrin*. Paris, Bertrand Lacoste, rééd. 1989.
- BANHAM, Reyner. (1960). *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres, Architectural Press.
- BARREYRE, Jean-Yves. (1992). *Les Loubards. Une approche anthropologique*. Paris, L'Harmattan.
- BARTHES, Roland. (1966). «The activity of structuralism», *Form*, no 1, Cambridge (Angleterre), 12-14. [Cet article n'apparaît pas dans la bibliographie des *Oeuvres Complètes* de Roland Barthes].
- BARTHES, Roland. (1967). «Sémiologie et urbanisme». (conférence faite à l'Institut d'histoire et d'architecture de Naples). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 153, Paris, décembre 1970-janvier 1971.
- BARTHES, Roland. (1970). *L'empire des signes*. Genève, Skira.
- BARTHES, Roland. (1978a). «L'intervalle». *Le Nouvel Observateur*, Paris, 23 octobre. Voir aussi : Roland Barthes. *Œuvres complètes*. Tome III 1974-1980. Paris, Seuil, 840-842.
- BARTHES, Roland. (1978b). «Ma. Espace/temps du Japon» (Musée des arts décoratifs, texte pour exposition), Roland Barthes. *Œuvres complètes*. Tome III 1974-1980. Paris, Seuil, 843.
- BATAILLE, Georges. (1929). «Architecture» (Document, no.2). *Œuvres complètes I. 1922-1940*. Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles. (1857). *Les Fleurs du mal*. Paris, Garnier Flammarion, rééd. 1964.
- BAUDRILLARD, Jean. (1975). «Le crépuscule des signes». *Traverses*, no 2, Paris, Éditions de Minuit, novembre, 27-40.
- BAUDRILLARD, Jean, et Jean NOUVEL. (2000). *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*. Paris, Calmann-Lévy.
- BEAUDET, Gérard. (1997). «Domaines « vides » et structuration morphologique de l'agglomération mont-réalaise». *Cahier de Géographie du Québec*, volume 41, no 112, Québec, avril, 7-29.
- BEAUDET, Gérard. (1999). «D'un urbanisme d'occupations à urbanisme de positions : fondements d'une approche critique de l'aménagement métropolitain». *Urbanité*, vol. 3, no 4, Montréal, 28-31.

- BÉDARD, Jean-François (dir.). (1994). *Cities of Artificial Excavation : The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*, New York, Rizzoli, Montréal, Centre Canadien d'Architecture. Voir publication réduite en traduction française (1994b) : *Cités de l'archéologie fictive: oeuvres de Peter Eisenman, 1978-1988*. Montréal, Centre Canadien d'Architecture.
- BÉGUIN, François. (1983). «La France en quatre couleurs». *Les Annales de la recherche urbaine*, no 18-19, Paris, 32-41.
- BÉGUIN, François. (1982). «Architectures et paysages». François Dagognet (dir.), *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*. (Actes du colloque de Lyon). Seyssel, Champ Vallon. 85-92.
- BÉGUIN, François. (1984). *La vision paysage*. Paris, Ministère de l'urbanisme et du logement, Direction de l'urbanisme et du paysage, Mission de la recherche urbaine / Association pour l'étude des contenus et des matériaux de l'image, du décor et de l'information.
- BÉGUIN, François. (1995). *Le paysage*. Paris, Flammarion, collection Dominos.
- BÉGUIN, François. (1997). «Vagues, vides, verts». *Le Visiteur*, no 3, Paris, 56-69.
- BELL, Michael, et Sze TSUNG LEONG (dir.). *Slow Space*. New York, Monacelli Press.
- BENJAMIN, Andrew. (1999). «Opening the Interstitial: Eisenman's Space of Difference». Peter Eisenman et al., *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial – Eisenman architects 1988-1998*, New York, Monacelli Press, 2003, 306-310.
- BENJAMIN, Walter. (1939). *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*. (projet inachevé, 1927-1939). Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter. (1936). *L'oeuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*. Paris, Éditions Caré, rééd. 1997.
- BENOIST, Jean-Marie. (1973). «L'écriture de la ville». Collectif. *Colloque d'esthétique appliquée à la création du paysage urbain* (Arc-et-Senans, septembre 1973). Paris, Copedith, 1975, 259-274.
- BERGÉ-JOONEKINDT, Aline. (2002). «La prose du paysage au XXe siècle. Zones, failles et marges». Michel Racine (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXIe siècle*, Arles, Actes Sud / ENSP (École Nationale Supérieure du Paysage), 386.
- BERGMANN, Börkur. (1988a). «Strates de l'urbain : du logis à la ville». *Silo*, no 2-3, Studio Cube, Département de design de l'UQAM, Montréal, 17-21.
- BERGMANN, Börkur. (1988b). «Syntaxe d'interstices». *Silo*, no 2-3, Studio Cube, Département de design de l'UQAM, Montréal, 36-37.
- BERGSON, Henri. (1911) «Vérité et réalité». (Introduction). William James, *Le Pragmatisme*, Paris, Flammarion. Voir aussi : Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*. (essais et conférences 1903-1923). Paris, PUF, 1969.
- BERNARD, Pierre. (1999). «Micro-paysages». *Les Annales de la recherche urbaine*, no 85, Paris, 161.

- BERQUE, Augustin. (1990). *Médiance, de milieux en paysages*. Montpellier, Reclus.
- BERQUE, Augustin (dir.). (1994). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- BERQUE, Augustin. (1995). *Les raisons du paysage. De la Chine aux environnements de synthèse*. Paris, Hazan.
- BERQUE, Augustin. (1998). «À l'origine du paysage». *Carnets du paysage*, vol. 1, no 1, École nationale supérieure du paysage/Actes Sud, printemps, 129-138.
- BERQUE, Augustin, Michel CONAN, Pierre DONNADIEU, Bernard LASSUS, et Alain ROGER. (1999). *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*. Paris, Éditions de La Villette.
- BERTRAND, Stéphane (dir.). (2005). *Reconnaître le terrain: 19 inflexions au terrain vague – Lay of the Land : 19 Perspectives on Vacant Land*. Gatineau, Axenéo7.
- BHABHA, Homi. (1994). *The Location of Culture*. London, New York, Routledge.
- BILODEAU, Denis. (1994). «Theoria». *ARQ (Architecture Québec)*, Montréal, février, 18-20.
- BILODEAU, Denis, Jacques LACHAPELLE, et Léa ZEPETELLI. (1997). *Architecture limite*. Montréal, École d'architecture de l'Université de Montréal.
- BILODEAU, Denis. (2003). «Archétypes et épiphanie du paysage québécois». Sylvain Paquette, Philippe Poullaouec-Gonidec, Gérald Domon (dir.), *Les temps du paysage*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 247-274.
- BILODEAU, Denis (dir.). (2006). *Concours d'architecture et imaginaire territorial : les projets culturels au Québec, 1991-2005. Architectural competitions & territorial imagination : cultural projects in Québec, 1991-2005*. Montréal, Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, L.E.A.P./ Université de Montréal.
- BIRKSTED, Jan (dir.). (1999). *Relating architecture to landscape*. Londres, New York, E&FN Spon, Routledge.
- BIRKSTED, Jan (dir.). (2000). *Landscapes of Memory and Experience*. Londres, New York, E&FN Spon, Routledge.
- BLOCH, Ernst. (1959). «Building in Empty Spaces». *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1988, 187-199.
- BOERRI, Stefano. (1999). «The Diffuse City». *Archis*, Amsterdam, juillet, 20-21.
- BOHIGAS, Oriol. (1977). «Aldo Van Eyck or a New Amsterdam School». *Oppositions*, no 9, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, été, 21-36.
- BOHIGAS, Oriol. (1998). «The Street». *Lotus*, no 802, Milan, mars.
- BOIS, Yve-Alain, et Rosalind KRAUSS. (1996). *L'informe : mode d'emploi*. Paris, Éditions du Centre Pompidou.

- BONFANTI, Ezio, Rosaldo BONICALZI, Aldo ROSSI, Massimo SCOLARI, & Daniele VITALE. (1973). *Architettura Razionale. XV Triennale di Milano Sezione Internazionale di Architettura*. Milan, Franco Angeli Editore.
- BORDEN, Iain. (1998). «An Affirmation of Urban Life: skateboarding and socio-spatial censorship in the late twentieth century city». *Archis*, Rotterdam, mai, 46-51.
- BORDEN, Iain, et Sandy McCREERY (dir.). (2001). *New Babylonians. Architectural Design*, vol.72, no 3, Londres, juin.
- BOUCQ. (1995). *Jérôme Moucherot, Les dents du recoin*. Paris, Casterman.
- BOURDEAU, Michel (dir.). (1984). dossier «Berlin 1984 - L'année du bilan pour l'IBA». *AMC (Architecture Mouvement Continuité)*, no 5, Paris, octobre, 90-102.
- BOURRIAUD, Nicolas. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris, Les presses du réel.
- BOUTINET, Jean-Pierre. (2001). «À propos du projet de paysage, repères anthropologiques». *Carnets du paysage*, Versailles, automne, 65-82.
- BRECHT, Bertold. (1938). *La vie de Galilée*. Paris, L'Arche, rééd. 1990.
- BRECHT, Bertold. (1948). «Petit organon pour le théâtre». *Écrits pour le théâtre (Schriften zum Theater)*. Paris, L'Arche, rééd. 1963.
- BREL, Jacques. (1962). «Le plat pays» (chanson). *Oeuvre intégrale*. Paris, Robert Laffont, 1982, 214.
- BROADBENT, Geoffrey. (1978). «A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture». *Architectural Design*, vol. 47, no 7-8, Londres, juin/août 1978, 474-482. Voir aussi: Kate Nesbitt (dir.), *Theorising a New Agenda for Architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, 124-140.
- BROADBENT, Geoffrey. (1991). *Deconstruction. A Student Guide*. (UIA Journal of Architectural Theory and Criticism). London, Academy Editions.
- BRU, Eduard, et Susana LANDROVE (dir.). (1997). *Nuevos territorios New territories. Nuevos paisajes New landscapes* (catalogue d'exposition). Barcelone, Museu d'Arte Contemporani de Barcelona, ACTAR.
- BUBER, Martin. (1923). *Je et tu. (Ich und Du)*. Paris, Aubier Montaigne. (trad. française 1938: G. Bianquis). Repris aussi dans: Martin Buber, *La vie en dialogue*, Paris, Aubier, 1959.
- BUBER, Martin. (1942). *Le problème de l'homme*. Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1962.
- BUBER, Martin. (1965). *The Knowledge of Man*. New York, Harper & Row.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine. (1998). «Of the diagram in art». *ANY*, no 23, New York, 34-36.
- BUCKLEY, Sarah. (1995). «Contagion» (conférence, Séoul). Cynthia Davidson (dir.), *Anywise*, New York, Anyone Corporation, Cambridge Mass., MIT Press, 1996, 82-90.

- BUDNEY, Jen, et Adrian BLACKWELL (dir.). (2005). *Unboxed. Engagements in Social Space*, Ottawa, Galerie 101.
- BURGESS, Ernest W. (1925). «The Growth of the City: an Introduction to a Research Project». Robert Park, Ernest W. Burgess, Roderick Mckenzie et Louis Wirth, *The City*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 47-62. Voir traduction française : « La croissance de la ville: introduction à un projet de recherche », Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (dir.), *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984, 127-143.
- BURCKHARDT, Lucius (entretien avec Nikolaus Wyss). (1989). «La promenadologie», *Le design au-delà du visible*, Paris, Les Essais, Centre Georges Pompidou, 1991.
- BURGESS, E.W. (1925). «The Growth of the City». Robert E. Park (dir.), *The City*, Chicago, University of Chicago Press. Voir traduction française: « La croissance de la ville: introduction à un projet de recherche », Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (dir.), *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984, 127-143.
- CACCIARI, Massimo (entrevue avec Claudio Velardi). (1992). «Naples – The Porous City». John Knechtel (dir.), *Alphabet City*, no 6 (Open City), Toronto, 1998, 28-43.
- CACHE, Bernard. (1995). *Terre meuble*. Orléans, Éditions HYX, 1997. Traduction anglaise parue précédemment: *Earth Moves: the furnishing of the territory*. Cambridge Mass., MIT Press, 1995.
- CADIOU, Nathalie, et Yves LUGINBÜHL. (1995). «Modèles et représentations du paysage en Normandie-Maine». *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 19-34.
- CALENGE, Christian. (2001). «Retisser une ville. Le paysage comme projet urbain?». *Carnets du paysage*, automne, 84-103.
- CALLOT, Emile. (1985). *William James et le pragmatisme*. Paris, Genève, Champion-Slatkine.
- CALVINO, Italo. (1972). *Les villes invisibles*. Paris, Éditions du Seuil, traduction française 1974.
- CAMPION, Thomas. (1617). «There Is A Garden In Her Face». *The third and foverth booke of ayres*. Londres, Thomas Snodham.
- CAMPORESI, Piero. (1995). *Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien*. Paris, Gallimard.
- CARRERI, Francesco (dir.). (2001). *Walkscape*. Barcelone, Gustavo Gil.
- CAUQUELIN, Anne. (1989). *L'invention du paysage*. Paris, PUF.
- CAUQUELIN, Anne. (1995). «Paysages et approches: une logique du vague». *Critique*, no 577-578, Paris, Éditions de Minuit.
- CAUQUELIN, Anne. (2002). *Le site et le paysage*. Paris, PUF.
- CENDRARS, Blaise (avec photographies de Robert Doisneau). (1949). *La banlieue de Paris*. Paris, Seghers, rééd.1966.

- CHABERT, Noëlle, et François QUINTIN (dir.). (2001). *Paysages d'entre-villes*. Paris, Musée Zadkine.
- CHABRIER, Yvonne (dir.). (1983). «Exhibition and Colloquium Focus on Ohio State University's Arts Center Competition». *GSD News*, 12, no 2, Harvard University, novembre-décembre, 1/8-10.
- CHARNEY, Melvin. (1977). «Corridor Art as Urban Activism in Canada». *Architectural Design*, vol. 47, no 7-8, Londres, 545-547.
- CHARRE, Alain. (1996). «In my mind». *Mégalopole*, cahier 14, mégalopole/ espace mental, Institut art et ville, Givors, 16-25.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. (1811). *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris, Garnier-Flammarion.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise. (1994). «L'invention du paysage urbain». *Romantisme*, no 83, Paris, 29-36.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise. (2002a). «Écrivains, jardins et paysages au XIXe siècle. Vers un paysage métaphore». Michel Racine (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXIe siècle*, Arles, Actes Sud / ENSP (École Nationale Supérieure du Paysage), 380-381.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise. (2002b). «La prose du paysage au XXe siècle. L'espace éclaté». Michel Racine (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXIe siècle*. Arles, Actes Sud / ENSP (École Nationale Supérieure du Paysage), 384-385.
- CHENG, François. (1977). *Vide et plein : Le langage pictural chinois*. Paris, Seuil.
- CHEVRIER, Jean-François. (1999). «Terrain vague or territorial intimacy» (conférence, enregistrement vidéo). Berlage Institute, Amsterdam.
- CHEVRIER, Jean-François (avec photographies de Marc Pataut). (2002). «L'intimité territoriale». *Le Visiteur*, no 8, Paris, printemps, 54-63.
- CHOAY, Françoise (et al.). (1972). *Le sens de la ville*. Paris, Seuil. Traduction française de: Charles Jencks et George Baird (dir.), *Meaning in Architecture*, Londres, Barrie & Rockliff the Cresset, 1969.
- CHOMSKY, Noam. (1957). *Syntactic Structures*. The Hague (La Haye), Mouton, rééd.1966. Traduction française: *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil, 1969.
- CHOMSKY, Noam. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge Mass., MIT Press. Traduction française: *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil, 1971.
- CHOMSKY, Noam. (1966). *Cartesian Linguistics: a chapter in the history of rationalist thought*. New York, Harper and Row. Traduction française: *La linguistique cartésienne: un chapitre de l'histoire de la pensée rationaliste*, Paris, Seuil, 1969.
- CHOMSKY, Noam. (1968). *Language and Mind*. New York, Harcourt, Brace & World Inc. Traduction française: *Le langage et la pensée*, Paris, Payot, 1970.
- CHTCHEGLOFF, Ivan (alias Gilles IVAIN). (1953). «Formulaire pour un urbanisme nouveau» (Internationale Lettriste, 1953). *Internationale Situationniste*, no 1, Paris, juin 1958, 15-20.

- CINQ-MARS, Irène. (1976). «De la définition de la notion d'image urbaine: compte rendu». Travail de maîtrise II, Faculté d'aménagement, Université de Montréal.
- CINQ-MARS, Irène. (1984). *Espaces libres urbains et société civile: le cas de Montréal de 1960 à nos jours*. Montréal, École d'architecture de paysage, Faculté d'aménagement, Université de Montréal, (recherche révisée en 1986).
- CLAY, Grady. (1973). *Close-Up. How to read the American City*. New York, Washington, Praeger Publishers.
- CLÉMENT, Gilles. (1985). « La friche apprivoisée », *Urbanisme*, no 209, Paris, septembre. 92-95.
- CLÉMENT, Gilles. (1991). «Le jardin en mouvement». Jean-Pierre Le Dantec (dir.), *Jardins et paysages*, Paris, Larousse, 1996, 573-580.
- CLÉMENT, Gilles. (1997). *Thomas et le Voyageur*. Paris, Albin Michel.
- CLÉMENT, Gilles. (1999). «L'histoire naturelle des délaissés». L'Atelier, *La Forêt des délaissés*, Paris, IFA. 16-17.
- CLÉMENT, Gilles. (2004). *Manifeste du Tiers paysage*. Paris, Éditions Sujet/Objet.
- COBB, Henry N. (1983). «Jury Report» (31 mai 1983). Peter Arnell et Ted Bickford (dir.), *A Center for the Visual Arts, the Ohio State University Competition*, New York, Rizzoli, 1984, 24-26.
- COLQUHOUN, Alan. (1975). «Rational Architecture». *Architectural Design*, juin, 365-370.
- COLQUHOUN, Alan. (1985). «On Modern and Postmodern Space». Joan Oackman (dir.), *Architecture Criticism Ideology*, New York, Princeton Architectural Press.
- CONAN, Michel. (1987). «Éloge du palimpseste». Bernard Lassus (dir.), *Hypothèse pour une troisième nature* (actes d'un séminaire tenu à Paris, les 4 et 5 septembre 1987), Paris, Londres, Cercle Charles Rivière-Dufresny, Coracle, 1992, 46-63.
- CONAN, Michel. (1994). «Les villes du temps perdu». *Le Débat (histoire, politique, société)*, no 81, Paris, Gallimard, septembre-octobre, 94-110.
- CONAN, Michel. (2003). «Mouvement et métaphore du temps». Philippe Poullaouec-Gonidec, Sylvain Paquette, et Gérald Domon (dir.). *Les temps du paysage* (actes du colloque tenu à Montréal les 23 et 24 septembre 1999), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 23-35.
- CONRADS, Ulrich. (dir.). (1991). *Programmes et manifestes de l'architecture du XXe siècle*. Paris, Éditions de la Villette.
- COOK, Peter. (1975). «The Sponge». *A+U (Architecture and Urbanism)*, Tokyo, février, rééd. 1980. 52.
- COOK, Peter (dir.). (1972). *Archigram*. Londres, Studio Vista, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, rééd. 1991.
- COOK, Peter. (1980). *Architecture and Urbanism (A+U)*. (numéro spécial sur Peter Cook), Tokyo, février.

- COOP HIMMELBLAU (Wolf Prix et Helmut Swiczinsky). (1978). «L'avenir d'une désolation magnifique». *Coop Himmelblau : construire le ciel* (album de l'exposition – textes 1978-1992), Paris, Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, 1992. (non paginé).
- COOP HIMMELBLAU (Wolf Prix et Helmut Swiczinsky). (1979). «La poésie de la désolation». *Coop Himmelblau : construire le ciel* (album de l'exposition – textes 1978-1992), Paris, Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, 1992. (non paginé).
- COOP HIMMELBLAU (Wolf Prix et Helmut Swiczinsky). (1980). «L'architecture doit brûler». *Coop Himmelblau : construire le ciel* (album de l'exposition – textes 1978-1992), Paris, Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, 1992. (non paginé).
- COOP HIMMELBLAU (Wolf Prix et Helmut Swiczinsky). (1983). «L'architecture ouverte». *Coop Himmelblau : construire le ciel* (album de l'exposition – textes 1978-1992), Paris, Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, 1992. (non paginé).
- CORAJOU, Michel. (1982). «Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent». François Dagognet (dir.), *Mort du paysage. Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon. Voir aussi: Jean-Pierre Le Dantec (dir.), *Jardins et paysages*, Paris, Larousse, 1996, 535-542.
- CORBIN, Alain. (1988). *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*. Paris, Aubier.
- CORBIN, Alain (entretien avec Jean Lebrun). (2001). *L'homme dans le paysage*. Paris, Textuel.
- CORBOZ, André. (1983). «Le territoire comme palimpseste». *Diogenes*, no 121, Paris, janvier-mars, 14-35.
Repris dans : André Corboz, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris, Éditions de l'Imprimeur, 2001, 209-229.
- CORBOZ, André. (1996). «Le pendule de profil : comment penser la mutation». *Mégalopole*, cahier 14, Givors, Institut art et ville, 6-15.
- CORNER, James (dir.). (1999). *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York, Princeton Architectural Press.
- CORNILLE Sabine, et Philippe IVERNEL (2003). «Présentation». Adolf Loos, *Ornement et crime et autres textes*, Paris, Payot & Rivages, 7-21.
- CRARY, Jonathan. (1990). *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, rééd. 1994.
- CRISPOLTI, Enrico, et Rosella SILIGATO (dir.). (1998). *Lucio Fontana*. Milan, Electa.
- CROW, Thomas. (1996). *Modern Art in the Common Culture*. New Haven, Londres, Yale University Press.
- CULLER, Jonathan. (1982). *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, New York, Cornell University Press.
- CZERNIAK, Julia. (2006a). «Looking Back at Landscape Urbanism: Speculations in Site». Charles Waldheim (dir.), *Landscape Urbanism Reader*, New York, Princeton Architectural Press, 105-123.

- CZERNIAK, Julia. (2006b). «Landscape's architectural logics : the Olin/Eisenman Projects». Julia Czerniak et al., *Fertilizers: Olin/Eisenman*, Philadelphie, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 11-19.
- DAGENAIS, Danielle. (2007). *Écologie, structuralisme et art des jardins dans le discours du paysagiste français Gilles Clément (1943-)*. Thèse de doctorat en aménagement, Montréal, Université de Montréal.
- DAGOGNET, François (dir.). (1982). *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage* (Actes du colloque de Lyon). Seyssel, Champ Vallon.
- DAGRON, Chantal, et Mohamed KACIMI. (1992). *Naissance du désert*. Paris : Éditions Balland.
- DAL CO, Francesco (dir.). (1980). *10 Immagini per Venezia* (catalogue de l'exposition, Venise, avril 1980). Venezia, Officina Edizioni.
- DAMISCH, Hubert. (1984). *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris, Seuil.
- DANSEREAU, Pierre. (1995). «Lectures de paysages: mes écosystèmes imaginaires» (conférence). *Les États Généraux du Paysage Québécois*, Québec, juin. (polycopié).
- DAUDET, Léon. (1898). *Quand vivait mon père : souvenirs inédits sur Alphonse Daudet*. Paris, Grasset, rééd. 1940.
- DASKALAKIS, Georgia, Charles WALDEIM et Jason YOUNG (dir.). (2001). *Stalking Detroit*. Barcelone, Actar, 2001.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (1991). *Anyone*. (colloque, Los Angeles, 1991). New York, Anyone Corporation, Rizzoli.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (1992). *Anywhere*. (colloque, Yufui, Japon, 1992). New York, Anyone Corporation, Rizzoli.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (1994). *Anyway*. (colloque, Barcelone, 1993). New York, Anyone Corporation, Rizzoli.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (1995a). *Anyplace*. (colloque, Montréal, 1994). New York, Anyone Corporation, Londres, MIT Press.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (1995b). *Eleven Authors in Search Of a Building: The Aronoff Center for Design and Art at the University of Cincinnati*. New York, Monacelli Press.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (1996). *Anywise*. (colloque, Séoul, 1995). New York, Anyone Corporation, Cambridge Mass., MIT Press.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (1997). *Anybody*. (colloque, Buenos Aires, 1996). New York, Anyone Corporation, Cambridge Mass., MIT Press.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (1998). *Anyhow*. (colloque, Rotterdam, 1997). New York, Anyone Corporation, Cambridge Mass., MIT Press.

- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (1999). *Anytime*. (colloque, Ankara, 1998). New York, Anyone Corporation, Cambridge Mass., MIT Press.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (2000). *Anymore*. (colloque, Paris, 1999). New York, Anyone Corporation, Cambridge Mass., MIT Press.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (2001). *Anything*. (colloque, New York, 2000). New York, Anyone Corporation, Cambridge Mass., MIT Press.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (2005). *Codex ; The City of Culture of Galicia / Eisenman Architects*. New York, Monacelli Press.
- DAVIDSON, Cynthia (dir.). (2006). *Tracing Eisenman : Peter Eisenman Complete Works*. New York, Rizzoli.
- DEBORD, Guy Ernest (dir.). (1958). «Définitions». *Internationale Situationniste*, no 1, Paris, juin, 13-14.
- DEBORD, Guy Ernest et CONSTANT (Anton Nieuwenhuys). (1958). «La déclaration d'Amsterdam», *Internationale Situationniste*, no 2, Paris, décembre, 32.
- DEBORD, Guy. (1971). *La société du spectacle*. Paris, Gallimard, rééd. 1992.
- De BURE, Gilles. (1981). *Murs dans la ville*. Paris, L'Équerre.
- DÉCARIE, Jacques. (1985). «De l'Archipel à l'Archiparc». *Urbanisme*, no 209, Montréal, 135-139.
- DÉCARIE, Jacques. (1993). «La réutilisation marginale des emprises ferroviaires à des fins de loisir: le projet de réseau vert de Montréal». *Actes du 5^e congrès de l'Association québécoise pour le patrimoine industriel*, 68-76.
- DÉCARIE, Jacques, et Gilles BOILEAU. (1983). «Le projet archipel: une réflexion et une discussion géographique». *Cahier de Géographie du Québec*, no 27, Québec, 323-340.
- De CERTEAU, Michel. (1976). «Trajectoires indéterminées». *Traverses*, no 4, Paris, Éditions de Minuit, mai, 3-7.
- De CERTEAU, Michel. (1980). *L'invention du quotidien (Arts de faire I)*. Paris, Union Générale d'Éditions.
- De GRAAF, Jan. (1992). «Empty Sites». Frits Gierstberg et Bas Vroege (dir.), *Wasteland Landscape from Now on - Het landschap vanaf nu*, Rotterdam, 010 Publishers, 17-22.
- DELBAERE, Denis. (2001). «Projet de paysage, écarts d'échelle et logique d'interlieu : le cas des collines de Comines». *Carnets du Paysage*, École nationale supérieure du paysage/Actes Sud, automne, 104-117.
- DELEUZE, Gilles. (1968). *Différence et répétition*. Paris, PUF.
- DELEUZE, Gilles. (1972). «À quoi reconnaît-on le structuralisme?». François Châtelet (dir.), *Histoire de la philosophie*, tome VIII, Le XX^e siècle, Paris, Hachette, 299-335.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. (1972). *L'Anti-Œdipe Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Éditions de Minuit, rééd. 1975.

- DELEUZE, Gilles, et Claire PARNET. (1977). *Dialogues*. Paris, Flammarion, rééd. 1996.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles. (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Éditions de la Différence.
- DELEUZE, Gilles. (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles. (1985). *Cinéma 2. L'image Temps*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles. (1986). *Foucault*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles. (1988). «Qu'est-ce qu'un dispositif?» (conférence). *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale*. (Paris, 9,10,11 janvier 1988). Paris, Seuil, 1989, 185-195. Voir aussi: Gilles Deleuze, *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* (édition préparée par Daniel Lapoujade), Paris, Éditions de Minuit, 2003, 316-325.
- DELEUZE, Gilles. (1990). *Pourparlers 1972-1990*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles. (1993). *Critique et clinique*. Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles. (1995a). «L'actuel et le virtuel». Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1977, rééd.1996, 179-185.
- DELEUZE, Gilles. (1995b). «L'immanence: une vie...». *Philosophie*, no 47, Paris, septembre, 3-7.
- DELEUZE, Gilles. (2003). *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* (édition préparée par Daniel Lapoujade), Paris, Éditions de Minuit.
- DELORME, André. (1982). *Psychologie de la perception*. Montréal, Paris, Éditions Études Vivantes.
- De OLIVEIRA, Nicolas, Nicola OXLEY, et Michael PETRY. (1994). *Installation art*. Washington, D.C., Smithsonian Institution Press.
- DERRIDA, Jacques. (1963). «Force et signification». *Critique*, no 193-194, Paris, juin-juillet. Repris dans: Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967, 9-49.
- DERRIDA, Jacques. (1966a). «Freud et la scène de l'écriture» (conférence prononcée à l'Institut de Psychanalyse, mars 1966). *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967, 293-340.
- DERRIDA, Jacques. (1966b). «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines» (conférence au colloque international de l'Université John Hopkins sur les langages critiques et les sciences de l'homme, Baltimore, 21 octobre 1966). *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967, 409-428.
- DERRIDA, Jacques. (1967a). *De la grammatologie*. Paris, Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques. (1967b). *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques. (1968). «La différence» (conférence prononcée à la Société française de philosophie, 27 janvier 1968). *Marges de la philosophie*. Paris, Éditions de Minuit, 1972, 1-29.

- DERRIDA, Jacques. (1970). «La double séance». *Tel Quel*, Paris. Repris dans: *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972, 199-318.
- DERRIDA, Jacques. (1971). «La mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique», *Poétique*, no 5, Paris. Repris dans : Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. (1972a). *Marges de la philosophie*. Paris, Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta). (1972b). *Positions*. Paris, Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques. (1972c). *La dissémination*. Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques. (1978). *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion.
- DERRIDA, Jacques. (1985). «Lettre à un ami japonais», *Psyché: inventions de l'autre*. Paris, Galilée, 1987, 387-393.
- DERRIDA, Jacques. (1987a). «Chôra». *Poikilia. Études offertes à Jean-Pierre Vernant*. Paris, EHESS, 265-296. Voir aussi version ultérieure de ce texte dans : Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- DERRIDA, Jacques. (1987b). «Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bon livres?». *Psyché: inventions de l'autre*. Paris, Galilée, 495-508. Voir aussi version anglaise : «Why Peter Eisenman Writes Such Good Books». *Architecture and Urbanism (A+U)*, Extra Edition, EISENMANAMNESIE, Tokyo, août 1988, 113-124.
- DERRIDA, Jacques. (1987b). *Psyché: inventions de l'autre*. Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques. (1989). «Barbarie et papiers de verre ou *La petite monnaie de l'«actuel»*. Lettre à un architecte américain (fragment)». *Rue Descartes*, no 10. Modernités esthétiques. Paris, Albin Michel, juin 1994, 33-45.
- DERRIDA, Jacques. (1993). *Khôra*. Paris, Galilée.
- DEUTSCH, Gustav, et Hanna SCHIMEK. (1997). «Terrain Vague research, advertising campaign», *Architektur Aktuell*, édition 01, BKK-2, Vienne, Springer-Verlag, 4-36.
- DEVILLERS, Christian. (1994). «Le projet urbain» (conférence, Paris, 4 mai). *Conférences Paris d'architectes 1994 au Pavillon de l'Arsenal, mini PA*, no 2, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 1996, 7-43.
- DILLER, Elizabeth, et Ricardo SCOFIDIO. (2002). *Blur: the making of nothing*. New York, Harry Abrams.
- DITZEN, Lore. (1987). «A Warning about Pictures: a companion to the International Building Exhibition, Berlin». Joseph Paul Kleihues, Lore Ditzen et Hardt-Waltherr Hamër (dir.), *International Building Exhibition Berlin 1987, Architecture and Urbanism (A+U)*, extra edition, Tokyo, mai, 15-28.
- DIXON, John Dixon. (1989). «Wexner Center for the Visual Arts». *Progressive Architecture*, 70, no. 10 octobre, 72-85.
- DOMON, Gérard, et Alain LEDUC. (1995). «L'écologie du paysage: nouvelle branche de l'écologie ou nouvelle science du paysage?». Gérard Domon et Jean Falardeau (dir.), *Méthodes et réalisations de*

- l'écologie du paysage pour l'aménagement du territoire*, Morin Heights (Canada), Polyscience Publications Inc., 5-13.
- DOMON, Gérald, Gérard BEAUDET et Martin JOLY. (2000). *Évolution dur territoire Laurentien : caractérisation et gestion des paysages*. Montréal, Isabelle Quentin.
- DONADIEU, Pierre. (1999). «Regard exogène/endogène». Augustin Berque et al., *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de La Villette, 83-84.
- DONADIEU, Pierre (dir.). (1996). *Paysages de marais*. Paris, Jean-Pierre de Monza.
- DORON, Gil M. (2000). «The Dead Zone and the architecture of transgression». *Archis*, Amsterdam, avril, 48-69.
- ECO, Umberto. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris, Seuil.
- ECO, Umberto. (1973). «Function and Sign: semiotics of architecture». Geoffrey Broadbent, Richard Bunt, Charles Jencks (dir.), *Signs, Symbols, and Architecture*, New York, Wiley, 1980, 11-70.
- ELLIS, William. (1979). «Type and Context in Urbanism: Colin Rowe's Contextualism». *Oppositions*, no 18. New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, automne, 1-27.
- ENTRIKIN, J. Nicholas. (1991). *The Betweenness of Place. Towards a Geography of Modernity*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- EPSTEIN, Judith. (1981). *Les paysages, formes de regard et topographies cognitive*. (Thèse de doctorat - non publiée). Université de Paris VII.
- EPSTEIN, Judith. (1982). *Les paysages : du tableau à l'espace ouvert*. Rapport de recherche, Ministère de l'Urbanisme et du logement, Paris.
- EPSTEIN, Judith. (1983). «Fragmentation du regard». *Les Annales de la recherche urbaine*, no 18-19, Paris, 13-18.
- EPSTEIN, Judith. (1985). *Peinture et paysages au XXe siècle : quelques repères*. Grenoble, E.S.U., Paris, M.R.U.
- EPSTEIN, Judith. (1996). «Culture et projet. Regard ethnologique sur la référence à la culture en design». *ARQ*, (Architecture Québec), no 90, Montréal, avril, 8-11.
- ESTIENNE, Robert (1549). *Dictionnaire francoislatin autrement dict les mots françois avec les manières duser diceulx, tournez en latin*. Paris, R. Estienne.
- ERICKSON, Arthur, et al. (1983). «Feinknopf, Macioce, & Schappa and Arthur Erickson, Architects». (Center for the Visual Arts at Ohio State University, extrait du texte de concours). Peter Arnell et Ted Bickford (dir.), *A Center for the Visual Arts. The Ohio State University Competition*, New York, Rizzoli, 1984, 54-55.
- FARGUE, Léon-Paul. (1932). *D'après Paris*. Paris, Gallimard, rééd.1993.

- FERGUSON, Patricia. (2002). «From Formalism to Flux: Mobility and New Urban Strategies». *Archis*, no 5, Amsterdam, 120.
- FERRER, Mathilde (dir.) (avec Marie-Hélène Colas-Adler et Jeanne Lambert-Cabrejo). (2001). *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*. Paris, École Nationale supérieure des Beaux-Arts.
- FEYERABEND, Paul. (1975). *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. (traduction de: *Against Method*, 1975). Paris, Seuil, rééd. 1979.
- FIAVOLA, Irena. (1996). «Terrain Vague : a case of memory». Ignasi de Solà-Morales et Lucio Costa (dir.), *Present and Futures. Architecture of Cities. UIA Barcelona 96*, Barcelone, Collegi d'Arquitectes de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 270-273.
- FICCACI, Luigi. (2000). *Piranesi. The Complete Etching*. Cologne, Tashen.
- FIZE, Michel. (1994). *Le peuple adolescent*. Paris, Julliard.
- FLEISCHER, Alain (dir.). (1993). (date présumée. Publication non datée). *Bernard Tschumi - Le Fresnoy. Studio National des Arts Contemporains*. Paris, Massimo Riposati.
- FORSTER, Kurt. (1981). «Eisenman/Robertson's City of Artificial Excavation». *Archetype*, no 2, printemps, 84-85. Paru aussi dans: Jean-François Bédard (dir.). *Cities of Artificial Excavation : The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*, New York, Montréal, Rizzoli, Centre Canadien d'Architecture, 1994, 19-26.
- FORSTER, Kurt. (1984). «Monuments to the City». *The Harvard Architectural Review*, IV, printemps, 106-121.
- FORSTER, Kurt, Philip JOHNSON, Henry N. COBB, Robert SEIGEL, Stanley TIGERMAN, Richard MEIER, Michael GRAVES, et Charles GWATHMEY. (1989). *Architecture Symposium - Wexner Center for the Visual Arts*. Columbus, Ohio. (enregistrement sonore sur 2 cassettes de l'événement inaugurant le Wexner Center, 19 novembre 1989). Collection de la bibliothèque du Centre Canadien d'Architecture, Montréal.
- FORSTER, Kurt, et Cynthia DAVIDSON (dir.). (2004). *Peter Eisenman : il giardino dei passi perduti, una installazione al Museo di Castelvecchio = The garden of lost footsteps, an installation at the Museo di Castelvecchio*. Venise, Marsilio.
- FOUCAULT, Michel. (1963a). *Raymond Roussel*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. (1963b). *Naissance de la clinique*. Paris, PUF.
- FOUCAULT, Michel. (1966). *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, rééd. Éditions du Club France Loisirs, 1990.

- FOUCAULT, Michel. (1967). «Des espaces autres» (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture Mouvement Continuité* (AMC), no 5, Paris, octobre 1984. 46-49. Voir aussi : Michel Foucault, *Dits et écrits IV (1980-1988)*. Paris, Gallimard, 1994, 752-762.
- FOUCAULT, Michel. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (entretien avec Paul Rabinow). (1982). «Espace, savoir, pouvoir» (traduction de «Space, Knowledge and Power», *Skyline*, New York, mars 1982). *Michel Foucault, Dits et écrits IV (1980-1988)*. Paris, Gallimard, rééd. 1994, 270-285.
- FOUCAULT, Michel (entretien avec G. Raulet). (1983). «Structuralisme et poststructuralisme». *Telos*, vol. XVI, printemps 1983, 195-211. Voir aussi : *Michel Foucault, Dits et écrits IV (1980-1988)*, Paris, Gallimard, rééd. 1994, 431-455.
- FOUCHER, Michel. (1977). «Du désert, paysage du western». *Hérodote*, no 7, Paris. Voir aussi : Alain Roger (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995, 74-87.
- FRAMPTON, Kenneth. (1972). «Criticism». (une première version de ce texte fut présentée à la rencontre CASE au MoMA, New York, mai 1969). *Five Architects*. New York, Rizzoli, 9-13.
- FRAMPTON, Kenneth. (1974). «On Reading Heidegger». *Oppositions*, no 4, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, octobre. non paginé.
- FRAMPTON, Kenneth. (1980). *Histoire critique de l'architecture moderne*. Londres, Paris, Thames & Hudson, Philippe Sers, rééd. 1985.
- FRAMPTON, Kenneth. (1988). «Place-Form and Cultural Identity». John Thackara (dir.), *Design After Modernism: beyond the object*, New York, Thames and Hudson, 51-66.
- FRANCESCHI, Catherine. (1997). « Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes ». Michel Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*, Paris, Éditions OUSIA, 75-111.
- FRANCESCHI, Catherine. (2003). «Les origines étymologiques du concept de paysage urbain» (séminaire). Faculté d'aménagement, Université de Montréal (non publié).
- FRANCESCHI, Catherine. (2006). «Remarque sur le paysage». Ana-Maria Zahariade, Toader Popescu et Radu Tudor Ponta (dir.), *Édification des lieux et paysage*, Bucarest, Editura Universitara Ion Mincu, Universitatea de Arhitectura si Urbanism Ion Mincu, 32-35.
- FRANK, Suzanne Shulof (dir.). (1994). *Peter Eisenman's House VI: the client's response*. New York, Whitney Library of Design.
- FREUD, Sigmund. (1919). «L'inquiétante étrangeté» (traduction de : *Das Unheimliche*). Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, rééd. 1985, 208-263.
- FREUD, Sigmund. (1924). «Note sur le « bloc magique »» (traduction de : *Notiz über den «wunderblock»*). *Sigmund Freud. Oeuvres complètes*. Psychanalyse, Vol. XVII, 1923-1925, Paris, PUF, 138-143.

- FREUD, Sigmund. (1929). *Malaise dans la civilisation* (traduction de : *Das Unbehagen in der Kultur*). Paris, PUF, rééd. 1971.
- FRIEDEMANN, Thomas. (1998). «Aménagement du paysage de la ville interstice / Landschaftsgestaltung in der Zwischenstadt ». *Anthos*, no 2, Munich, 5-9.
- FURETIÈRE, Antoine. (1690). *Dictionnaire universel contenant tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leers.
- FROMNOT, Françoise, et David LECLERC. (2000). «Bernard Tschumi, pour quoi faire?». *Le Visiteur*, no 5, printemps, Paris, 6-27.
- FRY, Philip. (1986). «Chronicle of a new landscape garden». *Parachute*, no 44, Montréal, 16-21.
- FRY, Philip. (2000). «The Old-Field Garden, an Example of Habitat-Gardening». *Art et jardins. Nature / Culture* (actes du colloque). Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 91-100.
- GALLET, Bastien. (2002). *Le boucher du prince Wen-houei*. Paris, Musica Falsa.
- GANDELSONAS, Mario. (1973). «Linguistics in Architecture». *Casabella*, no 374, Milan, février, 17-31.
- GANDELSONAS, Mario. (1976). «Neo-Functionalism» (éditorial). *Oppositions*, no 5, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, été, non paginé.
- GANDELSONAS, Mario. (1979). «From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language». *Oppositions*, no 17, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, été, 6-29. Voir aussi: Peter Eisenman, *House X*, New York, Rizzoli, 7-31.
- GAUDIN, Henri. (1984). *La Cabane et le labyrinthe*. Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga.
- GAUDIN, Henri. (1992). *Seuil et d'ailleurs*. Paris, Éditions du Demi-Cercle.
- GAUTIER, Théophile. (1844). *Voyage en Espagne*. Paris, Gallimard, rééd. 1981.
- GELERNTER, Mark. (1995). *Sources of Architectural Form : a critical history of Western design theory*. Manchester, New York, Manchester University Press.
- GEUZE, Adriaan /WEST 8. (1995). *WEST 8 Landscape Architecture*, Rotterdam, 010.
- GEUZE, Adriaan /WEST 8. (1996). *Colonizing the Void*. Rotterdam, NAI Publishers.
- GEUZE, Adriaan /WEST 8. (1998). «Une aspiration à l'authenticité : Schouwburgplein/ Carasco Square». *Inter art actuel*, no 68 (paysages), Québec, 12-15.
- GHIRARDO, Diane. (1994). «Eisenman's Bogus Avant-Garde». *Progressive Architecture*, New York, novembre, 70-73.
- GHIRARDO, Diane. (1996). *Architecture after modernism*. New York, Thames and Hudson.
- GHIRARDO, Diane. (2002). «Manfredo Tafuri and Architecture Theory in the U.S., 1970-2000». *Perspecta*, no 33, New Haven, Yale School of Architecture, Cambridge Mass., MIT Press, 38-47.

- GIEDION, Siegfried. (1941). *Space Time Architecture : the growth of a new tradition*. Cambridge Mass., Harvard University Press. Traduction française : *Espace Temps Architecture*, Bruxelles, La Connaissance, 1968 (1^{ère} édition). Réédition en trois tomes, format poche : Paris, Denoël/Gonthier, 1978.
- GIERSTBERG, Frits, et Bas VROEGE. (1992). *Wasteland Landscape from Now on - Het landschap vanaf nu*. Rotterdam, 010 Publishers.
- GIRARD, Christian. (1986). *Architecture et concepts nomades : traité d'indiscipline*. Bruxelles, Liège, Madagascar.
- GOETZ, Benoît. (2001). *La dislocation : architecture et philosophie*. Paris, Éditions de la passion.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. (1886). *Journal*. Paris, Laffont, rééd. 1989.
- GORIN, Jean-Pierre. (2004). «Interview» (New York). Supplément vidéo accompagnant la réédition en DVD du film «Tout va bien» de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin (1972). Criterion Collection, 2005.
- GOULET, Patrice. (1989). *Temps sauvages et incertains : anthologie*. Paris, Éditions du Demi-Cercle.
- GOULET, Patrice (dir.). (1982). *Biennale de Paris: la modernité ou l'esprit du temps*. Paris, L'Équerre.
- GRAAFLAND, Arie, et Deborah HAUPTMANN. (2001). *Cities in Transition*. Rotterdam, 010 Publishers.
- GRAFMEYER, Yves, et Isaac JOSEPH (dir.). (1984). *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris, Aubier.
- GRAND-CARTERET, John. (1903,1904). *La Montagne à travers les âges*, 2 volumes, Genève, Slatkine, rééd. 1983.
- GREGOTTI, Vittorio. (1966). *Le territoire de l'architecture*. Paris, L'Équerre, rééd. 1982.
- GREGOTTI, Vittorio, Bernardo SECCHI, et Stefano BOERRI. (1979). *The Abandoned areas*. Bologna, CIP-IA, rééd. 1990.
- GREGOTTI, Vittorio. (1993). «Urban Open Spaces: the phenomenology of a design problem». *Casabella*, no 597-598, Milan, janvier-février.
- GRÉSILLON, Boris. (2004). «Le Tacheles, histoire d'un 'squart' berlinois». *Multitudes*, no 17, Paris, été. (<http://multitudes.samizdat.net/>).
- GRIGNON, Marc. (1994). «Le projet, son histoire, ses limites». *ARQ* (Architecture Québec), Montréal, février, 16-17.
- GROSZ, Elizabeth. (1997a). «The Future of Space: Toward an Architecture of Invention» (conférence, Rotterdam, 1997). Cynthia Davidson (dir.), *Anyhow*, New York, Cambridge Mass., Anyone Corporation, MIT Press, 1998, 242-251. Voir aussi: *ANY*, no 19/20, New York, 1997; Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 2001, 109-130.
- GROSZ, Elizabeth. (1997b). «In-Between: The Natural in Architecture and Culture» (conférence au colloque «Constructing Identities: Between Architecture and Culture», Cornell University, oct. 1997). Eliza-

- beth Grosz, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 2001, 91-105.
- GROSZ, Elizabeth. (2001). *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge Mass., Londres, MIT Press.
- GROTH Paul, et Todd W. BRESSI (dir.). (1997). *Understanding Ordinary Landscapes*. New Haven, Londres, Yale University Press.
- GROTH, Paul. (1997). «Frameworks for cultural landscape study». Paul Groth et Todd W. Bressi (dir.), *Understanding Ordinary Landscapes*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1-21.
- GRUET, Stéphane (dir.). (1996). «La ville, entre ordre et désordre» (actes de séminaire de recherche architecturale, Toulouse, février 1996). *Poiesis*, no 7, Toulouse, 1998, 17-104.
- GRUMBACH, Antoine. (1994). «La dialectique des contraintes». *Le Débat*, no 80, Paris, mai-août, 141-145.
- GUATTARI, Félix. (1979). *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*. Paris, Éditions Recherches.
- GUATTARI, Félix. (1986). *Les années d'hiver 1980-1985*. Paris, Bernard Barrault.
- GUATTARI, Félix. (1989a). *Cartographies schizoanalytiques*. Paris, Galilée.
- GUATTARI, Félix. (1989b). «L'énonciation architecturale». *Cartographies schizoanalytiques*. Paris, Galilée. 291-301.
- GUATTARI, Félix. (1989c). *Les trois écologies*. Paris, Galilée.
- GUATTARI, Félix. (1990). «Space and Corporeity». *D. Columbia Documents of Architecture and Theory*, vol.2, New York, Columbia University, 1993, 138-149.
- GUILHEUX, Alain. (2002). *Architecture action. Une architecture post-théorique*. Paris, Sens&Tonka.
- GUILLAUME, Paul. (1937). *La psychologie de la forme*. Paris, Flammarion.
- HAJER, Maarten, et Arnold REIJNDORP. (2001). *In Search of New Public Domain. Analysis and Strategy*. Rotterdam, NAI Publishers.
- HALBWACHS, Maurice. (1932). «Chicago, expérience ethnique». Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (dir.), *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris, Aubier, rééd.1984. 279-326.
- HALBWACHS, Maurice. (1950). *La mémoire collective*. Paris, Presses universitaires de France, rééd.1968.
- HALL, Edward T. (1966). *La dimension cachée*. Paris, Seuil, rééd. 1971.
- HALLER, Albrecht von. (1732). «Die Alpen». A.von Haller, *Poésie de Mr. Haller*, Berne, Abr. Wagner Fils, 1760.
- HANDKE, Peter. (1984). *L'absence*. Paris, Gallimard.
- HANDKE, Peter, et Wim WENDERS. (1987a). *Les ailes du désir* (scénario du film *Der Himmel über Berlin*, titre original allemand). Le Chesnay, Jade-Flammarion, 1988.
- HANDKE, Peter (entretien avec Herbert Gampert). (1987b). *Espaces intermédiaires*. Paris, Christian-Bourgeois (édition française d'un entretien publié d'abord en allemand), 1992.

- HANNERZ, Ulf. (1980). *Explorer la ville : éléments d'anthropologie urbaine*, Paris, Éditions de Minuit, rééd. 1983.
- HARDY, Joop. (1959). «Le seuil – Royaume de l'entre / The Threshold – Land of In-Between / Die Schwelle – das Reich des Zwischen», *Forum*, no 8, Amsterdam, non paginé.
- HARDY, Joop. (1960). «Wall and Opening – Door and Window – Indoor Space and Outdoor World», *Forum*, no 3, Amsterdam, non paginé.
- HARPHAM, Geoffrey Galt. (1982). *On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, N.J., Princeton University Press.
- HARTMANN, George Wilfried. (1935). *Gestalt psychology : a survey of facts and principles*. New York, Ronald Press.
- HATZFELD, Hélène, Marc HATZFELD et Nadja RINGART (avec la collaboration de Bernard BASTIEN). (1997). *Interstices urbains et nouvelles types d'emploi*. Rapport de recherche dans le cadre du programme «Ville et emploi» du Plan Urbain, Paris, France. (www.urbanisme.equipement.gouv.fr).
- HATZFELD, Hélène, Marc HATZFELD et Nadja RINGART. (1998). *Quand la marge est créatrice : les interstices urbains initiateurs d'emploi*. Paris, Éditions de l'Aube.
- HATZFELD, Marc (entretien avec Olivier Petitjean). (2005). «Comprendre la ville par ses interstices». *Écorev*, revue critique d'écologie politique, Paris, 10 mai. <http://ecorev.org>.
- HAYS, K. Michael. (1998). *Architecture Theory since 1968*. Cambridge Mass., Londres, MIT Press.
- HEIDEGGER, Martin. (1951). «Bâtir habiter penser». *Essai et conférences*. Paris, Gallimard, 1980.
- HEISE, Volker, et Susanne HOLSTEIN (dir.). (1990). *Realisierungswettbewerb. Erweiterung BERLIN MUSEUM mit Abteilung JÜDISCHES MUSEUM. Voraussetzungen Verfahren Ergebnisse*. Berlin, Senatsverwaltung für Bau und Wohnungswesen, janvier.
- HENNEBELLE, Guy (dir.). (1995). *Cinémaction*, no 75, Paris.
- HERTZBERGER, Herman. (1966). «Identity». *Forum*, no 7, Amsterdam, 1967. Voir aussi : Herman Hertzberger, *Lessons for Students In Architecture*, Rotterdam, 010 Publishers, 1993, 170-171. (extraits).
- HERTZBERGER, Herman. (1973). «Homework for more hospitable form». *Forum*, no 3, vol. 24, Amsterdam. Voir aussi : Herman Hertzberger, *Lessons for Students In Architecture*, Rotterdam, 010 Publishers, 1993, 47, 150-51, 177, 194 (extraits).
- HERTZBERGER, Herman. (1993). *Lessons for Students In Architecture*, Rotterdam, 010 Publishers.
- HETHERINGTON, Kevin. (1997a). «In place of geometry: the materiality of place». Kevin Hetherington et Rolland Munro (dir.), *Ideas of Difference*, Oxford, Malden Mass., Blackwell Publishers, 183-199.
- HETHERINGTON, Kevin. (1997b). *The Badlands of Modernity : heterotopia and social ordering*. Londres, New York, Routledge.

- HISSARD, Jean-René. (1982). *Seine-des-Iles. Coins perdus, bouts du monde (Une approche du paysage post-industriel)*. Paris, Hospice St-Charles, MRU/Paysage, Ministère de l'Urbanisme et du Logement.
- HLADIK, Murielle. (2000). «Figure(s) de la ruine». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 331, Paris, novembre-décembre, 50-57.
- HODGE, Brooke (dir.). (1996). *Transforming The Common/Place: Selections from Laurie Olin's Sketchbooks*. New York, Princeton Architectural Press, Harvard Graduate School of Design.
- HOLLEIN, Hans. (1974). «Schullin Jewelry Shop I» (Vienne). *Architecture and Urbanism (A+U)*, Tokyo, février. 1985, 65.
- HOLLEVOET, Christel. (1992). «Déambulations dans la ville. De la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel». *Parachute*, no 68, Montréal, automne.
- HOLLIER, Denis. (1974). *La prise de la Concorde. Essai sur Georges Bataille*. Paris, Gallimard.
- HOLT, Nancy (dir.). (1979). *The Writings of Robert Smithson (1966-1973)*. New York, New York University Press.
- HOUGH, Michael. (1994). « Design with city nature: an overview of some issues ». Rutherford H. Platt, Rowan A. Rowntree et Pamela C. Muick (dir.), *The Ecological City. Preserving and restoring urban biodiversity*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 40-48.
- HOUGH, Michael. (1987). «The city's landscape: an environmental view». *Les actes de dessins sur Montréal* (Colloque international en design urbain). Montréal, 68-69.
- HOUGH, Michael. (1984). *City Form and Natural Process. Toward a New Urban Vernacular*. New York, Van Nostrand Reinhold, 1984.
- HUET, Bernard. (1977). «Formalisme - Réalisme». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 190, Paris, avril. 35-36.
- HUGO, Victor. (1862). *Les Misérables*. Paris, Seuil, rééd. 1963.
- HUIZINGA, Johan. (1951). *Homo Ludens: essai sur la fonction social du jeu*. Paris, Gallimard.
- HUYSSSEN, Andreas. (1997). «The Voids of Berlin». *Critical Inquiry*, no 24, Chicago, University of Chicago, automne, 57-81.
- IBELINGS, Hans. (1998). *Supermodernism : architecture in the age of globalization*. Rotterdam, NAI Publishers.
- ISACHENKO, A.G. (1972). «Géotopologie et étude du paysage». *Izy Vses Geogr. Obscestva*, 3, Moscou, 161-173. (Traduction française : Centre de Documentation et Cartographie géographique CNRS). Cité par : Gabriel Rougerie et Nicolas Beroutchachvili, *Géosystèmes et paysages. Bilan et méthodes*, Paris, Armand Colin, 1991, 67.
- ISOZAKI, Arata. (1979). «The Space Between. An interview with Arata Isozaki». *Skyline*, vol 2, no 2, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, mai, 4.
- ISOZAKI, Arata. (1996). *The Island Nation Aesthetic*. Londres, Academy Group.

- IVAIN, Gilles (alias Ivan Chtcheglov). (1958). «Formulaire pour un urbanisme nouveau». (Internationale Lettriste, 1953). *Internationale Situationniste*, no 1, Paris, juin 1958, 15-20.
- JABÈS, Edmond. (1959). *Je bâtis ma demeure: poèmes 1943-1957*. Paris, Gallimard, rééd. 1975.
- JACOBS, Jane. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. New York, Vintage Books.
- JACKSON, John Brinckerhoff. (1980). *The Necessity for Ruins, and other Topics*. Amherst, University of Massachusetts Press.
- JACKSON, John Brinckerhoff. (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven, Yale University Press.
- JAMES, William. (1890). *The Principles of Psychology. Volume II*. Cambridge Mass., Londres, Harvard University Press, rééd. 1981.
- JAMES, William. (1904). «A World of Pure Experience». Bruce Kuklick (dir.), *William James Writings 1902-1910*, New York, The Library of America, rééd. 1987, 1159-1182.
- JAMES, William (avec introduction de Henri Bergson). (1907). *Le pragmatisme*. (traduction française de : *Pragmatism*). Paris, Flammarion, rééd. 1968.
- JAMES, William (1909). *A Pluralistic Universe*. Bruce Kuklick (dir.), *William James Writings 1902-1910*, New York, The Library of America, rééd. 1987, 625-820.
- JAMES, William. (1912). *Essays in Radical Empirism*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- JAMESON, Frederic. (1985). «Architecture and the Critique of Ideology». Joan Ockman (dir.), *Architecture Criticism Ideology*, New York, Princeton Architectural Press.
- JAMESON, Frederic. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.
- JAMESON, Frederic. (1999). «Aronoff and Ideology». Peter Eisenman (dir.), *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial – Eisenman architects 1988-1998*, New York, Monacelli Press, 2003, 60-68.
- JAY, Martin. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press.
- JENCKS, Charles. (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. London, Academy Editions.
- JENCKS, Charles, et George BAIRD. (1969). *Meaning in Architecture*. London, Barrie & Rockliff the Cresset.
- JEUDY, Henri-Pierre. (2003). *Critique de l'esthétique urbaine*. Paris, Sens&Tonka.
- JOHNSON, Philip. (1950). «House at New Canaan, Connecticut». *Architectural Review*, vol. CVIII, no 645, septembre, 152-159.
- JOSEPH, Isaac. (1984). *Le passant considérable. Essai sur la disparition de l'espace public*. Paris, Méridiens-Kliencksieck.
- JOSEPH, Isaac. (1998). *La ville sans qualités*. Paris, Éditions de l'Aube.

- KAHN, Louis. (1957). «Architecture is the Thoughtful Making of Space». *Perspecta (The Yale Architectural Journal)*, no 4, New Haven, 2-3. Voir aussi: Joan Ockman (dir.), *Architecture Culture 1943-1968 : A Documentary Anthology*, New York, Columbia Books of Architecture, Rizzoli, rééd.1993, 271-272.
- KAIJIMA, Momoyo, Junzo KURODA, et Yoshiharu TSUKAMOTO. (1999). «Made in Tokyo». *Archis*, mai, Amsterdam, 42-43.
- KELLER, Jean-Pierre. (1977). «La perception esthétique du quotidien». *Diogène (revue internationale des sciences humaines)*, no 100, Paris, 9-27.
- KENT PETERSON, Steven. (1980a). «Aims and Means of Urban Design». (texte de présentation, projet lauréat du concours Les Halles, Biennale de Paris). *Architectural Design*, no 9-10. Londres. 70-72.
- KENT PETERSON, Steven. (1980b). «Space and Anti-space». *The Harvard Architectural Review*, vol. 1 (Beyond the Modern Movement), Cambridge Mass., MIT Press, printemps, 88-113.
- KEPES, Gyorgy. (1944). *Language of Vision*. Chicago, P. Theobald, 1964.
- KERN, Stephen. (1983). *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge Mass., Harvard University Press.
- KEROUAC, Jack. (1960). «Le vagabond américain en voie de disparition». *Le Vagabond solitaire* (traduction de: *Lonesome Traveller*). Paris, Gallimard, rééd.1969.
- KIPNIS, Jeffrey. (1997). «P-Tr's Progress». *El Croquis*, no 83 (Peter Eisenman), Madrid, 36-49.
- KIPNIS, Jeffrey, et Thomas LEESER (dir.). (1997). *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York, Monacelli Press.
- KLEIHUES, Joseph Paul (dir.). (1980). *Berlin Südliche Friedrichstadt. Kochstrass /Friedrichstrasse. Bericht der Vorprüfung. Report on the Preliminary Examination*. Berlin, International Bauausstellung Berlin 1984. Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, PDE-135-T.
- KLEIHUES, Joseph Paul, et Heinrich KLOTZ. (1986). *International Building Exhibition : example of new architecture*. New York, Rizzoli.
- KLEIHUES, Joseph Paul, Lore DITZEN et Hardt-Waltherr HÄMER. (1987). *International Building Exhibition Berlin 1987, Architecture and Urbanism (A+U)*, extra edition, Tokyo, mai.
- KLEIHUES, Joseph Paul. (1989). «IBA's assignment / Aims-process-results». Gernot & Johanne Nalbach (dir.), *Berlin Modern Architecture* (catalogue d'exposition), Berlin, Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, 61-62.
- KLEIN, Yves. (1960). *L'aventure monochrome* (document dactylographié). Repris dans : Jean-Yves Mock (assisté de Véronique Legrand) (dir.), *Yves Klein (catalogue d'exposition)*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1983.

- KLEIN, Yves. (1961). *Manifeste de l'Hôtel Chelsea* (New York). Repris dans : Jean-Yves Mock (assisté de Véronique Legrand) (dir.), *Yves Klein (catalogue d'exposition)*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1983, 196.
- KLINGEREN, Frank Van. (1966). «De Meerpal : Sheltered Agora Gives a Meeting Place», *Interbuild*, octobre, non paginé. Voir aussi: Hans Ibelings, «The Thing of Dronten: De Meerpaal by Frank van Klingereren », *Archis*, no 5, Amsterdam, 1998, 55.
- KLOTZ, Heinrich. (1988). *The history of postmodern architecture*. Cambridge Mass., MIT Press.
- KNAEBEL, Georges. (1991). «Le rangement du résidu». *Les Annales de la recherche urbaine*, no 53, Paris, 22-31.
- KOETTER, Fred. (1980). «Notes on the In-Between». *The Harvard Architecture Review*, vol. 1 (Beyond the Modern Movement), Cambridge Mass., MIT Press, printemps, 62-73.
- KOFFKA, Kurt. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. New York, Hartcourt, Brace and World, 1963.
- KOFMAN, Sarah. (1972). *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot.
- KÖHLER, Wolfgang. (1929). *Gestalt psychology : an introduction to new concepts in modern psychology*. New York: Liveright, 1970.
- KOOLHAAS, Rem, Elia ZENGHELIS, et Madelon VRIESENDORP. (1972). «Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture» (projet final de Rem Koolhaas à l'AA, Londres, 1972). *Casabella*, Milan, juin 1973, 42-45. Voir aussi: « Exodus ». *Architectural Design*, Londres, mai 1977, 328-329; Rem Koolhaas et Bruce Mau, *SMLXL*, New York, Monacelli Press, 1995, 2-21.
- KOOLHAAS, Rem, Oswald Mathias UNGERS, Hans KOLHOFF, Peter RIEMANN, et Arthur OVASKA. (1977). «Cities within the City» (séminaire, Cornell University, Ithaca N.Y., Berlin, 1977). *Lotus International*, no 19, Milan, 1978, 82-97.
- KOOLHAAS, Rem. (1978). *Delirious New York : a Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York, Monacelli Press, rééd. 1994.
- KOOLHAAS, Rem (avec Elia ZENGHELIS et Zaha HADID). (1980). «Urban Intervention: Dutch Parliament Extension The Hague». (projet de concours, Den Haag, 1978). *International Architect*, vol. 1, no 3, Londres, 40-46.
- KOOLHAAS, Rem. (1981b). «Two Competition projects for Bunker Hill in Downtown Los Angeles». *Trace*, volume 1, no 3, Toronto, septembre, 10-15.
- KOOLHAAS, Rem. (1982). «Danse Theater 1, The Hague» (présentation, Charlottesville, 1982). *The Charlottesville Tapes*. New York, Rizzoli, 1985, 178-187.
- KOOLHAAS, Rem. (1983). «Koch-/Friedrichstrasse, Block 4» (projet IBA, Berlin, 1980-81). *Architectural Design*, vol. 53, no 1-2, Londres, janvier, 88-90.

- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Jacques Lucan, Bruno Vayssière, Patrice Noviant). (1984a). «L'indétermination et la foi». *AMC (Architecture Mouvement Continuité)*, no 6, Paris, décembre, 16-30.
- KOOLHAAS, Rem. (1984b). «Cadavre Exquis: Netherland Dance Theater» (projet réalisé, 1984). Rem Koolhaas et Bruce Mau, *SMLXL*, New York, Monacelli Press, 1995, 304-333.
- KOOLHAAS, Rem. (1985a). «Éloge du terrain vague» (concours La Villette, 1982). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 238, Paris, avril, 46. Voir aussi : «Elegy for a vacant lot», Rem Koolhaas et Bruce Mau, *SMLXL*, New York, Monacelli Press, 1995, 937.
- KOOLHAAS, Rem. (1985b). «Imaginer le néant». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 238, Paris, avril. Voir aussi: «La ville sans qualités», Rem Koolhaas/OMA, *Bijlmermeer Amsterdam sud-est (1986-87)*, Paris, Architecture et Cie, Tonka éditeur, 1988, 1-2; «Imagining the Nothingness», Jacques Lucan (dir.), *Rem Koolhaas OMA*, Princeton Architectural Press, 1991, 156-157; Rem Koolhaas et Bruce Mau, *SMLXL*, New York, Monacelli Press, 1995, 198-203.
- KOOLHAAS, Rem. (1985c). «La splendeur terrifiante du XXe siècle». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 238, Paris, avril, 15. Voir aussi : «The Terrifying Beauty of the Twentieth Century», Jacques Lucan (dir.), *Rem Koolhaas OMA*, Princeton Architectural Press, 1991, 154-155.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Olivier Boissière et Dominique Lyon). (1986). «Entretien». Jean Maheu (dir.), *Cahier du CCI*, no 1 (Architecture: récits, figures, fictions), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou/CCI, 79-84.
- KOOLHAAS, Rem. (1987). «Summary of a lecture held at the university of Delft, April 10, 1987». *Indesem 87 International Design Seminar Delft*. Delft, Delftse Universitaire Pers, 1988, 202-215.
- KOOLHAAS, Rem. (1988a). «Vanishing Act: Biocenter, University of Frankfurt» (projet, 1988). Rem Koolhaas et Bruce Mau, *SMLXL*. New York, Monacelli, 1995, 370-373.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Marie-Christine Loriers). (1988b). «Sur la crête de la vague moderne». *Technique & Architecture*, no 380, Paris, 76-77.
- KOOLHAAS, Rem. (1988c). *Bijlmermeer Amsterdam sud-est*. Paris, Architecture et Cie, Tonka éditeur.
- KOOLHAAS, Rem. (1988d). «Sixteen Years of OMA». *Architecture and Urbanism (A+U)*, no 217, Tokyo, octobre, 16-17.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Hajime Yatsuka). (1989a). «I combine architectural specificity with programmatic instability». *Telescope*, Tokyo, hiver, 7-11.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Bruno Fortier). (1989b). «La grande ville». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 262, Paris, avril, 90-93.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Charles-Arthur Boyer). (1990a). «Dessiner entre indétermination et spécificité». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 269, Paris, 34-39.

- KOOLHAAS, Rem. (1991a). «Lecture / Seminar 1/21/91» (Rice University School of Architecture, Houston). Sanford Kwinter (dir.), *Rem Koolhaas: conversation with students*, Houston, New York, Rice University School of Architecture, Princeton Architectural Press, 1996. 11-65.
- KOOLHAAS, Rem. (1991b). «Precarious Entity» (conférence, Los Angeles). Cynthia Davidson (dir.), *Anyone*, New York, Anyone Corporation, Rizzoli, 146-155.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Alejandro Zaera Polo). (1991c). «Finding Freedoms : Conversations with Rem Koolhaas». *El Croquis*, no 53 (OMA / Rem Koolhaas 1987-1992), Madrid, 1993, 6-31.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec François Chaslin). (1992a). «Un rationalisme paradoxal». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 280, Paris, février, 162-166.
- KOOLHAAS, Rem. (1992b). «Gridding the New» (conférence, Yufui, Japon). Cynthia Davidson (dir.), *Anywhere*, New York, Anyone Corporation, Rizzoli, 152-161.
- KOOLHAAS, Rem. (1992c). «Urban Operations» (conférence, Columbia University, New York, octobre 1992). *D Columbia Documents of architecture and theory*, vol. 3, New York, Columbia University, 1993, 25-57.
- KOOLHAAS, Rem. (1993a). «Field Trip (A)A Memoir (The Berlin Wall as Architecture, 1972)». Rem Koolhaas et Bruce Mau, *SMLXL*, New York, Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS, Rem. (1993b). «Negotiating the void» (conférence, Barcelone, 1993). Cynthia Davidson (dir.), *Anyway*, New York, Cambridge Mass., Anyone Corporation, MIT Press, 1994. 44-51.
- KOOLHAAS, Rem. (1994a). «The Generic City». Rem Koolhaas et Bruce Mau, *SMLXL*. New York, Monacelli Press, 1995, 1238-1264. Voir aussi: Rem Koolhaas et al., *Mutations*, Barcelone, Bordeaux, AC-TAR, Arc en rêve centre d'architecture, rééd.(version française) 2000, 721-742.
- KOOLHAAS, Rem. (1994b). « What Ever Happened to Urbanism?». Rem Koolhaas et Bruce Mau, *SMLXL*. New York, Monacelli Press, 1995. 960-971.
- KOOLHAAS, Rem, Sarah BUCKLEY et al. (1995). «*Anywise*. Discussion 2» (Any Conference, Séoul, 1995). Cynthia Davidson (dir.), *Anywise*, New York, Anyone Corporation, Cambridge Mass., MIT Press, 1996, 106-121.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Alejandro Zaera Polo). (1996a). «The Day After». *El Croquis*, no 79 (OMA/Rem Koolhaas 1992-1996), Madrid, 1996, 6-31.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Marc Emery). (1996b). «Sans titre - entretien avec Marc Emery». Marianne Brausch et Marc Emery (dir.), *L'architecture en questions : 15 entretiens avec des architectes*. Paris, Le Moniteur, 110-117.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Olile Fillion). (1996c). «Sans titre - entretien avec Odile Fillion sur Yves Brunier». Francine Fort (dir.), *Yves Brunier : landscape architect - paysagiste*. Bordeaux, Basel, Arc en rêve centre d'architecture, Birkhäuser, 89-90.

- KOOLHAAS, Rem, OMA. (1997). «Hyperbuilding, hypothèse d'injection urbaine ». *Inter*, no 68, Québec, 20-23.
- KOOLHAAS, Rem, et Kate ORFF. (1998a). «Pearl Delta Project», *Inter*, no 69, Québec, 2-7.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Hans-Ulrich Obrist). (1998b). «Cultivating urban emptiness». *Art Orbit*, no 4, Stockholm, Art Node, février 1999 (publication internet). Voir aussi : Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist (entretien), «Berlin Interview Part I, On Berlin Architecture», *Hans Ulrich Obrist / Rem Koolhaas – The Conversation Series*, Cologne (Köln), Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006, 73-91.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec François Chaslin). (2000a). «Face à la rupture». Rem Koolhaas et al. (dir.), *Mutations*, Barcelone, Bordeaux, ACTAR, Arc en rêve centre d'architecture, 758-799.
- KOOLHAAS, Rem. (2000b). «Junkspace». Rem Koolhaas (dir.), *The Harvard Design School Guide to Shopping*. Cologne (Köln), Taschen GmbH, 2001, 408-421. Voir aussi versions antérieures : *Any*, no 27, New York, 2000; Rem Koolhaas et al., *Mutations*, Barcelone, Bordeaux, ACTAR, Arc en rêve centre d'architecture, 1999, 745-757.
- KOOLHAAS, Rem (entretien avec Hans Ulrich Obrist). (2000c). «Interview 28 : habiter et construire». *Libération / Style*, no 3, Paris. Voir aussi : Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist (entretien), «Dynamic Labyrinth (Seoul)», *Hans Ulrich Obrist / Rem Koolhaas – The Conversation Series*, Cologne (Köln), Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006, 55-77.
- KOOLHAAS, Rem, Cornel WEST, et John RAJCHMAN (entretien). (2000d). «Critical Mass : Urban Philosophies» (MoMA, New York, novembre 2000). *AV Monography*, no 91 (Pragmatism and Landscape), Madrid, septembre-octobre 2001, 15-33.
- KOOLHAAS, Rem. (2001a). «Sans titre - interview Post.Rotterdam». Pedro Gadanho et CRIMSON (dir.), *Post.Rotterdam: architecture and the city after the tabula rasa*. (catalogue d'exposition, Porto 2001), Porto, Rotterdam, Porto 2001/CUC, 010 Publishers, 62-67.
- KOOLHAAS, Rem, Jeffrey INABA, Chuihua Judy CHUNG, et Sze Tsung LEONG. (2001b). *Great Leap Forward*. Köln (Cologne), Cambridge Mass., Taschen, Harvard Design School.
- KOOLHAAS, Rem, et Lars SPUIBROECK (entretien). (2002). «Africa comes First». *TransUrbanism*. Rotterdam, V2 Publishing, NAI Publishers. 160-193.
- KOOLHAAS, Rem. (2003). «The New World: 30 Spaces for the 21st Century». *Wired*, juin.
- KOROSEC-SERFATY, Perla. (1991). «La ville et ses restes». Annick Germain (dir.), *L'aménagement urbain: promesses et défis*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 232-267.
- KRAUSS, Rosalind. (1977a). «Death of a Hermeneutic Phantom : Materialisation of the Sign in the Work of Peter Eisenman». *Architecture and Urbanism (A+U)*, no 112, Tokyo, janvier, 1980. Voir aussi: Peter Eisenman, *House of Cards*, New York, Rizzoli, 1982, 166-184.

- KRAUSS, Rosalind. (1977b). «Notes on the Index: Seventies Art in America». (Part 1 & Part 2). *October*, no 3 et no 4, New York, printemps et automne, 68-81 et 58-67. Voir traduction française dans : *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, 63-91.
- KRAUSS, Rosalind. (1979). «Grids». *October*, no 9, New York, été, 50-64. Voir traduction française dans : *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, 92-109.
- KRAUSS, Rosalind. (1993). *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris, Macula.
- KRIER, Leon. (1978). «La reconstruction de la ville». Collectif, *Rational architecture : the reconstruction of the European city / Architecture rationnelle : la reconstruction de la ville européenne*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 33-42.
- KRIER, Leon. (1980). «Les Halles: An Everlasting Void». *Architectural Record*, no 9-10, Londres, 47.
- KRIER, Rob. (1979). *Urban Space*. New York, Rizzoli.
- KROLL, Lucien (avec une introduction de Wolfgang Pehnt). (1987). *Lucien Kroll. Projets et réalisations/ Projekte und Bauten*. Teufen, Editions Arthur Niggli S.A.
- KROLL, Lucien. (1998). «Tout est paysage». *Inter art actuel*, no 69, Québec, 20-23.
- KROLL, Lucien. (2001). *Tout est paysage*. Paris, Sens & Tonka.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle. (2002). «Écrivains, jardins et paysages au XIXe siècle. Jardin et paysage imaginaire fin de siècle». Michel Racine (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXIe siècle*, Arles, Actes Sud / ENSP (École Nationale Supérieure du Paysage), 382-383.
- KWINTER, Sanford. (1995). «Politics and pastoralism». *Assemblage*, no 27, Cambridge Mass., MIT Press, 25-32.
- KWINTER, Sanford. (1996). «Virtual City, or the Wiring and Waning of the World». *Assemblage*, no 29, Cambridge Mass., MIT Press, 96-101.
- KWINTER, Sanford. (2001). *Architectures of Time: toward a theory of event in modernist culture*. Cambridge Mass., Londres, MIT Press.
- KWINTER, Sanford. (2003). «Kaddish (For an Architecture Not Born) - Peter Eisenman's Giuseppe Terragni». *Bookforum*, hiver, (www.bookforum.com), 1-7.
- LA BLACHE, Vidal de. (1903), «Tableau de la géographie de la France». Ernest Lavisse (dir.), *Histoire de France*, Paris, Hachette.
- LACOSTE, Yves. (1977). «À quoi sert le paysage?». *Hérodote*, Paris, juillet-septembre, 3-41.
- LACOSTE, Yves. (1990). *Paysages politiques*. Paris, Le livre de poche.
- LAKOFF, George, et Mark JOHNSON. (1980). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris, Éditions de Minuit, rééd. 1985.
- LALO, Charles. (1912). *Introduction à l'esthétique*. Paris, Armand Colin.

- LAMARCHE, Lise, et Guy MERCIER. (2000). *Terrains Vagues / Unspecified*. Montréal, Éditions J'ai vu.
- LAMARCHE-VADEL, Gaëtane. (1999). «Le paysage en mouvement. Les nouvelles marches urbaines». *Les Annales de la recherche urbaine*, no 85. Paris, 153-160.
- LAMARTINE, Alphonse de. (1836). *Jocelyn*. Paris, Garnier, rééd.1960.
- L'ANGLAIS, Paul Gaston (sous la direction de Marcel Moussette). (1994). *La recherche archéologique en milieu urbain : d'une archéologie dans la ville vers une archéologie de la ville*, CÉLAT, Ville de Québec, Hors série, no 6, mars.
- LAPOUJADE, David. (1997). *William James. Empirisme et Pragmatisme*, Paris, PUF.
- LASSUS, Bernard. (1987). «Entre les strates du jardin : des paysages». Bernard LASSUS (dir.), *Hypothèses pour une troisième nature* (actes d'un séminaire tenu à Paris, les 4 et 5 septembre 1987). Paris, Londres, Cercle Charles-Rivière-Dufresny, Coracle, 1992, 13-20.
- LASSUS, Bernard. (1989). «Théorie des failles». Voir version anglaise : «Theory of Faults», Bernard Lassus (avec introductions de Peter Jacobs et Robert B. Riley, postface de Stephen Bann), *The Landscape Approach/Bernard Lassus*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1998, 62-64. Un fragment de ce texte est paru dans : Bernard Lassus, «Pour une poétique du paysage. Théorie des failles», Alain Roger (dir.), *Maîtres et protecteurs de la nature* (Actes du colloque tenu à Creusot, 30 novembre - 2 décembre 1989), Seyssel, Champ Vallon, 1991, 239-255.
- LASSUS, Bernard. (1991). «Les continuités du paysage». *Urbanisme et Architecture*, no 250, Paris, septembre, 64-68.
- LASSUS, Bernard (dir.). (1992a). *Hypothèse pour une troisième nature*. Paris, Londres, Cercle Charles Rivière-Dufresny, Coracle Press.
- LASSUS, Bernard. (1992b). «Les friches ou la renaissance d'une culture rurale». *Le paysage, patrimoine et enjeu de développement* (synthèse du colloque du 4 juin 1992 organisé par la Commission de la production et des échanges de l'Assemblée nationale), Paris, L'Environnement-magazine, 81-83.
- LASSUS, Bernard (avec introductions de Peter Jacobs et Robert B. Riley, postface de Stephen Bann). (1998). *The Landscape Approach / Bernard Lassus*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- LASSUS, Bernard. (1999). «L'inflexus ou l'inflexion du processus de l'évolution ordinaire des lieux». Sylvain Paquette, Philippe Poullaouec-Gonidec, Gérald Domon (dir.), *Les temps du paysage*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, 51-61.
- L'ATELIER (I.Allégret, J.Attali, P.Bouchain, M.Boulcourt, G.Clément, L.Julienne, R.Paris). (1999). *La Forêt des délaissés*. Paris, IFA.
- LAVOISIER, Antoine Laurent. (1793). *Traité élémentaire de chimie présenté dans un ordre nouveau et d'après des découvertes modernes*, Paris, Cuchet.
- LE CORBUSIER. (1923). *Vers une architecture*. Paris, Éditions Vincent, Fréal & Cie, rééd.1958.

- LE CORBUSIER. (1925). *Urbanisme*. Paris, Éditions Vincent, Fréal & Cie, rééd. 1966.
- LE CORBUSIER. (1933). *La Ville Radieuse*. Paris, Éditions Vincent, Fréal & Cie.
- LE CORBUSIER. (1942). *La Charte d'Athènes*. Paris, Éditions de Minuit, 1957, rééd. 1971.
- LE CORBUSIER. (1946a). «L'espace indicible». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, dossier hors série sur l'art, janvier. 9-10. Voir aussi: «Ineffable Space», *New World of Space*. New York, Boston, Reynal & Hitchcock, The Institute of Contemporary Art, 1948.
- LE CORBUSIER. (1946b). *Manière de penser l'urbanisme*. Paris, Denoël/Gonthier, rééd. 1977.
- LE DANTEC, Jean-Pierre. (1999). «Zones. Les paysages oubliés». Jean Mottet, *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 250-260.
- LE DANTEC, Jean-Pierre. (1996). *Jardins et paysage. Textes essentiels*. Paris, Larousse.
- LEE, Pamela M. (2000). *Object to be Destroyed: the Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press.
- LEFAIVRE, Liane. (1989). «Dirty Realism in European Architecture Today : making the stone stony». *Design Book Review*, no 17, Berkeley, 17-20.
- LEFAIVRE, Liane. (1990). «Dirty Realism». *Archithese*, janvier, Zürich, 12.
- LEFAIVRE, Liane, et Alexander TZONIS. (1999a). *Aldo Van Eyck Humanist Rebel. Inbetweening in Post-war World*. Rotterdam, 010 Publishers.
- LEFAIVRE, Liane, et Alexander TZONIS. (1999b). «Aldo Van Eyck, humaniste révolté». *AMC*, no 100, Paris, septembre, 60-67.
- LEFAIVRE, Liane, et Ingeborg De ROODE (dir.). (2002). *Aldo Van Eyck : the playgrounds and the city*. Amsterdam, Rotterdam, Stedelijk Museum, NAI Publishers.
- LEFEBVRE, Henri. (1947). *Critique de la vie quotidienne*. Paris, L'Arche, 1958.
- LEFEBVRE, Henri. (1970). *La révolution urbaine*. Paris, Gallimard.
- LEFEBVRE, Henri. (1974). *La production de l'espace*. Paris, Éditions anthropos.
- LEFEUVRE, Lisa, et James ATTLEE. (2003). *Gordon Matta-Clark: the Space Between*. Londres, Nazraeli Press.
- LE FORESTIER, Jean-Claude Nicolas. (1908). *Grandes villes et système de parcs*. Paris, Éditions Norma, rééd. 1997.
- LEMAIRE, Tom. (1992). «Between Wilderness and Wasteland». Frits Gierstberg et Bas Vroege (dir.), *Wasteland Landscape from Now on - Het landschap vanaf nu*, Rotterdam, 010 Publishers, 9-14.
- LEONG, Sze Tsung. (1998). «Readings of the Attenuated Landscape». Michael Bell et Sze Tsung Leong (dir.), *Slow Space*, New York, Monacelli Press, 186-219.
- LEONG, Sze Tsung. (2001). «Ulterior Spaces». Rem Koolhaas (dir.), *Harvard Guide to Shopping*, Cologne (Köln), Taschen GmbH, 765-792.

- LE ROY, Louis-Guillaume. (1978). «Le jardin écologique». *Urbanisme*, no 168-169, Paris, 64-68.
- LE ROY, Louis-Guillaume. (compilation: Esther Boukema et Philippe Vélez McIntyre; autres textes : Piet Vollard et al.). (2002). *Louis G. Le Roy : natuur, cultuur, fusie = nature, culture, fusion*. Rotterdam, NAI Publishers.
- LÉVESQUE, Claude. (1978). *L'étrangeté du texte: essais sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida*. Paris, Union générale d'éditions, Collection 10/18 (Éditions V.L.B.).
- LÉVESQUE, Luc. (1992). «Concours de circonstances. Urbanisme projectile, le pli comme détonateur urbain». *Inter*, no 53, Québec, 34-37.
- LÉVESQUE, Luc. (1995). «Pour en finir avec l'hygiénisme». *Inter*, no 62, Québec, 2-4.
- LÉVESQUE, Luc. (1996). «Du résiduel comme laboratoire». *Inter*, no 65, Québec, 43.
- LÉVESQUE, Luc. (1998a). *Paysage de l'indéterminé urbain : hypothèses de basculement du regard*. Travail dirigé pour l'obtention d'une maîtrise en aménagement (option paysage), M.Sc.A. Aménagement (sous la direction de Philippe Poullaouec-Gonidec), Montréal, Université de Montréal.
- LÉVESQUE, Luc (dir.). (1998b). Dossier «Paysages». *Inter*, no 69, Québec.
- LÉVESQUE, Luc. (1999). «Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues. Pour une gestion créatrice du mobilier urbain». *Annales de la recherche urbaine*, no 85, Paris, 47-57.
- LÉVESQUE, Luc. (2000a). «Sauvagerie urbaine et jardins : quelques hypothèses». *Art et jardins. Nature / Culture*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 129-140.
- LÉVESQUE, Luc. (2000b). «Paysages de la philosophie moderne. De l'ambition architectonique aux topographies conceptuelles». *La Mazarine*, no 13, Paris, 120-131.
- LÉVESQUE, Luc. (2000c). «Paysages de l'indéterminé urbain». *La Mazarine*, no 13, Paris, 116-119.
- LÉVESQUE, Luc. (2000d). «Un accident de parcours comme laboratoire». *Inter*, no 77, Québec, 40-43.
- LÉVESQUE, Luc. (2001). «Hyperpaysages, à l'affût de territoires réticulaires et mentaux». *CV photo*, no 54, Montréal, 5-6.
- LÉVESQUE, Luc. (2002a). «Le terrain vague comme matériau : quelques observations». *House Boat/ Occupations symbiotiques*, Gatineau, Axeneo7, 6-7.
- LÉVESQUE, Luc. (2002b). «Interstitial Landscapes as ressources. Few thoughts about a tactical approach to urban Intervention». *Resource Architecture, Main Congress Report and Outlook*, Berlin, Birkhäuser, 112-113.
- LÉVESQUE, Luc. (2002c). «Asphalt: Toward a New Picturesque». *The Fifth Column*, v.10, no 4, Montréal, 38-41.
- LÉVESQUE, Luc. (2003a). «Brèche autoroutière et culture urbaine. L'Îlot Fleurie ou l'exceptionnelle aventure d'une symbiose». *Coranto*, no 6, Montréal, mai. (www.esse.ca).

- LÉVESQUE, Luc. (2003b). «Les citoyens avant la circulation automobile». *Le Soleil*, Québec, 14 novembre, cahier A, 15.
- LÉVESQUE, Luc. (2003c). «Furnishing the interstitial landscapes». Hieke Pars et Iris Schutten (dir.), *Interfering*, Rotterdam, La Haye, Hieke Pars & Architecture Studio de Ruimte, 32-40.
- LÉVESQUE, Luc. (2003d). «Intervention mobilière et vie urbaine : notes intercalaires sur un processus d'amarrages». *Inter*, no 85, Québec, 56-59.
- LÉVESQUE, Luc. (2005a). «Hypothèses d'amarrages/ Hypothèses d'insertions». Jen Budney et Adrian Blackwell (dir.), *Unboxed : Engagements in Social Space*, Ottawa, Galerie 101, 92-95.
- LÉVESQUE, Luc. (2005b). «Du terrain vague à l'interstitiel : quelques trajectoires d'invention paysagère / From Terrain Vague to the Interstitial : Some Trajectories on Landscape Invention». Stéphane Bertrand (dir.), *Reconnaître le terrain: 19 inflexions au terrain vague – Lay of the Land : 19 Perspectives on Vacant Land*, Gatineau, Axénéo7, 47-51.
- LÉVESQUE, Luc. (2005c). «Entre lieux et non-lieux : vers une approche interstitielle du paysage / Between Place and Non-Place : Towards an Interstitial Approach to Landscape». Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel – Places and Non-Places of Contemporary Art*, Montréal, Esse, 38-63.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris, Plon.
- LEVRAT, Frederic. (1997). «Building Between». Eisenman Architects / ARX Genève, *Building the Between*. Bibliothèque de l'Institut Universitaire des Hautes Études Internationales, Munich, Architekturgalerie München (catalogue d'exposition, décembre 1997 – janvier 1998), 44-46.
- LEWIS, Peirce F. (1979). «Axioms for reading the landscape. Some guides to the American Scene ». D.W. Meinig (dir.), *The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*, New York, Oxford University Press, 11-31.
- LEWITT, Sol. (1967). «Paragraphs on Conceptual Art». *Art Forum*, New York, vol V, no 10, juin, 79-83.
- LIBESKIND, Daniel (1989). «Zwischen den Linien / Between the Lines». (texte de présentation au concours pour l'extension du musée de Berlin avec musée Juif). Volker Heise et Susanne Holstein (dir.), *Realisierungswettbewerb. Erweiterung BERLIN MUSEUM mit Abteilung JÜDISCHES MUSEUM. Voraussetzungen Verfahren Ergebnisse*, Berlin, Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, janvier 1990, 72-79 /169-170. Variantes ultérieures de ce texte: Kristin Feireiss (dir.), *Extension to the Berlin Museum with Jewish Museum Department*, Berlin, Ernst & Sohn, 1992, non paginé; Daniel Libeskind, *Daniel Libeskind : the Space of Encounter*, New York, Universe, 2000, 23-29.
- LIBESKIND, Daniel. (1994). «Cartographier la cité invisible. Berlin : sur les traces de l'à venir ». *Inter*, no 60, Québec, 37.
- LIBESKIND, Daniel (entretien avec Marianne Brausch). (1996). Marianne Brausch et Marc Emery (dir.), *L'architecture en questions : 15 entretiens avec des architectes*, Paris, Le Moniteur, 138-155.

- LIGTELIJN, Vincent (dir.). (1999). *Aldo Van Eyck Works*. Basel, Boston, Birkäuser.
- LIZET, Bernadette. (1989). «Naturalistes, herbes folles et terrains vagues». *Ethnologie française*, no 19, Paris, 253-272.
- LIZET, Bernadette, Anne-Élizabeth WOLF, et John CELECIA (dir.). (1999). *Sauvage dans la ville. De l'inventaire naturaliste à l'écologie urbaine* (colloque hommage à Paul Jovet, Paris, 1996), Paris, Publications scientifiques du Museum.
- LOOS, Adolf. (1908). «Ornement et crime». *Paroles dans le vide (1897-1990) / Malgré Tout (1900-1930)*. (traduit par Cornelius Heim). Paris, Champ Libre, rééd. 1979, 198-207. Voir aussi: Adolf Loos, *Ornement et crime et autres textes* (traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel), Paris, Payot & Rivages, rééd. 2003, 71-87.
- LOOS, Adolf. (1910). «Architecture». *Paroles dans le vide (1897-1990) / Malgré Tout (1900-1930)*. (traduit par Cornelius Heim). Paris, Champ Libre, rééd. 1979, 218-230. Voir aussi: Adolf Loos, *Ornement et crime et autres textes* (traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel), Paris, Payot & Rivages, rééd. 2003, 95-117.
- LOOS, Adolf. (1915). «Adolf Loos, architecte (autoprésentation)». (Archives des maîtres. Galerie des contemporains d'Allemagne). Adolf Loos, *Ornement et crime et autres textes* (traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel), Paris, Payot & Rivages, rééd. 2003, 27-34.
- LOUBIER, Patrice. (1994). «Du signe sauvage. Notes sur l'intervention urbaine». *Inter*, no 59, Québec, 32-33.
- LOUBIER, Patrice, et Anne-Marie NINACS (dir.). (2001). *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances / When Art Becomes Circumstances*. Montréal, Centre des arts actuels SKOL.
- LOUDON, John Claudius. (1829). «Breathing Places for the Metropolis». *Gardener's Magazine*, no 5, Londres, 686-690.
- LOTHIAN, Andrew (1999). «Landscape and the philosophy of aesthetic: is landscape quality inherent in the landscape or in the eye of the beholder?». *Landscape and urban planning*, no 44, 177-198.
- LUCAN, Jacques. (1990). *OMA - Rem Koolhaas. Pour une culture de la congestion*. Milan, Electa Moniteur.
- LYNCH, Kevin. (1960). *The Image of the City*. Cambridge Mass., Londres, MIT Press.
- LYNCH, Kevin. (1965). «The City as Environment». Tridib Banerjee et Michael Southworth (dir.), *City sense and city design. Writings and projects of Kevin Lynch*, Cambridge Mass., MIT Press, 1991, 87-95.
- LYNCH, Kevin. (1965). «The Openness of Open Spaces». Tridib Banerjee et Michael Southworth (dir.), *City sense and city design. Writings and projects of Kevin Lynch*, Cambridge Mass., MIT Press, 1991, 396-412.
- LYNCH, Kevin. (1968a). «Learning Happens». Tridib Banerjee et Michael Southworth (dir.), *City sense and city design. Writings and projects of Kevin Lynch*, Cambridge Mass., MIT Press, 1991, 418-429.

- LYNCH, Kevin. (1968b). «The Possible City». Tridib Banerjee et Michael Southworth (dir.), *City sense and city design. Writings and projects of Kevin Lynch*, Cambridge Mass., MIT Press, 1991, 771-788.
- LYNCH, Kevin. (1975). «Ground for Utopia». Tridib Banerjee et Michael Southworth (dir.), *City sense and city design. Writings and projects of Kevin Lynch*, Cambridge Mass., MIT Press, 1991, 789-810.
- LYNCH, Kevin, et Stephen CARR. (1979). «Open Space: freedom and control». Tridib Banerjee et Michael Southworth (dir.), *City sense and city design. Writings and projects of Kevin Lynch*, Cambridge Mass., MIT Press, 1991, 413-417.
- LYOTARD, Jean-François. (1974). *Discours, Figure*. Paris, Klincksieck.
- LYOTARD, Jean-François. (1979). *La condition postmoderne*. Paris, Éditions de Minuit.
- LYOTARD, Jean-François. (1985). «Les Immatériaux». *Petit journal*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 28 mars-15 juillet.
- MALDINEY, Henri. (1973). *Regard Parole Espace*. Lausanne, L'Age d'Homme.
- MALLGRAVE, Harry Francis, et Eleftherios IKONOMOU (dir.). (1994). *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- MALLGRAVE, Harry Francis. (2005). *Modern Architectural Theory. An Historical Survey, 1973-1968*. New York, Cambridge University Press.
- MARCEAU, André. (1999). «Un îlot de subversion au cœur du désordre». *Inter*, no 72 (fuites espaces contrôlés), Québec, 39- 42.
- MAROT, Sébastien. (1995). «L'alternative du paysage». *Le Visiteur*, no 1, Paris, 54-81.
- MAROT, Sébastien. (1999). «L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture». *Le Visiteur*, no 4, été, Paris, 114-177.
- MARTEL, Richard. (dir.). (2002). *Arts d'attitudes : discussion, action, interaction*. Québec, Inter Éditeur.
- MARTIN, Louis. (2002). *The search for a theory in architecture : Anglo-American debates, 1957-1976*. Thèse de Ph.D, Princeton University.
- MARTIN, Louis. (2004). «Eisenman in the 60's» (conférence à l'École d'architecture de l'Université McGill, 17 février), Montréal, non publié.
- MARX, Karl. (1863). *Le Capital. Critique de l'économie politique* (traduction française de Joseph Roy entièrement révisée par l'auteur, 1872). Livre I (Le développement de la production capitaliste), Tome 1. Paris, Éditions sociales, rééd. 1978. Version anglaise: *Capital. A Critical Analysis of Capitalist Production* (1886), Londres, Swan Sonnenschein & Co., rééd. 1904.
- MASSUMI, Brian. (1992). *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, Mass., Londres, MIT Press.

- MASSUMI, Brian. (1996). «The Political Economy of Belonging and the Logic of Relation » (conférence, Buenos Aires, 1996). Cynthia Davidson (dir.), *Anybody*, New York, Cambridge Mass., Anyone Corporation, MIT Press, 174-188. Voir aussi: Brian Massumi, *Parables for the Virtual: movement, affect, sensation*, Durham et Londres, Duke University Press, 68-88.
- MASSUMI, Brian. (1998). «The Diagram as Technique of Existence». *Any*, no 23 (Diagram Work), New York, 42-47.
- MASSUMI, Brian. (2000). «The Ether and Your Anger: Toward a Pragmatics of the Useless ». Joan Ockman (dir.), *The Pragmatist Imagination*, New York, Princeton Architectural Press, 160-167.
- MASSUMI, Brian. (2002a). *Parables for the Virtual: movements, affect, sensation*. Durham et Londres, Duke University Press.
- MASSUMI, Brian. (2002b). *A Shock to Thought : expression after Deleuze and Guattari*. Londres, New York, Routledge.
- MATHUR, Anuradha. (1999). «Neither Wilderness nor Home : The Indian Maidan». James Corner (dir.), *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*, New York, Princeton Architectural Press, 205-219.
- MATTA-CLARK, Gordon (interviewé par Liza Bear). (1974). «Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building, An interview by Liza Bear, May 1974». *Avalanche*, décembre, 34-37. Voir aussi: Gloria Moure (dir.), *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, Barcelone, Ediciones Polígrafa, 2006, 16-177.
- MCDONALD, Marie-Paule. (2002). «Laboratoire: dehors, dedans, entre / Laboratories: outside, inside, in-between». *Architecture and Ideas*, Vol. IV, no 1, 30-83.
- MCDONOGH, Gary. (1993). «The Geography of Emptiness». Robert Rotenberg et Gary McDonogh (dir.), *The Cultural Meaning of Urban Space*, Westport Connecticut, Londres, Bergin & Garvey, 3-15.
- MCKENZIE, Roderick D. (1925). «The Ecological Approach to the Study of Human Community». Robert Park, Ernest W. Burgess, Roderick Mckenzie et Louis Wirth, *The City*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 63-79. Traduction française : «L'approche écologique dans l'étude de la communauté humaine», Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (dir.), *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984, 145-162.
- MEDAM, Alain. (1997). *Complexité des complexions urbaines*. Vice-décanat à la recherche, Montréal, Faculté de l'aménagement, Université de Montréal.
- MEINIG, D.W. (dir.). (1979). *The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*. New York, Oxford University Press.
- MERCIER, Denis (dir.). (2004). *Le commentaire de paysages en géographie physique*. Paris, Armand Colin.

- MERLIN, Pierre, et Françoise CHOAY (dir.). (1988). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris, PUF, rééd. 1996.
- MERRIMAN, John M. (1991). *Aux marges de la ville. Faubourgs et banlieues en France 1815-1870*. Paris, Seuil, rééd. 1994. (traduction française de : *The Margins of City Life. Explorations on the French Urban Frontier 1815-1870*, New York, Oxford University Press, 1991).
- MICHELET, Jules. (1861). *La mer*. Paris, Gallimard, rééd. 1983.
- MILL, John Stuart. (1859). *On Liberty*. Londres, John W. Parker and Sons.
- MILLER, Henry. (1939). *Tropique du Capricorne*. (traduction de: *Tropic of Capricorn*). Paris, Éditions du Chêne / Stock, 1952, rééd. dans collection Le Livre de Poche, 1975.
- MOCK, Jean-Yves (assisté de Véronique Legrand). (1983). *Yves Klein (catalogue d'exposition)*. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.
- MOHOLY-NAGY, Laslo. (1947). *Vision in Motion*. Chicago, Theobald.
- MOLES, Abraham A., et Élisabeth ROHMER. (1972). *Psychologie de l'espace*. Paris, Casterman.
- MONEO, Rafael. (2004). *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Barcelone, ACTAR, Cambridge Mass., Londres, MIT Press.
- MONGIN, Olivier. (1996). *Vers la troisième ville?* Paris, Hachette.
- MONS, Alain. (2003). «De la ville ou l'espace de l'errance». Patrick Baudry et Thierry Paquot (dir.), *L'urbain et ses imaginaires*, Pessac, MSHA, 113-121.
- MONTAIGNE, Michel de (1588). *Essais*. III, 5, «Sur des vers de Virgile», Genève, Slatkine, rééd. 1987.
- MORALÈS, José (1997). «Terrain vague, emplacements incertains». *Quaderns*, no 214, Barcelone, 164-168.
- MORRIS, Charles. (1938). «Foundations of the Theory of Signs». Otto Neurath (dir.), *International Encyclopedia of Unified Science*, vol 2, Chicago, Chicago University Press, rééd. 1970.
- MORRIS, Robert. (1993). *Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris*. Cambridge Mass., MIT Press.
- MOSSER, Monique, et Georges TEYSSOT (dir.). (1990). *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*. Paris, Flammarion, rééd. 2002.
- MOSTAFAVI, Moshen (dir.). (2003). *Landscape Urbanism : A Manual for the Machinic Landscape*. Londres, AA Publications.
- MOTTET, Jean. (1999). *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon.
- MOURE, Gloria. (dir.). (2006). *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*. Barcelone, Ediciones Poligrafa.
- MOURE, José. (1997). *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris, Montréal, L'Harmattan.
- MOUSSA, Sarga. (2004). «Voyages pittoresques». *Magazine littéraire*, no 432, juin, Paris, 27-40.

- MOUSSETTE, Michel. (2004). *L'intérieur et l'extérieur dans l'architecture de Rem Koolhaas (1971-1997)*. Thèse de doctorat en aménagement (sous la direction de Philippe Poullaouec-Gonidec et Denis Bilo-deau), Montréal, Université de Montréal.
- MUMFORD, Lewis. (1960). «The Social Function of Open Spaces». *Landscape*, vol. 10, no 2, hiver 1960-61, 1-6.
- MUSCHAMP, Herbert. (1989). «With the opening of the first major public building by Peter Eisenman, theory and reality collide: Herbert Muschamp examines the results». *Vogue*, New York, octobre, 272.
- NALBACH, Gernot et Johanne. (1989). *Berlin Modern Architecture* (catalogue d'exposition). Berlin, Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen.
- NANCY, Jean-Luc. (1999). *La ville au loin*. Paris, Éditions Mille et une nuits, collection «La ville entière».
- NASAR, Jack L. (1988). *Environmental aesthetics : theory, research, and applications*. Cambridge, Cambridge University Press.
- NASAR, Jack L. (1999). *Design by Competition : making design competition work*. Cambridge, Cambridge University Press.
- NAVEY, Z. et A.S. LIEBERMAN (dir.). (1990). *Landscape Ecology: Theory and Practice*, New York, Springer-Verlag.
- NAVEH, Z. (2000). «What is holistic landscape ecology? A conceptual introduction». *Landscape and Urban Planning*, vol. 50, nos. 1-3, 7-26.
- NESBITT, Kate (dir.). (1996). *Theorising a New Agenda for Architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. New York, Princeton Architectural Press.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1873). «Introduction théorique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral». *Das Philosophenbuch. Theoretische Studien / Le livre du philosophe. Études théorétiques*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, rééd. 1978, 170-215.
- NIJENHUIS, Wim. (1996). «City frontier and their disappearance». Jonathan Woodroffe, Dominic Papa et Ian Macburnie (dir.), *Architecture Design Profile*, no 108 (The Periphery), Londres, 13-17.
- NINEY, François (1994). *Visions urbaines. Villes d'Europe à l'écran*. Paris, Centre Georges Pompidou.
- NINJALICIOUS. (dir.). (1997). *Infiltration* (the zine about going places you're not supposed to go). no 7, Toronto.
- NITSCHKE, Günther. (1993). *From Shinto to Ando: studies in architectural anthropology in Japan*. Londres, Berlin, Academy, Ernst & Sohn.
- NIVET, Soline. (2002). «L'insolite banlieue du Guide du routard». *Le Visiteur*, no 8, printemps, Paris, 6-15.
- NOEVER, Peter (dir.). (2004). *Peter Eisenman. Barefoot on White-Hot Walls*. Vienna, MAK, Hatje Cantz Verlag.

- NOHL, Werner. (1988). «Open space in cities: in search of a new aesthetic». Jack L. Nasar (dir.), *Environmental aesthetics. Theory, research, and applications*, Cambridge, Cambridge University Press, 74-83.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. (1963). *Intentions in Architecture*. Oslo, Londres, Universitetsforlaget, Allen & Unwin Ltd., rééd. 1966.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. (1979). *Genius Loci. Paysage Ambiance Architecture*. Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga éditeur, rééd. 1981 (traduction française).
- NORMAND, Claudine, *Métaphore et concept*, Bruxelles, Édition Complexe, 1976.
- NORRIS, Christopher, et Andrew BENJAMIN. (1988). *What is Deconstruction?*. Londres, Academy Editions.
- OCKMAN, Joan. (1988). «Resurrecting the Avant-Garde: The History and Program of *Oppositions*». Beatriz Colomina (dir.), *Architectureproduction*, New York, Princeton Architectural Press, 180-199.
- OCKMAN, Joan. (1995). «Architecture in a state of distraction, Eight takes on Tati's Playtime». *ANY*, no 12, New York, 20-27.
- OCKMAN, Joan (dir.). (avec la collaboration de Edward Eigen). (1993). *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York, Columbia Books of Architecture, Rizzoli.
- OCKMAN, Joan (dir.). (avec une introduction générale de John Rajchman). (2000). *The Pragmatist Imagination. Thinking about «Things in the Making»*. New York, Princeton Architectural Press.
- OLIN, Laurie. (1997). *Artifice, not Nature*. Londres, Pidgeon Audio Visual. PAV 9710 (enregistrement sonore d'une conférence, Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, Philadelphie). Casette audio + série de 24 diapos.
- OLMSTED, Frederick Law. (1870). «Public Parks and The Enlargement of Towns». Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et paysages. Textes essentiels*, Paris, Larousse, 1996, 292-205.
- ORFF, Kate. (2001). «Landscape Zhuhai». Rem Koolhaas et al., *The Harvard Design School Guide to Shopping*. Köln (Cologne), Taschen GmbH. 347-396.
- OUELLET, Alayn, et Madelaine DORÉ (dir.). (1996). *Paysage Inter Sites*. Chicoutimi, Langage Plus.
- OWENS, Gwendolyn. (2007). «Lessons Larned Well : The Education of Gordon Matta-Clark». Elisabeth Sussman (dir.), *Gordon Matta-Clark : "You Are the Measure"* (catalogue d'exposition), New York, Whitney Museum of American Art, New Haven, Londres, Yale University Press, 163-173.
- PANERAI, Philippe, Marcelle DEMORGON, et Jean-Charles DEPAULE. (1999). *Analyse urbaine*. Marseille, Éditions Parenthèses.
- PANOFSKY, Erwin. (1955). *Meaning in the visual arts : papers in and on art history*. Garden City, N.Y., Doubleday. Voir aussi traduction française : *L'oeuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*. Paris, Gallimard, 1969.

- PAPADAKIS, Andreas, Catherine COOKE, et Andrew BENJAMIN (dir.). (1989). *Deconstruction: Omnibus Volume*. New York, Rizzoli.
- PAPADAKIS, Andreas (dir.). (1989). *Wexner Center For the Visual Arts*. Londres, Architectural Design, Academy Group, New York, St. Martin's Press.
- PAQUET, Suzanne. (2004). *Le paysage façonné : les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Thèse de doctorat en histoire de l'art. Montréal, Université de Montréal.
- PAQUET, Suzanne. (2006). «La tyrannie paysagère». *CV (Ciel Variable)*, no 73, Montréal, septembre, 30-31.
- PAQUOT, Thierry. (1996). «La porte et ses espaces». Chris Younes et Michel Mangematin (dir.), *Le philosophe chez l'architecte*, Paris, Descartes & Cie, 93-105.
- PAQUOT, Thierry. (1997). «Lieu, hors-lieu et être-au-monde». Chris Younes et Michel Mangematin (dir.), *Lieux contemporains*, Paris, Descartes & Cie, 11-28.
- PAQUOT, Thierry. (1999). «Le paysage urbain, l'écoumène de la modernité». Chris Younes (dir.), *Ville contre nature : philosophie et architecture*, Paris, La découverte, 154-174.
- PARAZELLI, Michel. (1997). *Pratiques de « socialisation marginalisée » et espace urbain : le cas des jeunes de la rue à Montréal (1985-1995)*. Thèse de doctorat en études urbaines. Montréal, Université du Québec à Montréal (UQÀM).
- PARÉ, Ambroise. (1575). *Les œuvres d'Ambroise Paré*. I, 25, Lyon, Jean Grégoire, rééd. 1664.
- PARENT, Claude. (1994). «La ville bousculée» (conférence, Paris, 22 juin 1994). *Conférences Paris d'architectes 1994 au Pavillon de l'Arsenal, mini PA*, no 5, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 1995, 59-75.
- PARK, Robert Ezra. (1925). «The City: Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment». Robert E. Park, Ernest W. Burgess, Roderick D. McKenzie, *The City*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1-46. Voir traduction française : «La ville. Propositions de recherche sur le comportement humain en milieu urbain», Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (dir.), *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier Montaigne, 1984, 79-126.
- PARS, Hieke, et Iris SCHUTTEN (dir.). (2003). *Interfering: a collection of and about contextual interventions in urban space*. Rotterdam, La Haye, Hieke Pars & Architecture Studio de Ruimte.
- PEIRCE, Charles S. (1901). «Index». James Mark Baldwin (dir.), *Dictionary of Philosophy and Psychology*, Gloucester Mass., P. Smith, rééd. 1905. Voir extraits en traduction française dans : Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe* (textes rassemblés et traduits par Gérard Deledalle), Paris, Seuil, 1978.
- PEIRCE, Charles S. (1902). «Syllabus». *Collected Papers*. Volume II, Elements of Logic, Harvard University Press, 1932, livre II, chap. 3. Voir extraits en traduction française dans : Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe* (textes rassemblés et traduits par Gérard Deledalle), Paris, Seuil, 1978.
- PELLI, Cesar et al. (1983). «Dalton, van Dijk, Johnson & Partners and Cesar Pelli & Associates». (Center for the Visual Arts at Ohio State University; extrait du texte de concours). Peter Arnell et Ted Bickford

- (dir.), *A Center for the Visual Arts. The Ohio State University Competition*, New York, Rizzoli, 1984, 35.
- PEREC, Georges. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris, Seuil.
- PÉREZ-GOMEZ, Alberto. (1994). «Chora: The Space of Architectural Representation». *Chora*, no 1, Montréal, McGill-Queens University Press, 1-34.
- PÉREZ-GOMEZ, Alberto. (1996). «Spaces In-between». Ignasi de Solà-Morales et Lucio Costa (dir.), *Present and Futures. Architecture of Cities, Barcelone (UIA Barcelona 96)*. Barcelone, Collegi d'Arquitectes de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 274-279.
- PERNET, Alexis. (2001). «L'idée du bord ». *Carnets du paysage*, Versailles, automne, 6-18.
- PERRATON, Charles, et François JOST (dir.). (2003). *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : du cinéma et des restes urbains*. (actes du colloque « Du cinéma et des restes urbains », UQÀM et Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 10-13 mai 2000). Paris, Harmattan.
- PETCU, Constantin, Doina PETRESCU et al. (2006). *Interstices urbain temporaires, espaces interculturels en chantier, lieux de proximité*. Programme interdisciplinaire de recherche : art, architecture et paysage. Rapport intermédiaire, mars.
- PETERSON, Steven. (1980a). «Aims and Means of Urban Design» (Les Halles Competition). *Architectural Record*, no 9-10, Londres, 70-73.
- PETERSON, Steven. (1980b). «Space and Anti-Space». *The Harvard Architecture Review*, vol. 1 (Beyond the Modern Movement), Cambridge Mass., MIT Press, printemps, 89-113.
- PHIPPS, Michel, et Vincent BERDOULAY (dir.). (1985). *Paysage et système : de l'organisation écologique à l'organisation visuelle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- PIAGET, Jean. (1968). *Le structuralisme*. Paris, PUF, rééd. 1983.
- PICON, Antoine, et Alessandra PONTE (dir.). (2003). *Architecture and the Sciences : Exchanging Metaphors*. New York, Princeton Architectural Press.
- PIZZETTI, Ippolito. (1993). «Dump-spaces, Rubble-spaces, Debris-spaces», *Casabella*, no 597-598, Milan, janvier-février, 125-126.
- PLATON. (5^e siècle, avant J.-C.). *Timée* (traduction, notices et notes par Émile Chambry). *Sophiste. Politique. Philèbe. Timée. Critias*. Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- POMMER, Christopher. (1980). «The Idea of 'Idea as Model'». Kenneth Frampton et Silvia Kolowski (dir.), *Idea as Model* (Catalogie 3 – exposition à l'IAUS, 1976 / Idea as Model II, 1980), New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, 3-9.
- PONTE, Alessandra. (1990). «Le parc public en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Du 'genius loci' au 'génie de la civilisation'». Monique Mosser et Georges Teyssot (dir.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, rééd.2002, 369-382.

- PONTE, Alessandra. (1996). «The House of Light and Entropy : Inhabiting the American Desert». *Assemblage*, no 30, Cambridge Mass., MIT Press, 12-31.
- PORTOGHESI, Paolo (dir.). (1980). *Architecture 1980. The Presence of the Past. Venice Biennale*. New York, Rizzoli.
- PORTOGHESI, Paolo. (1981). *Au-delà de l'architecture moderne*. Paris, L'Équerre.
- PORTZAMPARC, Christian de. (1993). «La ville Âge III » (conférence, Paris, 24 novembre, 1993). *Conférences Paris d'architectes 1994 au Pavillon de l'Arsenal, mini PA no 5*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 1995, 13-45.
- POULLAOUËC-GONIDEC, Philippe. (1987). «Le paysage urbain à la recherche de nouvelles expressions». Bernard Lassus (dir.), *Hypothèse pour une troisième nature* (actes d'un séminaire tenu à Paris, les 4 et 5 septembre 1987), Paris, Londres, Cercle Charles-Rivière-Dufresny, Coracle, 1992, 117-125.
- POULLAOUËC-GONIDEC, Philippe. (1989). «Montréal paysage : un lieu d'expression temporelles». Danielle Routaboule (dir.), *Le paysage et l'art dans la ville* (Actes de colloque, Montréal, mai 1989), Montréal, Association des architectes paysagistes du Québec, 43-46.
- POULLAOUËC-GONIDEC, Philippe. (1993). «Esthétique des paysages de la modernité». *Trames* (revue de l'aménagement), no 9, Montréal, Université de Montréal, 29-34.
- POULLAOUËC-GONIDEC, Philippe, Judith-Anne EPSTEIN, et Gérald DOMON. (1993). «Le projet de paysage au Québec». *Trames* (revue de l'aménagement), no 9, Montréal, Université de Montréal, 4-6.
- POULLAOUËC-GONIDEC, Philippe. (1999). «Laboratoire en pratique de projet». Philippe Poullaouec-Gonidec, Michel Gariépy et Bernard Lassus (dir.), *Le Paysage territoire d'intentions*, Montréal, Paris, L'Harmattan, 169-185.
- POULLAOUËC-GONIDEC, Philippe, Michel GARIEPY, et Bernard LASSUS (dir.). (1999). *Le Paysage territoire d'intentions*. Montréal, Paris, L'Harmattan.
- POULLAOUËC-GONIDEC, Philippe, Christiane MONTPETIT, Gérald DOMON, et Michel GARIEPY. (2001). *Balisage du concept de paysage, des méthodes et des enjeux publics au Québec*. Rapport de recherche déposé au ministère de la Culture et des Communications et à Hydro-Québec, Montréal, Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal, avril.
- POULLAOUËC-GONIDEC, Philippe. (2002). «Paysages en territoires urbains». *Vivre et habiter le paysage. Actes de colloque international de Rabat*, Paris, Édition UNESCO, 59-67.
- POULLAOUËC-GONIDEC, Philippe, Sylvain PAQUETTE, et Gérald DOMON. (2003). *Les temps du paysage*. (Actes du colloque tenu à Montréal les 23 et 24 septembre 1999). Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

- POULLAOUEC-GONIDEC, Philippe, Sylvain PAQUETTE, et Geneviève SAUMIER. (2004). *Paysages en territoires métropolitains: balisage conceptuel, positionnement stratégique de recherche et cadre d'actions paysagères* (rapport déposé au Ministère des Affaires municipales, du Sport et du Loisir). Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal, Montréal, mars.
- POULLAOUEC-GONIDEC, Philippe, Gérald DOMON, et Sylvain PAQUETTE. (2005). *Paysages en perspective*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- PRICE, Cedric. (1965). «Fun Palace». *Link*, Londres, juin-juillet. Voir aussi: Cedric Price, *The Square Book*, Londres, Wiley-Academy, 1984, rééd.2003.
- PRICE, Cedric. (1984). *The Square Book*. Londres, Wiley-Academy, rééd.2003.
- PURINI, Franco. (1993). «Virtual Environmental Bodies». *Casabella*, no 597-598, Milan, janvier-février, 80-83/ 125.
- PURINI, Franco. (1998). «Classical Lost». Peter Eisenman (dir.), *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial - Eisenman architects 1988-1998*, New York, Monacelli Press, 2003, 26-31.
- QUEYSANNE, Bruno. (1985). «Philosophie et/de l'architecture». *Cahier de pensée et d'histoire de l'architecture*, no 4, École d'architecture de Grenoble, février, 5-50.
- RADICE, Barbara, et Franco RAGGI (dir.). (1976). *La Biennale di Venezia - Environnement, Participation, Cultural Structures*. General Catalogue, First Volume, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, Alfieri Edizioni d'Arte.
- RAGGI, Franco. (dir.). (1978). *Europa/America. Architetture urbane alternative suburbane*. Venezia, La Biennale di Venezia.
- RAJCHMAN, John. (1988). «Foucault's Art of Seeing». *October*, no 44, New York, Cambridge Mass., MIT Press, printemps, 89-117.
- RAJCHMAN, John. (1991). «Perplications: On the Space and Time of Rebstockpark». *Unfolding Frankfurt*. Berlin, Ernst & Sohn. Repris dans : John Rajchman, *Constructions*. Cambridge Mass., MIT Press, 1998, 11-36.
- RAJCHMAN, John. (1992). «Weakness, Technologies, Events : an Introduction». *D. Columbia Documents of Architecture and Theory*, vol. 1, New York, Columbia University, 181-186.
- RAJCHMAN, John. (1993). «Out of the Fold». Greg Lynn (dir.), *Folding in Architecture*, Architectural Design Profile, no 102, Londres, Academy Group, 1993, 60-63.
- RAJCHMAN, John. (1997a). «A New Pragmatism?». Cynthia Davidson (dir.), *Anyhow*, (conférence, Rotterdam, 1997), New York, Anyone Corporation, Cambridge Mass., MIT Press, 212-217.
- RAJCHMAN, John. (1997b). «The Virtual House». *Any*, no 19/20, New York, septembre-octobre. Repris dans : John Rajchman, *Constructions*. Cambridge Mass., MIT Press, 1998, 115-121.
- RAJCHMAN, John. (1998). *Constructions*. Cambridge Mass., MIT Press.

- RAJCHMAN, John. (2001). *The Deleuze Connections*. Cambridge Mass., MIT Press.
- REDA, Jacques. (1977). *Les ruines de Paris*. Paris, Gallimard, rééd.1993.
- REICHLIN, Bruno. (2001). «Quelle histoire peut nous aider à travailler sur l'architecture moderne et contemporaine?». *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, no 9-10, Paris, 170-181.
- REMY, Jean. (1986). « La limite et l'interstice : la structuration spatiale comme ressource sociale». Pierre Pellegrino (dir.), *La théorie de l'espace humain. Transformation globales et structures locales*, Paris, CRAAL-FNSRS-UNESCO, 219-227.
- REMY, Jean, et Liliane VOYÉ. (1981). *Ville, ordre et violence. Formes spatiales et transactions sociales*. Paris, PUF.
- RESTANY, Pierre (1968). *Les nouveaux réalistes*. Paris, Éditions Planète.
- RESTANY, Pierre (1982). *Yves Klein*. Paris, Hachette.
- RESTANY, Pierre (1990). *60/90 : trente ans de nouveau réalisme*. Paris, La Différence.
- RHAM, Philippe. (1998). «Sous les pavés, l'herbe». *L'Architecture d'aujourd'hui*, no 317 (dossier «Quels paysages?»), Paris, juin, 97-107.
- RHAM, Philippe, et Jean-Gilles DESCOSTERD. (1999). «Le cadastre des fissures». *Inter*, no 72, Québec, 22-24.
- RICHARD, Alain-Martin. (1990). «Matériau manœuvre. Énoncés Généraux». *Inter*, no 47, Québec, 1-2.
- RICHARD, Michel. (1990). *La pensée contemporaine: les grands courants*. Lyon, Chronique sociale de France.
- RISSELADA, Max. (1999). «The Space Between / Tussenruimte». *Oase*, no 51, La Haye, juin, 46-53.
- RISSER, P.G., J.R. KARR et R.T.T. FORMAN (dir.). (1984). «Landscape Ecology : directions and approaches». *Illinois Natural History Survey Publication*, no 2, Champaign.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (1976). *Topologie d'une cité fantôme*. Paris, Éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (2001). *La Reprise*. Paris, Éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain, et Alberto PÉREZ-GOMEZ (entretien). (1996). «Paradoxical Spaces in Literature, Film, and Architecture: a dialogue with Alain Robbe-Grillet». *Chora*, vol.2, Montréal, Kingston, Londres, Buffalo, McGill-Queen's University Press, 245-268.
- ROBERTSON, Jaquelin. (1983). «Comments on the Center for the Visual Arts». Peter Arnell et Ted Bickford (dir.), *A Center for the Visual Arts, the Ohio State University Competition*, New York, Rizzoli, 1984, 113.
- ROBIN, Régine. (2001). *Berlin Chantiers*. Paris, Stock.
- RODENBACH, Georges. (1891). *Le règne du silence*. Christian DELCOURT (dir.), *Georges Rodenbach Œuvres complètes, Tome II Œuvres poétiques*. Bruxelles, Le cri édition, rééd. 2000.

- RODENBACH, Georges. (1892). *Bruges-la-Morte*. Christian DELCOURT (dir.), *Georges Rodenbach Œuvres complètes, Tome I. Œuvres en prose et oeuvres poétiques*, Bruxelles, Le cri édition, rééd. 2000.
- ROGER, Alain. (1978). *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Paris, Aubier.
- ROGER, Alain, et François GUÉRY (dir.). (1991). *Maîtres et protecteurs de la nature*. Seyssel, Champ Vallon.
- ROGER, Alain. (1993). «BARBARUS HIC EGO. Essai sur le dépaysement». (actes d'un colloque organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, 21-23 janvier 1993, Paris). György Tverdotá (dir.), *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, 17-24.
- ROGER, Alain. (1994). «Paysage et environnement: pour une théorie de la dissociation». Christian Leyrit et Bernard Lassus (dir.), *Autoroute et paysages*, Paris, Éditions du Demi-Cercle, 15-35.
- ROGER, Alain (dir.). (1995). *La théorie du paysage en France (1974-1994)*. Seyssel, Champ Vallon.
- ROGER, Alain. (1997). *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard.
- ROGIER, Francesca. (1996). «Growing Pains : From the Opening" of the Wall to the Wrapping of the Reichstag ». *Assemblage*, no 29, Cambridge Mass., MIT Press, 44-71.
- ROMITO, Lorenzo. (1997). «Stalker». Peter Lang et Tam Miller (dir.), *Suburban Discipline*, New York: Princeton Architectural Press. 130-141.
- RONAI, Maurice. (1976). «Paysages». *Hérodote*, no 1, Paris, 125-159.
- RONAI, Maurice. (1977). «Paysages II». *Hérodote*, no 7, Paris, 71-91.
- ROSE, Gillian. (1993). *Feminism and Geography: the limits of geographical knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ROSSI, Aldo. (1966). *L'architecture de la ville*. [L'architettura della città]. Paris, Livre et Communication, rééd. 1990.
- ROSSI, Aldo. (1970). «Préface à la seconde édition italienne». *L'architecture de la ville*. Paris, L'Équerre, rééd. 1981, 217-222.
- ROSSI, Aldo. (1976). «The analogous city: panel». *Lotus*, no 13, Milan, décembre, 5-9.
- ROSSI, Aldo. (1978). «Introduction to the First American Edition». *The Architecture of the City* (1966). New York, Chicago, Cambridge Mass., Londres, The Institute for Architecture and Urban Studies (Oppositions Books), The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, MIT Press. 1982, 13-19.
- ROSSI, Aldo. (1981). *Autobiographie scientifique*. Paris, Éditions Parenthèses, rééd. 1988.
- ROSTAND, Jean (1939). *La vie et ses problèmes*. Paris, Flammarion.
- ROUGERIE, Gabriel, et Nicolas BEROUTCHACHVILI. (1991). *Géosystèmes et paysages. Bilan et méthodes*. Paris, Armand Colin.

- ROULLEAU-BERGER, Laurence. (1991). *La ville intervalle. Jeunes entre centre et banlieue*. Paris, Méridiens Klincksieck.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1761). *Julie ou La Nouvelle Héloïse : lettre de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. Paris, Garnier, rééd.1973.
- ROWE, Colin. (1947). «The Mathematic of the Ideal Villa». Voir traduction française : *Mathématique de la villa idéale et autres essais*, Paris, Hazan, 2000, 7-36.
- ROWE, Colin, et Robert SLUTZKY. (1956a). «Transparency: Literal and Phenomenal (part 1)». *Perspecta (The Yale Architectural Journal)*, no 8, New Haven, 1963, 45-54. Voir aussi traduction française : «Transparence: littérale et phénoménale», *Mathématiques de la villa idéale et autres essais*, Paris, Hazan, 2000, 192-222.
- ROWE, Colin, et Robert SLUTZKY. (1956b). «Transparency: Literal and Phenomenal (part 2)». *Perspecta (The Yale Architectural Journal)*, no 13-14, New Haven, 1971, 286-301.
- ROWE, Colin et Fred KOETTER. (1975). «Collage City». *Architectural Review*, no 942, Londres, août, 66-91.
- ROWE, Colin et Fred KOETTER. (1978). *Collage City*. Cambridge Mass., MIT Press, rééd.1980.
- ROWE, Peter G. (1991). *Making of a Middle Landscape*. Cambridge Mass., Londres, MIT Press.
- ROWE, Stan J. (1988). «Landscape Ecology: The Study of Terrain Ecosystem». Michael R. Moss (dir.), *Landscape Ecology and Management*, Montréal, Polyscience Publications, 35-42.
- RUBIN, E. (1915). «Figure and Ground». D.C. Beardslee et M. Wertheimer (dir.), *Readings in Perception*, New York, Van Nostrand, 1958, 194-203.
- RUSCHA, Edward. (1967). *Thirty Parking Lots in Los Angeles*. Publié par l'artiste. Collection du Centre Canadien d'Architecture, Montréal.
- RUSCHA, Edward. (1970). *Real Estate Opportunities*. Publié par l'artiste. Collection du Centre Canadien d'Architecture, Montréal.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. (1834). *Volupté*. Tome II, Paris, Imprimerie nationale, rééd. 1984.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. (1851). *Causeries du lundi*. Tome IV, Paris, Garnier, rééd. 1853.
- SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, duc de. (1723). *Mémoires*. II, XLIII, Paris, Gallimard, rééd. 1983.
- SAND, George. (1833). *Lélia*. Meylan (France), Éditions de l'Aurore, rééd. 1987.
- SANDERCOCK, Leonie. (1998). *Toward Cosmopolis: Planning for Multicultural Cities*. Chichester, New York, John Wiley & Sons.
- SANSOT, Pierre (préface du directeur Mikel Dufrenne). (1973). *La poétique de la ville*. Paris, Klincksieck.
- SANSOT, Pierre. (1983). *Variations paysagères. Invitation au paysage*. Paris, Klincksieck.
- SARTORIS, Albert. (1957). *L'encyclopédie de l'architecture nouvelle*. Milan, Hoepli.

- SARTRE, Jean-Paul. (1945). «Villes d'Amérique». (article pour *Le Figaro*, Paris). Jean-Paul Sartre, *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1949. Voir aussi : *Villes d'Amérique, New York, ville coloniale, et Venise, de ma fenêtre*, collection «La ville entière», Paris, Monum, Éditions du patrimoine, 2000, 15-31
- SAUER, Carl O. (1925). «The Morphology of Landscape». Carl Sauer, *Land and Life : a selection from the writings of Carl Ortwin Sauer*, Berkeley University of California Press, rééd. 1963.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (1913). *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, rééd. 1974.
- SCHAMA, Simon. (1995). *Landscape and Memory*. Toronto, New York, Random House of Canada, Alfred A. Knopf Inc.
- SCHUMACHER, Tom. (1971). «Contextualism: Urban Ideal + Deformations». *Casabella*, no 359-60. Milan, 79-86.
- SCHWARZER, Mitchell. (2004). *Zoomscape: Architecture in Motion and Media*. New York, Princeton Architectural Press.
- SEABROOK, John. (1991). «The David Lynch of Architecture». *Vanity Fair*, New York, janvier, 74-79, 125-129.
- SECCHI, Bernardo. (1984a). «The Conditions Are No Longer The Same», *Casabella*, no 498-499, Milan, janvier-février, 8-13.
- SECCHI, Bernardo. (1984b). «An Urban Problem : the opportunity of the voids», *Casabella*, no 503, Milan, juin, 18-21.
- SECCHI, Bernardo. (1993). «For a Town Planning of Open Spaces». *Casabella*, no 597-598, Milan, janvier-février, 116-117.
- SENNETT, Richard. (1970). *The Use of Disorder. Personal Identity and City Life*. New York, Alfred A. Knopf.
- SENNETT, Richard. (1990). *The conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*. New York, Alfred A. Knopf. Voir traduction française : *La ville à vue d'oeil. Urbanisme et société*. Paris, Plon, 1992.
- SHIELDS, Rob. (1991). *Places on the Margin: alternative geographies of modernity*. Londres, New York, Routledge.
- SIEVERTS, Thomas. (2001). *Entre-ville. Une lecture de la Zwischenstadt*. Basel, Birkäuser, Marseille, Éditions Parenthèses, rééd. 2004.
- SIMEOFORIDIS, Yorgos. (2001). «Cities in Transition and the Urban-Architectural Project». Arie Graafland et Deborah Hauptmann (dir.), *Cities in Transition*, Rotterdam, 010 Publishers, 410-422.
- SIMEOFORIDIS, Yorgos. (1996). «The Challenge of the Critical Landscape». Michael Speaks (dir.), *The Critical Landscape*. Rotterdam, 010 Publishers, 198-207.

- SIMONS, Derek. (2003). «Impressive and Interstitial Space in Vancouver's False Creek». Bill Jeffries, Glen Lowry et Jerry Zaslove (dir.), *Unfinished Business: Photographing Vancouver Streets 1955 to 1985*, (*West Coast Line* 47, vol. 39, no 2, Burnaby), Presentation House Gallery, North Vancouver, 145-159.
- SIOUI-DURAND, Guy. (1997). «Tensions entre les Paysages et les Inter-sites?». Agnès Tremblay et Madeleine Doré (dir.), *Paysages Inter sites*, Chicoutimi, Langage Plus, 39-52.
- SITE, Pierre RESTANY et Bruno ZEVI. (1981). *SITE : l'architecture comme art*. Paris, Academy Editions.
- SITTE, Camilio. (1889). *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon les fondements artistiques*. Paris, L'Équerre, rééd.1980.
- SMITHSON, Alison et Peter. (1955). «The Built World : Urban re-identification». *Architectural Design*, no 6, Londres, juin. Voir aussi : *Ordinariness and Light*, Cambridge Mass., MIT Press, 1970, 104-113.
- SMITHSON, Peter. (1958). « Letter to America ». *Architectural Design*, no 3, Londres, mars 1958. Voir aussi : *Ordinariness and Light*, Cambridge Mass., MIT Press, 1970, 135-143.
- SMITHSON, Alison et Peter. (1960). «Fix : Permanence and Transience». *Architectural Review*, décembre. Voir aussi : *Ordinariness and Light*, Cambridge Mass., MIT Press, 1970, 177-179.
- SMITHSON, Alison et Peter. (1967a). *Urban Structuring*. Londres, New York, Studio Vista, Reinhold Publishing Corporation.
- SMITHSON, Alison et Peter. (1967b). « Planning in Terms of Space: Density, Interval and Measure ». *Landscape*, Berkeley, Californie, printemps, 18-20.
- SMITHSON, Alison et Peter. (1970). *Ordinariness and Light*, Cambridge Mass., MIT Press.
- SMITHSON, Peter. (1971). *Bath : walks within walls – a study of Bath*. Adams and Dart, juin. Voir aussi extraits dans : A. et P. Smithson, *Without Rhetoric : An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Cambridge Mass., MIT Press, 1974, 66-68.
- SMITHSON, Alison et Peter. (1973). *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Latimer New Dimension; Cambridge Mass., MIT Press, 1974.
- SMITHSON, Alison et Peter. (1974). « The Space Between ». *Oppositions*, no 4, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, octobre, 76-78.
- SMITHSON, Alison. (1976). «Architecture as found / Language of Architecture at Kreuzberg». *Lotus*, no 13, décembre, Milan.
- SMITHSON, Peter. (1981). «Space Is the American Mediator; or The Blocks of Ithaca: A Speculation». *The Harvard Architectural Review*, no 2, printemps, 106-115.
- SMITHSON, Peter (entretien avec Wouter Vanstiphout). (1996). «Mart Stam's Trousers – A conversation between Peter Smithson & Wouter Vanstiphout». *Crimson*, Michael Speaks et Gerard Hadders, *Mart*

- Stam's Trousers: stories from behind the scenes of dutch moral modernism*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999, 120-139.
- SMITHSON, Alison et Peter. (2001). *The Charged Void : Architecture*. New York, Monacelli Press.
- SMITHSON, Alison et Peter. (2005). *The Charged Void : Urbanism*. New York, Monacelli Press.
- SMITHSON, Robert. (1967). « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », *Artforum*, décembre, 1967. Voir : Nancy Holt (dir.), *The Writing of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York, New York University Press, rééd. 1979, 52-57.
- SOCHAVA, V.B. (1978). *Introduction à la science des géosystèmes*. Novosibirsk, Nauka (Sib.otd). (en russe). Cité par : Gabriel Rougerie et Nicolas Beroutchachvili, *Géosystèmes et paysages. Bilan et méthodes*, Paris, Armand Colin, 1991, 59 et 67.
- SOJA, Edward. W. (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge Mass., Oxford, Blackwell Publishers.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. (1987). «Weak Architecture». *Quaderns*, no 175, Barcelone, octobre-décembre. Voir aussi : Ignasi de Solà-Morales, *Differences: topographies of contemporary architecture*, Cambridge Mass., MIT Press, 1997, 57-71.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. (1994). «Terrain Vague» (conférence, Montréal, 1994). Cynthia Davidson (dir.), *Anyplace*. New York, Cambridge Mass., Anyone Corporation, MIT Press, 1995, 118-123. Voir aussi : Ignasi Solà Morales, «Urbanité interstitielle», *Inter*, no 61, Québec, 1995, 27-28.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. (1997). *Differences: topographies of contemporary architecture*. Cambridge Mass., MIT Press.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. (2001). «Mediation in Architecture and in the Urban Landscape». Arie Graafland et Deborah Hauptmann (dir.), *Cities in Transition*. Rotterdam, 010 Publishers, 277-287.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, et Lucio COSTA (dir.). (1996). *Present and Futures. Architecture of Cities, Barcelone (UIA Barcelona 96)*. Barcelone, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- SPEAKS, Michael (dir.). (1996). *The Critical Landscape*. Rotterdam, 010 Publishers.
- SPILLER, Neil. (1999). «Split Sites and Smooth Aesthetics. Changing Spacescapes». *Archis*, juin, Amsterdam, 20-25.
- STALKER. (1996). « Manifeste Stalker ». Noëlle Chabert et François Quintin (dir.), *Paysages d'entre-villes*, Paris, Musée Zadkine, 2001, 31.
- STEENBERGEN, Clemens, et Wouter REH. (1996). *Architecture and Landscape: the design experiment of great European gardens and landscapes*. Munich, Prestel.
- STERN, Robert. (1976). «Gray Architecture: quelques variations post-modernistes autour de l'orthodoxie». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 186, Paris, août-septembre, 83.

- STIMMAN, Hans. (1992). «Reconstruction without Destruction », *Telescope*, no 7, Tokyo, hiver, 80-81.
- STRARAM, Patrick. (dir.). (1960). *Cahier pour un paysage à inventer*. no I, Montréal. Voir extraits: Gérard Berréby (dir.), *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Paris, Éditions Allia, 2004, 190-191.
- STRAUVEN, Francis. (1998). *Aldo Van Eyck. The Shape of Relativity*. Amsterdam, Architecture & Natura Press.
- STUDIO URBAN CATALYST (Ali Saad, Jurij V.Ortenberg, Kees Christiaanse, Klaus Overmeyer, Nani Humann, Philipp Oswalt, Philipp Misselwitz, Thomas Hauck). (2002). *Urban Catalyst Potentials Berlin Report Study* (Draft). Berlin, Technische Universität, mars.
- SUMMERSON, John. (1957). «The Case for a Theory of 'Modern' Architecture» (conférence au Royal Institute of British Architects, Londres). *The Unromantic Castle and other essays*. New York, Thames & Hudson, 1990, 257-280.
- SUMMERSON, John. (1990). *The Unromantic Castle and other essays*. New York, Thames & Hudson.
- SUSSMAN, Elisabeth. (dir.). (2007). *Gordon Matta-Clark : "You Are the Measure"* (catalogue d'exposition). New York, Whitney Museum of American Art, New Haven, Londres, Yale University Press.
- TAFURI, Manfredo. (1973). *Progetto e Utopia. Architettura e Sviluppo capitalistico*. Rome, Laterza. Traduction française : *Projet et utopie : de l'avant-garde à la métropole*, Paris, Dunod, 1979.
- TAFURI, Manfredo. (1976). «Giovanni Battista Piranesi : l'utopie négative dans l'architecture». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 184, mars-avril, Paris, 93-108.
- TAFURI, Manfredo, et Francesco DAL CO. (1976b). *Architecture contemporaine*. Paris, Gallimard / Electa, traduction française 1991.
- TAFURI, Manfredo. (1980a). «Peter Eisenman: The Meditations of Icarus». Peter Eisenman, *House of Cards*. New York, Rizzoli, 1982, 167-187.
- TAFURI, Manfredo. (1980b). *La sfera e il labirinto: Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni' 70*. Turin, Giulio Einaudi editore. Traduction anglaise : *The Sphere and the Labyrinth : Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 70s*, Cambridge Mass., MIT Press, 1987.
- TAN, Aaron. (1998). «Beyond Praxis. The Walled City: a dominion of outcasts». *Archis*, février, Amsterdam, 40-47.
- TAYLOR, Liza. (dir.). (1981). *Urban Open Spaces*. Cooper-Hewitt Museum, New York, Rizzoli.
- TAYLOR, John. (1988). «Mr. In-Between, Deconstructing with Peter Eisenman». *New York Magazine*, New York, 17 octobre, 46-52.
- TEYSSOT, Georges. (1983). «Marginal Comments on the Debate Between Alexander and Eisenman». *Lotus*, no 40, Milan, 69-73.

- TEYSSOT, Georges. (1996). «Public et privé : pour une théorie des seuils » (conférence au Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 9 novembre 1996). *AI* (Architecture and Ideas / Architecture et Idées), no 2, Ottawa, automne 1998, 40-47.
- TEYSSOT, Georges, et Paul HENNINGER. (2000). «One Portrait of Tafuri». *Any*, no 25-26, New York, 10-16.
- TEYSSOT, Georges. (2005). «A Topology of Thresholds». *Home Cultures*, vol. 2, no 1, Oxford, Berg Publishers, 89-116.
- THIEL, Roger. (1993). «Die Kunst der Fuge / The Art of the Fuge». *Daidalos*, no 48, Berlin, juin, 68-77.
- THIRY, François. (2001). «Paysages de la modernité, entre projet et polémique. Les images produites par la réception d'Euralille». *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, no 8, Paris, 69-78.
- TIBERGHEN, Gilles A. (2001). «Lettre à Alexis sur L'idée du bord». *Carnets du paysage*, Versailles, automne, 19-23.
- TONNELAT, Stéphane. (1997). *Interstices urbains, recherche exploratoire autour du vide à Charenton-Le-Pont*. Mémoire de DEA sous la direction de Michèle Jolé, IUP Université Paris XII, Val de Marne, Créteil.
- TONNELAT, Stéphane. (1999). «Times Square. Superpositions». *Les Annales de la recherche urbaine*, no 85, Paris, 43.
- TONNELAT, Stéphane. (2003). *Interstices urbains. Paris - New York : entre contrôles et mobilités, quatre espaces résiduels de l'aménagement*. Thèse de doctorat sous la direction de Bernard Haumont (École d'architecture Paris Val de Seine), de Michèle Jole (Institut d'Urbanisme de Paris, Université Paris XII) et de William Kornblum (The Graduate Center, City University of New York). New York, CUNY Graduate School.
- TRANCIK, Roger. (1986). *Finding Lost Space*. New York, Van Nostrand.
- TRASHER, Frederick M. (1927). *The Gang. A study of 1313 gangs in Chicago*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, rééd. abrégée 1963.
- TROLL, Carl. (1962). «Landscape Ecology and Land Development with Special Reference to the Tropics», *Journal of Tropical Geography*, no 17, 1-11.
- TROLL, Carl. (1968). «Landschaftökologie», R.Tüxen (dir.), *Pflanzensoziologie und Landschaftökologie*, La Haye, Dr. W. Junk N.V. Publisher, 1-21.
- TSCHUMI, Bernard. (1972a). «The Environmental Trigger» (communication lors d'un colloque de l'Architectural Association, Londres). Repris dans : J. Cowans (dir.), *A Continuing Experiment : Learning and Teaching at the Architectural Association*, Londres, Architectural Press, 1975, 89-99.
- TSCHUMI, Bernard. (1975c). «Questions of Space : The Architectural Paradox of the Pyramid and the Labyrinth». *Studio International*, vol. 190, no 977, Londres, septembre/octobre, 136-142. Voir aussi:

- «The Architectural Paradox. The Pyramid and the Labyrinth» et «Questions of Space», Bernard Tschumi, *Questions of Space: Lectures on Architecture*, Londres, The Architectural Association, 1990, 11-30 et 31-36.
- TSCHUMI, Bernard. (1976a). «Architecture and Transgression». *Oppositions*, no 7, hiver, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, 55-63. Voir aussi: Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 65-78.
- TSCHUMI, Bernard. (1976b). «Le jardin de Don Juan ou la ville masquée». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 187, Paris, octobre-novembre, 82-83.
- TSCHUMI, Bernard. (1977). «The Pleasure of Architecture». *Architectural Design*, Londres, mars, 214-218. Voir aussi: Bernard Tschumi, *Questions of Space: Lectures on Architecture*, Londres, The Architectural Association, 1990, 47-59 ; Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 81-96.
- TSCHUMI, Bernard. (1978). «Architecture and its Double». *Architectural Design*, vol. 48, no 2-3, Londres, avril, 111-116. Voir aussi: Bernard Tschumi, *Questions of Space: Lectures on Architecture*, Londres, The Architectural Association, 1990, 61-77.
- TSCHUMI, Bernard. (1980a). «The Burrow in the Earth». *Domus*, no 610, Milan, octobre, 4.
- TSCHUMI, Bernard. (1980b). «Joyce's Garden in London: a Polemic on the Written Word and the City». *Architectural Design*, no 11-12, Londres, 22.
- TSCHUMI, Bernard. (1981a). «Architecture and Limit I». *Artforum*, vol. 19, no 4, New York, décembre, 36-44. Voir aussi : «Architecture and Limits», Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 101-107.
- TSCHUMI, Bernard. (1981b). «Architecture and Limit II». *Artforum*, vol. 19, no 7, New York, mars, 45. Voir aussi : «Architecture and Limits», Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 107-112.
- TSCHUMI, Bernard. (1981c). «Architecture and Limit III». *Artforum*, vol. 20, no 1, New York, septembre, 40. Voir aussi : «Architecture and Limits», Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 112-118.
- TSCHUMI, Bernard. (1981d). «Violence of Architecture». *ArtForum*, vol. 20, no 1, New York, septembre, 44-47. Voir aussi : Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 121-134.
- TSCHUMI, Bernard. (1983a). «Illustrated Index : Themes of the Manhattan Transcripts». *AA Files*, Londres, hiver 1983, 65-74. Voir aussi : «Index of Architecture : Themes of the Manhattan Transcripts », Bernard Tschumi, *Questions of Space: Lectures on Architecture*, Londres, The Architectural Association, 1990, 97-107.

- TSCHUMI, Bernard. (1983b). «Sequences». *The Princeton Journal: Ritual I (Thematic Studies in Architecture)*, vol. 1, 1983. Voir aussi: *Vive L'architecture*, Revue Autrement, Paris, 1984; Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 153-168.
- TSCHUMI, Bernard. (1983c). «Spaces and Events». *Discourse of Events*, Themes III, Londres, Architectural Association Publications, 1983. Voir aussi: Bernard Tschumi, *Questions of Space: Lectures on Architecture*, Londres, The Architectural Association, 1990, 87-95; Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 139-149.
- TSCHUMI, Bernard. (1984a). «Madness and Combinative». *Precis.*, vol. 5 (Beyond Style), New York, Columbia University, automne 1984, 148-157. Voir aussi: Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 173-189.
- TSCHUMI, Bernard (interview par C. Fournier). (1984b). «Superpositions et communs dénominateurs». *Urbanisme*, no 203, Paris, septembre, 108-112.
- TSCHUMI, Bernard (interview par Jacques Lucan). (1984d). «Bernard Tschumi: Le Parc de la Villette», *AMC*, no 6, Paris, décembre, 32-45.
- TSCHUMI, Bernard. (1986). «La Case Vide». *AA Files.*, no 12, Londres, été, 66-68. Voir aussi: Bernard Tschumi, *La Case Vide*, Folio VIII, Londres, AA Publications.
- TSCHUMI, Bernard. (1987a). «Abstract Mediation and Strategy». *Cinegramme Folie: Le Parc de la Villette*, New York, Princeton Architectural Press, 1987. Voir aussi : Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 191-205.
- TSCHUMI, Bernard. (1987b). «Competition Entries : National Theatre, Tokyo / County Hall, Strasbourg». *AA Files*, no 13, Londres, automne, 16-25.
- TSCHUMI, Bernard. (1987c). «De-, Dis-, Ex-» (conférence Dia Foundation, New York, automne 1987). Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press. 214-225.
- TSCHUMI, Bernard. (1987d). «Disjunctions». *Perspecta*, (Yale Architectural Journal), no 23, New Haven. Voir aussi: *Mesure pour mesure : Architecture et philosophie*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou / CCI, 1987; Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1994, 207-213.
- TSCHUMI, Bernard. (1988a). «Notes towards a Theory of Architectural Disjunction». *Architecture and Urbanism (A+U)*, no 216, Tokyo, septembre, 13-15.
- TSCHUMI, Bernard. (1990). *Questions of Space: Lectures on Architecture*. Londres, The Architectural Association.
- TSCHUMI, Bernard. (1991). «Six Concepts» (conférence Columbia University, 13 février 1991). *D Columbia Documents of Theory*, vol. 2, New York, Columbia University, 1993, 73-97. Voir aussi: Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1994, 227-259.

- TSCHUMI, Bernard. (1993a). «Architecture of the Event» (conférence, Barcelone, 1993). Cynthia Davidson (dir.), *Anyway*, New York, Cambridge Mass., Anyone Corporation, MIT Press, 1994, 76-83.
- TSCHUMI, Bernard. (1993b). «Le projet architectural du Fresnoy». Alain Guiheux (dir.), *Tschumi. Une architecture en projet : Le Fresnoy*, Paris, Le Fresnoy, Éditions du Centre Pompidou, 1993, 33-70. Voir aussi : Bernard Tschumi, «Preface» et «The Architectural Project of Le Fresnoy», *Tschumi Le Fresnoy : architecture in/between*, New York, Monacelli, 1999, 9-13 et 33-77.
- TSCHUMI, Bernard. (1993c). «Le Fresnoy / Architecture». Alain Fleischer (dir.), *Le Fresnoy : Studio National des Arts Contemporains*, Paris, Massimo Riposati.
- TSCHUMI, Bernard (entretien avec Cynthia Davidson). (1993d). «Bernard Tschumi Modes of Inscriptions». *ANY*, no 0, New York, 50-53.
- TSCHUMI, Bernard. (1994). *Architecture and Disjunction*. Cambridge Mass., Londres, MIT Press.
- TSCHUMI, Bernard. (1995). «Architecture / Événements» (conférence, Paris, 13 mars 1995). *Conférences Paris d'architectes 1994 au Pavillon de l'Arsenal, mini PA*, no 8, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 40-61.
- TSCHUMI, Bernard. (1997). «Through a Broken Lens» (conférence, Rotterdam, 1997). Cynthia Davidson (dir.), *Anyhow*, New York, Cambridge Mass., Anyone Corporation, MIT Press, 1998, 237-240.
- TSCHUMI, Bernard. (1999). *Tschumi Le Fresnoy: architecture in/between*. New York, Monacelli.
- TSCHUMI, Bernard. (2001). «Deviations from the normative». Bernard Tschumi et Hugh Dutton, *Glass Ramps/Glass Wall. Deviations from the Normative*, Londres, AA Publications, 19-24.
- TSCHUMI, Bernard, et Irene CHENG. (dir.). (2003). *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*. New York, Monacelli Press, Columbia University.
- TZONIS, Alexander, et Liane LEFAIVRE. (1992). *Architecture in Europe. Memory and Invention Since 1968*. New York, Rizzoli.
- TZONIS, Alexander, Liane LEFAIVRE, et Richard DIAMOND. (1995). *Architecture in North America since 1960*. Londres, Thames and Hudson.
- TZONIS, Alexander, et Liane LEFAIVRE. (1999a). *Aldo Van Eyck. Humanist Rebel. Inbetweening in Post-war World*. Rotterdam, 010 Publishers.
- TZONIS, Alexander, et Liane LEFAIVRE. (1999b). «Aldo Van Eyck, humaniste révolté». *AMC*, no 100, Paris, septembre, 60-67.
- VAN EYCK, Aldo. (1956). «When Snow Falls on Cities» (extrait de la présentation du projet des terrains de jeux de Amsterdam, Congrès CIAM, Dubrovnic). Francis Strauven (dir.), *Aldo Van Eyck. The Shape of Relativity*. Amsterdam: Architecture & Natura Press, 1998, 169.

- VAN EYCK, Aldo. (1959). «Is Architecture Going to Reconcile Basic Value?». Oscar Newman et Jürgen Joedicke (dir.), *CIAM' 59 in Otterlo. Documents of modern architecture*, Londres, Alec Tiranti. 1961, 26-35.
- VAN EYCK, Aldo. (1960a). «The medicine of reciprocity tentatively illustrated». *Forum*, no 6-7, Amsterdam, 1960-61, 237-238/ 252.
- VAN EYCK, Aldo. (1960b). «There is a garden in her face». *Forum*, no 3, Amsterdam, 1960-61, 121. Voir aussi: «Place and Occasion», *Progressive architecture*, New York, septembre, 1962, 155; *Architectural Design*, no 12, Londres, 1962 (Team 10 Primer, 1ère édition), 600; Alison Smithson (dir.), *Team 10 Primer*, Cambridge Mass, Londres, MIT Press, rééd. 1968, 101.
- VAN EYCK, Aldo. (1962a). «Steps toward a Configurative Discipline». *Forum*, no 3, Amsterdam, août, 81-94. Voir aussi : Joan Ockman (dir.), *Architecture Culture in 1943-1968 : a documentary anthology*, New York, Columbia University, Rizzoli, 1993, 347-360.
- VAN EYCK, Aldo. (1962b). *The Child, the City and the Artist - An Essay on Architecture – an essay on architecture The in-between realm*. Extraits dans : Francis Strauven (dir.), *Aldo Van Eyck. The Shape of Relativity*, Amsterdam, Architecture & Natura Press, 1998, 357 et 416-18. Publication intégrale posthume dans : *Aldo Van Eyck Writings* (dirigé par Vincent Ligtelijn et Francis Strauven), Amsterdam, SUN, 2008.
- VAN EYCK, Aldo. (1962c). «Team 10 Primer» (1^{ère} édition; citations diverses). *Architectural Design*, no 12 (dossier spécial dirigé par Alison Smithson), Londres, décembre. Voir aussi : Alison Smithson (dir.), *Team 10 Primer*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press, 1968.
- VAN EYCK, Aldo. (1963). «Wheels for Heaven» (projet de concours lauréat, 1963). *Domus*, no 426, Milan, mai 1965, 2-3.
- VAN EYCK, Aldo. (1968a). «Team 10 Primer» (2^{ème} édition; citations diverses). Alison Smithson (dir.), *Team 10 Primer*, Cambridge Mass., Londres, MIT Press.
- VAN EYCK, Aldo. (1968b). «Quelques commentaires sur un détour plein d'enseignement». Françoise Choay (dir.), *Le sens de la ville*. Paris, Seuil, 1972, 125-130. Voir aussi: «Some comments on a significant detour», Charles Jencks et Georges Baird (dir.), *Meaning in Architecture*, Londres, Barrie & Rockliff the Cresset P., 1969, 209-213; *Via*, no 1, *Ecology in Design* (University of Pennsylvania), 1968.
- VAN EYCK, Aldo. (1968c). «Sonsbeek Pavilion: a place for sculpture and people» (projet réalisé, 1966). *Domus*, no 460, mars, 2-7.
- VAN EYCK, Aldo. (1968d). «Un miracle de modération». Françoise Choay (dir.), *Le sens de la ville*. Paris, Seuil, 1972, 94-115. Voir: «A Miracle of Moderation», Charles Jencks et Georges Baird (dir.), *Meaning in Architecture*, Londres, Barrie & Rockliff the Cresset P., 1969; *Via*, no 1, *Ecology in Design* (University of Pennsylvania), 1968.

- VAN EYCK, Aldo. (1975a). «De Jong House». Vincent Ligtelijn (dir.), *Aldo Van Eyck, Works*, Basel, Boston, Birkäuser, 1999, 208.
- VAN EYCK, Aldo. (1975b). «Domaine de l'inter-lieu / Realms of the in-between». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 177, Paris, janvier-février, 14-30.
- VAN EYCK, Aldo. (1975c). «Visser House». Vincent Ligtelijn (dir.), *Aldo Van Eyck, Works*, Basel, Boston, Birkäuser, 1999, 204.
- VAN EYCK, Aldo. (1976). «Roman Catholic Church in The Hague». *Lotus*, no 1, Milan, 108-114.
- VAN EYCK, Aldo. (1978). «The Amsterdam Playgrounds» (projet 1947-78, texte non daté). Vincent Ligtelijn (dir.), *Aldo Van Eyck, Works*, Basel, Boston, Birkäuser, 1999, 68.
- VAN EYCK, Aldo. (1979a). «The Ironbound Statement» (New Jersey Institute of Technology, 1979). *Spazio e Societa (Space and Society)*, no 8, Milan, décembre, 62-63.
- VAN EYCK, Aldo. (1979b). «The Enigma of Size». *Spazio e Societa (Space and Society)*, no 8, Milan, décembre, 65-77.
- VAN EYCK, Aldo. (1981). «Building a House» (à propos de Hubertus House, texte non daté). Vincent Ligtelijn (dir.), *Aldo Van Eyck, Works*, Basel, Boston, Birkäuser, 1999, 188-189.
- VAN EYCK, Aldo. (1981b). «Ex Turico Aliquid Novum». *Archithèse*, Zurich, septembre-octobre, 35-38 / 62-63.
- VAN EYCK, Aldo. (1981g). «Rats Posts and Pests». *RIBA Journal*, vol 88, no 4, Londres, avril, (4 pages non numérotées).
- VAN EYCK, Aldo. (1981i). «What is and isn't architecture. A propos of Rats, Posts and other Pests (RPP)». *Lotus*, no 28, Milan, 15-20.
- VAN EYCK, Aldo. (1984). «À propos de non espaces, de roses et de Codussi». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 235, Paris, octobre, 21-22.
- VAN EYCK, Aldo. (1987). «Indesem Lecture, Delft», *Indesem 87 International Design Seminar Delft*, Delft: Delftse Universitaire Pers, 1988, 181-185.
- VAN EYCK, Aldo. (1998). «Lured from his den». *Archis*, no 2, Amsterdam, 19-26.
- VARÈSE, Edgar. (1954). *Déserts*. (oeuvre musicale créée le 2 décembre 1954 au Théâtre des Champs-Élysées, Paris).
- VENTURI, Robert. (1966). *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York, The Museum of Modern Art.
- VENTURI, Robert, Denise SCOTT BROWN, et Stephen IZENOUR. (1972). *Learning from Las Vegas*. Cambridge Mass., MIT Press, rééd. 1989.
- VERHAEREN, Émile. (1893). *Les Campagnes hallucinées*. Michel Otten (dir.), *Émile Verhaeren. Poésie complète 2*. Bruxelles, Éditions Labor, rééd. 1997.

- VERHAEREN, Émile. (1895). *Les Villes tentaculaires*. Michel Otten (dir.), *Émile Verhaeren. Poésie complète 2*. Bruxelles, Editions Labor, rééd.1997.
- VERRET, François. (1992). *Le Fresnoy* (film documentaire). France.
- VIDLER, Anthony. (1983). «History of the Folly». B.J. Archer (dir.), *Follies. Architecture fir the Late-Twentieth-Century Lansdcape* (An exhibition at Leo Castelli Gallery, New York; James Corcoran Gallery, Los Angeles), New York, Rizzoli, 10-13.
- VIDLER, Anthony. (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge Mass., MIT Press, 1994.
- VIDLER, Anthony. (2000). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge Mass., MIT Press.
- VIGNAY, Jean de. (1495). *Miroir Historial*. vol. 2, livre IX, chap. 66, fXXVII.
- VIRILIO, Paul. (1976). *L'insécurité du territoire*. Paris, Stock.
- VIRILIO, Paul. (1984). *L'horizon négatif. Essai de dromoscopie*. Paris, Galilée.
- VIRILIO, Paul. (1996a). *Un paysage d'événements*, Paris, Galilée.
- VIRILIO, Paul, et Adrien SINA (entretien). (1996b). «L'urbanité virtuelle, l'être-au-monde au temps réel ». *Inter*, no 65, Québec, 48-51.
- VIRILIO, Paul (entretien avec Philippe Petit). (1996c). *Cybermonde, la politique du pire*. Paris, Éditions Textuel.
- VOLNEY, Constantin François (comte de). (1791). *Les Ruines ou Méditation sur les révolutions des empires*. Paris, Bossange Frères Libraires, rééd. 1822.
- WALDHEIM, Charles (dir.). (2006). *Landscape Urbanism Reader*. New York, Princeton Architectural Press.
- WALL, Alex. (1999). «Programming the Urban Surface». James Corner (dir.), *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*, New York, Princeton Architectural Press, 232-249.
- WENDERS, Wim, et Hans KOLLHOFF (entretien). (1988). «The City. A conversation». *Quaderns*, no 177, Barcelone, 70-77.
- WHITEMAN, John. (1986). «Site unscene - Notes on architecture and the concept of fiction». *AA Files*, no 12, Londres, été, 76-84.
- WIBLIN, Ian. (1997). «The Space Between: Photography, Architecture and the Presence of Absence», François Penz et Maureen Thomas (dir.), *Cinema & Architecture*, Londres, British Film Institute, 104-112.
- WIGLEY, Mark, et Philip JOHNSON (dir.). (1988). *Deconstructivist Architecture*. New York, Museum of Modern Art.

- WIGLEY, Mark. (1996). «Lost in Space: at the end of the promenade». Michael Speaks (dir.), *The Critical Landscape*, Rotterdam, 010 Publishers. 30-57. Voir aussi: *Archis*, décembre, Amsterdam, 1997, 8-15.
- WILDE, Oscar. (1890). *Le déclin du mensonge*. Oscar Wilde, *Œuvres*, vol. I, Paris, Stock, 1977.
- WINES, James. (1975). «De-Architecturization: The Iconography of Disaster». *Architectural Design*, Londres, juillet 1975, 426-428.
- WINES, James. (1987). *De-architecture*. New York, Rizzoli.
- WINNICOTT, D.W. (1971). *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (traduction de *Playing and Reality*). Paris, Gallimard, rééd. 1975.
- WHYTE, William Foote. (1943). *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum*. Chicago, Londres, The University of Chicago Press, rééd. 1983.
- WOODROFFE, Jonathan, Dominic PAPA, et Ian MACBURNIE (dir.). (1996). *The Periphery. Architectural Design Profile*, no 108, Londres.
- WOODS, Lebbeus, et Ekkehard REHFELD (dir.). (1998). *Borderline*, Vienne, New York, Springer.
- WOODS, Lebbeus. (1991). «Terra Nova». Peter Noever (dir.), *Architecture in Transition between Deconstruction and New Modernism*, Munich, Prestel, 133-151.
- WURMAN, Richard Saul (dir.). (1986). *What Will Be Always Been The Words of Louis Kahn*. New York, Access Press et Rizzoli.
- YOUNÈS, Chris. (1999). *Ville contre-nature: philosophie et architecture*. Paris, Éditions de la Découverte.
- YOUNES, Chris, et Michel MANGEMATIN (dir.). (1997). *Lieux contemporains*. Paris, Descartes & Cie.
- ZARDINI, Mirko. (1997a). «The prevalence of the landscape». Eduard Bru et Susana Landrove (dir.), *Nuevos territorios New territories. Nuevos paisajes New landscapes* (catalogue d'exposition), Barcelone, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR, 204-208.
- ZARDINI, Mirko. (1997b). «How to Judge (-). Peter Eisenman. The Aronoff Center the University of Cincinnati (?)...». *Any*, no 21. New York, 27-31.
- ZUKIN, Sharon. (1991). *Landscapes of Power. From Detroit to Disney World*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press.

Filmographie

- ANTONIONI, Michelangelo. (1961). *La Notte*. Italie.
- ANTONIONI, Michelangelo. (1962). *L'Éclipse*. [L'Eclisse]. Italie.
- ANTONIONI, Michelangelo. (1964). *Le désert rouge*. Italie
- BECKER, Jacques. (1952). *Casque d'or*. France.
- BLACKWOOD, Michael. (1983). *Beyond Utopias: Changing Attitudes in American Architecture*. États-Unis.
- BLACKWOOD, Michael. (1995). *Peter Eisenman : Making Architecture Move*. États-Unis
- BLACKWOOD, Michael. (2006). *Peter Eisenman: Building Germany's Holocaust memorial*. États-Unis.
- CARNÉ, Marcel. (1960). *Terrain vague*. France.
- CLAIR, René. (1957). *Porte des Lilas*. France.
- CORNEAU, Alain. (1979). *Série Noire*. France.
- De SICA, Vittorio. (1951). *Miracle à Milan*. Italie.
- EGOYAN, Atom. (1991). *The Adjuster*. Canada.
- GODARD, Jean-Luc. (1966). *2 ou 3 choses que je sais d'elle*. France.
- GODARD, Jean-Luc, et Jean GORIN. (1972a). *Tout va bien*. France.
- GODARD, Jean-Luc, et Jean GORIN. (1972b). *Letter to Jane*. France.
- LYNCH, David. (1986). *Blue Velvet*. États-Unis.
- PASOLINI, Pier-Paolo. (1961). *Accattone!*. Italie.
- PASOLINI, Pier-Paolo. (1962). *Mama Roma*. Italie.
- PASOLINI, Pier-Paolo. (1968). *Théorème*. Italie.
- RENOIR, Jean. (1932). *Les Bas-fonds*. France.
- ROSSELLINI, Roberto. (1948). *Allemagne année zéro*. Italie.
- ROSSELLINI, Roberto. (1951). *Europa 51*. Italie.
- TARKOWSKI, Andrei. (1979). *Stalker*. Russie.
- TATI, Jacques. (1967). *Playtime*. France.
- VON TRIER, Lars. (1984). *The Element of Crime*. Danemark.
- WENDERS, Wim. (1974). *Alice dans les villes*. [Alice in den Städten]. Allemagne.
- WENDERS, Wim. (1975). *Faux mouvement*. [Falsche Bewegung]. Allemagne.
- WENDERS, Wim. (1976). *Au fil du temps*. [Im Lauf der Zeit]. Allemagne.
- WENDERS, Wim. (1982). *L'État des Choses*. [Der Stand der Dinge]. Allemagne.
- WENDERS, Wim. (1984). *Paris Texas*. Allemagne.
- WENDERS, Wim (co-scénarisé avec Peter Handke). (1987). *Les ailes du désir*. [Himmel über Berlin].
Allemagne.

Bibliographie Peter D. Eisenman

- EISENMAN, Peter D. (1963a). *The Formal Basis of Modern Architecture* (University of Cambridge, août 1963). Publiée d'abord en traduction allemande : Peter D. Eisenman, *Die formale Grundlegung der modern Architektur*, Zürich, Berlin, Gta Verlag, Gebr. Mann Verlag, 2005. Première publication dans sa version originale anglaise (en fac-similé): Peter D. Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, Baden, Suisse, Lars Müller Publishers, 2006.
- EISENMAN, Peter D. (1963b). «Toward an Understanding of Form in Architecture». *Architectural Design*, London, octobre, 457-458.
- EISENMAN, Peter. (1969). «The BIG LITTLE MAGAZINE : Perspecta 12 and the future of the architectural past». *Architectural Forum*, vol. 131, no 3, New York, octobre, 70-75 /104.
- EISENMAN, Peter. (1970a). «From Object to Relationship: the casa del Fascio by Terragni». *Casabella*, no 344, Milan, janvier, 38-41.
- EISENMAN, Peter. (1970b). «The Future of the Architectural Past» (a review of Perspecta 12). *Casabella*, no 345. Milan, février, 28-33.
- EISENMAN, Peter. (1970c). «Building in Meaning: a review of Charles Jencks and George Baird's *Meaning in Architecture*». *Architectural Forum*, New York, juillet/août, 88/90.
- EISENMAN, Peter. (1971a). «Object to Relationship II : Giuseppe Terragni (Casa Giuliani-Frigerio)». *Perspecta (The Yale Architectural Journal)*, no 13-14, New Haven, 36-65.
- EISENMAN, Peter. (1971b). «A Review of Alison and Peter Smithson's *Ordinariness and Light*». *Architectural Forum*, New York, mai, 76 /80.
- EISENMAN, Peter. (1971c). «Meier's Smith House». *Architectural Design*, Londres, août, 524.
- EISENMAN, Peter. (1971d). «Notes on Conceptual Architecture: toward a definition». *Casabella*, no 359-360, Milan, novembre/décembre, 49-58; *Design Quarterly*, no 78-79, Minneapolis, 1970, 1-5 (notes).
- EISENMAN, Peter. (1972a). «House I». *Five Architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York, Oxford University Press, rééd. 1975 (une première mouture de ce texte a été réalisée en 1969), 15-23.
- EISENMAN, Peter. (1972b). «House II». *Five Architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York, Oxford University Press, rééd. 1975 (une première mouture de ce texte a été réalisée en 1970), 24-37.
- EISENMAN, Peter. (1972c). «Robin Hood Gardens London E14». *Architectural Design*, vol. 42, no 9, Londres, septembre, 557-573, 588-592. Voir aussi version complète du texte: «From Golden Lane to Robin Hood Gardens : Or if You Follow the Yellow Brick Road, It May Not Lead to Golder's Green». *Oppositions*, no 1, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press septembre, rééd. 1973, 27-56.

- EISENMAN, Peter. (1973a). «Cardboard Architecture/ Castelli Di Carte». *Casabella*, no 374, Milan, février, 17-24.
- EISENMAN, Peter. (1973b). «Notes on Conceptual Architecture II A». *Environmental Design Research Association*, vol. 2 (fourth international edra conference), Stroudsburg Pennsylvania, Dowden, Hutchinson & Ross Inc., 319-322.
- EISENMAN, Peter. (1973c). «From Golden Lane to Robin Hood Gardens : Or if You Follow the Yellow Brick Road, It May Not Lead to Golder's Green». *Oppositions*, no 1, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, septembre, 27-56.
- EISENMAN, Peter, Kenneth FRAMPTON, et Mario GANDELSONAS. (1973d). «Editorial Statement». *Oppositions*, no 1, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, septembre, non paginé.
- EISENMAN, Peter, Kenneth FRAMPTON, et Mario GANDELSONAS. (1974a). «Editorial Statement». *Oppositions*, no 2, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, janvier, non paginé.
- EISENMAN, Peter. (1974b). «Conceptual architecture: from the perception of form to its hidden meanings». *Casabella*, no 386, Milan, février, 24-27.
- EISENMAN, Peter. (1974c). «House III : To Adolf Loos and Bertold Brecht». *Progressive Architecture*, New York, Stamford Connecticut, mai, 92.
- EISENMAN, Peter, Kenneth FRAMPTON, et Mario GANDELSONAS. (1974d). «Editorial Statement». *Oppositions*, no 3, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, mai, non paginé.
- EISENMAN, Peter. (1974e). «Real and English: The Destruction of the Box I». *Oppositions*, no 4, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, octobre, 5-34.
- EISENMAN, Peter. (1974f). «Introduction» (texte de Alison et Peter Smithson "The Space Between "). *Oppositions*, no 4, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, octobre, 75.
- EISENMAN, Peter, Kurt FORSTER. (1974g). «Forster. House IV. 12/11/74». (enregistrement audio inédit de P.D.E., cassette transférée sur CD). Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.
- EISENMAN, Peter. (1976a). «Introduction» (Rafael Moneo, "Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery"). *Oppositions*, no 5, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, été, 1.
- EISENMAN, Peter. (1976b). «Suburban Alternatives: Eleven American Projects». Barbara Radice et Franco Raggi (dir.), *La Biennale di Venezia - Environnement, Participation, Cultural Structures*, catalogue

- général, volume I, Venise, Edizioni La Biennale di Venezia, Alfieri Edizioni d'Arte. (Exposition "Europe-America. Historical Centre - Suburbia. 25 contemporary Architects", 31 juillet-19 août). 253.
- EISENMAN, Peter. (1976c). «Five Easy pieces: Dialectical Fragments Toward the Decomposition and Reintegration of Suburbia». Barbara Radice et Franco Raggi (dir.), *La Biennale di Venezia – Environment, Participation, Cultural Structures*, catalogue général, volume I, Venise, Edizioni La Biennale di Venezia, Alfieri Edizioni d'Arte. (Exposition "Europe-America. Historical Centre -Suburbia. 25 contemporary Architects", 31 juillet-19 août). 256.
- EISENMAN, Peter. (1976d). «Maison VI». *L'Architecture d'aujourd'hui*, no 186, Paris, août-sept., 63-66.
- EISENMAN, Peter. (1976e). «Post-Functionalism». *Oppositions*, no 6, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, automne, i-iii (éditorial).
- EISENMAN, Peter. (1976f). «Introduction» (texte de Martin Pawley "We shall not bulldoze Westminster Abbey : Archigram and the retreat from technology"). *Oppositions*, no 7, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, 25.
- EISENMAN, Peter (interview de Alessandra Latour et Laretta Vinciarelli). (1976g). «Entretien avec Peter Eisenman» (New York, octobre 1976). *Architecture Mouvement Continuité (AMC)*, no 41, Paris, mars 1977, 66-76.
- EISENMAN, Peter. (1977a). «House X: The Dialectic». *Abraham Eisenman Hejduk Rossi*. (Architectural projects originally shown in a special exhibition 'Europe-America': Urban Center-Suburban Alternatives: 11 American Projects at the Biennale di Venezia 1976, catalogue of an exhibition held at the Arthur A. Houghton Gallery, Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York, March 9-19, 1977.). New York, Cooper Union for the Advancement of Science and Art.
- EISENMAN, Peter. (1977b). «House VI». *Progressive Architecture*, New York, juin, 57-59.
- EISENMAN, Peter. (1977c). «Commentary». *Oppositions*, no 9, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, été, 19-20.
- EISENMAN, Peter, Kenneth FRAMPTON, Mario GANDELSONAS, et Anthony VIDLER. (1977d). «Editorial». *Oppositions*, no 9, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, été, 1-2.
- EISENMAN, Peter et al. (1977e). «Forum Discussion: "Beyond the Modern Movement"». *The Harvard Architectural Review*, vol. 1, Cambridge Mass., printemps 1980, 204-206, 214.
- EISENMAN, Peter. (1977f). «Behind the Mirror: On the Writings of Philip Johnson». *Oppositions*, no 10, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, automne, 1-13. Voir aussi: Peter Eisenman, «Introduction», *Philip Johnson Writings*, New York, Oxford University Press, 1979c, p.10-25.

- EISENMAN, Peter. (1978). «Postscript: The Graves of Modernism». *Oppositions*, no 12, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, printemps, 21-27.
- EISENMAN, Peter. (1979a). «Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign». *Oppositions*, no 15/16, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, printemps, 118-128. Voir aussi en traduction française: «Aspects du Modernisme: la maison Dom-ino ou le signe autoréférentiel», *Les Cahiers de la Recherche Architecturale*, no 12, Paris, novembre 1982, 58-65.
- EISENMAN, Peter. (1979b). «The House of the Dead as the City of Survival». Kenneth Frampton (dir.), *IAUS Catalogue 2: Aldo Rossi in America 1976-1979*, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, 4-15.
- EISENMAN, Peter. (1979c). «Introduction». *Philip Johnson Writings*, New York, Oxford University Press, 10-25.
- EISENMAN, Peter (interviewé par Diane Ghirardo et Mark Mack). (1979d). «Interview: Peter Eisenman». (San Francisco, 3 août 1979). *Archetype*, volume 1, no 4, San Francisco, hiver, 1980, 30-36.
- EISENMAN, Peter. (1980a). «Transformations, Decompositions and Critiques: House X». *Architecture and Urbanism (A+U)*, no 112, Tokyo, janvier, 14-151. Voir aussi: Peter Eisenman, *House X*, New York, Rizzoli, rééd. 1982.
- EISENMAN, Peter. (1980b). «Sandboxes: House XIa». *Architecture and Urbanism (A+U)*, no 112, Tokyo, janvier, 221-224.
- EISENMAN, Peter. (1980c). «sans titre» (Venezia, Cannaregio, Iuglio, 1978). (présentation du projet). Francesco Dal Co (dir.), *10 Immagini per Venezia*. (catalogue de l'exposition, Venise, avril 1980). Venise, Officina Edizioni. 55-63.
- EISENMAN, Peter (interview de Heinrich Klotz et Tillman Buddenseig). (1980d). Interview sans titre. Fonds Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), Centre Canadien d'Architecture, Montréal, boîte 57-009, filière D3-4 lot 2 068. Version éditée (29 janvier 1981) d'une interview faite le 20 septembre 1980.
- EISENMAN, Peter. (1980e). «Three Texts for Venice». *Domus*, no 611, Milan, novembre, 9-11. Republié notamment dans : «Autonomous Architecture: The Work of Eight Contemporary Architects», *The Harvard Architectural Review*, vol. 3, hiver 1984, 144-153.
- EISENMAN, Peter. (1980f). «House El Even Odd» (Text One; Text Two). B.J. Archer (dir.), *House for Sale*, New York, Rizzoli. 18-25. Voir aussi: *Architecture and Urbanism (A+U)*, no 123, Tokyo, décembre 1980, 96-98.
- EISENMAN, Peter. (1980g). «In My Father's House are Many Mansions». *IAUS Catalogue 12: John Hejduk Seven Houses*, New York, Rizzoli. 8-20.

- EISENMAN, Peter. (1980h). «Introduction». John Hejduk, *The Silent Witnesses and Other Poems*, New York, IAUS, non paginé.
- EISENMAN, Peter. (1980i). «Second Reading». *Oppositions*, no 19/20, New York, The Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, 141.
- EISENMAN, Peter. (1980j). «The City of Artificial Excavation». (texte de présentation du projet au concours de l'IBA pour Friedrichstadt Sud, Block 5, Berlin, décembre 1980 - février 1981). Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, PDE-136-T, non paginé.
- EISENMAN, Peter. (1981a). «Interview: Goldenberg and Eisenman». *Skyline*, New York, Rizzoli International, janvier, 6-9.
- EISENMAN, Peter. (1981b). «House VI, Cornwall, Connecticut». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 213, février, 49-51.
- EISENMAN, Peter (1981c), «Preface»; «House II»; «House X». Kenneth Frampton et Silvia Kolowski (dir.), *Idea as Model* (Catalogie 3 – exposition à l'IAUS, 1976 / *Idea as Model II*, 1980), New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, 1, 34-35, 82-83.
- EISENMAN, Peter (interview de David Shapiro et Lindsay Stamm, 8 mars 1981). (1981d). «A Poetic of the Model: Eisenman's Doubt». Kenneth Frampton et Silvia Kolowski (dir.), *Idea as Model* (Catalogie 3 – exposition à l'IAUS, 1976 / *Idea as Model II*, 1980), New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, 121-125.
- EISENMAN, Peter. (1981e). «Transformations, Decompositions and Critiques». *Art Forum*, New York, mars, 48-51.
- EISENMAN, Peter, et Tom WOLFE. (1981f). «Interview: Wolfe and Eisenman ». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, octobre, 12-14.
- EISENMAN, Peter, et Tom WOLFE. (1981g). «Interview: Wolfe and Eisenman. Part II ». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, novembre, 3-4.
- EISENMAN, Peter, et Robert HUGHES. (1981h). «Interview: Robert Hughes and Peter Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, décembre, 10-13.
- EISENMAN, Peter, et Paul GOLDBERGER. (1982a). «Interview: Goldberger and Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, janvier, 6-9.
- EISENMAN, Peter, et Philip JOHNSON. (1982b). «Interview: Johnson and Peter Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, février, 14-17.
- EISENMAN, Peter. (1982c). «The Representations of Doubt: At the Sign of the Sign ». *Rassenga*, no 9, Milan, mars, 69-74 (en italien), non paginé en anglais. Voir aussi: Peter Eisenman et al., *Re:working Eisenman*, Londres / Berlin, Academy Editions / Ernst&Sohn, 1993, 44-49.

- EISENMAN, Peter, et Cesar PELLI. (1982d). «Interview: Cesar Pelli and Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, mai, 22-25.
- EISENMAN, Peter, et Henry COBB. (1982e). «Interview: Henry Cobb and Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, juin, 12-14.
- EISENMAN, Peter, et Robert VENTURI. (1982f). «Interview: Robert Venturi and Peter Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, juillet, 12-15. Voir traduction française: Patrice Goulet (dir.), *Biennale de Paris: la modernité ou l'esprit du temps*, Paris, L'Équerre, 1982, 38-43.
- EISENMAN, Peter. (1982g). «The House of Memory: The Texts of Analogy» (introduction). Aldo Rossi, *The Architecture of the City* (édition originale italienne, 1966). New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge Mass., MIT Press, 3-12.
- EISENMAN, Peter. (1982h). *House X*. New York, Rizzoli. Voir aussi: «Transformations, Decompositions and Critiques: House X», *Architecture and Urbanism (A+U)*, no 112, Tokyo, janvier 1980. (Texte élaboré lors de conférences données à Cambridge Mass., New York et Houston en novembre 1975, janvier et mars 1976).
- EISENMAN, Peter, et Gerald D. HINES. (1982i). «Interview: Gerald D. Hines and Peter Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, octobre, 18-21.
- EISENMAN, Peter. (1982j). «Housing Block Friedrichstrasse/Kochstrasse, Berlin» (transcription d'une communication, Charlottesville, Virginie, novembre 1982). *The Charlottesville Tapes*, New York, Rizzoli, 1985, 138-145.
- EISENMAN, Peter, et Christopher ALEXANDER (entretien). (1982k). «Contrasting concepts of harmony in architecture» (débat, GSD Harvard, 18 novembre 1982). *Lotus*, no 40, Milan. 1983, 60-68. Voir aussi: «Discord over Harmony in Architecture: The Eisenman/Alexander Debate», *Harvard GSD News*, vol. 11, no. 5, mai-juin 1983, 12-17.
- EISENMAN, Peter. (1982l). «Sans titre» (transcription d'un séminaire). *Yale Seminars in Architecture*, no 2, Cesar Pelli (dir.), New Haven, Yale University, 49-87.
- EISENMAN, Peter. (1983a). «The City of Artificial Excavation» (Koch-/Friedrichstrasse, Block 5). *Architectural Design*, vol. 53, no 1-2, Londres, janvier, 91-93.
- EISENMAN, Peter, et John PORTMAN. (1983b). «Interview: John Portman and Peter Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, janvier, 12-15.
- EISENMAN, Peter, et Leon KRIER. (1983c). «Interview: Leon Krier and Peter Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, février, 12-15. Voir aussi traduction française: «Léon Krier et Peter Eisenman: entretien», *Archives d'Architecture Moderne*, no 28, Bruxelles, 1985, 3-8.

- EISENMAN, Peter, et Robert MAXWELL. (1983d). «Interview: Robert Maxwell and Peter Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, mars, 12-15.
- EISENMAN, Peter, et Richard SERRA. (1983e). «Interview: Richard Serra and Peter Eisenman». *Skyline*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli, avril, 14-18.
- EISENMAN, Peter. (1983f). «OSU» (inédit, 4/30/83). Inédit (version préliminaire du texte pour le concours du Wexner Center, Ohio State University, Columbus, Ohio, datée du 30 avril). Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, PDE-127-T.
- EISENMAN, Peter et al. (1983g). *OSU Center for the Visual Arts Competition*. (texte présenté au concours, mai 1983, Eisenman/Robertson architects et Trott & Bean architects). Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, PDE-127-T.
- EISENMAN, Peter, Jaquelin ROBERTSON et al. (1983h). «Trott & Bean architects and Eisenman/Robertson architects – *Winning Entry*» [Center for the Visual Arts at Ohio State University] (extrait du texte de concours – 1983g). Peter Arnell et Ted Bickford (dir.), *A Center for the Visual Arts, the Ohio State University Competition*, New York, Rizzoli, 1984, 110-113.
- EISENMAN, Peter. (1983i). «Futilités des objets: décomposition et différence». *Art Press*, hors série no 2, Paris, juin-juillet, 38-39 / 65. Voir version anglaise intégrale: «The Futility of Objects: Decomposition and Process of Differentiation», *Lotus*, no 42, Milan, février 1984, 63-75.
- EISENMAN, Peter. (1983j). «Site: the Meaning of Place in Art and Architecture» (titre du dossier dans lequel s'intègre le texte sans titre de Peter Eisenman). *Design Quarterly*, no 122, Minneapolis, Walker Art Center, Cambridge Mass., MIT Press, 16-17.
- EISENMAN, Peter. (1983k). «Fin d'Ou T Hou S» (Eisenman/Roberston). B.J. Archer (dir.), *Follies. Architecture for the Late-Twentieth-Century Landscape* (An exhibition at Leo Castelli Gallery, New York; James Corcoran Gallery, Los Angeles), New York, Rizzoli, 54-57.
- EISENMAN, Peter. (1983l). «Interview: Peter Eisenman». *Threshold (Journal of the School of Architecture)*, vol. 2, University of Illinois, Chicago, automne, 105-109.
- EISENMAN, Peter. (1983m). «Representations of the Limit: Writing a 'Not-Architecture'». Daniel Libeskind, *Chamberworks: Architectural Meditations on Themes from Heraclitus*, Londres, Architectural Association Folio, 6-8. Voir aussi: Peter Eisenman, *Re:working Eisenman*, Londres, Berlin, Academy Editions, Ernst&Sohn, 1993, 34-36. Traduction française dans: *Technique et Architecture*, no 358, Paris, février 1985, 62-64.
- EISENMAN, Peter. (1984a). «The Futility of Objects: Decomposition and Process of Differentiation». *Lotus*, no 42, Milan, février, 63-75.
- EISENMAN, Peter. (1984b). «Interview: Peter Eisenman». *Transition*, vol. 3, no 3-4, avril-juillet, 37-42.

- EISENMAN, Peter. (1984c). «The End of the Classical : The End of the Beginning, the End of the End». *Perspecta (The Yale Architectural Journal)*, no 21, Cambridge, été, 154-172. Voir aussi: Peter Eisenman, *Re:working Eisenman*, Londres, Berlin, Academy Editions, Ernst&Sohn, 1993, 24-33.
- EISENMAN, Peter, Kenneth FRAMPTON, Ricardo BOFILL, Edward JONES. (1984d). «Banff Transcripts». *Section A*, vol. 2, no 3/4, Montréal, septembre, 20-26.
- EISENMAN, Peter. (1984e). «Three Texts for Venice». Dossier «Autonomous Architecture: The Work of Eight Contemporary Architects» (An exhibition of drawings, Fogg Art Museum, Harvard University, décembre 1980 – janvier 1981). *The Harvard Architectural Review*, vol. 3, hiver, 144-153. Repise du texte paru dans *Domus* (Eisenman, 1980e).
- EISENMAN, Peter. (1985a). «The OSU Center for the Visual Arts, Columbus, Ohio» et «Fin D'Où T Hou S». *Architectural Design*, vol. 55, no 1-2, Londres, janvier, 44-47, 48-55.
- EISENMAN, Peter (interview de Robert A.M. STERN). (1985b). «House VI». Murray Grigor (réalisateur), *Dream Houses* (télévision), épisode no 3 de la série télévisée *Pride of Place: Building the American Dream*, Malone Gill Productions Ltd., (vidéo, cassette VHS) 1986.
- EISENMAN, Peter. (1985c). *An Act of Dissimulation* (enregistrement sonore d'une conférence). Londres, Pidgeon Audio Visual, PAV 12/8504, cassette audio + 24 diapos.
- EISENMAN, Peter, Jacques DERRIDA, Jeffrey KIPNIS, Thomas LEESER, et Renato RIZZI. (1985d). «Transcript one» (New York, 17 septembre 1985). Jeffrey Kipnis et Thomas Leeser (dir.), *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York, Monacelli Press, 1997, 7-13.
- EISENMAN, Peter, Kenneth FRAMPTON, Bernard TSCHUMI, Jeff KIPNIS, John HEJDUK, Raimund ABRAHAM, et David SHAPIRO. (1985e). «Precis 6 Symposium. The Culture of Fragments» (Guggenheim Museum, New York, 17 octobre 1985). *Precis*, no 6, printemps 1987, 65-73.
- EISENMAN, Peter, Jacques DERRIDA, Alain PÉLISSIER, et Renato RIZZI. (1985f). «Transcript two» (Paris, 8 novembre 1985). Jeffrey Kipnis et Thomas Leeser (dir.), *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York, Monacelli Press, 1997, 33-36.
- EISENMAN, Peter, et Jacques DERRIDA. (1985g). «À la construction, je m'y suis mis à cause de mon psychanalyste...» (conférence au CCI, Centre Georges-Pompidou, Paris, 8 novembre 1985). *Cahiers du CCI*, no 1 (Architecture: récits, figures, fictions), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, 51-54.
- EISENMAN, Peter, et Jacques DERRIDA. (1985h). «Transcript three» (Trento, 16 décembre 1985). Jeffrey Kipnis et Thomas Leeser (dir.), *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York, Monacelli Press, 1997, 7-13.
- EISENMAN, Peter, et Jaquelin ROBERTSON (interview de Barbaralee Diamonstein). (1985i). «Peter Eisenman and Jaquelin Robertson». Barbaralee Diamonstein, *American Architecture Now II*, New York,

- Rizzoli, 72-81. Voir aussi : «Robertson and Eisenman: "We are an Odd Couple"». *Architecture*, New York, The American Institute of Architects, décembre, 85-86/ 88.
- EISENMAN, Peter (interview de Odile FILION). (1985j). «Avant-Garde de l'art». *Architecture Créée*, no 209, Paris, décembre 1985 - janvier 1986, 59.
- EISENMAN, Peter. (1986a). *Moving Arrows, Eros, And Other Errors : An Architecture of Absence*. Londres, The Architectural Association (exposition 19 février- 22 mars 1986; projet *Romeo & Juliet* présenté à la Troisième Biennale d'Architecture de Venise, 1985).
- EISENMAN, Peter. (1986b). «L'inizio, la fine e ancora l'inizio». *Casabella*, no 520-521, Milan, janvier-février, 44-46.
- EISENMAN, Peter (interview de Lynne Breslin). (1986c). «On Architecture of Text». *Space Design (SD)*, no 258, Tokyo, mars, 63-65. Voir aussi: *Pratt Journal of Architecture*, vol. 2, dossier "Form; Being; Absence. Architecture and Philosophy", printemps 1988, 106-110.
- EISENMAN, Peter, Jacques DERRIDA, et Thomas LEESER. (1986d). «Transcript four» (New York, 3 avril 1986). Jeffrey Kipnis et Thomas Leeser (dir.), *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York, Monacelli Press, 1997, 69-73.
- EISENMAN, Peter, Jacques DERRIDA, et Thomas LEESER. (1986e). «Transcript five» (New Haven, 21 avril 1986). Jeffrey Kipnis et Thomas Leeser (dir.), *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York, Monacelli Press, 77-80.
- EISENMAN, Peter. (1986f). «Metaphysics, Mystique, and Power». *AA Files*, no 12, Londres, été, 107.
- EISENMAN, Peter. (1986g). «Dislocacion y arquitectura: entrevista con Peter Eisenman» (interview à l'occasion du forum «Modernidad: continuidad o ruptura », Bogota, Colombie, juin 1986). *Proa*, no 361, Bogota, mai 1987, 52-55.
- EISENMAN, Peter. (1986h). «University Campus, Long Beach, California: The Museum Rediscovered». *Lotus*, no 50, Milan, 128-135.
- EISENMAN, Peter. (1986i). «Opéra de Tokyo». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 247, Paris, octobre, 52-53.
- EISENMAN, Peter. (1986j). «Long Beach. University Art Museum of the California State University» (présentation, University of Illinois, Chicago, 1986). Stanley Tigerman (dir.), *The Chicago Tapes*, New York, Rizzoli, 1987, 182-193.
- EISENMAN, Peter. (1986k). «The City as Memory and Immanence». *Zone*, no 1-2, New York, Urzone Inc., 440-441.
- EISENMAN, Peter. (1986l). «miMISes READING : does not mean A ThING», *Mies Reconsidered: His Career, Legacy, and Disciples, Art Institute of Chicago (Catalogue)*. Art Institute of Chicago (Catalogue), 86-89. Voir aussi: Peter Eisenman, *Re: working Eisenman*, Londres, Berlin, Academy Editions, Ernst&Sohn, rééd. 1993, 11-17.

- EISENMAN, Peter et al. (1987a). «University Art Museum». *Progressive Architecture*, 34th Annual P/A Design Awards, janvier, 115-117.
- EISENMAN, Peter, Jacques DERRIDA, Jeffrey KIPNIS, Thomas LEESER, et Renato RIZZI. (1987b). «Transcript six» (New York, 10 janvier 1987). Jeffrey Kipnis et Thomas Leeser (dir.), *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York, Monacelli Press, 1997, 90-94.
- EISENMAN, Peter. (1987c). «Misreading Peter Eisenman». *House of Cards*, New York, Oxford University Press, 167-186.
- EISENMAN, Peter. (1987c). *House of Cards*. New York, Oxford University Press.
- EISENMAN, Peter. (1987d). «University Art Museum, California State University, Long Beach, California, U.S.A., Design: 1986». *GA Document*, 18, Tokyo, avril, 13-15.
- EISENMAN, Peter. (1987e). «Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure». *Architecture and Urbanism (A+U)*, no 202, Tokyo, juillet, 54-57.
- EISENMAN, Peter. (1987f). «Text as Zero: Or: The Destruction of Narrative». Lars Lerup, *Planned Assaults*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, Cambridge Mass., MIT Press. Voir aussi: Peter Eisenman, *Re: working Eisenman*, Londres, Berlin, Academy Editions, Ernst&Sohn, rééd. 1993, 41-43.
- EISENMAN, Peter (interview de Carsten Juel-Christiansen). (1987g). «Interview». *Skala* (Magazine of architecture and design), no 12, Copenhague, octobre, 9-13.
- EISENMAN, Peter, Jacques DERRIDA, et Jeffrey KIPNIS. (1987h). «Transcript seven» (New York, 27 octobre 1987). Jeffrey Kipnis et Thomas Leeser (dir.), *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York, Monacelli Press, 1997, 104-112.
- EISENMAN, Peter (interview de Fuensanta Nieto et Enrique Sobejano). (1988a). «Entrevista a Peter Eisenman». *Arquitectura*, no 270, Madrid, janvier/février, 124-130.
- EISENMAN, Peter. (1988b). «Biology Center for the J.W. Goethe University of Frankfurt, Frankfurt am Main, 1987». *Assemblage*, no 5, Cambridge Mass., MIT Press, février, 28-50.
- EISENMAN, Peter. (1988c). «The Authenticity of Difference: Architecture and the Crisis of Reality». *Center, A Journal for Architecture in America*, University of Texas at Austin, vol. 4, 50-57. Voir aussi: Peter Eisenman, *Re: working Eisenman*, Londres, Berlin, Academy Editions, Ernst&Sohn, 1993, 37-39.
- EISENMAN, Peter. (1988d). «En Terror Firma: In Trails of Grotexes». *Pratt Journal of Architecture*, vol. 2 (dossier «Form, Being, Absence / Architecture and Philosophy»), New York, printemps, 111-121. Voir aussi: *Fifth Column*, vol. 7, no 1, Montréal, 1988, 24-27; *Architecture Design*, vol. 59, no 1-2, dossier *Deconstruction II*, Londres, 1989, 40-43.

- EISENMAN, Peter (interview de Charles Jencks). (1988e). «An Architectural Design Interview by Charles Jencks». *Architectural Design*, vol. 58, no 3-4, dossier *Deconstruction in Architecture*, Londres, 48-61.
- EISENMAN, Peter. (1988f). «Architecture as a Second Language: The Texts of Between». *Threshold* (Journal of the School of Architecture), vol. 4, University of Illinois, Chicago, New York, Rizzoli, printemps, 71-75. Voir aussi: Peter Eisenman, *Re: working Eisenman*, Londres, Berlin, Academy Editions, Ernst&Sohn, 1993, 19-23.
- EISENMAN, Peter. (1988g). «Guggenheim Addition, a statement by Peter Eisenman». *Oculus*, vol. 50, no 7, mars, 2, 14.
- EISENMAN, Peter. (1988h). «The Edge Between» (conférence au Colegio de Arquitectos de Madrid, 28 juin). Transcription inédite, source: Eisenman architects, New York.
- EISENMAN, Peter. (1988i). «Blue Line Text». *Architectural Design*, vol. 58, no 7-8, dossier *Contemporary Architecture*, Londres, juillet-août, 6-9.
- EISENMAN, Peter. (1988j). «Tom's Loft, New York». *Architectural Design*, vol. 58, no 7-8, dossier *Contemporary Architecture*, Londres, juillet-août, 39-43.
- EISENMAN, Peter, Anthony VIDLER, Kenneth FRAMPTON. (1988k). *Architecture and Urbanism* (A+U), EisenmanAMNESIE, Tokyo, août.
- EISENMAN, Peter. (1988l). «Two Teachers: A Personal Reflection». Alex Krieger (dir.), *The Architecture of Kallmann, McKinnell & Wood*, Cambridge Mass., Harvard University Graduate School of Design, New York, Rizzoli, 95-97.
- EISENMAN, Peter. (1988m). «Guardiola House». *Peter Eisenman: Guardiola House / Guardiola Haus*. Berlin, Aedes Galerie für Architektur und Raum (catalogue d'exposition), janvier-février, 1989.
- EISENMAN, Peter. (1989a). «A Walk Through The Wexner Center with Peter Eisenman» (février). Document textuel, 11 pages. Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal, PDE-127-T. Voir aussi: «An Interview with Peter Eisenman, architect. Wexner Center of the Visual Arts», *Wexner Center for the Visual Arts* (portfolio), Columbus, Ohio, Ohio State University, 1989 (non paginé).
- EISENMAN, Peter. (1989b). «The Story AND O» (manuscript, septembre 1988). *Tadao Ando: The Yale Studio and Current Works*, New York, Rizzoli, 137-139.
- EISENMAN, Peter (interview de David Cohn). (1989c). «Interview». *El Croquis*, no 41 (dossier Peter Eisenman 1986-1989), Madrid, octobre-décembre, 7-14.
- EISENMAN, Peter, et Leon KRIER. (1989d). «Peter Eisenman versus Leon Krier. My Ideology is Better Than Yours». *Architectural Design*, vol. 59, no 9-10, dossier *Reconstruction/Deconstruction*, Londres, 7-18.

- EISENMAN, Peter. (1989e). «Separate Tricks». Jeffrey Kipnis et Thomas Leeser (dir.), *Chora L works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York, Monacelli Press, 132-136.
- EISENMAN, Peter (interview de David Goldblat et Kay Bea Jones). (1989f). «Intervista a Peter Eisenman. An Interview with Peter Eisenman». *Anfione Zeto*, 278-97.
- EISENMAN, Peter (interview de Jeffrey Kipnis). (1990a). «Interview». *Architecture and Urbanism (A+U)*, no 256, Tokyo, janvier, 173-182.
- EISENMAN, Peter. (1990b). «Post/EI Cards: A Reply to Jacques Derrida». *Assemblage*, no 12, Cambridge Mass., MIT Press, août, 14-17. Voir aussi: «Derrida/ Eisenman Correspondance», Peter Eisenman, *Re:working Eisenman*, Londres, Berlin, Academy Editions, Ernst&Sohn, 1993, 62-71.
- EISENMAN, Peter, et Michael GRAVES. (1990c). «Agreeing to Disagree: A Conversation with Peter Eisenman and Michael Graves». *Dimensions*, vol. 4, printemps, 11-13.
- EISENMAN, Peter. (1990d). «The Koizumi Building». *Koizumi Lighting Theater/IZM*, Tokyo (non paginé).
- EISENMAN, Peter. (1990e). «Interview». *Connaissance des arts*, no 464, Paris, octobre, 135-139.
- EISENMAN, Peter (interview de Hajime Yatsuka). (1990f). «Chora and Weak Form». *Japan Architect*, vol. 65, no 403-404, Tokyo, novembre, 47-51.
- EISENMAN, Peter. (1991a). «College of Design, Architecture, Art & Planning» (Eisenman architects, Lorenz & Williams; présentation du Aronoff Center de Cincinnati aux PA Awards). *Progressive Architecture*, janvier, 83.
- EISENMAN, Peter. (1991b). «Frankfurt text. Veil/Fält/Field/Field» (première version inédite du texte pour le projet de concours du Parc Rebstock, 27 janvier 1991). Source : Eisenman architects, New York.
- EISENMAN, Peter. (1991c). «Strong Form, Weak Form». *Architecture in Transition: Between Deconstruction and New Modernism*. Munich, Prestel, 33-45. Voir aussi: Peter Eisenman, *Re: working Eisenman*, Londres, Berlin, Academy Editions, Ernst&Sohn, 1993, 51-53.
- EISENMAN, Peter. (1991d). «Unfolding Events: Frankfurt Rebstock and the Possibility of a New Urbanism». Peter Eisenman, *Unfolding Frankfurt*. Munich, Prestel, 8-17. Voir aussi: Peter Eisenman, *Re: working Eisenman*, Londres, Berlin, Academy Editions, Ernst&Sohn, 1993, 59-61.
- EISENMAN, Peter. (1991e). «Columbia Lecture Series no 1-4». New York, Columbia University. Transcription inédite, source: Eisenman architects, New York.
- EISENMAN, Peter. (1991f). «The Author's Affect: Passion and the Moment of Architecture» (conférence, Los Angeles, 1991). Cynthia Davidson (dir.), *Anyone*, New York, Anyone Corporation, Rizzoli, 200-211.
- EISENMAN, Peter, et Frank GEHRY (entretien). (1991g). *Peter Eisenman & Frank Gehry* (Biennale de Venise), New York, Rizzoli.

- EISENMAN, Peter. (1991h). «Faire corps avec le médium : Groningen, architecture et vidéo». *Inter*, no 51, Québec, 68-69.
- EISENMAN, Peter (interview de Robert Somol). (1991i). «Peter Eisenman: Interview with Robert E. Somol». *Newsline*, Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation 3, no 6, New York, mars, 2.
- EISENMAN, Peter. (1991j). «Indicencies: In the Drawing Lines of Tadao Ando». Yukio Futagawa (dir.), *Tadao Ando: Details*, Tokyo, A.D.A. Edita, 6-9.
- EISENMAN, Peter. (1992a). «Vision's Unfolding : Architecture in the Age of Electronic Media». *Domus*, Milan, janvier, 17-24.
- EISENMAN, Peter. (1992b). «Hollein's Cave(at): The Haas Haus». *Architecture and Urbanism (A+U)*, no 256, Tokyo, janvier, 122-123.
- EISENMAN, Peter (interview de Frédéric Levrat). (1992c). «Du processus à la présence». *L'Architecture d'aujourd'hui*, no 279, Paris, février, 100-108.
- EISENMAN, Peter (entretien avec Alan Balfour, Jean-François Bédard, Yve-Alain Bois, Jean-Louis Cohen, K. Michael Hays, et Nicolas Olsberg). (1992d). «Conversation avec Peter Eisenman» (New York, avril 1992). Jean-François Bédard (dir.), *Cités de l'archéologie fictive: Oeuvres de Peter Eisenman 1978-1988*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1994, 37-46; «Conversation with Peter Eisenman», Jean-François Bédard (dir.), *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman 1978-1988*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, New York, Rizzoli, 1994, 118-129.
- EISENMAN, Peter. (1992e). «Aratacism: On the Theoretical Ruins of Arata Isozaki». *Arata Isozaki : Works 30: Architectural Models, Prints, Drawings*, Tokyo, Rikuyo-sha Publishing Inc, 186-199.
- EISENMAN, Peter. (1992f). «Unfolding Events». Jonathan Crary et Sanford Kwinter (dir.), *Zone*, no 6 dossier *Incorporations*, New York, 423-426.
- EISENMAN, Peter. (1992g). «K Nowhere 2 Fold». Cynthia Davidson (dir.), *Anywhere* (Yufuin, Japon, 1992), New York, Anyone Corporation, Rizzoli, 218-227.
- EISENMAN, Peter. (1992h). «Folding in Time : The Singularity of Rebstock». *D Columbia Documents of architecture and theory*, vol. 1, New York, Columbia University, 99-109. Voir aussi: Greg Lynn (dir.), *Folding in Architecture*, Architectural Design Profile, no 102, Londres, Academy Group, 1993, 22-27.
- EISENMAN, Peter, et Jacques DERRIDA (entretien). (1993a). «Talking about writing», *Any*, no 0, New York, Anyone Corporation, mai-juin, 18-21.
- EISENMAN, Peter. (1993b). «Not the Last Word». *ANY*, no 0, New York, mai-juin, 62.

- EISENMAN, Peter. (1993c). «A—Way From/To Architecture» (conférence, Barcelone, 1993). Cynthia Davidson (dir.), *Anyway*, New York, Cambridge Mass., Anyone Corporation, MIT Press., 1994, 106-115.
- EISENMAN, Peter. (1993d). «People Who Leave in Glass Houses Should Not Throw Stones». *Color of an architect: Peter Eisenman Haus Immendorf*. Hambourg, Artfound Print Co., Galerie für Architecture Renate Kammer and Angelica Hinrichs, 2-11. Voir aussi: «Les gens qui vivent dans des maisons de verre ne devraient pas lancer des pierres – projet de la Haus Immendorf à Düsseldorf», *Inter*, no 59, Québec, 1994, 38-39.
- EISENMAN, Peter (interview de Jim Drobnick). (1994a). «Displacing the Civilizing Wall: an interview with Peter Eisenman», *Parachute*, no 75, Montréal, 28-35.
- EISENMAN, Peter. (1994b). «Afterword». Suzanne Frank (dir.), *Peter Eisenman's House VI: the client's response*, New York, Whitney Library of Design, 109-110.
- EISENMAN, Peter, Rem KOOLHAAS, Marc SCOGIN (entretien). (1994c). «Eisenman in conversations with Koolhaas and Scogin». *GSD news*, Cambridge Mass., Harvard University, été, 22-23.
- EISENMAN, Peter, avec Jeffrey KIPNIS, Michael HAYS, Rosalind KRAUSS et al. (1995a). «Eisenman (and compAny) Respond: the Politics of Formalism». *Progressive Architecture*, vol. 76, no 2, février, 88-91.
- EISENMAN, Peter (propos recueillis par Georges Liropoulos et Peter Szendy – 22 mars 1995, New York). (1995b). «Iconicité et instrumentalité». *Les cahiers de l'IRCAM*, no 7, Paris, 96-101.
- EISENMAN, Peter. (1995c). «Eleven Points on Knowledge and Wisdom / Project - International Competition for the Place des Nations, Geneva, 1995» (conférence, Séoul, 1995). Cynthia Davidson (dir.), *Anyway*, New York, Cambridge Mass., Anyone Corporation, MIT Press, 1996, 48-55.
- EISENMAN, Peter. (1995d). «Figuring the ground». *Newsline*, Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation 8, no 2, New York, novembre-décembre, 5.
- EISENMAN, Peter. (1995e). «Critical Architecture in the Geopolitical World». Cynthia Davidson et Ismail Seragledin (dir.), *Architecture Beyond Architecture*, Londres, Academy Editions, 78-82.,
- EISENMAN, Peter. (1995f). «Presentness and the Being Only Once of Architecture». Anselm Haverkamp (dir.), *Deconstruction is/in America 1995: a New Sense of the Political*, New York, New York University Press, 134-148.
- EISENMAN, Peter et al. (1995g). *M Emory Games. Emory Center for the Arts*. New York, Rizzoli.
- EISENMAN, Peter. (1996a). «Architecture in a Mediated Environment». Robin Middleton (dir.), *The Idea of the City*, Londres, AA, 57-62.

- EISENMAN, Peter. (1996b). «Zones of Undecidability I: the Interstitial Figure» (conférence, Buenos Aires, 1996). Cynthia Davidson (dir.), *Anybody*, New York, Cambridge Mass., Anyone Corporation, MIT Press, 1997, 240-244.
- EISENMAN, Peter. (1997a). «L'architettura post-critica» (éditorial). *Casabella*, no 644, Milan, avril, 1.
- EISENMAN, Peter. (1997b). «Processes of the Interstitial : Notes on Zaera-Polo's Idea of the Machinic». *El Croquis*, no 83 (Peter Eisenman), Madrid, 21-35. Voir aussi variante: «The Processes of the Interstitial: Spacing and the Arbitrary Text», Peter Eisenman, *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial - Eisenman architects 1988-1998*, New York, Monacelli Press, 2003, 94-101.
- EISENMAN, Peter. (1997c). «Zones of Undecidability II : the Processes of the Interstitial» (conférence, Rotterdam, 1997). Cynthia Davidson (dir.), *Anyhow*, New York, Cambridge Mass., Anyone Corporation, MIT Press, 1998. 28-34,
- EISENMAN, Peter et al. (1997d). «Remembering Paul Rudolph». *Oculus*, vol. 60, no 2, New York, , 16-17.
- EISENMAN, Peter. (1998). «The Peter principles» (interview). *Architecture*, vol. 87, no 11, nov., 87-93.
- EISENMAN, Peter. (1999a). *Diagram Diaries*. New York, Universe Publishing.
- EISENMAN, Peter. (1999b). «Project Statement». Peter Eisenman architects et al., *IFCCA Prize for the Design of Cities* (livret de présentation projectuel, concours IFCCA), Fonds IFCCA Prize 1999, Montréal, Centre Canadien d'Architecture.
- EISENMAN, Peter (interviewé par Louis Martin). (2000a). «Interview» (New York, 15 août). *IAUS Archives – Oral History Program. Transcripts 2000-2001*, Collection du Centre Canadien d'Architecture, Montréal, (non publié).
- EISENMAN, Peter (interviewé par Louis Martin). (2000b). «Interview» (New York, 16 août). *IAUS Archives – Oral History Program. Transcripts 2000-2001*, Collection du Centre Canadien d'Architecture, Montréal, (non publié).
- EISENMAN, Peter (interviewé par Louis Martin). (2000c). «Interview» (New York, 17 août). *IAUS Archives – Oral History Program. Transcripts 2000-2001*, Collection du Centre Canadien d'Architecture, Montréal, (non publié).
- EISENMAN, Peter (interviewé par Louis Martin). (2000d). «Interview» (New York, 3 octobre). *IAUS Archives – Oral History Program. Transcripts 2000-2001*, Collection du Centre Canadien d'Architecture, Montréal, (non publié).
- EISENMAN, Peter (interviewé par Louis Martin). (2000e). «Interview» (New York, 4 octobre). *IAUS Archives – Oral History Program. Transcripts 2000-2001*, Collection du Centre Canadien d'Architecture, Montréal, (non publié).

- EISENMAN, Peter (interviewé par Louis Martin). (2000f). «Interview» (New York, 5 octobre). *IAUS Archives – Oral History Program. Transcripts 2000-2001*, Collection du Centre Canadien d'Architecture, Montréal, (non publié).
- EISENMAN, Pete. (2000g). «Making the Cut» (conférence, New York, 2000). Cynthia Davidson (dir.), *Anything*, New York, Cambridge Mass., Anyone Corp., MIT Press, 2001, 260-263.
- EISENMAN, Peter. (2000h). «Talking about a New Sensibility» (conférence, 02/11/99, ETH Zurich) et «Interview with Peter Eisenman » (01/11/00, ETH, Zurich). *Trans*, no 6 (TransHuman), Zurich, ETH, 62-69.
- EISENMAN, Peter (interviewé par Louis Martin). (2001a). «Interview» (New York, 22 février). *IAUS Archives – Oral History Program. Transcripts 2000-2001*, Collection du Centre Canadien d'Architecture, Montréal, (non publié).
- EISENMAN, Peter, et Sanford KWINTER (entretien). (2001b). «Disciplinary Tension : Mutating Territories». *AV Monographias/Monographs*, no 91, dossier «Pragmatism and Landscape», Madrid, septembre-octobre, 34-45.
- EISENMAN, Peter. (2001c). «Mies and the Figuring of Absence». Phyllis Lambert (dir.), *Mies in America*, Montréal, New York, Centre Canadien d'Architecture, Whitney Museum of Modern Art, 706-715.
- EISENMAN, Peter, et Günther UHLIG (entretien). (2001d). «The Critical in Architecture». *Domus*, no 824, Milan, mars, 6-8.
- EISENMAN, Peter. (2002a). «Sans titre». Conférence au Congrès de l'UIA, Berlin, enregistrement audio.
- EISENMAN, Peter. (2002b). «Sans titre». Conférence au Berlage Institute, Rotterdam, enregistrement vidéo, collection de la bibliothèque du Berlage Institute.
- EISENMAN, Peter. (2003a). «Blurred Zones». *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial -Eisenman architects 1988-1998*. New York, Monacelli Press.
- EISENMAN, Peter. (2003b). *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*. New York, Monacelli Press.
- EISENMAN, Peter. (2003c). «The Affects of Disaster». Bernard Tschumi et Irene Cheng (dir.), *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, New York, Monacelli Press, Columbia University, 60-61.
- EISENMAN, Peter. (interviewé par Robert Ivy et Suzanne Stephens). (2003d). «Challenging Norms : Eisenman's Obsession ». *Architectural Record*, New York, octobre, 82-88.
- EISENMAN, Peter. (2004a). «A Critical Analysis: Giovan Battista Piranesi» (extrait de : Peter Eisenman "Notations of Affect"). Klaus Herding et Bernhard Stumpfhaus (dir.), *Pathos, AffeKt, Gefühl: Die Emotionen in den Künsten*, Berlin, Walter de Gruyter. Voir aussi : Peter Noever, *Barefoot on White-*

- Hot Walls*, Vienne, MAK, Hatje Cantz Verlag, 84-85; Silvio Cassara (dir.), *Peter Eisenman Feints*, Milan, Skira, 2005, 40.
- EISENMAN, Peter. (2004b). *Eisenman Inside Out: selected writings 1963-1988*. New Haven, Yale University.
- EISENMAN, Peter. (2004c). *Barefoot on White-Hot Walls*. Vienne, MAK, Hatje Cantz Verlag.
- EISENMAN, Peter (interviewé par Raffaella Laezza). (2004d). «5+1 Questions to Peter Eisenman». Raffaella Laezza, *Peter Eisenman : Città della Cultura della Galicia*, Milan, Edizioni Unicopli, 88-93.
- EISENMAN, Peter. (2004e). «The Garden of Lost Foot Steps». Kurt Forster et Cynthia Davidson (dir.), *Peter Eisenman : il giardino dei passi perduti, una installazione al Museo di Castelvecchio. The garden of lost footsteps, an installation at the Museo di Castelvecchio*. Venice, Marsilio.
- EISENMAN, Peter, Leon KRIER et al. (2004f). *Eisenman/Krier Two Ideologies : a conference at the Yale School of Architecture*. New York, Monacelli Press. Voir aussi: *Eisenman/Krier Two Ideologies*. New Haven. Yale School of Architecture, 2003.
- EISENMAN, Peter, et al. (2004g). *Being Eisenman* (Cornell Class of 54. Architecture 55). vidéo: 21 mins. West Hartford, CT., Fly on the Wall Productions.
- EISENMAN, Peter. (2005a). «Thoughts on the World Trade Center». (suivi d'un débat avec Barbara Littenberg et Steven Peterson, 20 avril 2004). Roy Strickland (dir.), *Urbanism & ReUrbanism. Peter Eisenman vs. Barbara Littenberg and Steven Peterson*, Michigan Debates on Urbanism, vol. 3, Ann Arbor, The Regents of the University of Michigan.
- EISENMAN, Peter. (2005b). «Coded Rewritings: The Processes of Santiago». Cynthia Davidson (dir.), *Codex: The City of Culture of Galicia / Eisenman architects*, New York, Monacelli Press, 27-35.
- EISENMAN, Peter. (2005c). «Feints: The Diagram». Silvio Cassara (dir.), *Peter Eisenman Feints*, Milan, Skira, 203-204.
- EISENMAN, Peter, Hanno RAUTERBERG. (2005d). *Holocaust Memorial Berlin*, Baden, Suisse, Lars Müller Publishers.
- EISENMAN, Peter. (2005e). «The Garden of Lost Footsteps. Video Script». Paola Marini (dir.), *Peter Eisenman : il giardino dei passi perduti, una installazione al Museo di Castelvecchio*, Verone, Banco Popolare di Verona e Novara.
- EISENMAN, Peter, et Laurie OLIN. (2006a). «Laurie Olin and Peter Eisenman interviewed by Claudia Gould, August 2006»; «Exhibition Walkthrough, Institute of Contemporary Art, September 8, 2006»; «Conversation: Peter Eisenman and Laurie Olin, Institute of Contemporary Art, September 20, 2006». Julia Czerniak et al., *Fertilizers: Olin/Eisenman*, Philadelphie, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 90-91; 92-93; 94-95.

ANNEXE : Figures

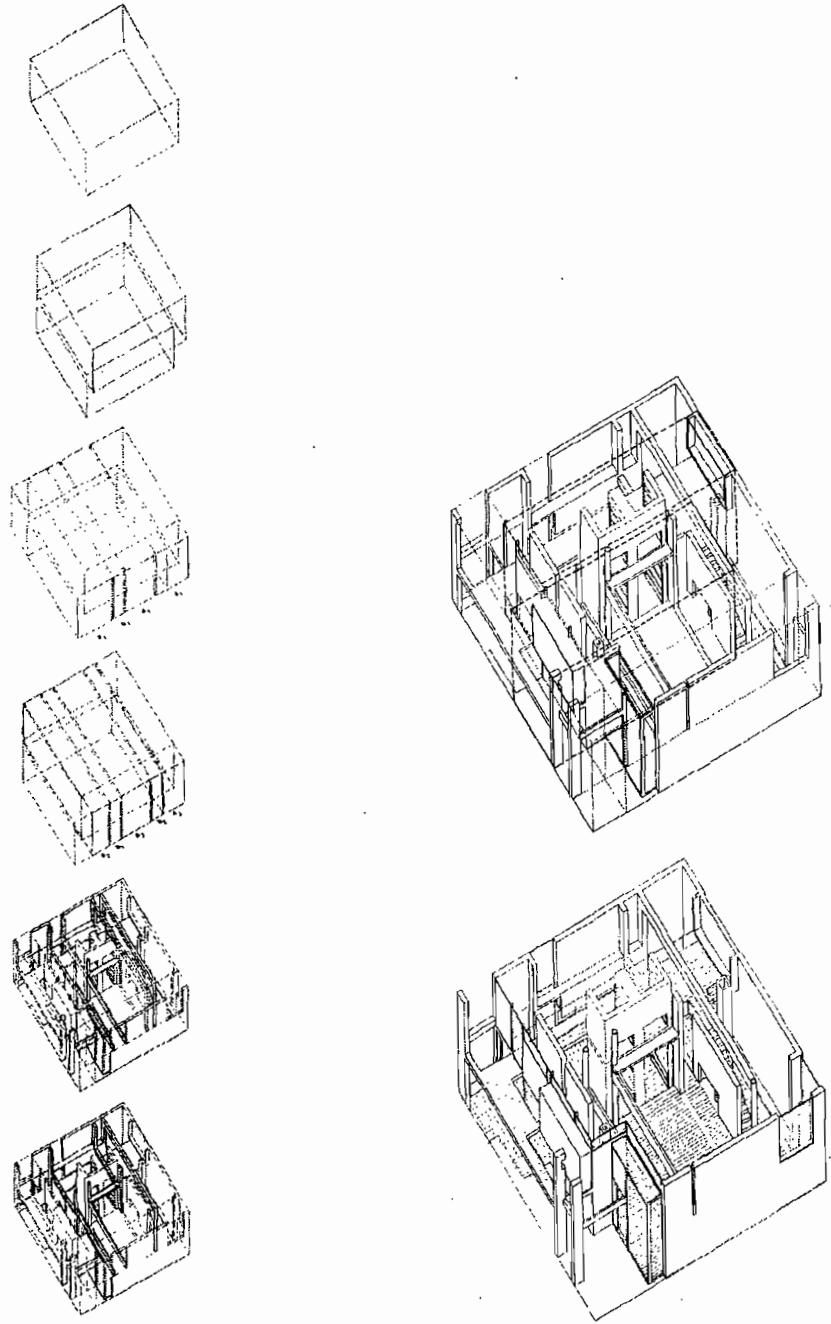


Planche 1. Peter Eisenman, House I, 1967-68. Diagrammes. Source: Eisenman (2004b: 32).

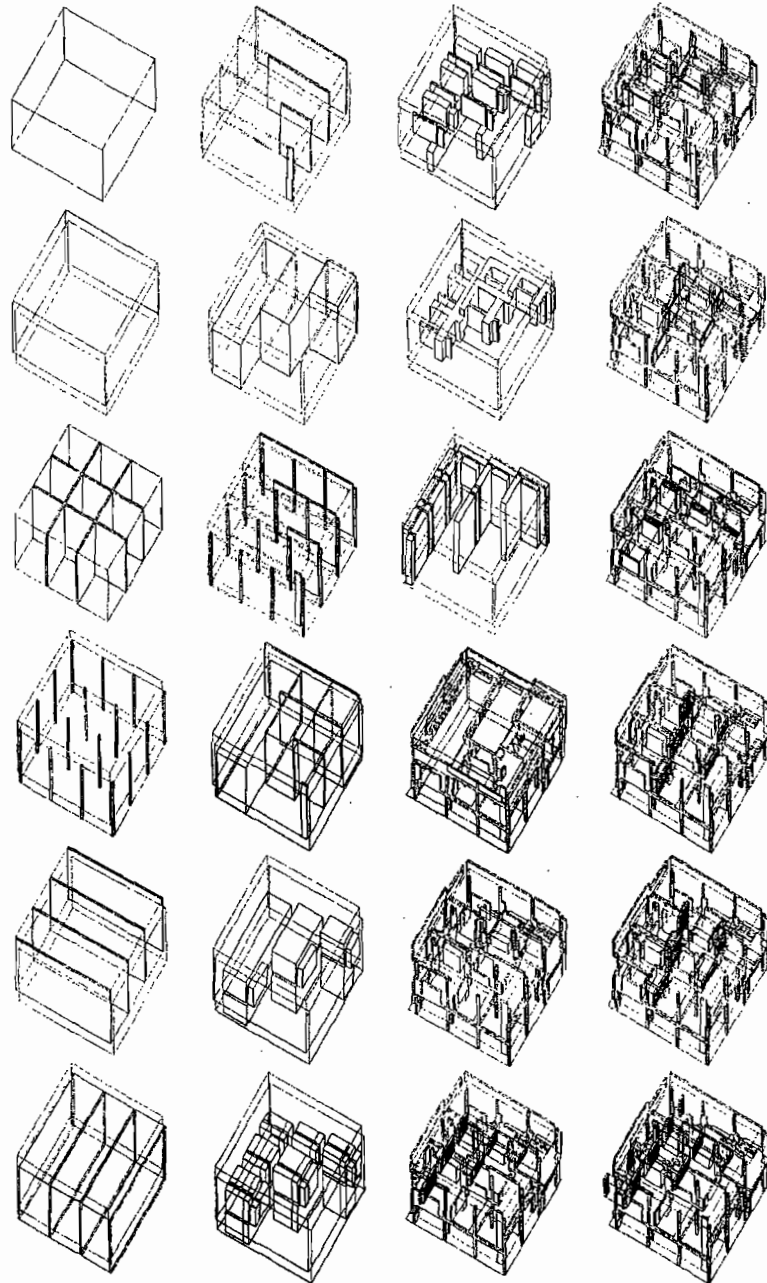


Planche 2. Peter Eisenman, House II, 1969-70. Diagrammes. Source : Eisenman (2004b: 34).

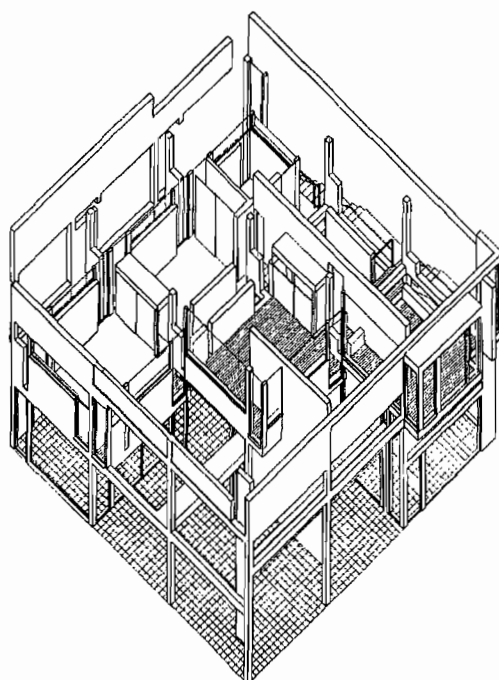


Planche 3. Peter Eisenman, House II, 1969-70. Axonométrie. Source: Eisenman (1987c: 121).

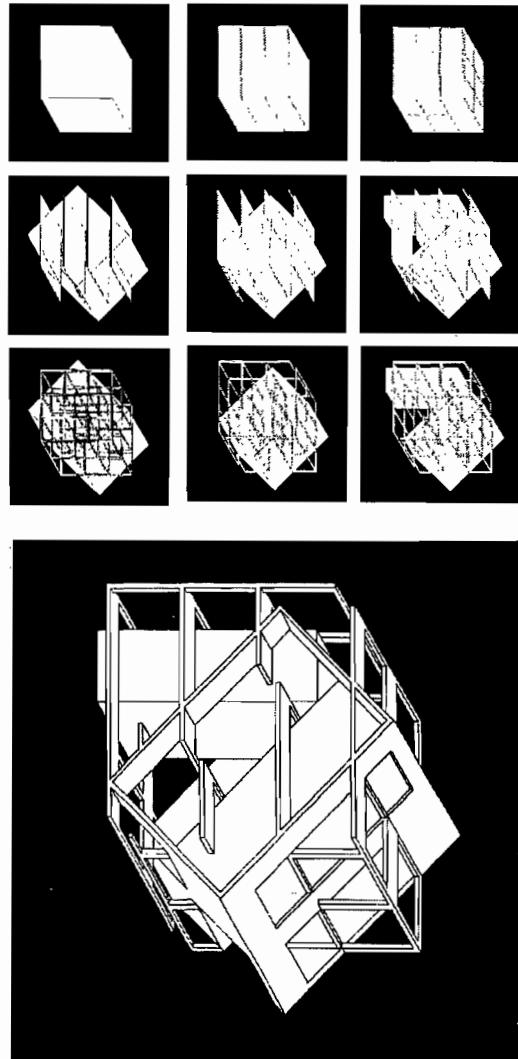


Planche 4. Peter Eisenman, House III, 1969-70. Diagrammes. Source: Eisenman (1987c: 60-61).

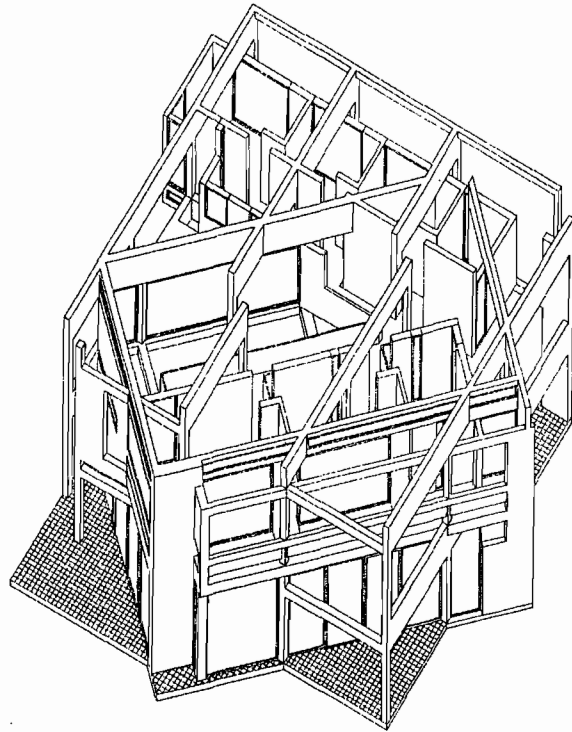


Planche 5. Peter Eisenman, House III, 1969-71. Axonométrie. Source: Eisenman (1987c: 129).

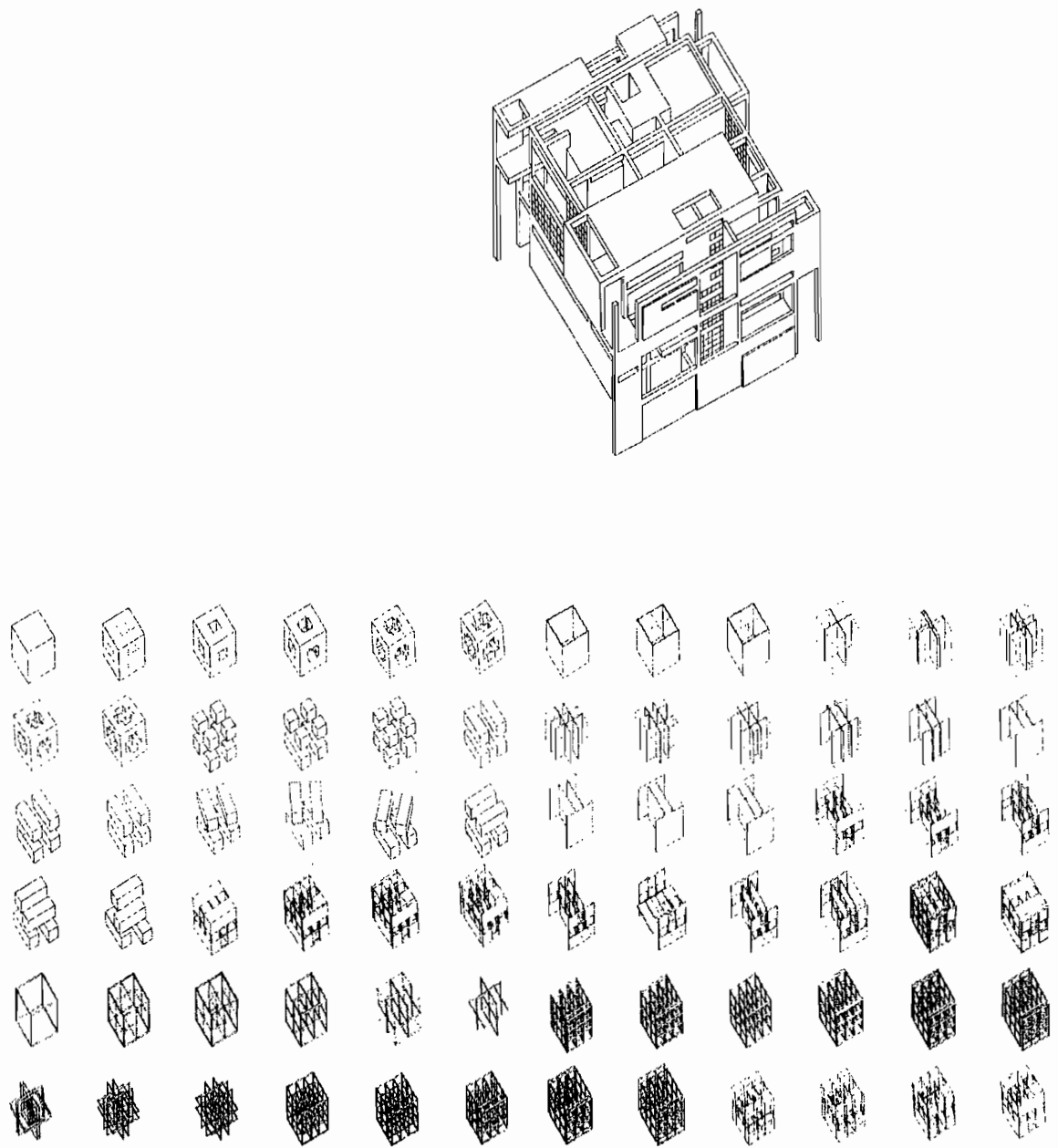


Planche 6. Peter Eisenman, House IV, 1971-76. Diagrammes et axonométrie. Sources: Davidson (2006: 47); Eisenman (1987c: 135).

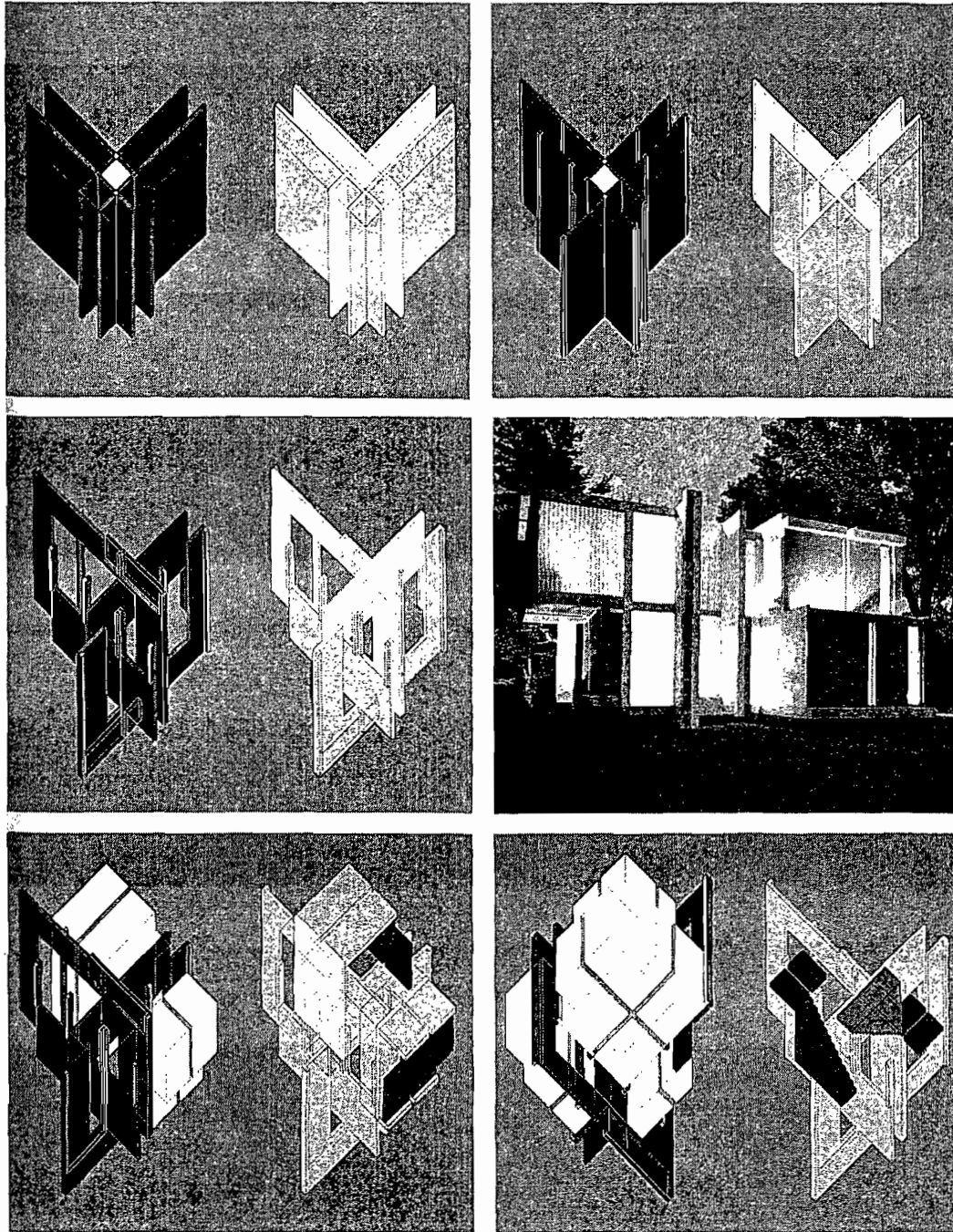


Planche 7. Peter Eisenman, House VI, 1972-76. Diagrammes et photographie. Source: Davidson (2006: 69); photo: Dick Franck.

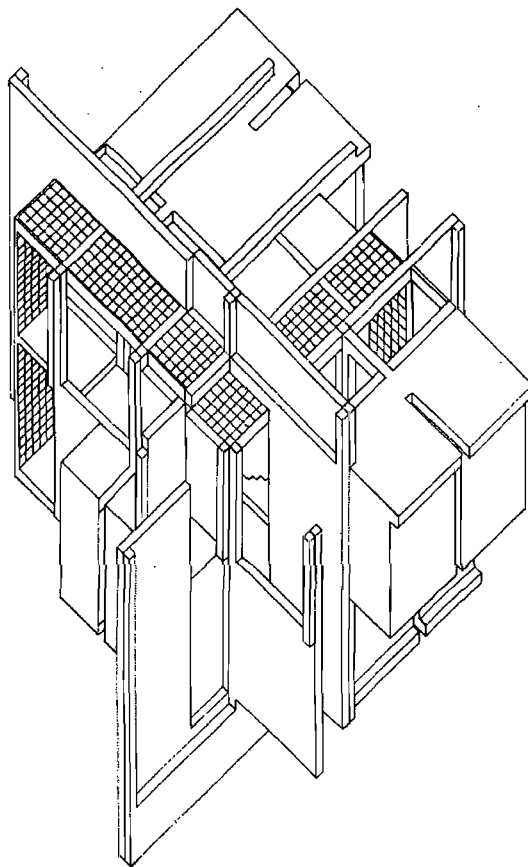


Planche 8. Peter Eisenman, House VI, 1972-76. Axonométrie. Source : Eisenman (1987c: 143).

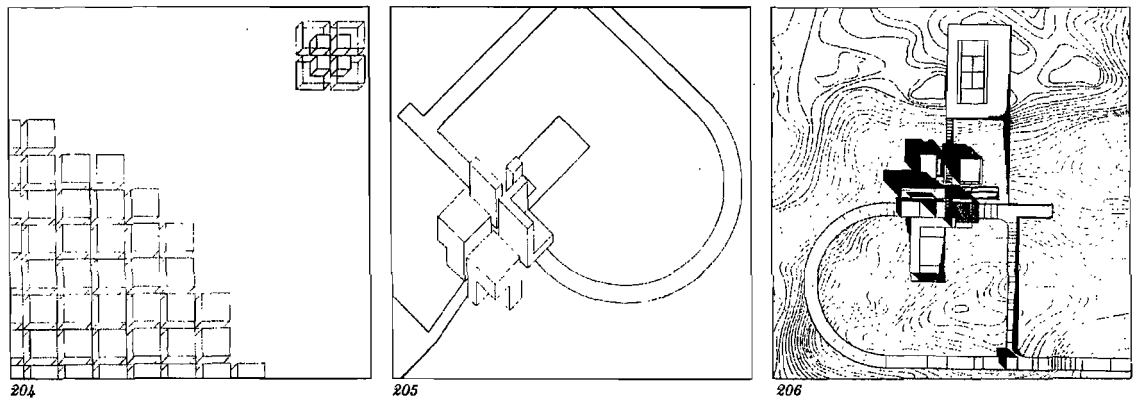
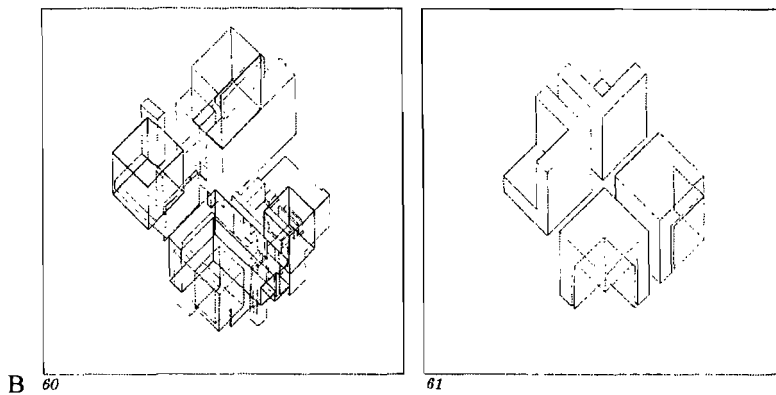
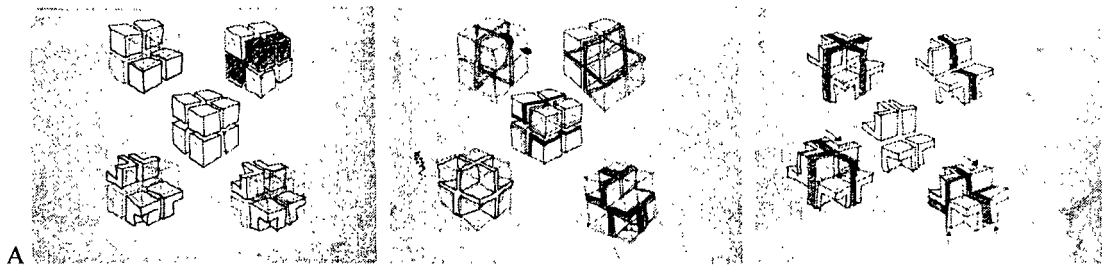


Planche 9. Peter Eisenman, House X, 1972-76. Diagrammes (A; B.60-61/204-205) et plan d'implantation (B.206). Source: A. Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. B. (60-61,204-206) Eisenman (1982h: 79 et 155). Note: les numéros des figures correspondent à la séquence de présentation du projet dans le livre *House X*.

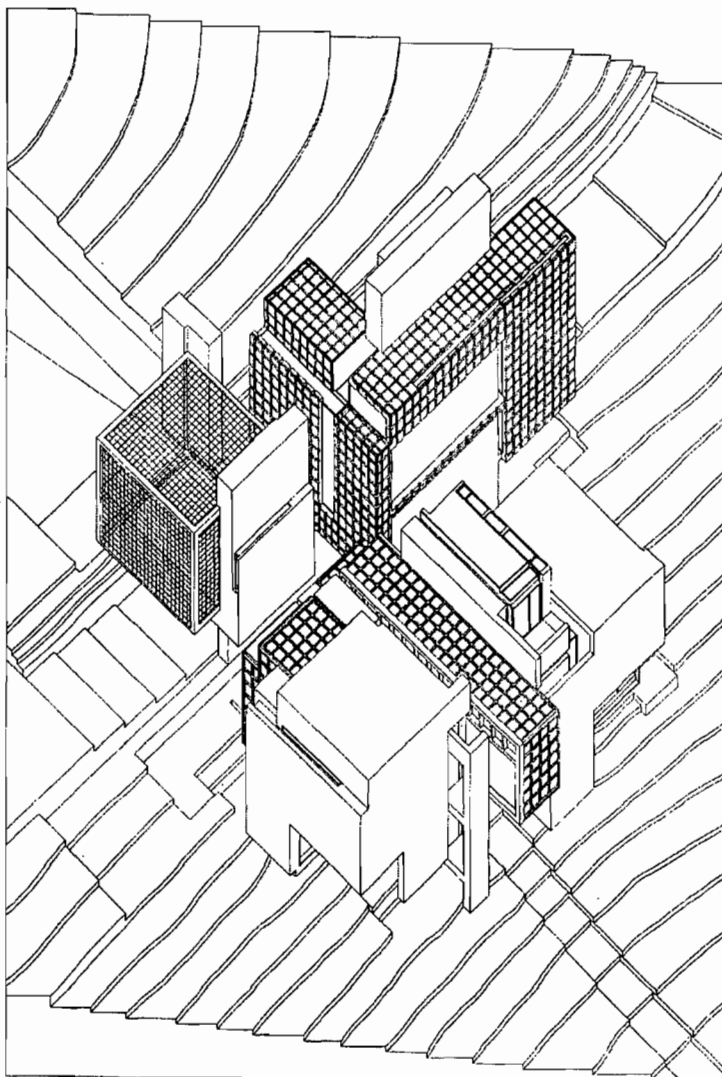


Planche 10. Peter Eisenman, House X, 1972-76. Axonométrie. Source: Eisenman (1982h: 159).

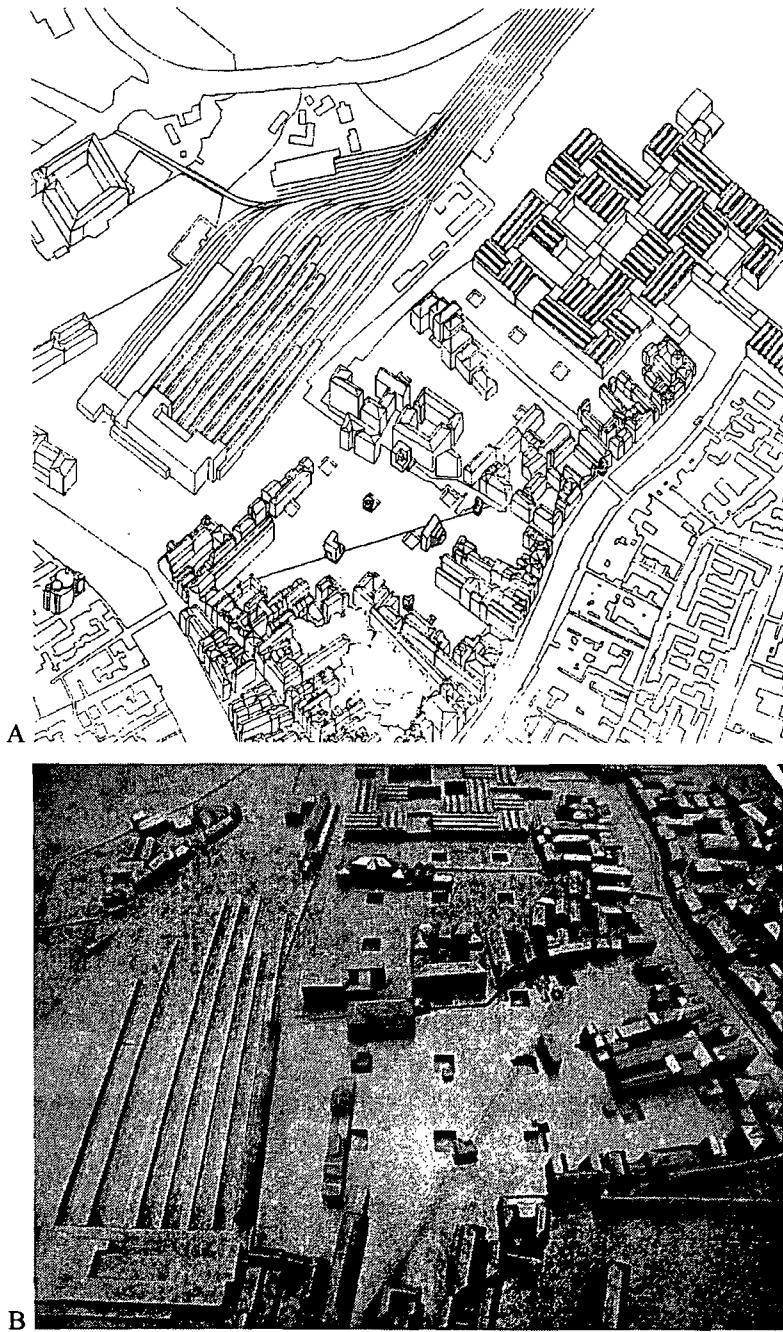
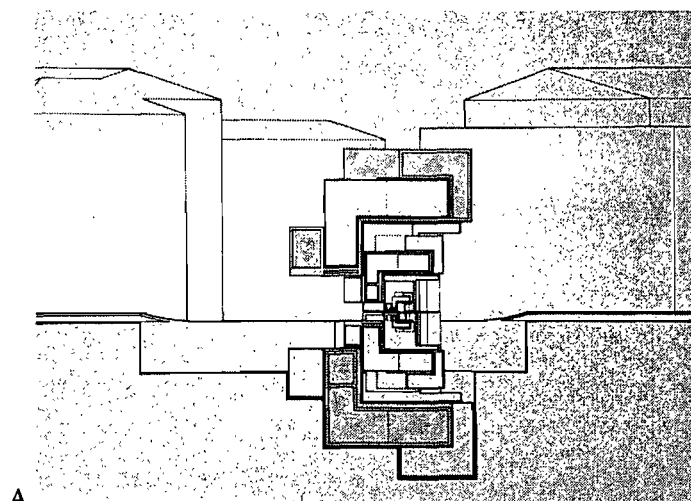
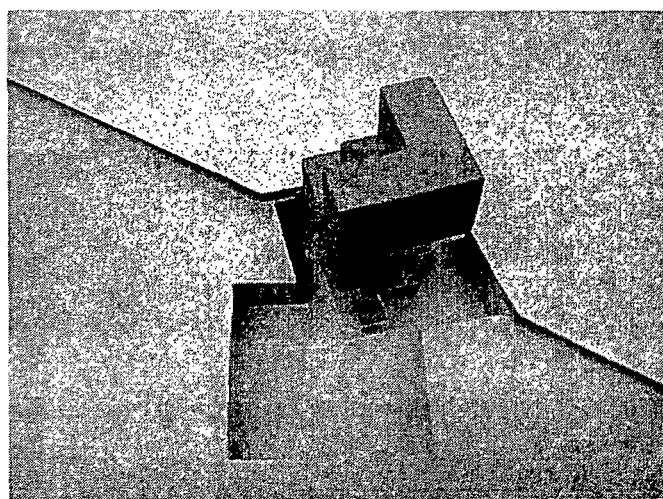


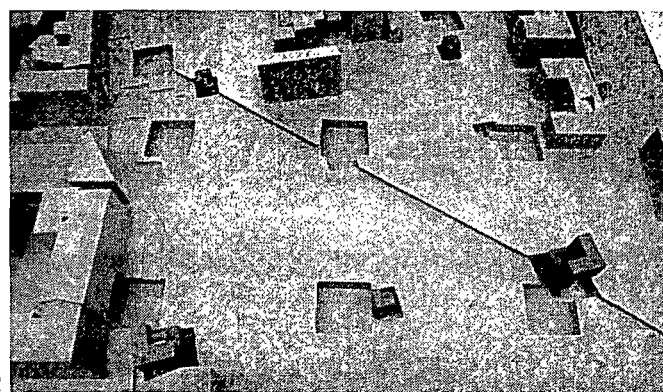
Planche 11. Peter Eisenman, Cannaregio, Venise, 1978. Axonométrie (A) et photo de maquette (B). Sources: A. Eisenman (1984e: 147); B. maquette: Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo: Luc Lévesque.



A



B



C

Planche 12. Peter Eisenman, Cannaregio, Venise, 1978. Détail coupe (A) et photos de maquette (B et C).
Source: Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photos: Luc Lévesque.

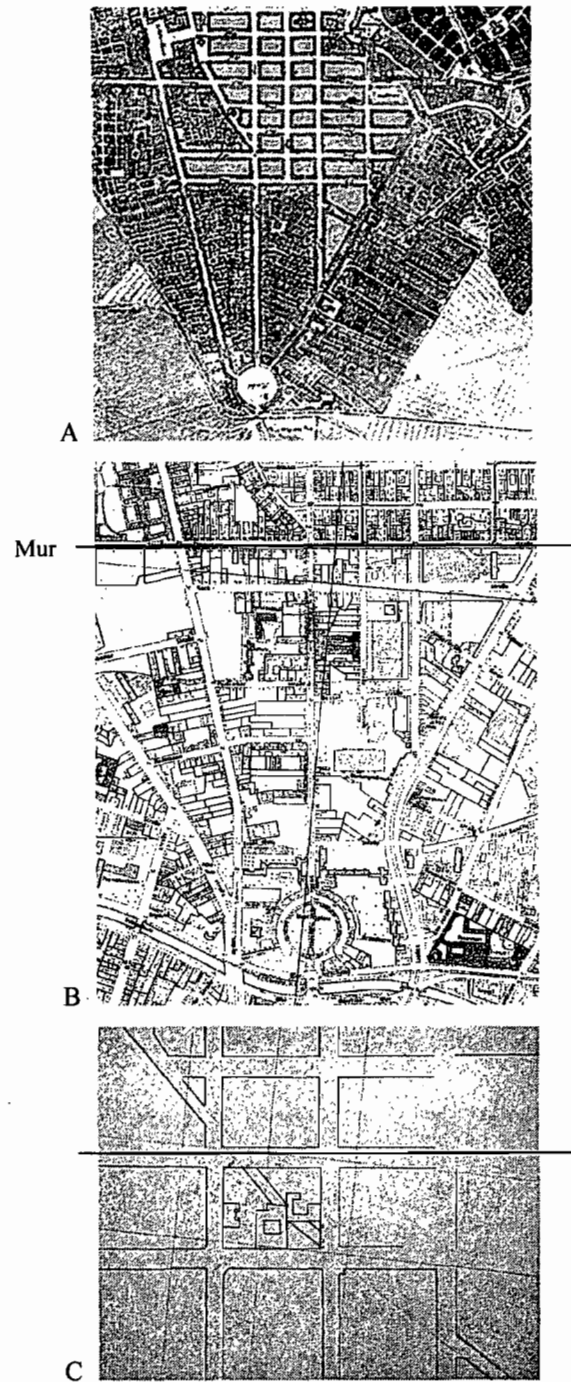


Planche 13. A. Détail de carte de Berlin 1748 (Samuel von Schmettan; Archiv IBA 1987). B. Détail du plan de Friedrichstadt, Berlin, 1980. C. Eisenman architects, dessin en plan du site avec trame de Mercator. Sources: A et B. (Bédard et al., 1994 : 84 et 86). C. Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

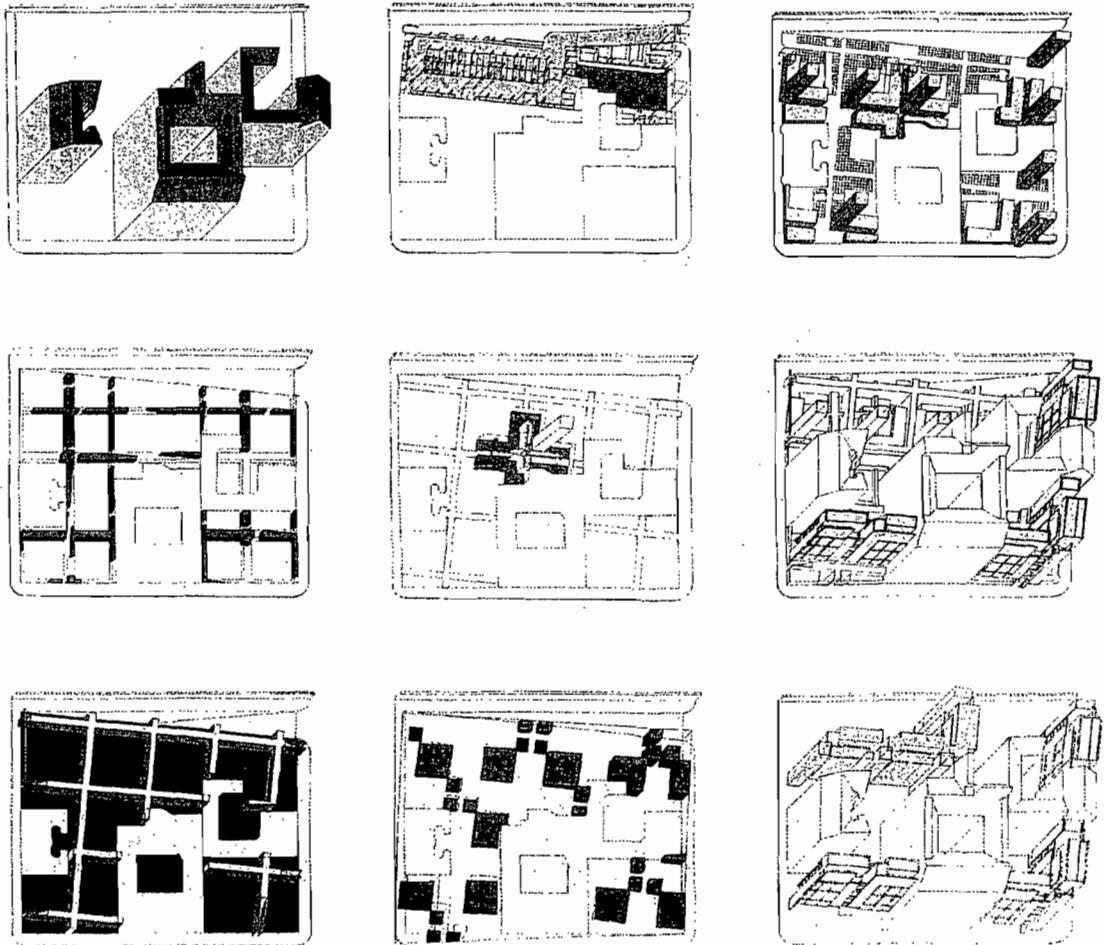


Planche 14. Peter Eisenman, concours Friedrichstadt Sud, Berlin, 1981 (bloc 5, IBA Berlin 84/87). Diagrammes. Source: Bédard et al. (1994: 79).

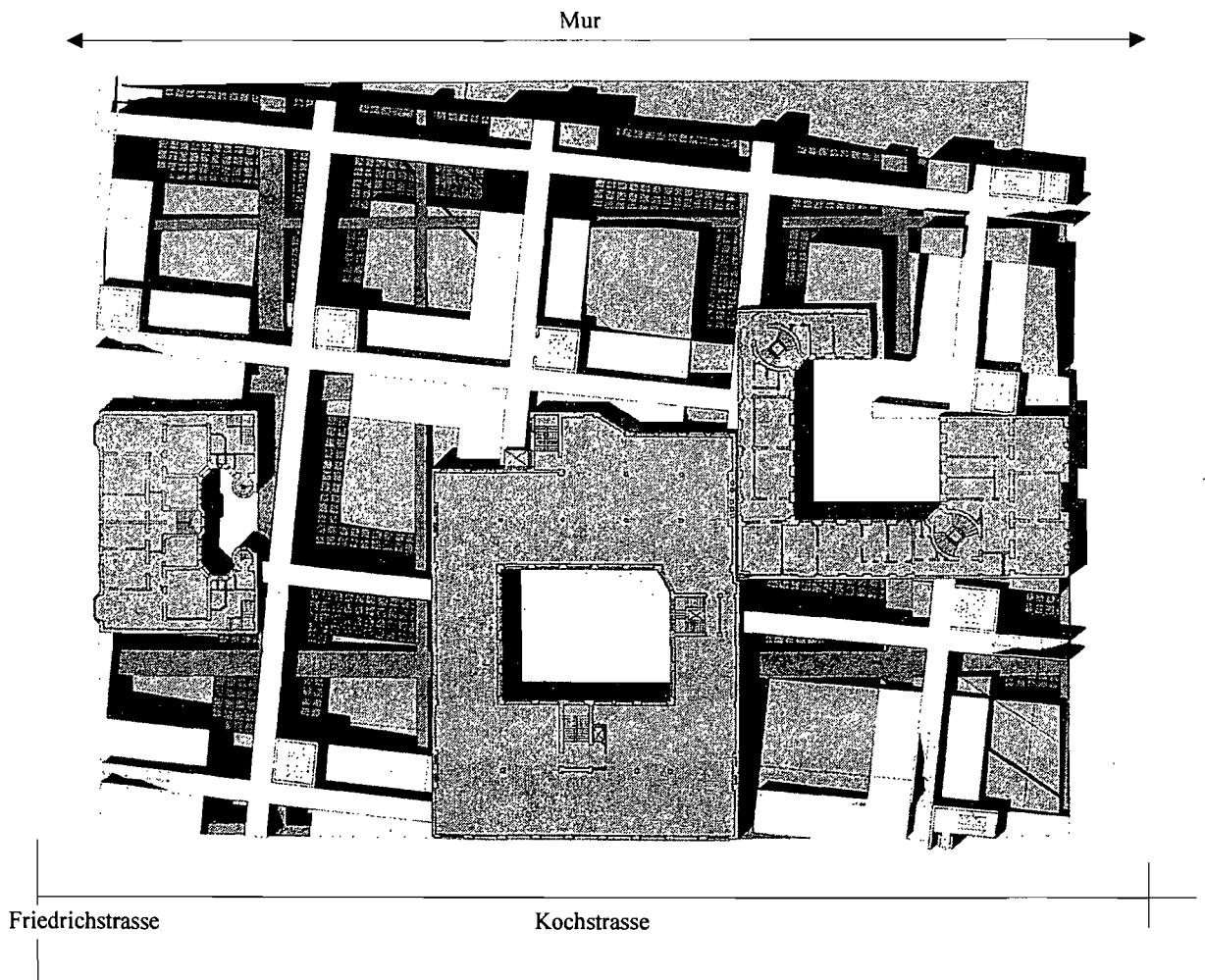


Planche 15. Peter Eisenman, concours Friedrichstadt Sud, Berlin, 1981 (îlot no 5, IBA Berlin 84/87). Plan de site . Source: Bédard et al. (1994: 77).

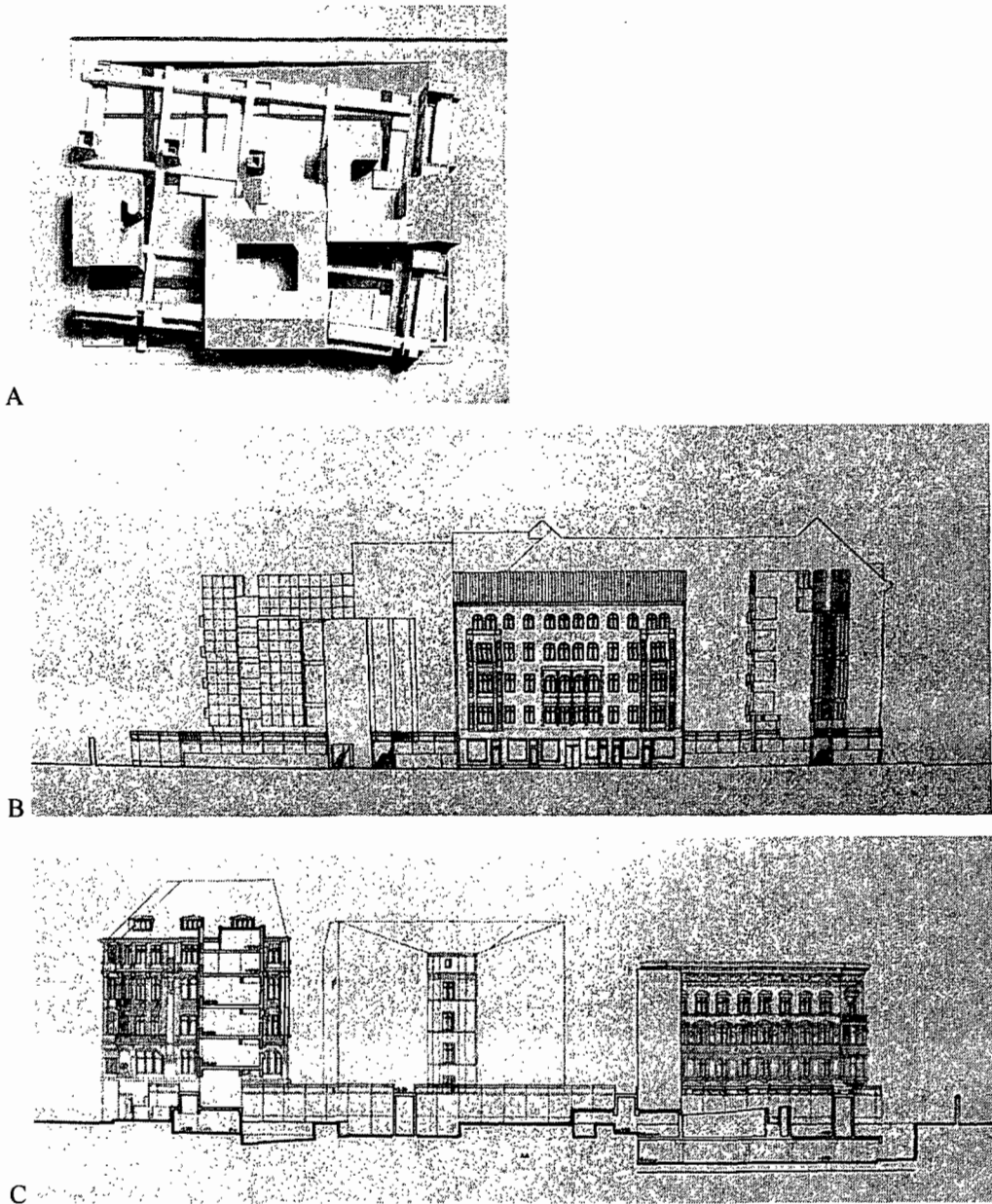


Planche 16. Peter Eisenman, concours Friedrichstadt Sud, Berlin, 1981 (îlot no 5, IBA Berlin 84/87). A. Maquette implantation. B. Élévation sur Friedrichstrasse. C. Coupe nord-sud. Source : A. (Bédard et al., 1994b: 22). B et C. Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

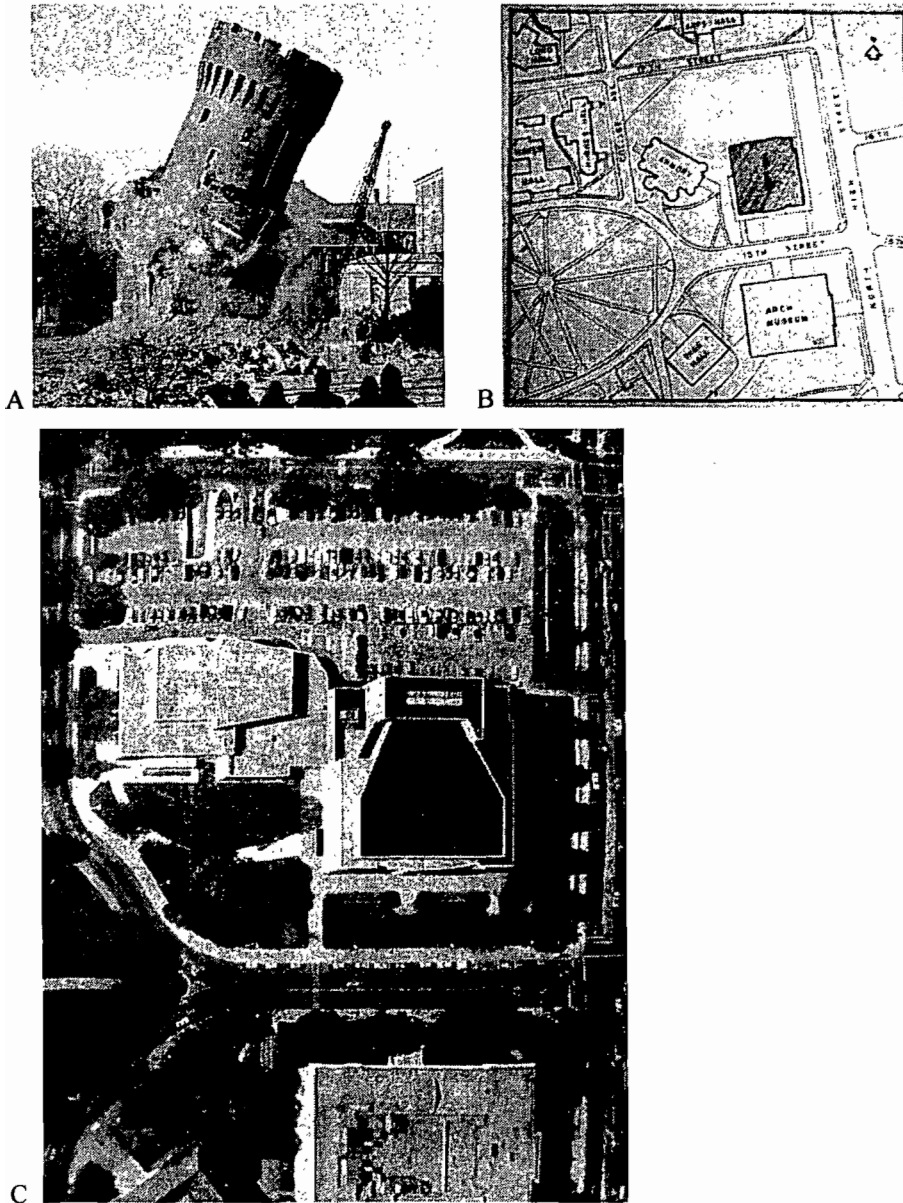


Planche 17. Site du concours pour un Centre d'art visuels (futur Wexner Center), Université d'État de l'Ohio, Columbus. **A.** Démolition de l'Armory (1959). **B.** Plan du site en 1954 (année de construction du Merston Auditorium). **C.** Photo aérienne du site avec le Merston Auditorium et Weigel Hall liés (condition prévalente au moment du concours en 1983). Sources: A : Arnell et Bickford (1984); B et C : Fonds Peter D. Eisenman, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

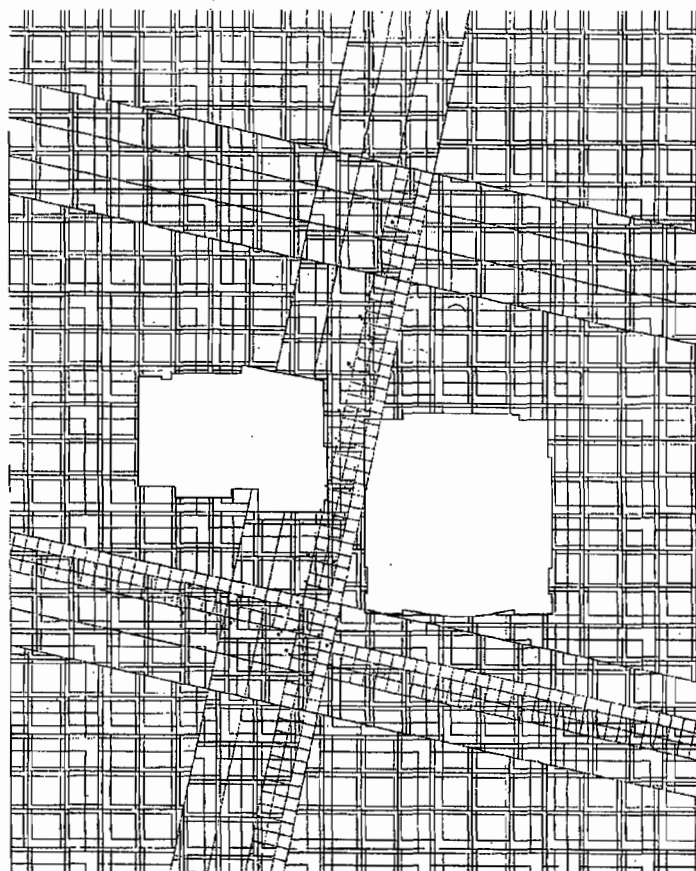


Planche 18. Peter Eisenman, Wexner Center, Columbus, Ohio, 1983. Diagramme. Source: Eisenman (1989c: 52).

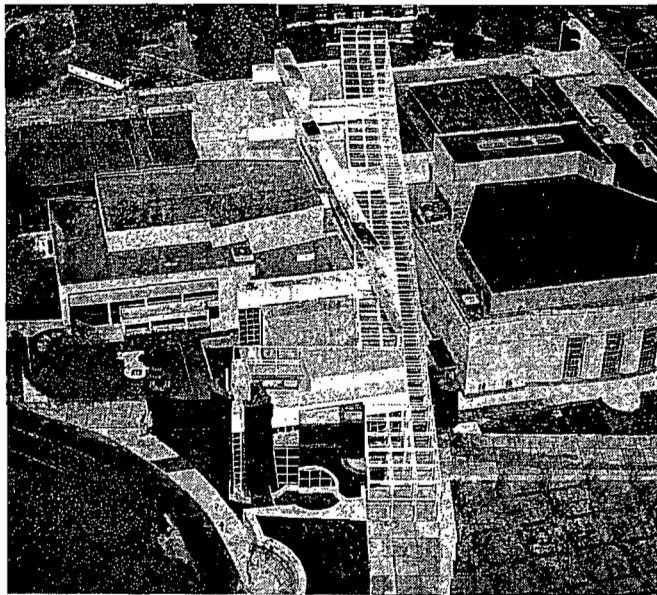


Planche 19. Peter Eisenman, Wexner Center, Columbus, Ohio, 1989. Source: Papadakis (1989).
Photo: D. G. Olshavsky / ARTOG.

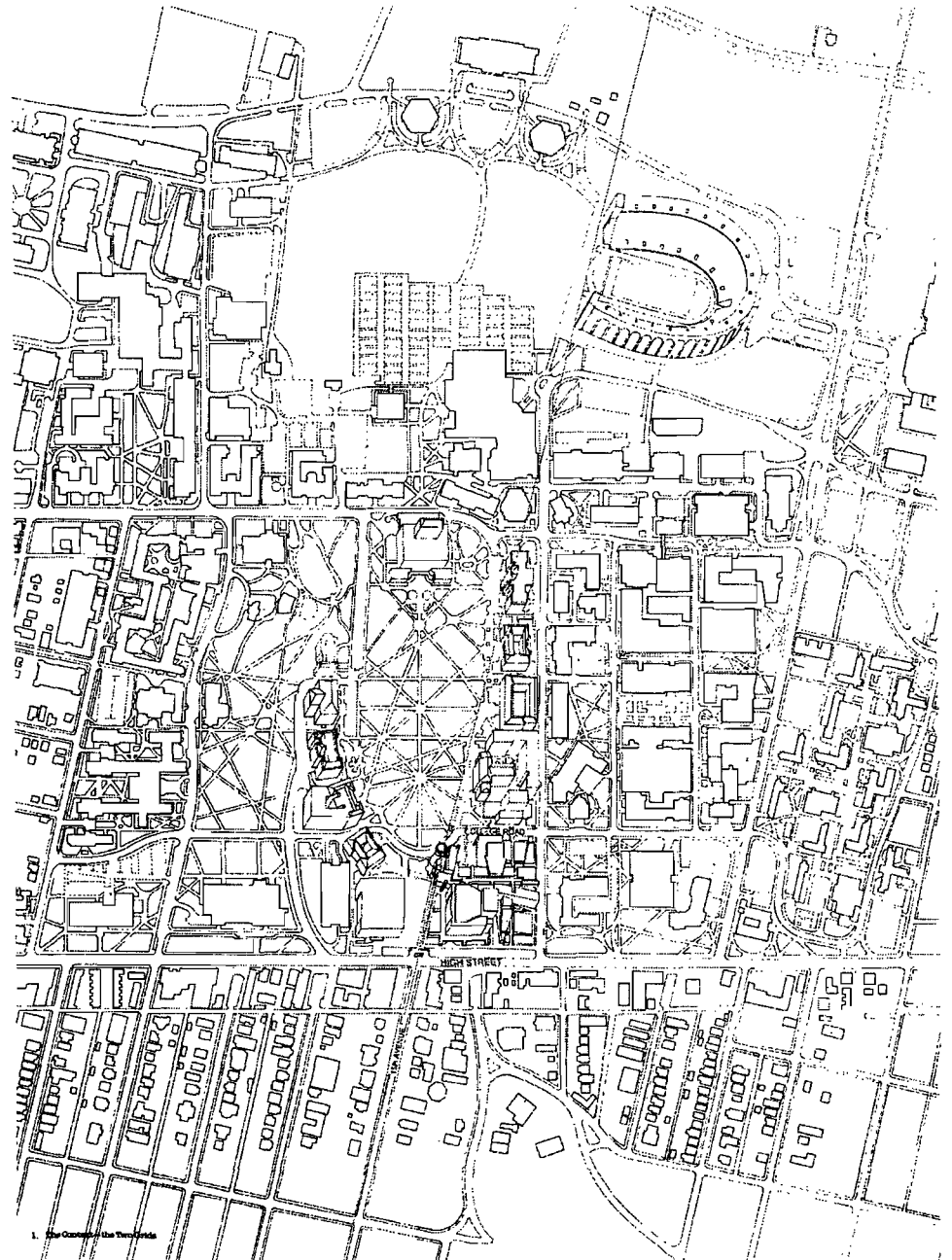


Planche 20. Peter Eisenman, Wexner Center, Columbus, Ohio, 1983. Diagramme «Contexte: deux trames». (concours). Source: Czerniak et al. (2006: 24).

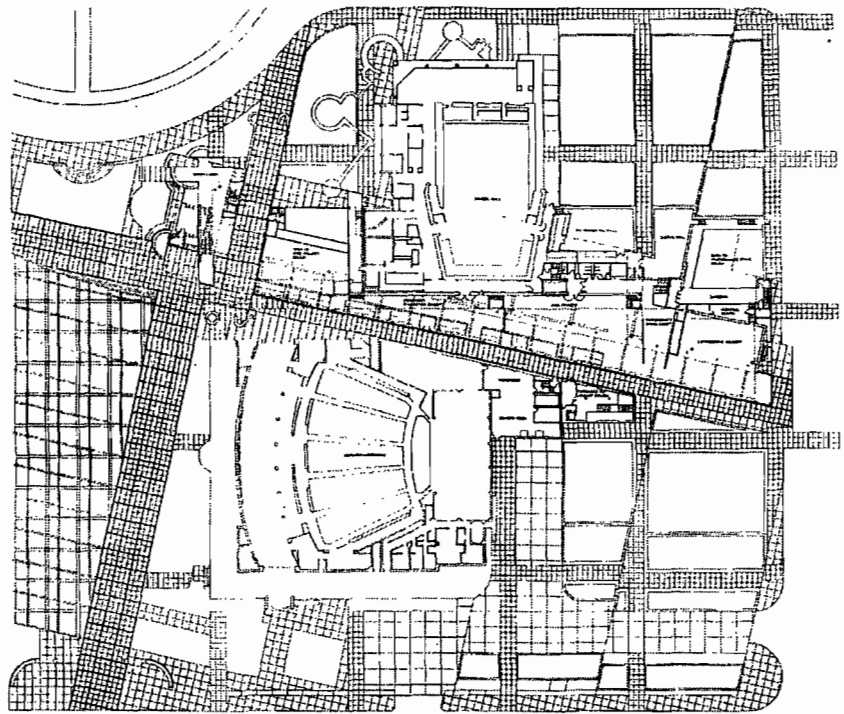
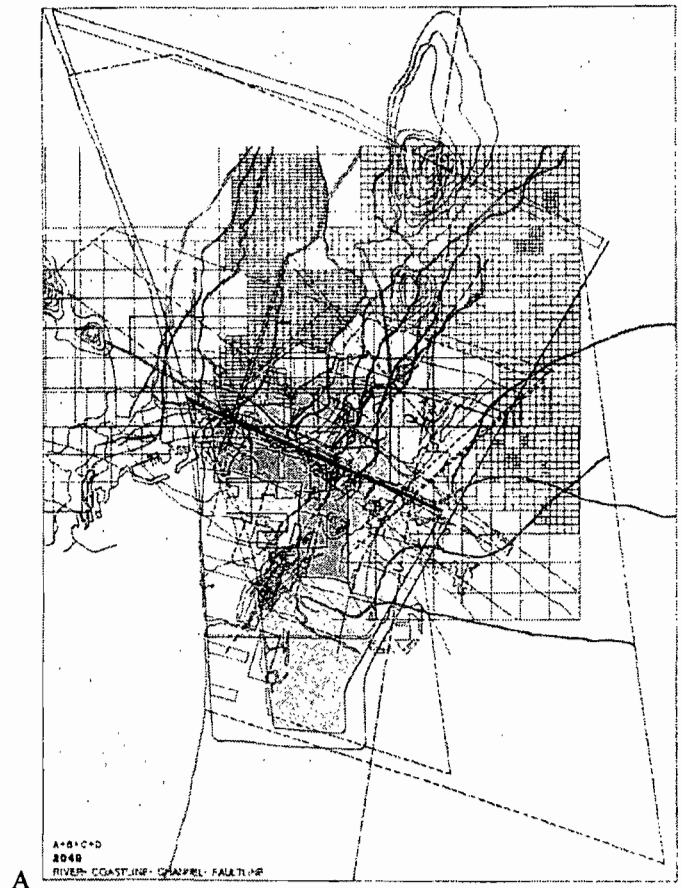
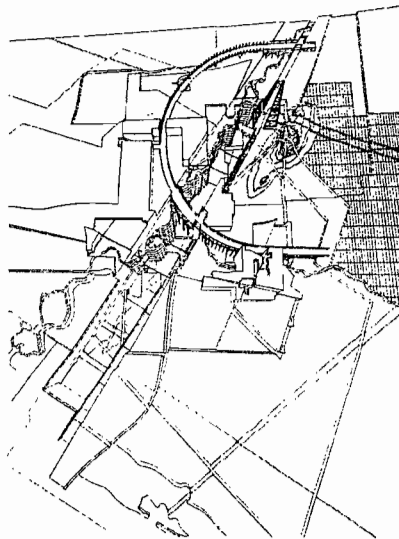


Planche 21. Peter Eisenman, Wexner Center, Columbus, Ohio, 1989. Plan rez-de-chaussée. Source: Eisenman (1989c: 37).



A



B

Planche 22. Peter Eisenman, projet de musée d'art pour l'Université d'État de Californie, Long Beach, 1986.
 A. Diagramme. B. Axonométrie. Source: A : Bédard et al. (1994 : 156); B : Eisenman (1986j).

③

RD
 IN MOST CASES
 HOWEVER, IF THE HORIZONTAL IS NOT DISCRIMINATED
 becomes specific, that is having implied or actual beginning and end such as
 that of a ~~line~~ ^{line} ~~section~~ ^{section} the vertical columnar order must provide
 the absolute grid reference and, consequently, the plan must be ~~located~~ ^{located} within
 it. No condition of total order is possible if ~~both~~ ^{both} horizontal and vertical
 planes are ~~specific~~ ^{specific} since the resultant form ~~can~~ ^{will} have no framework of refer-
 ence.

To understand volume we must introduce the notion of movement,
 and postulate that an experience of architecture is the sum of a large
 number of experiences, each one of them apprehended visually, it is ~~true~~ ^{true} as
 as well as through other senses, but accumulated over a much longer time
 span than is required for the initial appreciation of a pictorial work,
 and building up into a conceptual, not a perceptual, whole. And since this
 whole is conceptual it must have a clarity of concept: its argument
 must be intellectually as well as visually comprehensible. The Gestalt
 psychologists have conclusively demonstrated that comprehensibility
 depends on essentially simple configurations, of which the square, the rectangle,
 and the circle are examples. When these are projected into the third dimen-
 sions they become the cube, the rectangular block, and the sphere, in short,
 the generic forms and basic solids that have been discussed above.
 Equally, once they are projected in the form of an architectural entity
 which must be experienced from within and without, and in most cases
 from a variety of levels, the total of apprehension is built up through the
 process of movement. Movement can then be defined as the circulation of
 people in any architectural environment. It can be thought of as a
 geometric vector or an external force and even as a negative volume
 when then can be given an approximate value from its size, intensity,
 and direction relative to any volume. Thus a single door with an infrequent
 passage of people through it would not be of equal magnitude to a
 series of doors serving constant traffic. The need for formal clarity
 and unmistakable reference to some well-understood archetypal solid
 thereby becomes still more urgent, since the person experiencing any
 organization must be able to hold in his visual and somatic memory

OR CIRCULATION:

process of movement. Movement can then be defined as the
 circulation of people in any architectural environment. It can be thought of as a
 geometric vector or an external force and even as a negative volume
 when then can be given an approximate value from its size, intensity,
 and direction relative to any volume. Thus a single door with an infrequent
 passage of people through it would not be of equal magnitude to a
 series of doors serving constant traffic. The need for formal clarity
 and unmistakable reference to some well-understood archetypal solid
 thereby becomes still more urgent, since the person experiencing any
 organization must be able to hold in his visual and somatic memory

PRODUCE A VECTOR ...

Longue route comète
Aujourd'hui est de fête
Nous avons fait longue route
Jamais elle ne s'arrête...

The Young Gods (1989)

dépôt des thèses

27 AVR. 2009