

Tables des matières

Préambule	1
Introduction	3
Première partie : AMBITIONS	6
Peter Eisenman : la machine diagrammatique au service de la forme	7
L'architecte américain	8
Les enjeux d'une approche de rupture	8
Rejet du paradigme moderniste du fonctionnalisme	9
Une recherche de structures propres à l'architecture	9
Un processus de conception diagrammatique	11
Altération du processus diagrammatique	12
Cities of Artificial Excavation : ville combinatoire et stratifiée	14
L'excavation et le scaling	16
Chora L Works : une architecture stratifiée et intra-connectée	18
L'OuLiPo : une libération de l'écriture par la contrainte	21
Un rassemblement atypique	22
Rejet de l'inspiration surréaliste	23
La contrainte comme outil d'écriture	25
La contrainte comme moyen d'exploration de la langue	26
Les différentes conceptions de la contrainte chez les oulipiens	27
Quelques figures tutélaires de l'Oulipo	29

Raymond Queneau : l'art de la contrainte combinatoire	30
Rejet du surréalisme et oulipien avant l'heure	30
Le chiendent	31
Exercices de Style	32
Cent mille milliards de poèmes	32
Jacques Roubaud : antériorité de la contrainte et structuralisme bourbakiste	34
La forme poétique e(s)t le nombre chez Roubaud	34
Historicité de la contrainte	35
Influence du structuralisme bourbakiste	35
Georges Perec et l'Oulipo perecquien	38
Un paragon de la littérature à contraintes	38
Une conception différente de la contrainte	39
La contrainte comme moyen de libérer la littérature	40
Les OuXPo : un projet total	41
De l'existence d'un OuArchPo	41
Le Parc de la Villette : la seule itération architecturale oulipienne	42
Ecriture sous contraintes de l'Oulipo et processus diagrammatique de la déconstruction architecturale : deux méthodes pour une ambition commune ?	45
Lecture par le prisme de la pensée derridienne	46
Derrida : la pensée de la différance	49
Une écriture dans les marges hors des frontières du texte	49

Affinités entre Derrida et l'Oulipo	51
Seconde partie : PROCESSUS	54
Le diagramme : définition générale	58
Philosophie du diagramme et son rapport au processus créatif	60
Les différents types de diagrammes chez Eisenman	65
Le diagramme d'antériorité	65
Le diagramme d'intériorité	66
Le diagramme d'extériorité	67
La Cardboard Architecture : diagramme d'intériorité et processus	68
House II : matérialisation d'un processus	70
Questionner les schémas antérieurs	70
Le processus diagrammatique comme générateur de forme	76
Un glissement générateur	79
Une série de mutations opérationnelles	81
Abstraction de la forme et virtualité architecturale	84
L'expérience spatiale de la House II	87
Le rapport à l'utilisateur	91
L'hypothèse de la présence d'un processus diagrammatique dans les productions oulipiennes	93
La vie, mode d'emploi : un texte architectural et architecturé	95
Résonance des théories architecturales chez Pèrec	95
Cahier des charges des contraintes et principe général	98

Le rapport au jeu_____	101
Une narration fragmentée dictée par une stratification de contraintes____	104
Rejet d'une systématisation de la contrainte : le clinamen_____	107
De la présence d'un processus diagrammatique_____	110
Alphabets et la disparition : frictions avec le langage_____	110
A la limite du sens_____	113
Conclusion_____	118
Bibliographie_____	122
Table des figures _____	129

Avant-propos

J'ai été exposé au travail de Peter Eisenman à partir de ma deuxième année de bachelier en architecture dans le cadre d'un projet nous invitant à "déconstruire" en quelque sorte, à nous approprier les concepts d'une maison conçue par un architecte connu pour ensuite les transposer sur une parcelle liégeoise. J'ai hérité dans le hasard du tirage au sort de la House VI d'Eisenman. Et ce fut probablement le projet où je me suis le plus amusé et intéressé à la conception théorique du projet. C'est d'ailleurs aussi le projet que j'ai le mieux réussi à en croire la note du jury.

Cette introduction à la complexité de la pensée d'Eisenman a véritablement été un élément déclencheur de mon intérêt pour l'architecture. Bien sûr avec le temps et les études, j'ai questionné les conceptions d'Eisenman comme il l'a fait lui aussi au fil de sa carrière.

Quand est venu le temps de trouver un sujet de mémoire, la tâche fut plutôt ardue mais au final, je me suis dirigé vers Monsieur Dawans avec dans l'idée de retravailler sur Eisenman, le mouvement déconstructiviste et la violence qu'il semble générer. Néanmoins suite à notre discussion, il m'a proposé de mettre en rapport l'architecture d'Eisenman et l'Oulipo (en me faisant découvrir ce groupe par la même occasion).

C'est donc avec intérêt et application que je me suis lancé dans la rédaction de ce travail de fin d'étude.

Introduction

ClicCours.com

Dans ce travail, nous proposons une lecture comparative de l'architecture de Peter Eisenman telle qu'il la concevait dans les premières décennies de sa carrière avec les travaux de l'Oulipo, groupe littéraire hétéroclite prônant une littérature sous contraintes.

Au premier regard, rien ne semble présager une affinité entre ces deux acteurs. L'un est américain anglophone ; Les autres sont pour la plupart des francophones francophiles. L'un est un architecte théoricien ; Les autres sont des poètes, des écrivains et des mathématiciens férus d'exercices de langage.

Et pourtant, en cette fin de XXème siècle, les concepts et les démarches se transposent assez librement dans l'ensemble des champs artistiques. Avec l'essor des théories structuralistes et poststructuralistes, on assiste à cette époque à un renouvellement et à un questionnement des paradigmes modernes faisant loi jusque-là. C'est sur ce terreau que se développe l'architecture d'Eisenman fortement marquée par les théories linguistiques de Saussure jusque Derrida en passant par Chomsky. Et c'est aussi sur ce terreau qu'apparaît l'Ouvroir de littérature potentielle (OuLiPo) qui vise lui à la libération des potentialités de la langue grâce à l'emploi d'une écriture sous contraintes.

Cette libération du langage par la contrainte, si elle peut sembler paradoxale au premier abord, permet aux oulipiens de générer du texte à partir d'une ou plusieurs contraintes ; en résulte des productions plus ou moins loufoques, parfois absurdes. La démarche peut sembler s'apparenter à un jeu mais si jeu il y a, c'est un jeu sérieux. Les oulipiens travaillent la langue, ils la testent et la poussent dans ses limites jusqu'à ce qu'elle produise un événement littéraire nouveau, inattendu ; Inattendu mais pas toujours signifiant cependant. Ainsi l'Oulipo produit-il des textes à partir d'un système de contraintes régulant la distribution des éléments du texte et ultimement l'aspect formel de celui-ci.

Certaines critiques taxent les oulipiens de "maniérisme formaliste", de produire de la forme littéraire pour produire de la forme littéraire. Effectivement, les productions oulipiennes font état d'un formalisme indéniable tout comme les productions architecturales d'Eisenman et pourtant celles-ci étaient investies d'un tout autre concept puisque ce sont avant des recherches sur les éléments de langage de l'architecture, de leur syntaxique et des structures internes qui les gouvernent.

Ainsi, nous argumentons que la conception diagrammatique et grammaticale d'Eisenman et les travaux oulipiens sont investis de ce même gout pour la recherche de formes nouvelles au moyen de contraintes, de structures internes à l'objet architectural ou littéraire relevant d'une syntaxique auto-imposée.

Cette lecture que nous proposons est avant tout une lecture intertextuelle entre le champ de la littérature et celui de l'architecture. Nous ne nous attendons pas à démontrer factuellement qu'il existe un lien évident et inaltérable entre les deux démarches. Toutefois, nous espérons mettre en évidence des ambitions et des procédés conceptuelles analogues.

Pour se faire, le travail se divisera en deux parties : l'une qui examinera les ambitions et le contexte des deux acteurs tandis que l'autre se focalisera sur les affinités que nous semblons remarquer dans les procédés de composition au moyen d'études de cas.

Peter Eisenman est un architecte au corpus théorique particulièrement étoffé s'étendant sur plusieurs décennies et des centaines de projets. Ce corpus théorique est complexe et parfois contradictoire et dénote des ruptures dans la conception de l'architecture qu'Eisenman a pu expérimenter au fil du temps. Traiter de l'ensemble de sa production dans la recherche que ce travail serait non seulement impossible mais aussi contre-productif. Notre recherche se délimitera donc au début de la carrière d'Eisenman. C'est-à-dire depuis sa thèse *The formal basis of modern architecture* jusqu'à la collaboration en 1986 avec Jacques Derrida *Chora L Works*. Dans cette période, nous mettrons particulièrement l'accent sur ce qu'Eisenman appelle la *Cardboard Architecture* puisqu'elle nous semble être un heureux médium portant tout à la fois les influences que comportent sa thèse et les germes de ce que les phases postérieures de *Décomposition* et d'*Artificial excavation* développeront.

Première partie :

AMBITIONS

Peter Eisenman :

La machine diagrammatique au service de la forme

L'architecte américain

Né en 1932 aux Etats-Unis, Peter Eisenman est un architecte diplômé de l'université de Cornell et de Columbia. Il obtient un doctorat en philosophie et plus spécifiquement en *Theory of Design* en 1963 à l'université anglaise de Cambridge. En 1967, Eisenman fonde l'*institut for architecture and urban studies*, un "think tank" architectural basé à Manhattan. A partir de 1980, il ouvre son bureau d'architecture. Architecte théoricien, il publie de nombreux articles, essais et livres qui auront un retentissement considérable sur la théorie de l'architecture de la fin du XXème siècle. Les plus marquants de ceux-ci étant : *Houses of cards*, *Cities of artificial excavation* et *Diagram diaries*. Il participe aussi à une collaboration avec le philosophe français Jacques Derrida qui débouche sur le livre *Chora L Works*, celui-ci détaillant leur projet commun soumis en 1987 au concours de l'aménagement du parc de La Villette. L'agence de Peter Eisenman a conçu plus d'une centaine de projets, de nombreux lauréats de concours mais néanmoins pas toujours réalisés. Nous pouvons citer pour exemples la House VI en 1975, le Wexner center for the arts en 1989, le mémorial des juifs d'Europe assassinés à Berlin en 2005 ou la cité culturelle de Galicie à St-Jacques de Compostelle en 2011.

Les enjeux d'une approche de rupture

Peter Eisenman a pour volonté de mettre en place un système de de composition architecturale rejetant les présupposés traditionnels tout aussi bien théocentriques, véhiculés par le classicisme de la Renaissance et sa réinterprétation postmoderne, qu'anthropocentriques, véhiculés par la volonté humaniste et le fonctionnalisme du courant moderniste.

Selon Eisenman, l'architecture n'est plus réductible à une expression fantasmée de la structure de l'univers ou de la nature. Les œuvres architecturales n'étant plus considérées selon le style, le type et la fonction qui les définissaient préalablement, il propose une organisation de l'espace plus abstraite touchant à l'essence de l'architecture, à sa structure

profonde. Cette mise en évidence d'une architecture autonome, autoréférentielle, sera théorisée sous le nom de post-fonctionnalisme¹ dans un article de 1976.

Rejet du paradigme moderniste du fonctionnalisme

Influencé par les théories linguistiques structuralistes de Ferdinand de Saussure, Eisenman argumente que l'architecture possède un logos commandant l'apparition et l'organisation des formes entre-elle. Par exemple, le fonctionnalisme moderniste a confié à l'architecture l'expression de sa fonction par sa forme. Ainsi la performativité fonctionnelle et économique de l'architecture au moyen de formes épurées est un reflet de celle de la société dans laquelle cette architecture se développe. La forme architecturale est soumise à une idéologie et se trouve résumée dans ce paradigme : « *Form follows function* ». Et c'est précisément cette conception qu'Eisenman compte ébranler, voire même inverser, avec son post-fonctionnalisme.

Une recherche de structures propres à l'architecture

Afin de contrer cette conception logocentrique sur laquelle la pratique architecturale s'est fondée depuis Vitruve, Eisenman va détourner consécutivement deux théories issues de la linguistique. La première issue de la grammaire générative et transformationnelle de Noam Chomsky par l'utilisation de procédés syntaxiques combinatoires et la seconde provenant de la déconstruction du philosophe Jacques Derrida par l'assimilation des notions de traces et de textes aux notions de signes et d'objets architecturaux. La première inspirée de Chomsky intitulée *Carboard Architecture* s'étend de 1967 à 1975. Cette première théorie laisse sa place à partir de 1975 et jusqu'en 1988 à une autre théorie s'intitulant *Decomposition*. Les deux théories sont cependant présentées, un peu à la manière du champ des arts plastiques une quinzaine d'années avant, comme des processus de "libération" de la conception architecturale, comme des renouvellements du logiciel formel de l'architecture. L'idée étant d'exprimer une architecture autonome en ne procédant que par auto-référentialité, c'est-à-

¹ Peter Eisenman, « Post-functionalism » dans « Opposition », New York, The institute for architecture and urban studies, 1976, n°6 I-III.

dire un objet ne renvoyant qu'à lui-même et non à des contingences extérieures et à la dialectique organisationnelle interne de l'objet.

Ceci a donné dans un premier lieu à une série de 12 maisons, de *Houses*, numérotées de 1 à 12 afin d'éliminer toute connotation culturelle ou fonctionnelle et pour réaffirmer le caractère abstrait de la démarche. Même si certaines ont été construites, celles-ci restent avant tout des conjectures théoriques, des hypothèses de recherche, servant de supports et de manifestes aux théories de l'architecte américain. L'architecture n'a ici pas de visées esthétiques, il se veut une expression structurelle des relations entre les éléments ouvrant un système universel de dialectique des formes architecturales et l'humain ; Ceci a été développé par Eisenman en référence assumée aux théories syntaxiques de Chomsky sur la "deep structure".

Cette "deep structure" est une strate qui commande l'organisation des phonèmes et des graphèmes, autrement dit les sons et les signes constitutifs des mots, des phrases et ultimement du sens témoignant dès lors d'une "surface structure". La véritable portée de cette conception est l'hypothèse que le sens d'une phrase ne dépend pas complètement de la sémantique que les lettres et syllabes portent en tant qu'enchaînements intelligibles ; Ce sens naît d'un enchaînement de signes graphiques agencés entre eux selon une structure profonde conditionnant à son tour l'agencement de l'aspect formel du langage.

Transposée en architecture par Eisenman, cette théorie tend à démontrer que l'existence de sens dans et par l'espace n'est pas exclusive au mode de conception traditionnel, linéaire, corrélé aux besoins humains qu'ils soient fonctionnels ou symboliques. L'architecture d'Eisenman questionne les principes organisationnels précédents en créant au moyen d'une approche syntaxique un espace ouvert de recherches et d'expérimentations au sein du processus de conception. De cette idée de processus de manipulations structurelles et de réactualisation constante de la composition naît une forme de jeu diagrammatique duquel sont générées des objets architecturaux les plus éloignés possible des conceptions traditionnelles. Cette méthode n'est, au final, que le prolongement à l'aspect compositionnel du projet de sa critique des fondations métaphysiques de l'architecture.

Un processus de conception diagrammatique

Ce jeu diagrammatique jonglant avec les théories de la linguistique structurale et du diagramme n'est pas un jeu innocent ni dénué de réflexion. Il s'agit ici d'affirmer une lecture critique de l'architecture visant à ébranler les préconceptions sédimentées de celle-ci. Comme Gilles Deleuze le dénotait à propos de Francis Bacon dans *Logique de la sensation*, le jeu diagrammatique est un jeu militant. L'idée étant de démontrer qu'une expérience d'une spatialité sensible peut se réaliser grâce à la mise en place s'axiomes issus de la forme architecturale même ; Explicitant de fait une structure architecturale profonde de génération et d'organisation de la forme à contrario de l'adaptation traditionnelle de celle-ci à des usages et idées issus des besoins humains. Ainsi la notion de programme telle qu'elle est habituellement envisagée comme le descriptif d'une somme d'usages est remplacée par un programme formel, un processus diagrammatique, établissant une série de règles génératives de l'objet architectural. Le processus diagrammatique, constamment réactualisé et exprimé avec des diagrammes, s'apparente à la "machine abstraite" de Deleuze ; cette "machine" vise à la production d'une nouvelle écriture architecturale ou autrement dit à une définition d'une syntaxe inédite. Une syntaxe née et dirigée par une mutation de la structure interne du signe architectural et non plus d'une mutation de la forme architecturale. Cette stratégie d'écriture doit produire de nouvelles conditions réglant la dialectique des éléments architecturaux.

« Le diagramme tente de vaincre le désir initial du sujet d'utiliser le signifiant dans le sens de la communication. Le diagramme le lui permet en produisant un jeu de connexions arbitraires au signifié qui une séparation du lien (déjà) "motivé " entre forme et fonction et forme et signification. »²

² Peter Eisenman, « The diagram and the becoming unmotivated of the sign » dans « Diagram diaries », Londres, Thames & Hudson, 1999, p.213.

Concrètement, Eisenman utilise des procédés de combinaison et de mutation d'éléments syntaxiques arbitraires (grille, trame, contour, etc.) pour obtenir via l'ambiguïté issue du dialogue entre ces éléments distincts un réseau "inédit" (unexpected) de relations définissant le système d'écriture de la *Cardboard Architecture*. Les propriétés itératives de ce processus produisent systématiquement, selon Eisenman, une nouvelle expérience de la spatialité, une nouvelle condition de l'instant procurant un caractère singulier à la temporalité (une sorte d'atemporalité) de l'objet architectural (presentness). On n'est pas loin ici du concept esthétique du "sublime", une qualité d'une telle force qu'elle transcende la notion de beauté, qu'elle transcende la *Venustas* vitruvienne. Cette immanence de l'architecture entraîne une compréhension de l'espace reposant sur une "archi-écriture" diagrammatique se générant et s'actualisant sur des traces qu'elle a elle-même produit.

« Auparavant, les formes de l'architecture étaient toujours reliées à une fonction (une colonne a toujours une forme et une matière déterminée) et donc une signification. Mon idée initiale dans l'utilisation du diagramme était que le substrat de la forme, ici relatif à son intériorité, pouvait être détaché de la justification programmatique. C'est ce qu'Yves-Alain Boris et Rosalind Krauss ont dénommé "le besoin de préserver la singularité des objets en les coupant de leur mode de légitimité antérieure". »³

Ainsi en utilisant des schémas issus de l'antériorité de l'architecture comme base d'un système prônant l'opposition réglée structurante des schèmes, des rapports entre le fond et la forme, l'intérieur et l'extérieur, le plein et le vide, l'espace public et l'espace privé, le central et le périphérique, etc. ; cette opposition étant à la fois le moteur d'une sorte de déconstruction de ces schémas et la source d'une ambiguïté spatiale, de "différance" pour utiliser l'anagramme derridien. L'architecture se définit comme un processus libre d'enchaînements, de "différentiation" à l'image du texte, tendant à d'autres agencements de formes et de sens.

Altération du processus diagrammatique

³ Peter Eisenman, « Diagrams of anteriority » dans « Diagram diaries », Londres, Thames & Hudson, 1999, p.37.

A partir de 1988, le processus diagrammatique change irrémédiablement avec l'arrivée de l'outil digital et du dessin assisté par ordinateur. Dans un premier temps, son emploi se résume à une "machine" graphique qui a l'instar des projets précédents enregistre et actualise les traces d'une activité logique sous-jacente. Les tracés auparavant manuels de séries de mutations de cubes au moyen de manipulations géométriques des *Houses* laissent place à des matrices numériques opérant des transformations successives, linéaires et rigides sur des volumes. L'évolution fulgurante de la modélisation digitale et des potentialités quasiment infinies de génération et de déformation de formes toujours plus complexes conduit l'ordinateur à devenir l'outil primaire d'investigation diagrammatique.

Après cette phase de déformations volumétriques assistées, vers 1997-1998, des processus algorithmiques les remplacent. La machine abstraite deleuzienne se transforme en véritable machine numérique, paramétrable et programmable. C'est la fin de ce que l'on pourrait appeler le diagramme "artistique", toujours en mutation indéterminée sous l'inflexion de "l'indécidable" deleuzien et du clinamen né de la volonté de l'architecte. Par contre, c'est le début d'une écriture spatiale numérique comme illustrée par les "Blobs" de Greg Lynn⁴ qu'on appelle aujourd'hui la computation.

Comme nous le verrons plus avant dans ce travail, Peter Eisenman développe de nombreux types de diagrammes, chacun ayant ses qualités propres. Examinons brièvement une période sortant quelque peu du cadre méthodologique de ce travail, celle de la "decomposition", des "cities of artificial excavation" et du "scaling diagram". Celle-ci succédant chronologiquement à la *Cardboard Architecture*. L'on peut néanmoins y déceler une continuité dans la posture critique de l'organisation de la forme tout en essayant d'échapper à toutes symbolisations ou connotations expressionnistes. Cette période dans la carrière d'Eisenman apporte son lot de nouvelles complexités et aussi de contradictions qui pourraient diluer la teneur du rapprochement que nous essayons d'effectuer. Nous préférons donc nous cantonner dans ce travail à un rapprochement entre l'Oulipo et la *Cardboard Architecture* puisque celle-ci reste assez "pure" dans son propos et libérée de

⁴ Voir Greg Lynn et Hani Rashid, « The embryologic house » dans « Architectural laboratories », Pays-Bas, NAI-Publishers, 2003

contingences extérieures. Néanmoins il nous semble important d'aborder cette période de *Decomposition*, ne serait-ce que brièvement, afin d'une part de démontrer une forme de continuité dans les ambitions diagrammatiques d'Eisenman et d'autre part d'intégrer quelques stratégies et terminologies issues du travail d'Eisenman et de Derrida qui nous serviront dans la définition des ambitions oulipiennes.

Cities of artificial excavation : ville combinatoire et stratifiée et le scaling diagram :

Après la Cardboard architecture : une écriture de l'architecture selon le "mystic writing pad" freudien⁵

Les expérimentations de la *Carboard Architecture* prendront fin suite à une évolution de la pensée chez Eisenman partiellement due à une dépression et la psychanalyse qui en a résulté.

« En même moment, j'étais supposé finaliser les dessins de construction pour la House X. Le client avait creusé un trou en attendant septembre pour commencer la construction. J'ai passé tout l'été en Italie et n'ai pas fait attention aux dessins de construction. Je suis revenu et il n'était pas fait, et le client était furieux ; il m'a viré et a refusé de payer mes honoraires. (...) J'étais déprimé. J'ai réalisé que mon côté intellectuel, culturel, et mon côté entrepreneurial était complètement déphasé. Je suis donc allé en psychanalyse et là, j'ai commencé à apprendre la différence entre vivre dans sa tête et vivre dans son corps, avec la réalité de la terre, du sol. »⁶

⁵ Le "mystic writing pad" de Freud est une machine d'écriture, une métaphore du fonctionnement de l'appareil psychique comme texte.

⁶ Citation originale tirée d'une interview de 2013 de Peter Eisenman par Iman Ansari pour le site *Architectural-review* : *« At the same time I was supposed to be finishing the working drawings for House X. The client had dug a hole waiting for September to begin the project. I spent the whole summer in Italy and I didn't pay attention to the working drawings. I came back and the working drawings were not done, and the client was furious; he fired me and refused to pay my bills. (...) I was depressed. I realised that my intellectual, or cultural, side, and my entrepreneurial side had got way out of whack with where I needed to be. So I went into psychoanalysis, and in analysis I began to learn about the difference between living in your head and living in your body, with the reality of the earth, the ground. »*

Afin de prolonger les ambitions génératives et émancipatrices de la *Carboard Architecture* et probablement marqué par sa psychanalyse, Eisenman entreprend une nouvelle conceptualisation de son appareil diagrammatique en le définissant à l'image de l'appareil psychique freudien. Concept préalablement défini par Derrida comme un dispositif alternant la production et la suppression de traces. Cette conception permet aux "figures" refoulées de la tradition architecturale de potentiellement se libérer.

« Le processus est comme le travail du rêve chez Freud, fait de condensation et de déplacement, déplacement dans le jeu des échelles, condensation par la superposition. »⁷

L'outil principal de cette démarche de "thérapeutique architecturale" est, comme dans la *Carboard Architecture*, le diagramme. Celui-ci devient une expression de la trace architecturale permettant, comme pour un psychanalysé, d'effectuer un travail sur elle-même que l'utilisateur éclairé doit comprendre afin d'accéder à une expérience autre, inédite, de l'architecture.

« C'est l'idée de la trace qui est importante pour n'importe quel concept du diagramme, parce que, à l'opposé du plan, les traces ne sont jamais des présences complètement structurales, ou des signes motivés. Les traces suggèrent plutôt des relations potentielles, qui peuvent générer ou émerger des figures précédemment refoulées ou inarticulées. Mais ces traces en elles-mêmes ne sont pas génératives, transformatrices ou même critiques. Un mécanisme diagrammatique est nécessaire pour permettre à la fois la conservation et l'effacement et pour simultanément révéler la possibilité de générer des figures architecturales alternatives qui contiennent des traces. »⁸

<https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman/8646893.article>

⁷ Peter Eisenman, « Choral works – Parc de la Villette » essai tiré de « Peter Eisenman / Eisenmanamnesie » dans « Architecture + Urbanisme », Extra Edition, Aout 1988, p.137.

⁸ Peter Eisenman, « Diagram : an original scene of writing » dans « Diagram diaries », Londres, Thames & Hudson, 1999, p.34.

L'emprunt théorique est poussé à son paroxysme avec la reprise par Eisenman du titre du texte célèbre de Derrida sur Freud, *Freud et la scène de l'écriture*, pour son essai sur le diagramme : *Diagram : an original scene of writing*.

L'excauation et le scaling

Dans cet essai, Eisenman reprend la relecture de Michel Foucault par Gilles Deleuze à son compte. Il instrumentalise le concept de diagramme comme celui d'un outil à même de générer ou au contraire d'effacer de nouvelles expressions architecturales à partir d'une stratification constituée d'éléments antérieurs (histoire, site, archéologie, etc.) Par exemple, en extrayant certaines formes de cartes anciennes qui serviront de base à l'appareil diagrammatique de ce qu'il appelle le *Scaling*.

Ici le projet va se déployer à partir d'une dialectique avec le site ou le programme de son projet. Non seulement, il y a rejet des méthodes traditionnelles de conception fondés sur la causalité entre l'intention architecturale et l'aspect formel définitif du bâtiment est toujours bien présent mais aussi un abandon de l'autonomie architecturale, abstraite et autoréférentielle, chère à la *Carboard Architecture*. Ceci dans le but avoué d'à nouveau faire émerger une nouvelle écriture de l'architecture.

Le processus diagrammatique intègre le lieu et son histoire dans ses paramètres ; Il entend "excaver" la conscience de la forme urbaine par un jeu de manipulations d'échelle et de surimpositions complexes de différents éléments graphiques. Le processus diagrammatique conserve ici son statut théorique et pratique d'outil agençant de manière indéterminée et selon une infinité de configurations des traces matérielles et psychiques.

Toujours dans cette logique deleuzienne de jeu militant, le processus diagrammatique du *Scaling* basé sur des rapports différentielles d'échelle et de temps est, selon Eisenman, capable d'ébranler les trois concepts "métaphysiques" centraux de la conception architecturale traditionnelle. Pour se faire, le processus de *Scaling* se subdivise en trois temps.

Tout d'abord, il y a la *discontinuité* (discontinuity), la fragmentation des figures afin de rompre les idées totalisantes d'unité et de présence. Ensuite vient la *récurtivité* (recursivity) qui tend à brouiller, voire supprimer, la notion d'origine par le biais de la récurrence

mathématique. Finalement, il y a *l'auto-reproduction* (self-similarity) qui pousse à une réplique proliférante des formes semblables (mais pas identiques) afin d'abolir l'échelle humaine. Ce processus de *Scaling*⁹ rejette toute forme de totalisation de l'architecture et nie le principe d'un objet esthétique unitaire.

Ces trois principes¹⁰ – discontinuity, recursivity, self similarity – sont une extension de l'écriture "non-classique" de l'architecture prônée par Eisenman depuis son essai *Post-functionnalism* de 1976. Un projet non réalisé travaillant avec le *Scaling* est né de la collaboration entre Eisenman et Derrida pour le concours d'aménagement du parc de la Villette de 1986. Celui-ci s'intitulait *Chora L Works*.

⁹ Peter Eisenman, « Peter Eisenman / Eisenmanamnesie » dans « Architecture + Urbanism », Extra Edition, Aout 1988, p.70

¹⁰ Pour un examen détaillé du processus de *Scaling* et de ses procédés, se référer à Peter Eisenman, 'The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End', *Perspecta 21*, 1984. Ce processus de *Scaling* chez Eisenman présente également de fortes similarités avec la démarche de la *Bigness* de Rem Koolhaas témoignant de préoccupations et de démarches communes dans le champ architectural de l'époque

Chora L Works : une architecture stratifiée et intra-connectée en recherche de la Khôra platonicienne

Le plan de masse de *Chora L Works* naît à partir d'un palimpseste composé d'une surimposition de couches, une stratification où se sédimentent divers tracés urbains réels ou fictifs. Comme "excavés" de ce palimpseste abstrait, l'on retrouve dans les blocs des traces de la *Cardboard Architecture*, des anciens abattoirs de la Villette, le projet initial de Bernard Tschumi, Canareggio qui un ancien projet de Peter Eisenman pour Venise lui-même basé sur le projet non réalisé d'hôpital du Corbusier pour Venise.

« On entend résonner différents textes. Ceux-ci s'ajoutent, se superposent, se sur-impriment l'un dans l'autre, sur ou sous l'autre, selon une topologie apparemment impossible, non représentable, à travers une paroi. Une paroi invisible, certes, mais audible dans la répercussion interne de plusieurs couches sonores. »¹¹

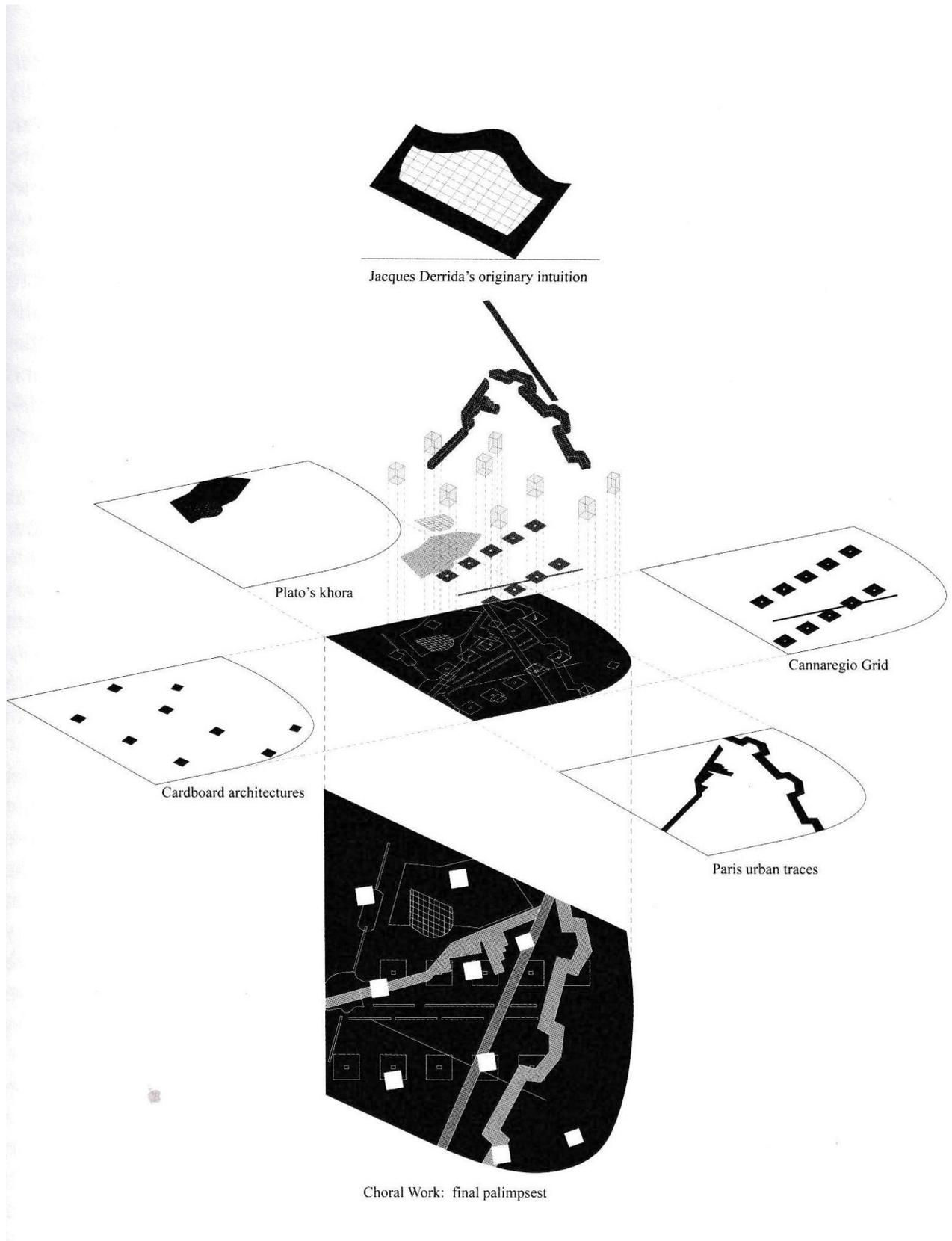
Le jeu diagrammatique de ce projet est composé de ces oppositions, de ces ambivalences, de ce dialogue entre et à travers les strates du projet de la Villette. Agglomérant ou écartant les traces, le processus diagrammatique devient en quelque sorte une expression métaphorique de la *Khôra* platonicienne, c'est-à-dire l'entre-deux infini des possibilités de la forme et de la matière.

A la manière du rêve dans la théorie psychanalytique, cet entre-deux trouble, cette structure profonde, de l'architecture est alors exhumé et sublimé.

« Hors de cette structure de palimpseste non-totalisable qui puise dans l'un de ses éléments la ressource des autres (...) et fait de jeu de différences internes (échelle sans terme, scaling sans hiérarchie) (...) un labyrinthe inobjectivable (...) c'est justement la structure de choral work. »¹²

¹¹ Jacques Derrida, « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres » dans « Psyché », Paris, Editions Galilée, 1987, p.495-508.

¹² Jacques Derrida, « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres » dans « Psyché », Paris, Editions Galilée, 1987, p.495-508.



(1) Choral work : un palimpseste conceptuel de Stefano Corbo

Pour Eisenman, le diagramme entrouvre la possibilité d'une évolution du mode de saisie des enjeux architecturaux produisant de fait une expression de la logique conceptuelle du projet par sa trace formelle finale. L'architecture n'est plus illustrative de la préconception logocentrique de la causalité de la fonction sur la forme mais elle devient "autre" et développe de nouvelles propriétés spatiales à même de générer des expériences inédites pour l'utilisateur.

Le processus diagrammatique n'existe pas par lui-même, il est une expression structurelle de la volonté stratégique d'activer et d'organiser les formes, les fonctions et plus généralement le discours architectural dans son ensemble.¹³ Le diagramme revêt cette conception "d'entre-deux" structurant devenant de fait un espace conceptuel actif dans lequel Eisenman écrira son architecture au moyen de signes et de figures convenues et reconnues de l'architecture. Par ce biais, un milieu d'indétermination, d'indistinction est produit ; celui-ci réactualisant les rapports entre fond et forme, entre signifiant et signifié et ultimement engendrant une nouvelle vision de la conception architecturale et l'apparition de formes neuves.

¹³ Ceci résonnant avec cette citation de Deleuze : « La répression, ou l'idéologie, n'expliquent rien, mais supposent toujours un agencement ou dispositif dans lequel elles opèrent et non l'inverse. » tiré de Gilles Deleuze, « Foucault », Paris, Editions de Minuit, 1986,p.50.

L'OuLiPo : une libération de l'écriture par la contrainte formelle

Un rassemblement atypique

« Qu'est ceci ? Qu'est cela ? Qu'est-ce que OU ? Qu'est-ce que LI ? Qu'est-ce que PO ?

OU c'est OUVROIR, un atelier.

Pour fabriquer quoi ?

De la LI. LI c'est la littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature.

Quelle sorte de LI ? La LIPO.

PO signifie potentiel. De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques.

QUI ? Autrement dit qui est responsable de cette entreprise insensée ? Raymond Queneau, dit RQ, un des pères fondateurs et François Le Lionnais, dit FLL, copère et compère fondateur, et premier président du groupe, son Fraisident-Pondateur.

Que font les OULIPIENS, les membres de l'OULIPO (mathématiciens et littérateurs, littérateurs-mathématiciens, et mathématiciens-littérateurs) ? Ils travaillent. Certes, mais à QUOI ?

A faire avancer la LIPO. Certes, mais COMMENT ?

En inventant des contraintes. Des contraintes nouvelles et anciennes, difficiles et moins difficiles et trop diifficiiiiles.

La littérature Oulipienne est une LITTERATURE SOUS CONTRAINTES.

Et un AUTEUR oulipien, c'est quoi ?

C'est « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir ».

Un labyrinthe de quoi ? De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça ... »¹⁴

Dans les années 1960, à une époque où les recherches formalistes irriguent la littérature comme les arts (théâtre, musique, peinture, sculpture, architecture, etc.), des écrivains, des intellectuels, des poètes et même des mathématiciens, unis par des intérêts communs autour d'une certaine conception de l'écriture, ont l'idée de créer « l'Ouvroir de littérature potentielle » (en abrégé Oulipo). L'Oulipo se définit d'abord par ce qu'il n'est pas : il n'est

¹⁴ Définition de Marcel Bénabou et de Jacques Roubaud tirée du site internet officiel de l'Oulipo :

<http://oulipo.net/fr/oulipiens/o>

pas vraiment un mouvement littéraire puisqu'il ne vise pas à promouvoir des œuvres particulières ni une académie, ni même un groupe de recherche scientifique. Il s'agit de la réunion, autour de nouvelles règles et jeux d'écriture, d'écrivains comme François Le Lionnais, Raymond Queneau, Marcel Bénabou, Italo Calvino, Jacques Roubaud ou encore Georges Perec. Les créateurs de l'Oulipo s'adonnent ainsi à une exploration méthodique des potentialités de la langue par la contrainte, pour la sortir de son fonctionnement traditionnelle et en révéler les ressources cachées.

Rejet de l'inspiration surréaliste

Né tout d'abord au sein du collège de pataphysique et dans une volonté émancipatrice correspondant au contexte des années 60, le mouvement se positionne dans son époque, interroge le mouvement surréaliste, afin de proposer une nouvelle ouverture :

« Une (...) fausse idée qui a cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore. »¹⁵

Ils s'engagent alors, remettent en cause la primauté de l'inspiration dans la création littéraire :

« Doit-on s'en tenir aux recettes connues et refuser obstinément d'imaginer de nouvelles formules ? »¹⁶

« Nous proposons de déterminer tout un arsenal dans lequel le poète ira choisir, à partir du moment où il aura envie de sortir de ce qu'on appelle l'inspiration. »¹⁷

¹⁵ Raymond Queneau, « Le voyage en Grèce », Paris, Editions Gallimard, Collection Blanche, 1973, p.39.

¹⁶ François Le Lionnais, « La LiPo : le premier manifeste » dans « Oulipo : la littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.16.

Cette orientation les oblige à envisager de nouvelles pistes :

« Ce que certains écrivains ont introduit dans leur manière, avec talent (voire avec génie) mais les uns occasionnellement (forgeage de mots nouveaux), d'autres avec prédilection (contre-rime), d'autres avec insistance mais dans une seule direction (lettrisme), l'Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo) entend le faire systématiquement et scientifiquement, et au besoin en recourant aux bons offices des machines à traiter l'information. »¹⁸

L'Oulipo ne cherche pas à rentrer dans une querelle des anciens et des nouveaux mais il réinterroge le "déjà-là", met à distance l'antériorité littéraire pour en dévoiler les structures afin de trouver un angle d'écriture qui impliquant le lecteur :

« Si l'on ouvre bien ses mirettes et ses esgourdes, des sédiments d'humour il y en a partout, tout le temps. Bien sûr, souvent ça ne se caractérise pas, c'est du chétif, du résiduel. »¹⁹

Sous couvert d'une certaine ironie, leur engagement nous plonge dans une dimension utopique essentielle :

« On peut se demander ce qui arriverait si l'Oulipo n'existait pas ou s'il disparaissait subitement. À court terme on pourrait le regretter. À terme plus long tout rentrerait dans l'ordre, l'humanité finissant par trouver, en tâtonnant, ce que l'Oulipo s'efforce de promouvoir consciemment. Il en résulterait cependant dans le destin de la civilisation un certain retard que nous estimons de notre devoir d'atténuer.»²⁰

¹⁷ Propos de Raymond Queneau rapporté par Jean Lescure dans « Petite histoire de l'Oulipo » dans « Oulipo : la littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.34.

¹⁸ François Le Lionnais, « La LiPo : le premier manifeste » dans « Oulipo : la littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.17.

¹⁹ Jean Queval, « Trois poèmes empruntés » dans « Oulipo : la littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.208.

²⁰ François Le Lionnais, « Le second manifeste » dans « Oulipo : la littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.23.

La contrainte comme outil d'écriture

« Pris entre le beaucoup et le peu que (les contraintes) permettent, l'oulipien ose. Non que la contrainte soit un remède contre l'angoisse de la page blanche. La contrainte n'est ni un dopage, ni des vitamines, ni de l'engrais. L'oulipien ose, parce que la contrainte est un moyen et un principe autant qu'un obstacle, parce qu'elle fait levier pour la création. »²¹

Il est difficile, voire même impossible, d'affirmer que l'Oulipo aie inventé le principe de contrainte littéraire. Les oulipiens ayant analysé et souvent retravaillé des œuvres antérieures qu'ils identifiaient comme des œuvres littéraires conçues avec des contraintes. La contrainte fait partie de la littérature et les oulipiens la retrouvent de Raymond Roussel jusqu'à certains poètes antiques en passant par les formes poétiques fixes médiévales telles que la sextine ou le sonnet. De plus, les oulipiens ont inventé des dizaines de nouvelles contraintes au cours de plus d'un demi-siècle d'existence de l'Oulipo.

Comme le dit Jacques Roubaud, L'Oulipo a pour but :

*« La recherche des contraintes à l'œuvre dans certaines œuvres anciennes ou extérieures quoique contemporaines à l'Oulipo (plagiaires dans l'instant et par anticipation) : c'est l'anoulipisme ; La mise en chantier de ces ou de nouvelles contraintes dans des œuvres oulipiennes : c'est le synthoulipisme. »*²²

Mais en s'arrêtant à cette définition, l'on n'approche pas les véritables enjeux de l'usage de la contrainte. Les oulipiens n'inventent pas le principe de la contrainte littéraire. Par contre, ils en systématisent l'usage afin d'explorer les possibilités de la langue.

²¹ Hervé Le Tellier, « Esthétique de l'Oulipo », Bordeaux, Editions le castor astral, 2006, p.272.

²² Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau » dans Oulipo, « Atlas de littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, Collection folio essais, 1988, p.54.

La contrainte comme moyen d'exploration du langage

« L'Oulipo a pour but de découvrir des structures nouvelles et de se donner pour chaque structure des exemples en petite quantité. »²³

« L'activité de l'Oulipo et la mission dont il se considère investi posent le (s) problème (s) de l'efficacité et de la viabilité des structures littéraires (et plus généralement, artistiques) artificielles. »²⁴

La contrainte est un "moule pour la langue"²⁵. La formulation d'Hervé Le Tellier explicite le principe fondamental et fondateur de l'Oulipo : la volonté de faire jaillir les potentialités de la langue à travers des formes, des structures imposées arbitrairement et contraignantes. C'est en surmontant les difficultés de ces contraintes que de nouveaux chemins de conception littéraire s'ouvrent.

Chez l'Oulipo, la contrainte n'est pas envisagée comme une limitation, une restriction arbitraire de la créativité. A contrario, elle en est le moteur. En confrontant les mots et les structures littéraires traditionnelles à la contrainte, ces dernières se mettent à muter afin d'intégrer cette contrainte. La contrainte est avant tout le terrain de jeu des oulipiens, elle est le labyrinthe dont ils se proposent de s'extraire. Elle est acceptée et choisie d'ailleurs Raymond Queneau disait :

*« Il n'y a de littérature que volontaire. »*²⁶

En disant cela, il pose un principe oulipien en opposition directe avec le surréalisme et la notion d'inspiration, reliquat antique et romantique.²⁷ Parce qu'elle est consciente, décidée

²³ Propos de François Le Lionnais rapporté par Jean Lescure dans « Petite histoire de l'Oulipo » dans « Oulipo : la littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.33.

²⁴ François Le Lionnais, « Le second manifeste » dans « Oulipo : la littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.20.

²⁵ Hervé Le Tellier, « Esthétique de l'Oulipo », Bordeaux, Editions le castor astral, 2006, p.272.

²⁶ Raymond Queneau lors de la réunion du 13 février 1961 cité par Jean Lescure, « Petite histoire de l'Oulipo » dans Oulipo, « La littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.27.

et rationnelle, la contrainte peut être conçue comme une forme de modèle mathématique dont l'axiome serait la contrainte attendant son exploration et ultimement sa démonstration.²⁸

Les différentes conceptions de la contrainte chez les oulipiens

La contrainte revêt pourtant différentes conceptions au sein de l'Oulipo quant à l'exigence requise dans son application. Certains comme François Le Lionnais ou Raymond Queneau défendent une conception rigoureuse, absolue de la contrainte tandis que d'autres à l'instar de Jean Queval, Italo Calvino ou Georges Perec en ont une approche beaucoup moins stricte. Jacques Roubaud dit ceci à propos de Jean Queval :

« Il avait une pratique de la contrainte oulipienne originale, plus intuitive que théorique (quasiment a-théorique) et sévèrement déconcertante pour les esprits non prévenus. »²⁹

Assez logiquement, les oulipiens ont récupéré la notion de clinamen héritée du collège de pataphysique. Le clinamen est un concept qui remonte à la philosophie épicurienne ; celui-ci est un écart, une déviation spontanée des atomes leur permettant de s'entrechoquer au lieu d'effectuer une chute dans le vide. Cet écart, spatialement et temporellement indéterminé et aléatoire, explique dans le cadre matérialiste l'existence physique des corps et la notion de liberté humaine, de libre arbitre.

²⁷ C'est un des points principaux défendus dans le premier manifeste. François Le Lionnais, « La LiPo : le premier manifeste » dans « Oulipo : la littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973.

²⁸ « L'écriture sous contrainte oulipienne est l'équivalent littéraire de l'écriture d'un texte mathématique formalisable selon la méthode axiomatique. » Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau » dans Oulipo, « Atlas de littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, Collection folio essais, 1988, p.59.

²⁹ Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau » dans Oulipo, « Atlas de littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, Collection folio essais, 1988, p.217.

« Le clinamen est une violation intentionnelle de la contrainte, à des fins esthétiques (un bon clinamen suppose donc qu'il existe, aussi, une solution suivant la contrainte mais qu'on ignorera de manière délibérée, et pas parce qu'on n'est pas capable de la trouver. »³⁰

Le clinamen n'est donc un moyen gratuit permettant de déroger à la contrainte, c'est avant tout une inflexion exceptionnelle avec une portée esthétique de la dite contrainte. Plutôt qu'une rupture de la contrainte, le clinamen est une rupture du pacte de lecture, implicite ou explicite, qui existe entre le lecteur et l'auteur oulipien. En effet, le principe fondateur de la contrainte au sein de l'Oulipo questionne aussi le rapport que l'auteur, le rat vainqueur de son labyrinthe, entretient avec son lecteur.

« Car le labyrinthe qu'a créé le "rat oulipien" – et dont il s'est sorti -, le lecteur l'explore lui aussi. Le parcours semble le même, mais le fil d'Ariane qu'a laissé le bâtisseur du labyrinthe ne suit pas tout à fait les mêmes couloirs. Selon la contrainte, le lecteur pourra devoir marcher dans les pas de l'auteur, et les lettres, les mots, les phrases seront comme des traces de pas dans la neige. Que l'auteur substitue, et le lecteur restitue, que l'auteur supprime, et le lecteur repère la privation. Que l'auteur contourne habilement l'obstacle que la langue a posé sur sa route, le lecteur peut ne pas s'apercevoir du détour – même si l'idéal n'est pas nécessairement qu'il ne soupçonne rien : il est effectivement un art de l'évitement. Ce peut être aussi un cheminement inverse, une proposition d'itinéraire, une déviation, un bousculement, un jeu de piste. Et si l'auteur invente un arbre, son lecteur choisit les branches qu'il escalade. Tout est là, dans ce jeu entre texte contraint et sa lecture, entre celui qui l'a créé et celui qui le découvre : le miroir exige réflexion. »³¹

Cette attention portée au lecteur est au cœur de la démarche oulipienne et comme nous l'argumenterons plus avant dans ce travail, de celle d'Eisenman aussi. Néanmoins les oulipiens adoptent des positions parfois opposées quant au rapport à établir entre le texte sous contraintes et son lecteur ; Le cahier des charges explicitant les contraintes dirigeant le texte n'étant pas toujours fournies avec celui-ci.

³⁰ Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau » dans Oulipo, « Atlas de littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, Collection folio essais, 1988, p.218.

³¹ Hervé Le Tellier, « Esthétique de l'Oulipo », Bordeaux, Editions le castor astral, 2006, p.236-237.

Jacques Roubaud définit le principe qu' « *un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte* »³² en référence aux travaux mathématiques de Nicolas Bourbaki.

Cependant, ce principe n'est pas toujours respecté par les textes oulipiens. De ce fait, l'on peut dégager plusieurs visions sur la question : certains veulent annoncer la contrainte au début du texte, d'autres à la fin et encore d'autres pour ne pas la donner ou alors juste partiellement. D'autres variantes plus complexes de la révélation des contraintes existent.³³ Si la contrainte doit être explicitable, elle ne doit pas forcément être explicitée et lorsqu'elle est, il n'est pas dit qu'elle le soit dans son entièreté. L'objectif principal de ces démarches est de questionner le lecteur avec les clefs qu'on lui donne ou non, de l'impliquer dans l'œuvre, de le rendre actif dans la "re-construction" de la langue au moyen de la contrainte.

Quelques figures tutélaires de l'Oulipo

L'Oulipo est avant tout un rassemblement d'écrivains aux méthodes et aux aspirations différentes unis par un seul motto : L'écriture sous contraintes libère l'expression littéraire.

Comme nous l'avons dit plus haut, les oulipiens ont des approches différentes de l'écriture sous contraintes, certaines plus mathématiques et rigoureuses que d'autres. Ainsi il nous semble important de dégager quelques tendances.

Nous allons brièvement et de manière non exhaustive examiner le parcours de trois figures tutélaires de l'Oulipo que nous mettrons en parallèle avec un axiome qui a façonné leur trajectoire oulipienne : Raymond Queneau et la combinatoire, Jacques Roubaud et l'antériorité de la contrainte, Georges Perec et l'Oulipo perecquien. Ceci évidemment dans le but de se donner un corpus théorique sur lequel tisser des liens entre leurs recherches littéraires et l'architecture expérimentale d'Eisenman.

³² Jacques Roubaud, « Deux principes parfois respectés dans les travaux oulipiens » dans Oulipo, « Atlas de littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, Collection folio essais, 1988, p.90.

³³ Pour une explication plus détaillée de variantes d'explicitation de la contrainte, voir Dominique Moncond'huy, « L'Oulipo, entre plaisir immédiat et illisibilité : qu'est-ce qu'un lecteur oulipien ? » dans « Formules », N°16, juin 2012, p.207-214.

Raymond Queneau : l'art de la contrainte combinatoire

Rejet du surréalisme et oulipien avant l'heure

L'intérêt de Raymond Queneau pour la littérature à contraintes peut-être retracé bien avant l'apparition de l'Oulipo. Il résulte de son rejet de l'esthétique littéraire surréaliste et de spontanéité créatrice.³⁴

« Cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui lui écrit ce qui lui passe par la tête. »³⁵

Cette préconception créative de l'inspiration, issue des romantiques et réhabilitée par les surréalistes, qui conduit, selon Queneau, au refus du roman. Cette approche est violemment condamnée par ce dernier. Il y blâme "l'exemple de poètes saoulographes, de maniaques de diverses espèces, de voyants aveugles et d'inspirés bégayants et sous-humains."³⁶

Selon sa propre conception, le poète "n'attend pas que l'inspiration lui tombe du ciel comme des ortolans tout rôtis (...) Il n'est jamais inspiré parce qu'il ne cesse jamais de l'être".³⁷

C'est ce goût pour la forme littéraire et d'une maîtrise de celle-ci par la conscience des procédés littéraires qui l'amène à créer l'Oulipo en 1960 au côté de François Le Lionnais. Son intérêt pour la contrainte dépasse les limites du genre. Ainsi Queneau la pratique-t-elle aussi bien sur des textes en prose que sur des romans ou d'autres formes littéraires. Cependant malgré ce goût de la contrainte, L'atlas de littérature potentielle ne lui reconnaît que quatre œuvres oulipiennes : *Le chiendent*, *Exercices de style*, *Cent mille milliards de poèmes* et *Morale élémentaire*. Les deux premières étant antérieures à l'Oulipo, la troisième

³⁴ Il fut néanmoins membre du groupe surréaliste pendant cinq ans, de 1924 à 1929. Queneau eut des démêlés personnels avec André Breton dont il fut le beau-frère.

³⁵ Raymond Queneau, « Le voyage en Grèce », Paris, Editions Gallimard, Collection Blanche, 1973, p.94.

³⁶ Raymond Queneau, « Le voyage en Grèce », Paris, Editions Gallimard, Collection Blanche, 1973, p.125-126

³⁷ Raymond Queneau, « Le voyage en Grèce », Paris, Editions Gallimard, Collection Blanche, 1973, p.123.

contemporaine à la création du groupe et la dernière bien ancrée dans la tradition de celui-ci.

Le chiendent

Dans le chiendent³⁸, Queneau cherche à contraindre la forme littéraire du roman dans un ensemble aussi précis que celui de la poésie. À l'écriture inspirée, Queneau oppose la rigueur d'une architecture toute mathématique. Le travail formel de la contrainte ne vient pas ici après la rédaction dans une volonté d'organisation a posteriori mais il fait partie du processus créatif à l'instar du processus diagrammatique d'Eisenman : « C'est l'invention même qui d'origine combinatoire. »³⁹

Dans ses entretiens avec Georges Charbonnier, Queneau explique :

*« Mes premiers livres étaient conditionnés par des soucis d'ordre, je ne dirais pas mathématisant, mais arithmomaniacal, et aussi par un souci de structure ... Il y a un côté jeu ; c'est un jeu dont on invente les règles et auquel on obéit. »*⁴⁰

Les sept chapitres constituant *Le chiendent* sont eux-mêmes divisés en treize paragraphes ayant respectivement leur nature propre ; l'apparition des personnages se faisant à des moments précis.

« Tout cela était préparé sur des tableaux, des tableaux aussi réguliers qu'une partie d'échecs. »⁴¹

³⁸ Raymond Queneau, « Le chiendent », Paris, Editions Gallimard, 1933.

³⁹ Raymond Queneau, « Entretiens avec Georges Charbonnier », Paris, Editions Gallimard, 1962, p.53.

⁴⁰ Raymond Queneau, « Entretiens avec Georges Charbonnier », Paris, Editions Gallimard, 1962, p.56.

⁴¹ Raymond Queneau, « Entretiens avec Georges Charbonnier », Paris, Editions Gallimard, 1962, p.49.

Exercices de style

Chacun connaît la simplicité du postulat d'*Exercices de style*⁴² : un incident mineur sur la ligne d'autobus S suivie d'une rencontre cour de Rome devant la gare Saint-Lazare racontés de nonante-neuf façons différentes. Outre le florilège de styles et de formes littéraires déployées dans ces *Exercices de style*, c'est surtout cette manière de décliner un même sujet selon différentes stratégies formelles qui nous semble interpellante ; Celle-ci faisant particulièrement penser à l'approche de la *Cardboard Architecture* qu'a eu Eisenman avec sa série de 12 *Houses*.

Cent mille milliards de poèmes

La rédaction des *Cent mille milliards de poèmes*⁴³ est contemporaine de la création de l'Oulipo ; son principe est la résultante d'un procédé d'une logique mathématique imparable.

Queneau a composé dix sonnets originels de telle manière que l'on retrouve les mêmes rimes dans les quatrains et dans les tercets. Le texte découpé en lamelles permet la composition potentielle de dix puissance quatorze sonnets distincts, soit cent mille milliards. La lecture de tous ceux-ci est évidemment impossible ; c'est la démonstration de la quasi-infinie potentialité du processus combinatoire de Queneau. Ces poèmes ne sont pas assimilables aux cadavres exquis surréalistes découlant eux d'une logique d'association libre ; ils sont générés à partir d'une structure combinatoire produisant du sens (poétique en tout cas) de manière réglée. Cet ouvrage porte en son sein une quasi-infinité de solutions explorables à souhait par le lecteur cependant celles-ci seront toutes similaires (mais pas identiques) dans leur aspect formel. Le système structurel est rigide et ne peut que répliquer des formes semblables. C'est une démonstration de la limite d'un système strictement combinatoire en cela qu'il ne peut que produire des variations de lui-même ; sa rigidité l'empêchant d'infléchir et de questionner sa forme et son procédé de création.

⁴² Raymond Queneau, *Exercices de style*, Paris, Editions Gallimard, 1947.

⁴³ Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », Paris, Editions, Gallimard, 1961.

Nous ne couvrirons pas *Morale élémentaire*⁴⁴ dans ce travail puisqu'il nous semble que cet ouvrage est dans le prolongement direct de "l'arithmomanie" de Queneau et ne présente pas d'éléments inédits par rapport à ce que nous avons développé plus haut.

Queneau résume ainsi ses perspectives oulipiennes : « On ne se propose pas du tout de créer de la littérature ; on se propose seulement de proposer des formes. »⁴⁵

Chez Queneau comme chez beaucoup d'oulipiens, le rôle de la contrainte est réduit et rayonnant. Celle-ci constitue une forme de foyer où l'œuvre réaffirme ses préoccupations formelles fondamentales.

⁴⁴ Raymond Queneau, « *Morale élémentaire* », Paris, Editions Gallimard, 1975.

⁴⁵ Raymond Queneau, « Entretiens avec Georges Charbonnier », Paris, Editions Gallimard, 1962, p.146.

Jacques Roubaud : Antériorité de la contrainte et influence du structuralisme bourbakiste

La forme poétique e(s)t le nombre chez Roubaud

Premier membre coopté de l'Oulipo, Jacques Roubaud en est vite devenu l'une des figures tutélaires avec plusieurs dizaines de contributions à la bibliothèque oulipienne. Il est doctorant en mathématique mais surtout un grand amateur de poésie de toutes formes et de tous styles ; il a d'ailleurs le projet majeur d'unir les mathématique et la poésie, "d'accrocher le calcul à la versification"⁴⁶.

Particulièrement marqué par les travaux mathématiques de Nicolas Bourbaki et de sa pensée structuraliste⁴⁷, Il a un rapport à la contrainte littéraire plus lâche que la combinatoire stricte de Queneau et en ce sens, plus proche de celui de Perec. Il ne s'agit pas pour lui de créer des structures et de les appliquer strictement à un texte dans un but ludique mais d'intégrer la contrainte au sein même de la structure de l'œuvre, d'en faire l'élément définissant du texte et de sa forme. Pour Roubaud, la contrainte est le "cœur de l'oulipisme" et "les contraintes doivent être subordonnées aux formes"⁴⁸.

La forme est littéralement l'axiome qui aura défini son œuvre. Cette forme étant toujours mise en rapport avec la notion de nombre ; parallèle que l'on peut déjà observer chez Queneau. Les nombres aux propriétés intrinsèques comme les entiers naturels ou ceux jouant un rôle dans la tradition de la versification poétique (comme le 6 ou le 12) l'intéresse tout particulièrement dans ses travaux.

⁴⁶ Jacques Roubaud, « Le grand incendie de Londres », Paris, Editions du Seuil, Collection « Fiction & Cie », 1989, p.70.

⁴⁷ (25) voir Jacques Roubaud, « Mathématiques », Paris, Editions du Seuil, Collection « Fiction & Cie », 1997, p.242.

⁴⁸ Jacques Roubaud, « La bibliothèque de Warburg », Paris, Editions du Seuil, Collection « Fiction & Cie », 2002, p.242.

Historicité de la contrainte

Outre ses apports des mathématiques dans son œuvre, Roubaud porte en affection la relecture et l'utilisation d'œuvre antérieures aux formes littéraires particulières, celles que l'Oulipo désigne sous le terme de "plagiaires par anticipation". Cette formulation un peu taquine désigne la recherche, dans la l'histoire de la littérature, d'une permanence des formes contribuant à inscrire le travail de l'Oulipo dans une forme d'historicité.

D'ailleurs, dès la fondation de celui-ci, François Le Lionnais définit deux missions oulipiennes : la synthèse de textes aux contraintes nouvelles et l'analyse d'œuvres antérieures à la recherche de potentialités jusque-là non soupçonnées.⁴⁹, des plagiats de la démarche oulipienne par anticipation donc.

On doit à Jacques Roubaud des travaux et des relectures du sonnet, du tanka japonais ou encore de la sextine mais plus fondamentalement, la matrice de sa production est l'intertextualité et les possibilités qui découlent de la relecture des formes classiques. Cette approche est démontrée dans *Autobiographie, chapitre dix* ou un centon assemble, coupe, entrecroise, décompose et recompose des dizaines de textes antérieurs à la naissance de Roubaud transformant de fait l'écriture roubaldienne en un palimpseste de textes superposés et entrecroisés. Nous notons que cette démarche est fortement similaire, toute intertextualité gardée, à la stratégie d'Eisenman de surimpositions de traces, de textes, issus de l'antériorité de l'architecture (traces des abattoires de la Villette, Canareggio, projet de Tschumi, etc.) pour le projet *Choral Work*.

Influence du structuralisme bourbakiste

Ainsi outre sa production personnelle et quelques contraintes, Roubaud fait surtout don à l'Oulipo de deux postulats majeurs (bien que pas toujours respectés). Le premier stipule qu'un « texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte » tandis que le second

⁴⁹ «... travailler sur les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné » extrait de François Le Lionnais, « La LiPo : le premier manifeste » dans « Oulipo : la littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio

stipule lui qu'un « texte écrit selon une contrainte mathématique contient les conséquences de la théorie mathématique qu'elle illustre »⁵⁰.

Ces deux principes sont une translittération claire du mode d'emploi de Bourbaki. L'œuvre se voit donc forcée d'explicitier, de manière plus ou moins directe, la contrainte structurelle la gouvernant. Ce procédé, en plus d'intégrer la contrainte au sein même de la génération du texte, offre des corollaires narratifs signifiants comme par exemple dans le sous-texte autobiographique de *La disparition* de Georges Perec.

Pour poursuivre sur le rapport au structuralisme, les conceptions qu'ont l'Oulipo de la langue s'en rapproche bien qu'il y apporte ses nuances. Comme disait Jean Lescure, membre fondateur du groupe :

« Le langage est un objet concret. On peut donc opérer sur lui comme sur les autres objets de science. Le langage (littéraire) ne manipule pas, comme on le croit encore, des notions, il manie des objets verbaux et peut-être même, pour la poésie des objets sonores. »⁵¹

Si l'on conçoit le langage comme un objet, il est assez aisé de la rapprocher de la linguistique structuraliste de Ferdinand de Saussure comme en témoigne probablement involontairement Jean Lescure :

« ...un certain nombre de phrases aujourd'hui écrites fixent le regard de l'observateur sur l'objet singulier qu'est le langage littéraire, dont les significations se trouvent du coup infiniment multipliées. L'insolite de la désignation renvoie au signe plutôt qu'au signifié. »⁵²

Et bien que les oulipiens se démarquent du structuralisme et de toutes affiliations à des courants de pensée comme en témoigne François Le Lionnais dans Le second manifeste :

⁵⁰ Jacques Roubaud, « Deux principes parfois respectés dans les travaux oulipiens » dans Oulipo, « Atlas de littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, Collection folio essais, 1988, p.90.

⁵¹ Jean Lescure, « Petite histoire de l'Oulipo » dans Oulipo, « La littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.29.

⁵² Jean Lescure, « Petite histoire de l'Oulipo » dans Oulipo, « La littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.30.

« La très grande majorité des œuvres Oulipiennes qui ont vu le jour jusqu'ici se place dans une perspective SYNTAXIQUE structurEliste (je prie le lecteur de ne pas confondre ce dernier vocable -imaginé à l'intention de ce Manifeste – avec structurAliste, terme que plusieurs d'entre nous considèrent avec circonspection). Dans ces œuvres en effet, l'effort de création porte principalement sur tous les aspects formels de la littérature : contraintes, programme ou structure alphabétique, consonantiques, vocaliques, syllabiques, phonétiques, graphiques, prosodiques, rimiques, rythmiques et numériques. »⁵³

il est indéniable que leur démarche bien que nuancée. Elle est néanmoins dans la pensée de l'époque, dans une forme de *Zeitgeist*.

⁵³ François Le Lionnais, « Le second manifeste » dans Oulipo, « La littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973, p.18.

Georges Perec et l'Oulipo perecquien

Un parangon de la littérature à contraintes

Georges Perec est une figure problématique au sein de l'Oulipo dans le sens que sa production fait état d'un rapport particulier à l'écriture sous contraintes y compris celle antérieure à sa cooptation de l'aveu même de Perec.⁵⁴

En effet, sa cooptation au sein de l'Oulipo en 1967 marque non seulement une inflexion majeure dans la production puisque Perec s'est imprégné littéralement de la démarche oulipienne mais aussi et surtout une transformation en profondeur de l'Oulipo et de son rapport à la contrainte.⁵⁵

A tel point que Jacques Roubaud parle d'Oulipo "perecquien"⁵⁶ en argumentant que *La disparition* est réellement la première "œuvre" oulipienne, à distinguer donc des exercices antérieures vérifiant et actualisant des contraintes, et avec *La vie, mode d'emploi* son premier "chef d'œuvre" au double sens du terme, artisanal et esthétique. La production de Perec sera tellement indissociable de l'Oulipo que Roubaud avance une division de l'histoire du groupe en trois parties : "pré-perecquien", "perecquien" et "post-perecquien"⁵⁷.

⁵⁴ « ... Je me suis rendu compte quand j'écrivais *les Choses* (1965) par exemple, que j'étais déjà en train de mettre en œuvre des techniques oulipiennes sans le savoir. Seulement, à ce moment-là, j'appelais ça d'autres noms,(...) Le pastiche, par exemple, ou de la citation. » Extrait de Georges Perec, « Discussions sur la poésie », 1981 dans « Entretiens et conférences », Editions Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, 2003, p.298.

⁵⁵) « Je ne me considère pas comme héritier de Queneau, mais je me considère vraiment comme un produit de l'Oulipo. C'est-à-dire que mon existence d'écrivain dépend à 97% du fait que j'ai connu l'Oulipo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d'écriture. » extrait de Georges Perec, «Queneau et après », 1980 dans « Entretiens et conférences », Editions Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, 2003, p.148-149.

⁵⁶ Jacques Roubaud, « Perecquian Oulipo » dans « Yale french studies », n°105, 2004, p.99.

⁵⁷ Jacques Roubaud, « Perecquian Oulipo » dans « Yale french studies », n°105, 2004, p.102-103.

Il défend que l'arrivée de Perec et de sa virtuosité au sein de l'Oulipo a réorienté et renouvelé l'activité oulipienne qui jusqu'alors "ne faisait pas de littérature et ne se proposait que de proposer des formes" pour paraphraser Queneau ou encore comme le disait François Le Lionnais :

« Au fond, notre rôle est d'inventer des procédés et de les lancer pour que la poésie s'en empare. (...) A mon avis, le mot potentiel ne caractérise pas des œuvres mais des procédés. »

En effet, en s'inscrivant en rupture avec ces conceptions procédurières mais pourtant dans la continuité d'une écriture sous contraintes, Perec donne une ambition à l'Oulipo qui n'était que secondaire avant lui : la littérature en elle-même.

Une conception différente de la contrainte littéraire

Ce révisionnisme de Jacques Roubaud semble cependant quelque peu paradoxal étant donné que l'Oulipo et ses membres se définissent avant tout comme un groupe et non une somme d'individualités comme les groupes surréalistes peuvent l'être. Cependant, la figure de Perec est profondément atypique dans le groupe ; elle représente une césure avec les conceptions de la contrainte telles que définies par Queneau et François Le Lionnais et pourtant elle en embrasse pleinement le principe. A contrario des deux membres fondateurs les plus célèbres, Perec est lui aussi une figure tutélaire du groupe et l'on pourrait argumenter qu'il était plus investi dans l'écriture sous contraintes que ses deux aînés.

En effet, les écrits de François Le Lionnais ne constituent pas vraiment une œuvre littéraire et restent assez fragmentés, disparates, que pour réellement faire état d'une recherche sur la contrainte. Selon les termes de Jacques Roubaud :

« Le président-fondateur Le Lionnais s'est toujours refusé à créer des œuvres littéraires oulipiennes. »⁵⁸

Quant à Raymond Queneau, outre le texte fondateur du groupe *Cent mille milliards de poèmes*, sa production littéraire reste assez distante des recherches oulipiennes comme en

⁵⁸ Jacques Roubaud, « Impératif catégorique », Paris, Editions du Seuil, Collection « Fiction & Cie », 2008, p.222.

témoigne le faible nombre de ses œuvres considérées comme oulipiennes. (*Le chiendent, Exercices de style, Cent mille milliards de poèmes* et *Morale élémentaire*)

La contrainte comme moyen de libérer la littérature

Par contre, Perec bien qu'oulipien de seconde génération est un écrivain virtuose adepte de la contrainte comme sa production oulipienne extensive peut en témoigner. Cette production d'ailleurs est le moyen de mettre en application une multitude de contraintes de son cru ; cette recherche perecquienne de la contrainte aboutit à des cahiers de charge de plus en plus étoffés et variés. Cette superposition de contraintes tend à complexifier grandement le texte parfois jusqu'à tester les limites mêmes de la langue. Cette "saturation" de contraintes pouvant mener à une mécanisation de la langue, à une aridité expressive, est habilement tempérée par une utilisation prolixe du clinamen, générateur d'indétermination, au travers de l'œuvre de Perec.

La renommée de Perec et les traductions qui en ont naturellement découlés ont largement contribué au rayonnement de l'Oulipo à l'étranger et l'arrivée de nouveaux membres avec notamment les cooptations d'Italo Calvino et d'Harry Matthews.

Oulipien à 97% de son propre aveu, Perec est une figure tutélaire majeure de l'Oulipo dont la complexité et l'instabilité créative des œuvres ont fait évoluer le rapport à la contrainte du groupe pour que celle-ci deviennent définitivement génératrices de littérature et de nouveautés. Pour cela et pour l'abondance de publications traitant de son œuvre, notre lecture comparative des textes oulipiens et de la *Cardboard Architecture* d'Eisenman traitera principalement de la production perecquienne étant donné que celle-ci a littéralement façonné un pan entier de la recherche oulipienne.

Les OuXpo : un projet total

Les fondateurs de l'Oulipo, François Le Lionnais en tête, affirment que leur ouvroir n'est pas que littéraire et que sa recherche de potentialité est extensible à l'ensemble des champs artistiques. Ainsi naît l'OuXpo, un projet total généralisant les principes oulipiens, à « *pour fonction d'introduire la science – ou la logique, ou l'algorithmique, avec les notions de structure, de contrainte – dans les domaines les plus divers (...) selon qu'était celui de l'Oulipo.* »⁵⁹

Ainsi au fil du temps, de nombreux ouvroirs sont nés, certains ayant eu pérennité et une productivité plus assurée comme celui de peinture ou celui de littérature policière tandis d'autres restèrent au stade d'ébauches comme celui de musique (premier du nom) ou de mathématiques potentielles et finalement d'autres ne restèrent que de fugaces citations à l'image de l'OuPornoPo.

De l'existence d'un OuArchPo

Techniquement, l'idée d'un ouvroir d'architecture potentielle a bel et bien brièvement existé. En 2001, il y a eu une rencontre organisée par Odile Fillion, entre quinze architectes et six oulipiens (Hervé Le Tellier, Harry Matthews, Marcel Bénabou, Jacques Jouet, Olivier Salon, Michelle Grangaud). Cette rencontre n'a débouché sur rien, si l'on peut dire, puisque l'architecture est déjà l'expression d'une somme de contraintes externes et l'ajout de contraintes arbitraires voir loufoques ne fait pas grand sens.

⁵⁹ « Les ouvroirs et le collège » dans « Carnets trimestriels du collège de pataphysique », n°18, 2004, p.54.

Le Parc de la Villette : la seule itération architecturale faisant ouvertement référence à la démarche oulipienne

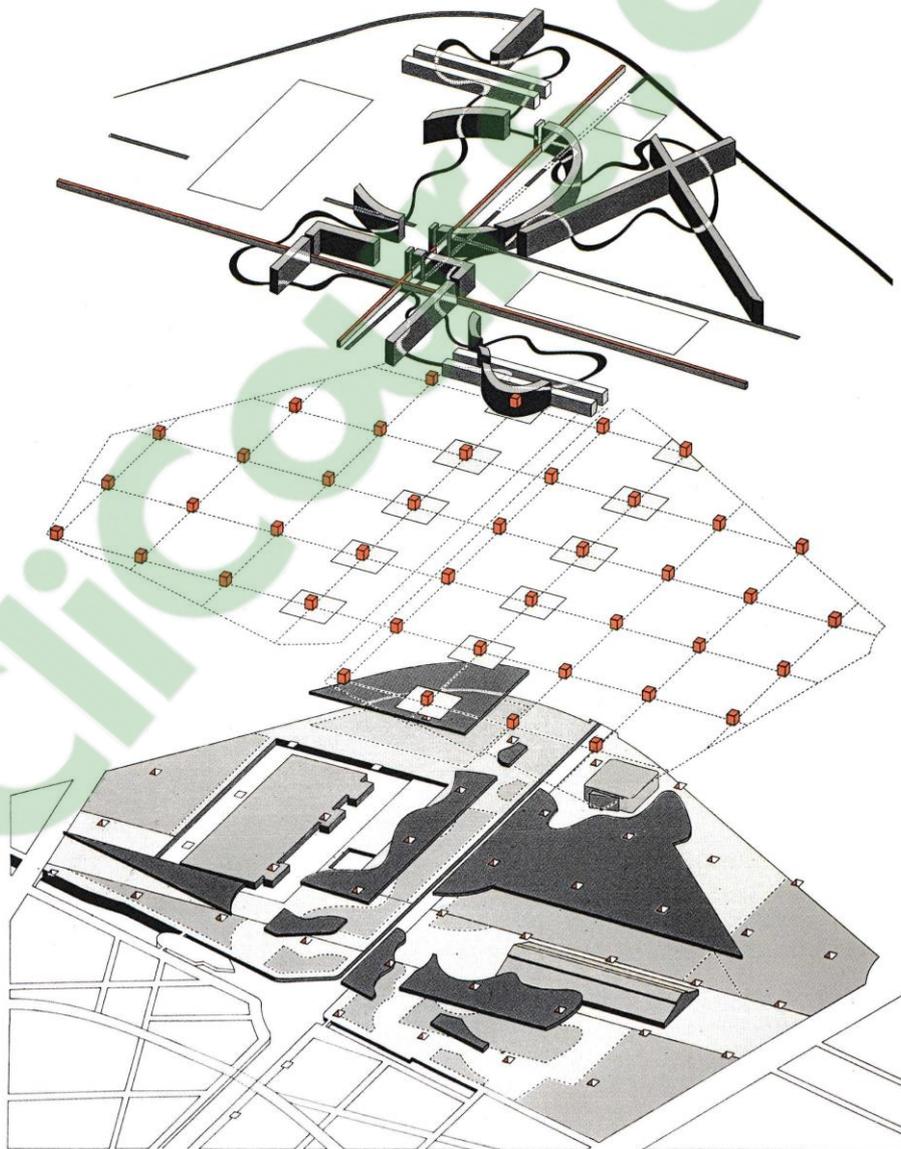
Cependant il est très intéressant de remarquer dans notre cas que les procédés de certains projets déconstructivistes des années 80 font appel à des contraintes. Dans un entretien réalisé par Laura Chiesa avec le critique architectural et animateur d'ateliers d'architecture sous contraintes Enrique Walker, celui-ci fait état d'une conversation qu'il a eu avec Bernard Tschumi⁶⁰ :

« Dans ces conversations, j'ai testé des idées que j'avais développées dans ma thèse de doctorat et qui allaient devenir le cœur de mes ateliers, j'ai aussi introduit des questions concernant Queneau, Roussel, Perec, et les contraintes. La coïncidence est que Tschumi s'était référé à Queneau et Perec quand il a décrit son projet du Parc de la Villette à Paris ; il expose la façon dont il a conçu les folies, ces petits cubes rouges, en se référant à des stratégies de permutation combinatoire. Il aime travailler avec les contraintes données, les involontaires, celles qui viennent du projet, car sa stratégie pour pratiquer l'architecture passe par ce qu'il appelle la technique du judo : le judo utilise la force de l'adversaire à son avantage, il s'agit de lire les contraintes données comme une opportunité. »⁶¹

⁶⁰ Enrique Walker parle d'une conversation qu'il a eue avec Bernard Tschumi en vue de la publication de Enrique Walker, « Tschumi on architecture : conversations with Enrique Walker », New-York, Monacelli press, 2006.

⁶¹ Laura Chiesa, « Des chantiers potentiels : une conversation avec Enrique Walker » dans « Formules 17 : Constrained worlds – Mondes contraints », Editions Christelle Reggiani, Christophe Reig et Hermes Salceda, 2013, p.49-50.

Le projet du parc de la Villette est un exemple (et le seul à notre connaissance) d'une transfusion directe des principes de composition oulipiens au sein d'une conception architecturale. En effet, la célèbre superposition de trois grilles – point, ligne, surface – invoque un dialogue ambivalent et non hiérarchisé entre ces trois trames. D'ailleurs, cette écriture tripartite est retrouvable de manière assez amusante chez Queneau ; Dans un article traitant de David Hilbert, *Les Fondements de la Géométrie*, où il transforme la tripartite - points, droite, plan - du texte source par les mots - mots, phrases, paragraphe – conceptualisant ainsi son texte comme une série d'opérations géométriques à la manière, en quelque sorte, de Tschumi et d'Eisenman.



(2) Points, Lignes, Surfaces de Bernard Tschumi

Ceci étant évident réminiscent, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail, de procédés conceptuels similaires de la *Cardboard Architecture* et d'autres œuvres oulipiennes complexes tels que *La vie, mode d'emploi* de Perec.

Cette interpénétration avouée des procédés oulipiens et de son avatar – la contrainte – au sein d'une architecture contemporaine à Eisenman est extrêmement importante. C'est la seule mise en relation directe, à notre connaissance, de l'Oulipo et de l'architecture déconstructiviste des années 80, courant dont le corpus théorique d'Eisenman fut l'une des pierres angulaires.

Et bien que les propos rapportés ici ne concernent pas directement Eisenman (auquel cas ce travail se serait probablement conclu de manière plus expéditive), il nous semble que cette approche de la contrainte par Tschumi et cette filiation assumée avec les recherches oulipiennes valident notre hypothèse qu'une lecture comparative de l'Oulipo et de la déconstruction architecturale des années 80 en la personne d'Eisenman est définitivement possible et plausible.

**Écriture sous contraintes de l'Oulipo et processus
diagrammatique de la déconstruction architecturale :
Deux méthodes pour une ambition commune ?**

Lecture par le prisme de la pensée derridienne.

Que peut bien rapprocher les ambitions et les démarches de ces deux acteurs ; l'un tissant son corpus théorique premièrement sur le structuralisme saussurien et la linguistique générative de Chomsky et ensuite la philosophie de la déconstruction de Derrida tandis que les autres évitent soigneusement toute théorisation excessive de leurs travaux et de ce fait, tout rapprochement à ces courants. Tout au plus, peut-on remarquer des influences du structuralisme bourbakiste et encore ils préfèrent nuancer leurs recherches comme "syntaxique" et structurEliste" ?

En quoi est-ce que les ambitions architecturales de la *Carboard Architecture* d'Eisenman peuvent-elles se rapprocher de la recherche de potentialités littéraires de l'Oulipo ? Au même titre que François Le Lionnais, nous nous proposons d'apporter des pistes de réflexions sur le sujet au moyen d'un autre paragramme qui eut une portée plus vaste que le précédent : la différAnce.

Nous faisons ici référence au célèbre néologisme de Derrida qui sous-tend sa philosophie de la déconstruction. Il n'est ici pas question de forcer l'Oulipo et ses principes dans une philosophie à laquelle il ne correspond ; l'Oulipo est fondamentalement distinct du structuralisme et de son pendant post-structuraliste/déconstructiviste. On ne peut évidemment pas dire la même chose d'Eisenman qui a entretenu, sous l'impulsion de Bernard Tchumi, un dialogue théorique fourni, complexe et parfois conflictuel avec Derrida.

Pour éviter toute confusion, nous ne nous proposons absolument pas d'effectuer une synthèse entre philosophie derridienne de la déconstruction, le déconstructivisme architectural tel qu'il se définissait dans les années 80 et la littérature à contraintes. Non seulement le champ d'investigation serait trop large mais il semble que la dite synthèse, relevant plus d'un assemblage arbitraire que d'une réelle concordance des pensées, soit tout bonnement impossible.

Néanmoins il nous semble qu'au moyen de certaines idées derridiennes telles que la *différance*, la *dissémination*, la *proto-écriture* ou *archi-écriture* et le principe du *clinamen*, il est possible de délimiter des zones d'intersections de ces pensées. Ces idées derridiennes rentrant en résonance ponctuellement avec les volontés, les aspirations des différents

acteurs. A travers cette lecture (peut-être pas tout à fait conventionnelle) au moyen d'axiomes issus de la pensée derridienne, nous espérons mettre en évidence une volonté de recherche commune sur le processus et la forme en examinant ce que celui-ci peut engendrer comme différences, autrement dit comme nouveautés. Il s'agit en somme de traduire les ambitions de l'Oulipo et d'Eisenman sous une même terminologie en utilisant des concepts issus de la philosophie derridienne.

Il nous paraissait pertinent de mener l'argumentaire de cette manière puisque l'ensemble des acteurs sont contemporains l'un de l'autre. Il paraît probable que certains concepts, certaines idées aient pu se diffuser à travers les champs artistiques de l'époque. Cette forme d'intertextualité pouvant éventuellement laisser une trace consciente ou inconsciente. Ceci n'étant évidemment pas pour insinuer que l'Oulipo aurait un besoin d'être légitimé dans sa démarche par une association obscure d'idées philosophiques ou que Derrida aurait dû commenter tel ou tel auteur oulipien mais plutôt pour suggérer que, par exemple, les questions de structures, de règles, d'écritures, de traces, d'origines, d'oppositions peuvent être se croiser par des trajectoires obliques, pas toujours évidentes.

Premièrement, il convient de cadrer succinctement la pensée derridienne afin de pouvoir établir des liens pertinents avec les ambitions de l'Oulipo par après. Nous ne nous étalerons que très peu sur les connexions qui peuvent unir le processus de décomposition/déconstruction d'Eisenman avec la pensée derridienne puisque cette dernière sert de manifeste, voire de paradigme, au mouvement de la déconstruction architecturale. Bien qu'ayant un débouché frustrant pour les deux acteurs, les liens qui unissent la pensée de Derrida et d'Eisenman sont indéniables. Il nous semble que si nous arrivons à établir des connexions signifiantes entre les ambitions oulipiennes et la pensée derridienne, nous établissons de fait des connexions signifiantes avec les premières décennies de la carrière de Peter Eisenman.

« Un texte n'est pas un texte à moins qu'il ne cache dès sa première page, dès son premier mot, les lois de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste qui plus est toujours imperceptible. Sa loi et sa règle ne résident toutefois pas dans l'inaccessibilité du secret : Elles ne peuvent juste pas être assimilées dans le temps présent dans ce qu'on pourrait rigoureusement appeler une perception. De ce fait, elles risquent perpétuellement d'être définitivement perdues. Qui remarquera de telles disparitions ? La dissimulation de la fabrique (du langage, du texte) peut prendre des siècles pour se démêler. »⁶²

« C'est en fait dans le passage de la règle à la contrainte que le blocage s'effectue : les gens acceptent les règles, ils tolèrent la technique, mais ils refusent les contraintes. Précisément parce qu'elles semblent être des règles inutiles, une redondance superflue des exigences de la technique, et conséquemment elles n'appartiennent plus – comme le défend l'argument – à la norme admise mais plutôt à des procédés excessifs et exagérés. C'est comme si il y avait une frontière hermétique entre deux domaines : un où le respect de la règle est un fait naturel et un où l'excès de règles est perçu comme un exercice honteux.

C'est précisément pourquoi cette frontière, complètement arbitraire, doit être contestée au nom d'une meilleure connaissance des modes de fonctionnement du langage et de l'écriture. »⁶³

⁶² Citation originale : *« A text is not a text unless it hides from the first corner, from the first glance, the law of its composition and the rule of its game. A text remains, moreover, forever imperceptible. Its law and its rule are not, however, harboured in the inaccessibility of a secret : it is simply that they never can be booked, in the present, into anything that could rigorously be called a perception. And hence, perpetually and essentially they run the risk of being definitively lost. Who will ever know about such disappearances ? The dissimulation of the woven texture can in any case take centuries to undo its web. »*

Jacques Derrida, « Dissemination », Traduction en anglais par Barbara Johnson, Chicago, University of Chicago press, 1968, p.63.

⁶³ *« Now it is actually in the passage from the rule to the constraint that the stumbling block appears : people accept rules, they tolerate technique, but they refuse constraint. Precisely because it seems like an unnecessary rule, a superfluous redoubling of the exigencies of technique, and consequently no longer belongs – so the argument goes – to the admitted norm but rather to the process, and thus is exaggerative and excessive. It is as if there were a hermetic boundary between two domains : the one wherein the observance of the rule is a natural fact, and the one wherein the excess of rules is perceived as a shameful exercise.*

Derrida : la pensée de la différence

Jacques Derrida est le philosophe français le plus connu, qui a le plus publié et qui est le plus cité et le plus commenté du XXème siècle. Malgré ce corpus théorique foisonnant, il est difficile de circonscrire et de synthétiser son œuvre. La difficulté réside dans la façon d'écrire qu'il avait ; Gilbert Hottois décrit les textes de Derrida comme n'ayant « ni début (ils sont greffés sur d'autres textes) ni fin (ils sont prétextes à d'autres textes) »⁶⁴. La rédaction de Derrida s'apparente plus à un commentaire de textes philosophiques ; Ces commentaires visant à les déconstruire, à dégager un sens ou une contradiction non anticipés par l'auteur et en somme, à mettre en évidence la "différance" qui échappe justement au registre de l'expression consciente. Comme Derrida l'exprime dans *Positions*⁶⁵ :

« L'écriture à la lettre ne-veut-rien-dire. Non qu'elle soit absurde (...), elle tente de se tenir au point d'essoufflement du vouloir-dire (...), le jeu de la différance qui fait qu'aucun mot, aucun concept, aucun énoncé majeur ne viennent résumer et commander, depuis la présence théologique d'un centre, le mouvement et l'espacement textuel des différences. »

La pensée derridienne est avant tout une pensée rejetant toute totalisation et aspirant à un dialogue ambivalent, non binaire et non hiérarchisé des différences.

Une écriture dans les marges hors des frontières du texte

Comme nous l'avons, la pensée philosophique de Derrida n'est pas composée de thèses bien circonscrites complétant des productions philosophiques antérieures ; Derrida se pose en rupture de la tradition philosophique et en commentateur de celle-ci. Sarah Kofman dit du

It is precisely this boundary, wholly arbitrary, that must be challenged in the name of a better knowledge of the functional modes of language and writing. »

Citation de Marcel Bénabou dans Warren Motte Jr, « Oulipo : a primer of potential littérature », University of Nebraska press, 1986, p.41.

⁶⁴ Gilbert Hottois, « De la Renaissance à la postmodernité », Editions De Boeck, 2002.

⁶⁵ Jacques Derrida, « Positions », Paris, Editions de Minuit, 1972.

texte derridien qu'il est « un corps morcelé, atopique, décentré, bousculant sens dessus dessous le logos traditionnel »⁶⁶ et Rudy Steinmetz le qualifie de « polylogue intertextuel ».⁶⁷

Sous cette appellation barbare se cache le véritable moteur du travail de Derrida : l'intertextualité puisqu'en tissant des textes dans les interstices d'autres textes, d'autres traditions, d'autres idiomes philosophiques, non pas pour les dévoyer mais pour qu'avec cet entrelacement de textes, cette opposition non binaire et ambivalente, l'on crée un dialogue empreint d'ambiguïté et d'indétermination à même de générer quelque chose de neuf, d'inédit.

Les concepts de "différance", de "dissémination" et de "déconstruction" sont des avatars de la pensée derridienne. Ils ont d'ailleurs transfusés dans de nombreuses sphères intellectuelles que ce soit la philosophie, la littérature et aussi en architecture et en urbanisme. La déconstruction est présentée d'emblée par Derrida dans sa thèse sur Edmund Husserl comme une tentative de dislocation du transcendantalisme phénoménologique et de l'évidence des états vécus ; Ceci visant à déconstruire la métaphysique de la présence portée par toute la tradition intellectuelle occidentale.

Dans *La voix et le phénomène*⁶⁸, cette déconstruction s'appuie sur les notions de "phonocentrisme" et de "logocentrisme" de manière à dénoncer la primauté de la tradition orale par rapport au logos ; La voix étant vécue dans l'instant et immédiatement évidente, elle définit le rapport au logos et à la tradition. L'écriture n'est dans ce schéma qu'un sous-produit de l'expression orale et Derrida conteste cette position puisque selon lui, avant l'expression orale vient une forme d'écriture mentale de cette expression orale, une forme de structure inconsciente générative du discours.⁶⁹ C'est ce que Derrida désigne comme une "proto-écriture" ou encore une "archi-écriture". La tâche de la grammatologie derridienne, du gramme comme il l'appelle, est de comprendre le langage non pas à partir du modèle du logos mais à partir de celui de l'écriture, du texte. Car la forme écrite même soustraite de

⁶⁶ Sarah Kofman, « Lectures de Derrida », Paris, Editions Galilée, 1984.

⁶⁷ Rudy Steinmetz, « les Styles de Derrida », Editions De Boeck, 1994.

⁶⁸ Jacques Derrida, « La voix et le phénomène », Paris, Presses universitaires de France, 1967.

⁶⁹ Pour un examen plus extensif de cette notion, voir Richard Coyne, « Derrida for architects », Londres, Editions Routledge, Collection « Thinkers for architects », 2011, p.32-33.

son contexte d'origine et donc d'une partie de son sens conserve une déchiffrabilité et une lisibilité potentiellement infinie en fonction des relectures et des époques.

C'est ce principe qu'il applique dans ses commentaires de la Khora platonicienne, de Kant, d'Hegel, etc. Il les fait dialoguer, les entrecroise, les entrechoque dans un processus dynamique de dissémination afin d'en extraire la différence, la nouveauté née de cette intertextualité.

Affinités entre l'Oulipo et Derrida

Bien que l'Oulipo ne soit en aucun cas de la déconstruction, il y a de claires affinités entre le groupe et Derrida. Par exemple dans leurs terminologies respectives : loi de composition, la règle du jeu, contrainte, potentialité, différence, clinamen. L'on peut observer une terminologie partagée entre les textes de Jacques Derrida et les ambitions oulipiennes.

Cet état de fait n'est en soit pas surprenant puisque les deux acteurs sont contemporains l'un de l'autre et évoluent donc dans le même contexte culturelle (Structuralisme saussurien et bourbakiste). Comme Burhan Tufail le met en évidence dans *Oulipian grammarology : la règle du jeu*⁷⁰, Queneau a aussi servi d'éditeur en 1947 à Kojève et son commentaire sur Hegel qui a eu un impact considérable sur nombres d'intellectuels français de l'époque tels que Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Georges Bataille, Maurice Blanchot et évidemment Jacques Derrida. Ainsi ils proviennent du même contexte, du même *Zeitgeist*.

D'autres affinités entre l'Oulipo et Derrida sont relevées par Burhan Tufail dans son essai comme par exemple la notion de clinamen, l'élément de chance dans le matérialisme de Lucrèce mais aussi l'un des outils favoris des oulipiens perecquiens et post-perecquiens. Originaire de la philosophie épicurienne et défini par Lucrèce comme le mouvement indéterminé et aléatoire qui permet aux atomes en chute libre de s'entrechoquer et de s'assembler pour former la matière et le libre arbitre chez l'humain ; Un élément aléatoire, imprévisible qui rompt la mécanique inaltérable de la physique et la rend incertaine et changeante. Ce concept d'indétermination créatrice a suscité aussi bien l'intérêt de la

⁷⁰ Burhan Tufail, « Oulipian grammarology : la règle du jeu » dans « The french connections of Jacques Derrida », Editions Julian Wolfreys, John Brannigan, Ruth Robbins, New-York, State of New-York university press, 1999, p.122.

tradition philosophique depuis Karl Marx jusqu'à Derrida en passant par Claude Lévy Strauss que celui d'Alfred Jarry⁷¹ et des pataphysiciens et donc naturellement celui des oulipiens.

De plus, nous pouvons noter un parallèle supplémentaire entre l'Oulipo et Derrida dans cet extrait d'un exercice oulipien de réinterprétation intertextuelle mathématico-littéraire des *Axiomes d'Hilbert* par Raymond Queneau :

« Théorème 7 : Entre deux mots d'une phrase ils existent une infinité de mots

Commentaire : Chaque phrase contient une infinité de mots ; seul un nombre infime d'entre eux est perceptible ; le reste est infinitésimal ou imaginaire. De nombreux esprits attentifs ont eu une prémonition – mais jamais une conscience claire – de ceci. Il ne sera désormais plus possible pour les étudiants de la rhétorique d'ignorer un théorème si crucial. La linguistique pourra tout aussi bien en profiter. »⁷²

On a une démonstration nette de la potentialité du langage selon l'Oulipo. Cependant cette approche de l'entre-deux infini est aussi réminiscente de la lecture derridienne de la Khora platonicienne et de la notion de trace utilisée dans ses textes sur l'opposition du discours oral et de l'écriture résultant en une "archi-écriture" sous-jacente, invisible et génératrice. Derrida pose cette notion de trace comme une expression de la différance :

« *La trace (pure) est la différance.* Elle ne dépend d'aucune plénitude sensible, audible ou visible, phonique ou graphique. Elle en est au contraire la condition. Bien qu'elle *n'existe pas*, bien qu'elle ne soit jamais un *étant-présent* hors de toute plénitude, sa possibilité est antérieure en droit à tout ce qu'on appelle signe (signifié/signifiant, contenu/expression, etc.), concept ou opération, motrice ou sensible. Cette différance n'est donc pas plus sensible qu'intelligible et elle permet l'articulation des signes entre eux à l'intérieur d'un même ordre abstrait. »⁷³

⁷¹ L'on pense notamment à l'apparition de la notion de clinamen dans « Gestes et opinions du docteur Faustroll ».

⁷² Raymond Queneau, « Les fondements de la littérature : D'après David Hilbert », Edition bibliothèque oulipienne, 1976, p.13.

⁷³ Jacques Derrida, « De la grammatologie », Paris, Editions de Minuit, 1967, p.92.

Ainsi sans examiner plus avant la liaison potentielle entre la pensée derridienne et les ambitions oulipiennes (ce qui requerrai probablement un autre travail de ce type dans une faculté de philosophie ou de littératures romanes), nous argumentons que l'Oulipo comme Eisenman cherchent à produire de la différence dans leurs champs artistiques respectifs. Cette différence est née du dialogue ambivalent et non hiérarchisé établi entre plusieurs traces ou contraintes surimposées l'une à l'autre. Ce dialogue n'est possible qu'à travers un processus structurel interne sous-jacent, une forme "d'archi-écriture", générative d'éléments de langage originaux. Ainsi il semble que l'ambition d'Eisenman (au début de sa carrière en tout cas) et de l'Oulipo (en tout cas à partir de Roubaud et de Perec) est de produire des structures syntaxiques elles-mêmes capable de générer de nouvelles propositions linguistiques ; l'élément aléatoire et indéterminant du clinamen est essentiel ici puisqu'il distingue le véritable processus diagrammatique dans tout ce qu'il a d'instabilités et de potentialités⁷⁴ du processus prévisible de la combinatoire, mécanique et binaire. Pour l'Oulipo, le clinamen n'est utilisable pour contourner une contrainte si et seulement si l'on peut satisfaire à la contrainte et nous argumentons qu'Eisenman et Tschumi étaient également investis de cette notion d'interruption, d'erreur systémique empêchant une totalisation et systématisation parfaite de leurs architectures.

La seconde partie de ce travail est consacrée à la mise en parallèle de ces processus de conception tant chez l'Oulipo que chez Eisenman.

⁷⁴ Possédant donc la capacité de produire de la différence derridienne.

Seconde partie :

PROCESSUS

« Un diagramme n'est pas une chose en soi, mais une description de relations potentielles entre les éléments ; Pas seulement un modèle abstrait de la manière dont les choses se comportent dans la réalité mais une carte de mondes possibles.

A contrario des théories classiques basées sur l'imitation, les diagrammes ne cartographient ou ne représentent pas des objets ou des systèmes déjà existants mais ils anticipent de nouvelles organisations et spécifient des relations qui restent encore à réaliser.

Le diagramme n'est pas seulement une réduction de l'ordre existant. Son abstraction est instrumentale et non une fin en soi. Le contenu n'est pas incorporé ou incarné mais spécifié et multiplié. Simplifié et hautement graphique, les diagrammes permettent des interprétations multiples. Les diagrammes ne sont pas des schémas, des topologies, des paradigmes formels ou d'autres dispositifs de régulation mais simplement des supports, des instructions d'action, ou des descriptions conditionnées de configurations possibles. »⁷⁵

⁷⁵ Citation originale : *« A diagram is not a thing in itself, but a description of potential relationships among elements, not only an abstract model of the way things behave in the world but a map of possible worlds. Unlike classical theories based on imitation, diagrams do not map or represent already existing objects or systems but anticipate new organizations and specify yet to be realized relationships. The diagram is not simply a reduction from an existing order. Its abstraction is instrumental, not an end in itself. Content is not embedded or embodied but outlined and multiplied. Simplified and highly graphic, diagrams support multiple interpretations. Diagrams are not schemas, types, formal paradigms, or other regulating devices, but simply place-holders, instructions for action, or contingent descriptions of possible configurations. »*

Stan Allen, « Diagram », ANY 23, 1998, p.16.

La réflexion théorique et la production de Peter Eisenman ont toujours été caractérisées par l'expression constante du processus de composition. Un processus vu comme le cœur même de son travail. Celui-ci doit s'exprimer à toutes les étapes de la composition afin de rendre apparentes les mécaniques internes à la composition ainsi que de mettre en avant le caractère sémiotique et profondément textuel de son architecture. L'instrument qui a permis à Eisenman de développer sa théorie du processus est sans nul doute le diagramme. A tel point que l'on pourrait dire que conception diagrammatique et processus de composition sont devenus synonymes pour lui et ce même si dans la rhétorique d'Eisenman, le concept de diagramme trouve différentes définitions selon les périodes et quelques variations par rapport avec la définition deleuzienne du concept.

L'Oulipo s'attelle à trouver des recettes, formules et autres structures pouvant être le générateur d'œuvres littéraires. Cette recherche de potentialités au moyen d'exercices illustrant et vérifiant les contraintes axiomatiques préalablement émises a donné chez plusieurs membres du groupe (Calvino, Queneau, Roubaud, Perec) des textes à contraintes accédant au statut d'œuvres littéraires. Néanmoins l'Oulipo ne propose pas réellement une définition théorique de la contrainte littéraire sur lequel se raccrocher. Afin de démontrer le rôle de la contrainte littéraire comme processus de composition, nous proposons d'utiliser la notion deleuzienne du « diagramme ». Même si, à notre connaissance, Deleuze n'a jamais questionné la contrainte littéraire, il affirme néanmoins :

« Un créateur est quelqu'un qui crée ses propres impossibilités et qui crée du possible en même temps. »⁷⁶

Or la contrainte littéraire, au sens oulipien du terme, ne serait-elle pas un moyen de créer « ses propres impossibilités » tout en « créant du possible » (du potentiel pour utiliser le lexique oulipien) ?

L'objet de ce chapitre est de montrer comment la notion de diagramme, en tant qu'outil conceptuel et technique, a permis de catalyser un ensemble de stratégies tant architecturales que littéraires ; établissant de fait une analogie entre les processus de

⁷⁶ Gilles Deleuze, « les intercesseurs » dans « Pourparlers 1972-1990 », Editions de Minuit, 1990, p. 182-183.

recherche et de composition que les différents acteurs explorent dans leurs champs respectifs.

Mais avant de questionner les articulations du concept de diagramme et les implications de celles-ci sur la théorie de l'architecte américain et sur la recherche du mouvement littéraire français, il semble nécessaire de tout d'abord délimiter une sorte de cadre méthodologique. De manière à donner une lecture claire et précise du concept de diagramme tel qu'il fut premièrement théorisé par Charles Sanders Peirce et ensuite interprété par Gilles Deleuze en rapport avec la notion de dispositif de Michel Foucault. Ceci afin d'établir un référentiel commun servant de base pour l'argumentaire de ce chapitre.

Le diagramme : définition générale

Le mathématicien philosophe Charles Sanders Peirce pourrait être reconnu comme l'un des premiers à avoir théorisé la nature et le rôle du diagramme. Dans ses « *Ecrits sur le signe* », il défend que la pensée soit basée sur l'interprétation d'une série de signes faisant eux-mêmes référence à des objets. De telle sorte que :

« Le signe ne peut que représenter l'objet, il ne peut pas le faire connaître ; il peut exprimer quelque chose à propos de l'objet, à condition que cet objet soit déjà connu de l'interprète, par expérience collatérale (expérience formée par d'autres signes, toujours antécédents). »⁷⁷

La relation entre l'objet et le signe étant variable, Peirce distingue 3 sortes de signes différentes : l'**icône**, l'**indice** et le **symbole**.

L'**icône** est visuellement similaire à l'objet auquel elle se rapporte. C'est une représentation fidèle de l'objet comme une photographie peut l'être.

L'**indice** est un signe réellement affecté par l'objet et est une sorte de trace de cet affect. Peirce considère, par exemple, qu'un coup frappé à une porte est l'indice d'une visite ; qu'un symptôme d'une maladie est l'indice de la dite maladie.

Un **symbole** renvoie à son objet en vertu d'une loi, d'une convention comme un feu rouge est un symbole de l'impérativité de s'arrêter.

Pour Peirce, le diagramme n'est ni un symbole ni un indice mais un sous-genre bien spécifique de l'icône. L'icône se subdivisant de la sorte : l'hypo-icône (ou image) qui se veut similaire à l'objet, une représentation "pure" de l'objet et le diagramme qui exprime les propriétés relatives et essentielles de l'objet par un dispositif analogique qui induit naturellement une sélection et une certaine abstraction. L'utilité principale du diagramme est donc sa capacité à synthétiser un objet jusqu'à son aspect essentiel en faisant fi des superficialités. C'est une "icône de relations intelligibles"

⁷⁷ Nicole Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1990, p.40

qui, selon Peirce, est la base du raisonnement mathématique qu'il soit algébrique ou géométrique.

« Toute formule algébrique apparaît comme étant une icône et “ce qui la rend telle, ce sont les règles de commutation, d’association, et de distribution des symboles.” C’est ainsi que “l’algèbre n’est pas autre chose qu’une sorte de diagramme” et que “le langage n’est pas autre chose qu’une sorte d’algèbre”. »⁷⁸

Peirce va jusqu’à assimiler (en partie) la capacité à résoudre des problèmes scientifiques selon le mode de représentation diagrammatique utilisé.

Gilles Chatelet entretient une conception similaire du diagramme. Ce dernier complète en affirmant que le diagramme agit comme une forme de « prothèse » au service de la création et de l’intuition :

« Le diagramme crée un espace au service de l’intuition mathématique, on pourrait parler à son propos de technique d’allusion. »⁷⁹

La philosophe Noëlle Blatt le synthétise dans son étude du diagramme :

« Le diagramme a pour fonction de représenter, de clarifier, d’expliciter quelque chose qui tient aux relations entre la partie et le tout et entre les parties entre elles ; (qu’il s’agisse d’un ensemble naturel comme une fleur ou d’un ensemble mathématique, algébrique ou géométrique), mais qui peut aussi exprimer un parcours dynamique, une évolution, la suite des variations d’un même phénomène. »⁸⁰

⁷⁸ Noëlle Blatt, « L’expérience diagrammatique : vers un nouveau régime de pensée », *Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, T.L.E, n°22, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2004, p.7-8.

⁷⁹ Gilles Châtelet, *Enjeux du mobile*, Éditions du Seuil, Paris, 1993, p.33

⁸⁰ Noëlle Blatt, « L’expérience diagrammatique : vers un nouveau régime de pensée », *Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, T.L.E, n°22, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2004, p.7.

Dans notre cas, nous pouvons considérer le diagramme comme un dispositif (souvent graphique) convoquant le virtuel et le réel par le traçage et la manipulation de ses signes ; il est simultanément une expression de la structure interne sous-jacente de l'objet, une carte de ses relations externes à d'autres objets et un espace pour le développement de potentialités nouvelles.

Philosophie du diagramme et son rapport au processus créatif

Néanmoins même si la contribution de Peirce dans la définition du concept de diagramme est indéniable, il faut reconnaître que c'est la réinterprétation de l'idée de dispositif de Foucault par Gilles Deleuze qui donnera réellement un corpus théorique et philosophique au concept de diagramme et à ses champs d'application dans le processus créatif.⁸¹

Cette " variation d'un même phénomène", comme formulée par Noëlle Blatt, selon la manipulation de ses signes sera traitée par Foucault dans *Surveiller et punir*. Il exprimera principalement, sous l'appellation de "dispositif " ou de "schéma", l'idée d'évolution combinée avec celle de la formation des énoncés. Cette dénomination de "dispositif " et de "schéma " sera généralisée par Deleuze sous le terme de "diagramme". Le diagramme montre ici la capacité de générer ses propres variations et n'est plus seulement descriptif mais aussi générateur et qualificateur du système de relations des objets. Il devient le principe même qui définit la structure des éléments du phénomène avant même que le dit phénomène ne se soit manifesté.

« Soit une structure évolutive par laquelle, pour Foucault, s'actualisent en se différenciant simultanément les formations discursives et non discursives en fonction d'un régime de pouvoir déterminé. »⁸²

⁸¹ Corpus qui suscitera un engouement chez, entre autres, de nombreux architectes, critiques d'architecture (comme R.Solom, G.Lynn, B. Van Berkel) et notamment Peter Eisenman qui le reformulera par rapport à son architecture et ses conceptions théoriques.

⁸² Meier Alexis, « Diagrammes, architecture, musique », *Rue Descartes*, vol. 56, no. 2, 2007, p. 46-57.

Par cette capacité à générer des situations au lieu de juste les illustrer, à former des énoncés plutôt que les décrire, le diagramme comme le dira Deleuze "est l'a-priori que la forme historique suppose" mais il est aussi le facteur de la mutation de cette forme.

Dans *Surveiller et punir*, Foucault définira ainsi le Panoptique de Bentham⁸³ ainsi :

« Le Panopticon ne doit pas être compris comme un édifice onirique: c'est le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale; son fonctionnement, abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement, peut bien être représenté comme un pur système architectural et optique: c'est en fait une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique. »⁸⁴

Tandis que Foucault donnera la lecture suivante du panoptisme :

« Ce n'est pas une théorie et ce n'est même pas un modèle à proprement parler, c'est une machine, une machine abstraite. Définie comme pure fonction et pure matière, elle fait elle-même abstraction des formes où ces fonctions sont effectuées, comme des substances où ces matières sont qualifiées.»⁸⁵

Il est ici question, grâce au moyen architectural, d'une redéfinition du pouvoir et de ses relations à l'environnement social dans les sociétés modernes dites "disciplinaires". En effet, la machine abstraite structurée par le diagramme panoptique s'actualise pour fonctionner en tant que "machine-prison", "machine-école", "machine-caserne", etc... . Deleuze parle de "multiplicités spatio-temporelles" dictées par le diagramme de Foucault. Le diagramme est décrit comme le vecteur de développement d'une société et si ce diagramme venait à muter, la société aussi. Néanmoins Deleuze précise que le diagramme n'est pas une représentation objective de la société puisqu'il porte en son sein les relations qui en préfigurent le devenir :

⁸³ Concept d'architecture carcérale dessinée en 1791 par Jérémie Bentham qui permettait aux gardes de surveiller tous les prisonniers sans que ceux-ci ne puissent les voir.

⁸⁴ Michel Foucault, « Surveiller et punir », Paris, Editions Gallimard, 1975, p.233.

⁸⁵ Gilles Deleuze, «Écrivain non: un nouveau cartographe», *Critique* n° 343, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p.1219.

« Un diagramme ne fonctionne jamais pour représenter un monde objectif; au contraire il organise un nouveau type de réalité. Le diagramme n'est pas une science, il est toujours affaire de politique. Il n'est pas un sujet de l'histoire, ni qui surplombe l'histoire. Il fait de l'histoire en défaisant les réalités et les significations précédentes, constituant autant de points d'émergence ou de créationnisme, de conjonctions inattendues, de continuums improbables. On ne renonce à rien quand on abandonne les raisons. Une nouvelle pensée, positive et positiviste, le *diagrammatisme, la cartographie*. »⁸⁶

Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari déclinent le concept de diagramme dans le champ de la linguistique et de la sémiotique. Ils sont en désaccord avec l'idée que le langage soit un système homogène régit par des constantes axiomatiques ; ils défendent que celui-ci se comporte comme une "machine abstraite ".

« Une véritable machine abstraite se rapporte à l'ensemble d'un agencement : elle se définit comme le diagramme de cet agencement. Elle n'est pas langagière, mais diagrammatique et surlinéaire. »⁸⁷

«C'est pour expliquer que la machine abstraite est totalement déstratifiée, déterritorialisée, qu'elle n'a en soi ni forme ni substance, qu'elle ne distingue en elle-même ni forme du contenu ni forme de l'expression, et que pourtant c'est elle qui règle la distribution hors d'elle de toutes ces distinctions, que Deleuze définit sa nature comme "diagrammatique". »⁸⁸

Les notions de machine abstraite et de diagramme s'interdéfinissent et sont dépendantes l'une de l'autre. Selon Deleuze et Guattari, cette machine abstraite diagrammatique est le substrat abstrait sur lequel le langage et toutes ses "strates " de relations tels le signifiant et le signifié se développe.

⁸⁶ Gilles Deleuze, «Écrivain non: un nouveau cartographe» dans « Critique », n° 343, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p.123.

⁸⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Mille plateaux », Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p.115.

⁸⁸ Noëlle Blatt, « L'expérience diagrammatique : vers un nouveau régime de pensée », *Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, T.L.E, n°22, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2004, p.11.

« Ce ne sont pas les régimes de signes qui renvoient au langage [...] c'est le langage qui renvoie aux régimes de signes, et les régimes de signes à des machines abstraites, à des fonctions diagrammatiques et à des agencements machiniques qui débordent toute sémiologie, toute linguistique et toute logique. Il n'y a pas de logique propositionnelle universelle, ni de grammaticalité en soi, pas plus que de signifiant pour lui-même. "Derrière" les énoncés et les sémiotisations, il n'y a que des machines, des agencements, des mouvements de déterritorialisation qui passent à travers la stratification des différents systèmes, et échappent aux coordonnées de langage comme d'existence. »⁸⁹

C'est dans *Francis Bacon : logique de la sensation* que Deleuze présente le diagramme sous un jour nouveau par rapport à ses textes précédents. Le diagramme est investi comme un cheminement de la création artistique. Il est défini comme « *l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches assignifiants et non représentatifs.* »⁹⁰

Au chapitre 12 " le diagramme ", Deleuze décrit le travail préparatoire de Francis Bacon. Celui-ci consiste dans un premier temps à « *faire des marques, à nettoyer, balayer ou chiffonner des endroits ou des zones.* »⁹¹ Afin de brouiller les préconceptions figuratives et de créer les conditions pour que quelque chose de neuf puissent se présenter à l'artiste.

En se basant sur les dires de Bacon, Deleuze développe que le hasard joue un rôle prépondérant dans la préparation de l'œuvre picturale et que les traits du diagramme ainsi formés sont « irrationnels, involontaires, accidentels, libres, au hasard ». La main de l'artiste est devenue indépendant et n'agit plus selon une volonté normative de représentation ; le

⁸⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Mille plateaux », Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p.184.

⁹⁰ Gilles Deleuze, « Francis Bacon : Logique de la sensation », Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1981, p.95.

⁹¹ Gilles Deleuze, « Francis Bacon : Logique de la sensation », Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1981, p.93.

diagramme est là pour nier « les données figuratives et probabilitaires qui préoccupent la toile »⁹² et de ce fait, modifier la version figurative mentalement préconçue par l'artiste.

« Le diagramme est alors défini par Deleuze comme « l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches », accidentels, involontaires, non représentatifs, non illustratifs, non narratifs, non significatifs et non signifiants, dont la fonction est de suggérer, d'introduire des « possibilités de fait » (une notion empruntée à Wittgenstein) que le peintre transformera en faits. »⁹³

Le diagramme est « une catastrophe survenue sur la toile » contenant néanmoins « un germe d'ordre ou de rythme ». Cette « catastrophe » comme la nomme Deleuze permet de dégager de la nouveauté d'une préconception convenue de ce que l'œuvre devait être. De ce fait, le diagramme offre des « lignes de fuite » permettant à l'œuvre de muter, de générer de l'indétermination et de la nouveauté.

⁹² Gilles Deleuze, « Francis Bacon : Logique de la sensation », Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1981, p.93.

⁹³ Noëlle Blatt, « L'expérience diagrammatique : vers un nouveau régime de pensée », *Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, T.L.E, n°22, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2004, p.13.

Les différents types de diagrammes chez Eisenman

Eisenman s’empare du concept de diagramme vers la fin des années 1990 et, au lieu de s’inscrire dans la lignée de la diagrammatique de Deleuze et Foucault comme Ben Van Berkel et d’autres, il décide de se positionner par rapport à elle et de la reformuler dans la continuité de sa production architecturale. Dans son *Diagram Diaries*⁹⁴, il définira plusieurs typologies de diagrammes architecturaux qui couvriront l’ensemble de sa production et, dans une certaine mesure, celle de l’histoire de l’architecture. Dans ce recueil d’articles, Eisenman définit le diagramme comme un espace d’écriture critique de l’architecture. Il développe une série de trois types de diagrammes : le diagramme d’**antériorité**, le diagramme d’**intériorité** et le diagramme d’**extériorité**.

Le diagramme d’antériorité :

Le diagramme d’antériorité fait référence à l’ensemble des connaissances architecturales antérieures, une forme d’a-priori historique. Ce principe est en résonance direct avec les notions d’archive et d’archéologie de Foucault. Avec ceux-ci, Eisenman suggère qu’une trace de conception diagrammatique peut être retrouvée dans l’histoire de l’architecture et que le procédé est inhérent à la production architecturale. On pourra ici dénoter une ressemblance claire entre la démarche et la recherche de plagiat par anticipation de l’anoulipisme.

Cette antériorité du diagramme dans l’histoire architecturale est détectée par Eisenman à partir de la Renaissance (Palladio, Brunelleschi, Alberti) jusqu’au Modernisme (Bauhaus, Le Corbusier) en passant par les typologies de Jean Nicolas Louis Durand. Néanmoins, la recherche sur la Renaissance ne fait pas état de l’utilisation de forme diagrammatique lors de la conception et fait plus référence à l’antériorité de l’architecture en général.⁹⁵ Tandis qu’à partir de Durand et puis du modernisme, il est clairement question de l’antériorité du diagramme en lui-même en tant que procédé de composition architectural.⁹⁶ Ces

⁹⁴ Peter Eisenman, « *Diagram Diaries* », Londres, Thames & Hudson, 1999.

⁹⁵ Même si au moment de sa thèse, Eisenman a produit des diagrammes, schémas graphiques analytiques et explicatifs, pour mettre en évidence la composition chez Palladio a posteriori. Il traite aussi d’autres productions telles que celle du Corbusier ou de Terragni qui influenceront beaucoup son début de carrière et la *Carboard Architecture*.

⁹⁶ On peut notamment citer les *ensembles d’édifices* de Durand, la *maison domino* du Corbusier ou encore le *bubble diagram* du Bauhaus (cf figures).

diagrammes d'antériorité sont indéterminés et toujours en mutation puisqu'ils peuvent donner lieu à une interprétation variable selon leurs évolutions dans le contexte historique, dans le *Zeitgeist*. Cependant ces diagrammes restent, pour Eisenman, des éléments permettant une "architecture critique" puisque consciente de sa contextualisation dans l'histoire et la théorie architecturale.

Le diagramme d'intériorité :

Le diagramme d'intériorité est démonstrateur d'une relation entre le contenant et le contenu, entre le signifiant et le signifié, entre la forme architecturale et son intériorité. Ces diagrammes sont intrinsèquement autoréférentiels puisque générateurs de l'objet architectural mais aussi susceptibles d'être altérés par le dit objet architectural ; les stratégies compositionnelles et les variantes d'éléments formels (comme le cube ou la forme en L) ainsi générés sont définies par des règles internes à l'objet architectural.

Eisenman distingue deux formes de diagrammes d'intériorité : les premiers, analytiques, basés sur des productions architecturales historiques sont produits à l'occasion de sa thèse *The formal basis of modern architecture*⁹⁷ tandis que les seconds, principalement utilisés dans sa *Cardboard Architecture*, fonctionnent comme des dispositifs générateurs de formes architecturales.

La relecture qui a eu lieu vers la fin des années 90 par Eisenman de la *Carboard Architecture* sous le prisme du diagramme se concentre sur le caractère instable, mutant des diagrammes dans la série des *Houses*. Ces diagrammes ne sont, selon lui, pas des schémas combinatoires aux résultats prédéfinis et immuables mais bien des dispositifs de conception formelle non linéaire s'actualisant perpétuellement et pouvant muter à chaque étape de leur développement. Cette indétermination dans la logique compositionnelle entraîne une absence de hiérarchie entre les éléments, un brouillement de la perception qui est génératrice de formes si pas toujours signifiantes tout du moins nouvelles.

⁹⁷ Peter Eisenman, « The formal basis of modern architecture », Editions Lars Muller, 2006.

Le diagramme d'extériorité :

Le diagramme d'extériorité est un type de diagramme développé par Eisenman à partir de la fin des années 70 qui se caractérise par l'utilisation d'éléments externes choisis de manière arbitraire par rapport à l'objet architectural.⁹⁸ Cette stratégie est employée afin de générer des formes architecturales originales en intégrant dans le diagramme des variables étrangères au processus qui conditionneront le développement de celui-ci.

Cette démarche de l'extériorité permet à Eisenman d'introduire dans son processus de conception des variables externes qui ne sont plus propres à l'aspect formel de l'architecture. Ces variables externes peuvent tout aussi bien être la topologie du site, le programme ou l'encore l'histoire du lieu où s'implante le projet. Alors que les diagrammes d'intériorité et la *Carboard Architecture* visaient, au moyen de manipulations géométriques, à révéler la "deep structure", la structure interne sous-jacente de l'architecture, les diagrammes d'extériorité tendent grâce à l'implémentation d'éléments externes dans le diagramme à donner du sens à l'architecture et à lui permettre de questionner l'utilisateur et son vécu de l'architecture.

⁹⁸ Ces éléments externes pouvant prendre la forme de textes pour le projet de *Cannaregio*, de notations musicales dans le cadre de *l'Emory university center for the arts* ou encore une translittération formelle de la chaîne d'ADN pour le *Biocentrum* de Francfort.

La *Cardboard Architecture* : diagramme d'intériorité et processus

Nous ne nous intéresserons pas à ce type de diagrammes dans ce travail puisqu'ils sortent du cadre méthodologique que nous nous sommes imposé, c'est-à-dire la *Cardboard Architecture* et ses similitudes avec les démarches oulipiennes. Néanmoins il est intéressant de noter que même si Eisenman se détache de l'autoréférentialité et du caractère quasi-virtuel de son architecture avec ses diagrammes d'extériorité, il ne se détache justement pas de ce processus diagrammatique. Les contraintes conditionnant le diagramme devenant juste externes à l'architecture.

Nous nous proposons d'isoler l'étude du processus diagrammatique chez Eisenman à une seule production de la *Cardboard Architecture*, la *House II*. Et ce pour quatre raisons :

- La *House II*, comme sa numération l'indique, fait partie des premières maisons de la *Cardboard Architecture*. De ce fait, elle possède encore en son sein la trace des travaux analytiques et explicatifs sur l'antériorité de l'architecture qu'Eisenman a menés au moment de l'écriture de *The formal basis of architecture*. En plus d'être essentiels à la compréhension de la genèse de la *Cardboard Architecture*, un rapprochement entre ces travaux et la pratique oulipienne de la recherche de plagiats par anticipation nous semble possible et pertinent.
- La *House II* porte en elle les germes du processus diagrammatique qui au fil des productions de la *Cardboard Architecture* ne fera que se complexifier jusqu'à la *House VI*. Cette complexité grandissante s'expliquant par une recherche toujours plus abstraite d'une "deep structure" propre à l'architecture. Il nous semble néanmoins qu'afin de ne pas se perdre dans de longues explications ou circonvolutions techniques, il convient d'analyser un projet relativement simple par souci de concision et de clarté. Les éléments du processus diagrammatique ainsi relevés seront ensuite mis en corrélation avec *La vie, mode d'emploi*, texte oulipien majeur de George Perec, dont comme nous l'argumenterons, les contraintes correspondent à une machine abstraite deleuzienne et dénotent donc d'une forme de démarche diagrammatique.

- La *House II* fait également partie des rares productions de la *Carboard Architecture* à avoir une connue concrétisation physique. Cette forme réellement bâtie d'un concept se voulant résolument virtuelle et autoréférentielle dénote d'un paradoxe, d'une friction entre le virtuel et le réel. Nous nous proposons de commenter ce paradoxe en parallèle avec certaines œuvres oulipiennes comme *L'alphabet* ou *La disparition* qui questionnent le tissu élémentaire de la langue française.
- Afin d'éviter toute confusion, nous éludons l'analyse du processus diagrammatique de la *Carboard Architecture* à partir de la *House VII* puisqu'elles relèvent d'un ensemble d'expérimentations formelles et conceptuelles de la part d'Eisenman. La *House X*, que nous avons déjà traitée dans la première partie de ce travail, est un bon exemple de ces expérimentations et de l'apparition d'une esquisse du processus de "décomposition". L'inclusion de cette "décomposition", se voulant le pendant architectural de la déconstruction de Derrida, dans cette partie, en plus de diluer l'analyse du processus en y intégrant des concepts issus de la philosophie et de la sémantique, nous semble être une redite de la première partie.

House II : Matérialisation d'un processus diagrammatique

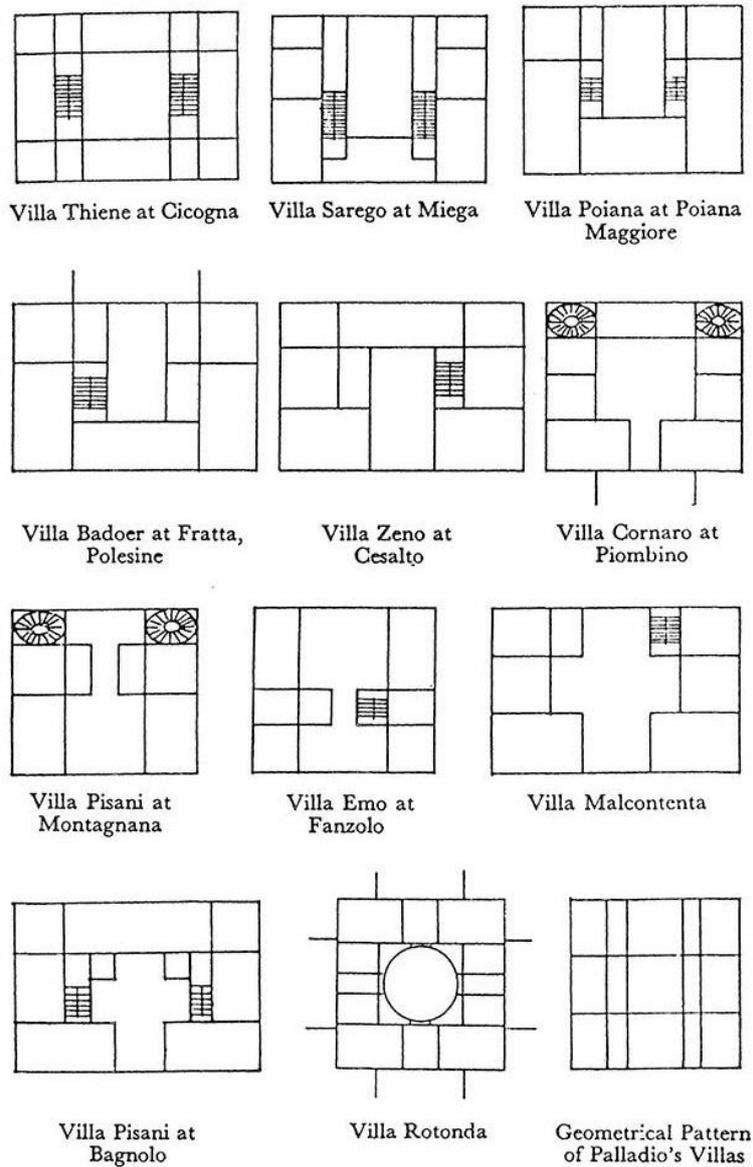
Questionner les schémas antérieurs

Avec *Architecture principles in the age of humanism*, Rudolph Wittkower explore l'architecture classique de la Renaissance d'Alberti à Palladio. Cet ouvrage a eu un impact considérable sur la pensée architecturale des années 50-60 en requestionnant le mouvement moderne au moyen d'analyse des villas palladiennes. Cette analyse a produit toute une série de repositionnements architecturaux en termes de néo-palladismes, d'utilisation de systèmes géométriques proportionnés et d'une adaptation mathématique de la typologie architecturale. Les schémas analytiques des villas ainsi produits se présentent sous la forme de diagrammes filaires épurés jusqu'à leur plus simple expression. De ces diagrammes naît le principe de "la grille à neufs cases", expression d'une redondance structurelle dans la composition des villas. En effet pour Wittkower, les villas palladiennes ne sont qu'un seul et même projet conceptuel et que les formes bâties de celles-ci ne seraient que les variations d'une forme de plan diagrammatique idéal.

« Qu'y avait-il dans l'esprit de Palladio quand il expérimentait encore et encore avec les mêmes éléments ? Une fois qu'il a trouvé le schéma géométrique de base pour le problème "villa", il l'adapta aussi clairement et simplement possible aux spécificités de chaque commande. Il réconciliait la vérité du terrain avec une "vérité certaine" des mathématiques qui finale et inaltérable. »⁹⁹

⁹⁹ Citation originale: « What was in Palladio's mind when he experimented over and over again with the same elements? Once he had found the basic geometric pattern for the problem 'villa,' he adapted it as clearly and as simply as possible to the special requirements of each commission. He reconciled the truth at hand with the 'certain truth' of mathematics which is final and unchangeable. »

Rudolf Wittkower, « *Architectural principles in the age of humanism* », New York, W.W. Norton & Company, 1962, première publication en 1949, p.72.

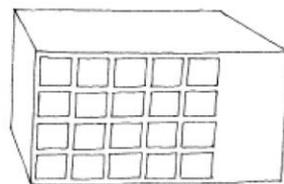


(3.) Nine square grid par Rudolph Wittkower

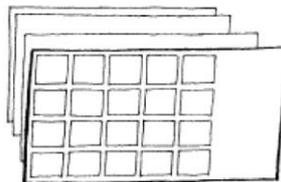
Les diagrammes de Wittkower ont influencé Eisenman lors de la rédaction de sa thèse *The formal basis of architecture*. Néanmoins, pour lui, ce ne sont pas des outils de conception dans le sens qu'ils n'expriment qu'une structure sous-jacente dans la composition de Palladio et non le moyen auquel celui-ci est arrivé à cette composition. Le diagramme n'est ici qu'un dispositif analytique et explicatif et pas encore un générateur formelle dynamique.

Ce n'est pas la seule référence qui percolera à travers la thèse et la production du jeune architecte américain. Paradoxalement les premières itérations de la *Carboard Architecture* intègrent des références formelles issues des archétypes modernistes même si il est évident qu'Eisenman rejette en force les composantes sociales et fonctionnelles de ces derniers.

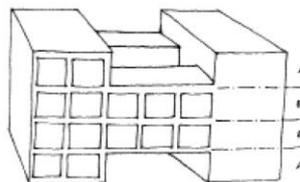
Par exemple, la *Casa del fascio* de Giuseppe Terragni intéresse particulièrement Eisenman qui lui consacrera dans sa thèse, à la manière de Wittkower, une série de diagrammes analytiques cherchant à démontrer les procédés spatiaux de ce bâtiment. Grâce à des diagrammes axonométriques, Eisenman fait état de deux procédés superposés l'un à l'autre ; D'une part, un démarche de stratifications additives et de l'autre, une démarche soustractive de volumétries. Eisenman soutient que ces deux systèmes, coexistant sans hiérarchie claire entre eux, sont la source d'une "ambiguïté conceptuelle"¹⁰⁰.



7.
 MASS READING ACKNOWLEDGES
 CENTROIDAL ASPECT OF CUBE



8.
 A SERIES OF VOLUMETRIC TRANSVERSE
 SLICES ACROSS THE EXTERNAL VECTOR



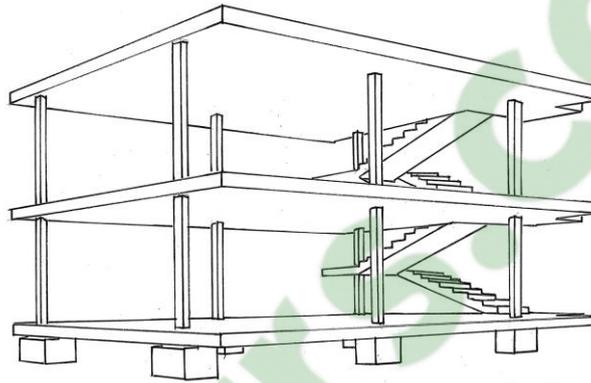
9.
 A FRONTAL H-READING

(4.) Diagrammes de la *Casa del fascio* par Peter Eisenman

¹⁰⁰ Robert E. Somol, « Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture » dans Peter Eisenman, « Diagram Diaries », Londres, Thames & Hudson, 1999.p.16.

Les diagrammes analytiques d'Eisenman, par leur supports graphiques, révèlent un aspect structurel de l'objet architectural, un aspect sous-jacent qui a plus à voir avec le processus compositionnelle qu'avec l'objet bâti en lui-même.

L'on peut également repérer d'autres influences de schémas spatiaux modernistes traités dans sa thèse qui figureront dans la *Carboard Architecture*, nommément la *Maison Dom-Ino* du Corbusier et le *Nine Square Problem* de John Hedjuk.



(5.) Structure Dom-Ino par le Corbusier

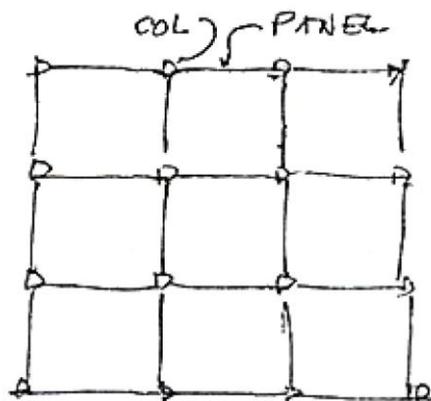
La *Maison Dom-Ino* de 1914 est un système poteaux-dalles permettant une libération de l'espace ; la façade d'un bâtiment n'est plus automatique rapportée à un rôle structurel. La fonctionnalité et la composition des espaces sont indépendantes de la structure. La Maison Dom-Ino, ou plutôt, la représentation graphique et architectonique qui lui est associée, peut être qualifiée de diagramme. Elle est surtout le résultat des avancées technologiques majeures du début de siècle. Eisenman l'affirme dans son essai *Carboard Architecture : House II* :

« La technologie moderne a donné à l'architecture de nouveaux moyens pour concevoir l'espace (...) d'une certaine façon, l'espace n'était plus forcément limité ou défini par la structure (...) la colonne est devenue à la fois la structure primaire et l'élément formel primaire. Avec l'affaiblissement de ces contraintes structurelles, il était possible d'examiner

la colonne et le mur dans d'autres termes que comme solution à des problèmes pragmatiques (...) La Maison Dom-Ino du Corbusier était, en ce sens, un paradigme. »¹⁰¹

En soit, la *House II* est un enième avatar de la libération de la forme architecturale de la structure que la *Maison Dom-Ino* a initié.

Quant au *Nine Square Problem*, il était initialement un exercice pédagogique conçu et utilisé par John Hedjuk à partir de 1964. Ce "diagramme" selon ses propres termes engage l'étudiant dans une dialectique entre cette trame imposée et les éléments qu'ils y amènent. Ainsi se crée des dialogues et parfois des oppositions entre ces éléments importés et la trame native. Cet exercice questionne des couples de concepts spatiaux comme le couple périphérie/centralité, la surface et le volume, la verticalité et l'horizontalité, etc. Dès lors, l'acte de composition spatiale de cet exercice est un acte ambivalent animé par l'ambiguïté spatiale que peuvent générer le dialogue entre deux structures compositionnelles distinctes.

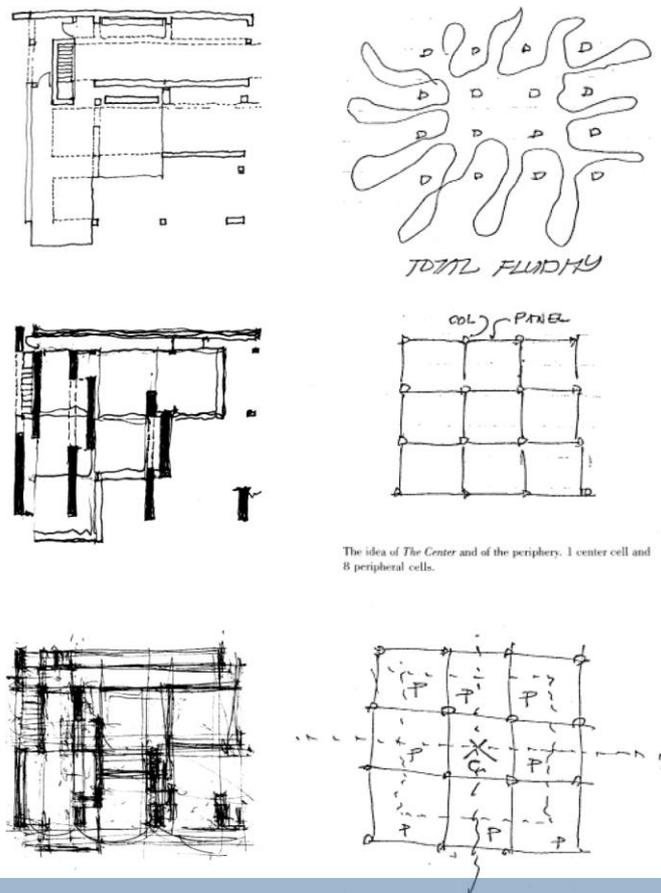


(6.) Nine square problem par John Hedjuk

¹⁰¹ Citation originale : « modern technology provided architecture with a new means for conceiving space (...) in a sense, space was no longer necessarily limited or defined by structure (...) the column became both the primary structural and the primary formal element. With a diminishing of these structural constants, it was possible to examine the column and the wall in a capacity other than in the solution of pragmatic problems (...) Le Corbusier's Maison Dom-Ino was paradigmatic in this respect. »

Peter Eisenman, « Cardboard Architecture : House II » dans « Five Architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hedjuk, Meier », New York, Oxford University Press, 1969.

La structure de base de la *House II* est justement le *Nine Square Problem* ; il est la base formelle de celle-ci, une première forme de contrainte. Au cours du processus diagrammatique, différents procédés de génération formelle viennent se superposer à cette trame originelle et engagent un dialogue avec elle à même de générer "l'ambiguïté conceptuelle", spatiale, qu'Eisenman recherche. A travers son utilisation, Eisenman démontre le caractère éminemment expérimental de la *Carboard Architecture* ; Il intègre l'essence spatiale du modernisme en faisant fi des convictions fonctionnalistes et humanistes de celui-ci dans un processus diagrammatique. Il manipule, transforme, fait muter et en quelque sorte joue avec ces archétypes moderniste comme l'Oulipo manipule, transforme, fait muter et ultimement joue avec des structures littéraires antérieures comme les formes poétiques médiévales. En cela, il nous semble que l'analyse et l'utilisation de ces schémas par Eisenman peut être rapportée à la pratique d'une recherche de structures formelles antérieures signifiantes comme l'Oulipo a pu le faire avec l'anoulipisme.



(6.-7.) Mise en relation de croquis de la House II par Eisenman et du Nine square problem par John Hedjuk.

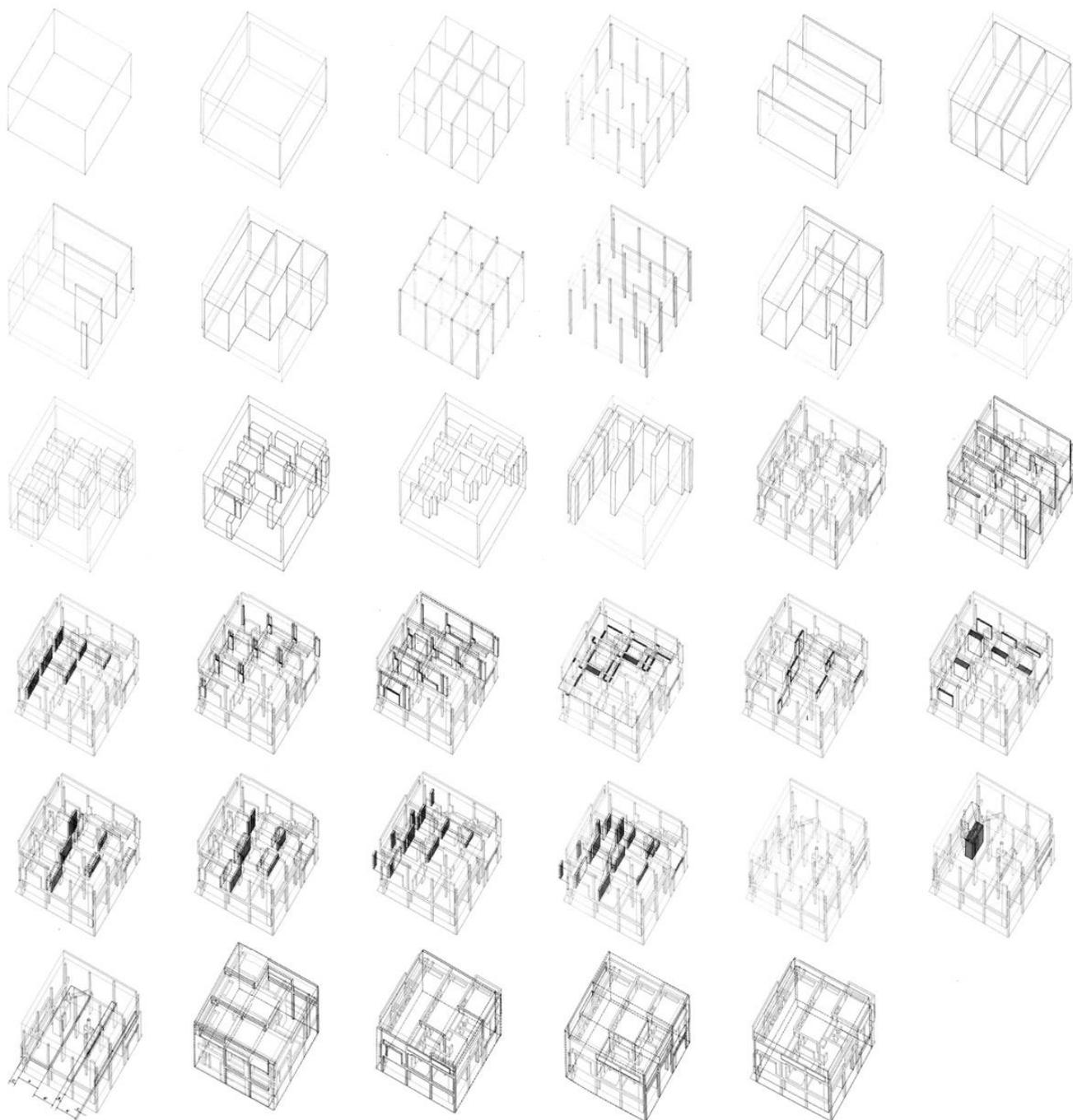


Le processus diagrammatique comme générateur de forme

Avant d'analyser l'aspect compositionnelle de la House II, il nous semble important d'établir une précision sémantique importante à la bonne compréhension de l'argumentaire. Un processus diagrammatique est une démarche distincte du diagramme, simple élément graphique de cette démarche. La succession de diagrammes, en tant que dispositifs graphiques faisant état de l'actualisation du système, est vraiment ce que nous appelons processus diagrammatique. En cela, le processus diagrammatique se rapproche plus de la machine abstraite deleuzienne avec son instabilité, ses indéterminations, ses potentialités et les diagrammes ne sont qu'une forme d'arrêt sur image à un moment donné du processus.

En analysant la *House II*, nous examinerons la succession de diagrammes qui compose le processus de composition diagrammatique dans la *Cardboard Architecture*. De plus, nous pourrions observer la complexité spatiale et les ambivalences liées à l'application du principe diagrammatique chez Eisenman.

Contrairement à Rowe et Wittkower, Eisenman développe dans la *Cardboard Architecture* une approche du processus diagrammatique non plus comme dispositif analytique et explicatif mais comme un agent actif au service de la composition architecturale. En tant qu'agent générateur du projet, le processus diagrammatique s'actualise à tout instant de la composition et s'actualise sous la forme d'un diagramme. Cette succession de diagrammes filaires retraçant les étapes de la conception est le lien entre l'objet architectural et le processus qui l'a engendré. Ces diagrammes font état des phases de la conception qui autrement resteraient implicites et ne permettraient pas de se rendre compte des forces produisant l'architecture et aussi des règles qui dirigent ces forces.



(8.) Diagrammes de la House II par Peter Eisenman

La Carboard Architecture est avant tout une architecture syntaxique et non sémantique, c'est-à-dire qu'elle est plus intéressée par les règles qui régissent les relations des éléments architecturaux entre eux que par le sens qui pourrait se dégager de ces relations.

Il semble donc évident que cette syntaxe architecturale soit directement influencée par des concepts directement issus de la linguistique ; La grammaire générative et transformationnelle de Noam Chomsky en particulier dont les concepts de "Deep structure " et de " Surface structure " seront repris par Eisenman¹⁰². Il est d'ailleurs assez intéressant que les travaux de Chomsky ont aussi eu une résonance au sein de l'Oulipo en la personne de deux de ses membres fondateurs, Jean Queval et Raymond Queneau.¹⁰³

Pour revenir à Eisenman, la relation qui unit la forme bâtie de l'architecture et la structure conceptuelle de celle-ci est une relation de "surface structure" et de "deep structure". La "deep structure" est la forme conceptuelle du projet. Elle peut être vue comme l'aspect syntaxique de l'architecture, c'est-à-dire l'ensemble des règles structurelles sous-jacentes réglant la composition architecturale. Tandis que la "surface structure" est la forme bâtie qui est assimilable à l'aspect sémantique de l'architecture qui est le produit de la "deep structure"¹⁰⁴

¹⁰² Noam Chomsky, « *Structures Syntaxiques* », traduit de l'anglais par Michel Braudreau, L'ordre Philosophique, Paris, Edition du Seuil, 1969

¹⁰³ « Ces recherches impliquaient une prise en compte des acquis (souvent récents) de la linguistique générale : c'était l'époque où l'on découvrait Noam Chomsky (à l'émerveillement de Jean Queval) » Citation extraite de l'article de Paul Braffort , « Prolégomènes à une occultation » issu de son site personnel : <http://www.paulbraffort.net/litterature/pataphysique/prolegomenes.html>

¹⁰⁴ Thomas Patin, « From Deep Structure to an Architecture in Suspense : Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction », dans *Journal of Architectural Education*, (1984), Vol. 47, No. 2 (Nov., 1993), Blackwell Publishing on behalf of the Association of Collegiate Schools of Architecture, Inc, p. 88-100.

Un glissement générateur

L'application de cette syntaxe conduit Eisenman à initier un premier mouvement, un glissement, qui déclenchera une série de réactions formelles.

« L'architecture en tant que processus implique alors un résultat dont la forme est, d'une certaine manière, inespérée, mais qui découle de ce premier mouvement. »¹⁰⁵

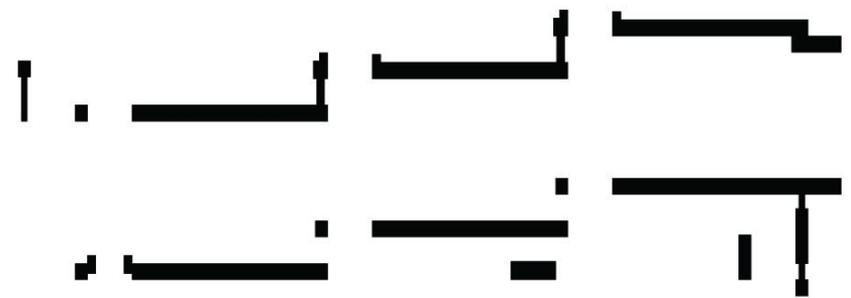
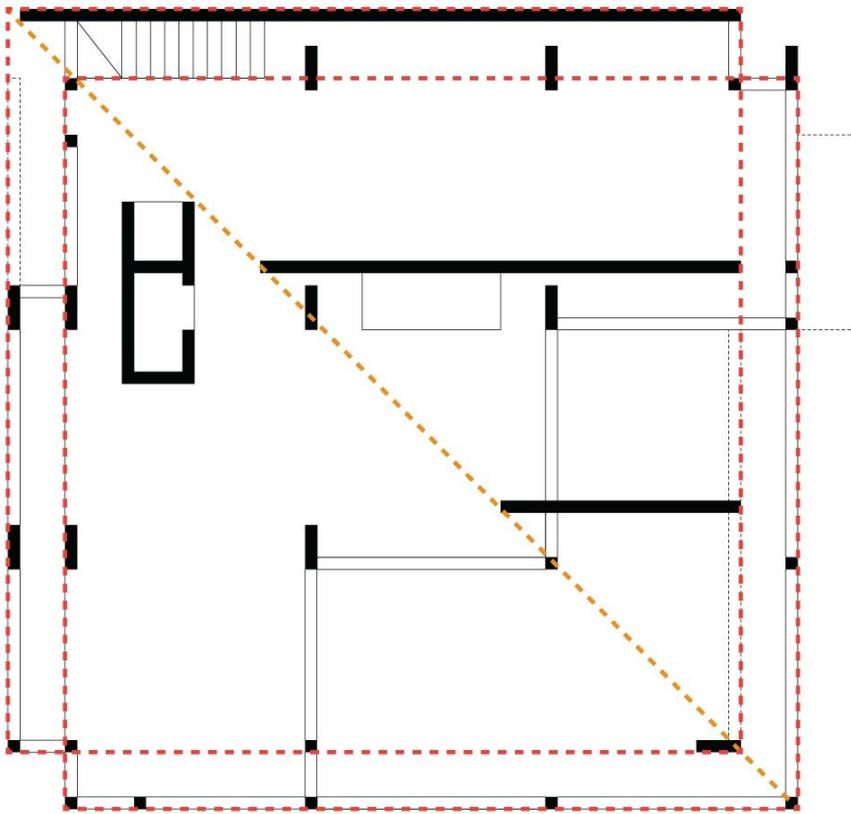
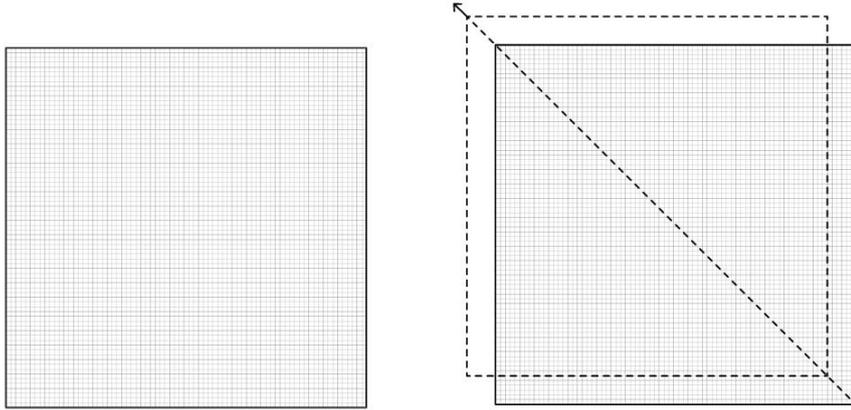
Dans son essai *Cardboard Architecture : House I*¹⁰⁶, Eisenman explique la méthode de production de l'objet architectural au moyen de manipulations structurales et formelles ; Développant des jeux savants de décalages, de rotations, de superpositions et d'entrecroisements dans les trois dimensions de trames.

Dans la *House II*, la première de ces manipulations prend la forme d'un glissement à partir d'un carré initial selon l'axe de sa diagonale. D'ailleurs, ce glissement qui sera utilisé à de nombreuses reprises au cours de la conception est, en quelque sorte, la "thématique" de la recherche concernant la *House II* ; Chacune des *Houses* étant dirigées par une thématique comme, par exemple, la rotation, l'inversion, le dédoublement, etc.

Ce glissement entraîne donc une première volumétrie de deux cubes enchâssés légèrement décalés l'un par rapport à l'autre. Dès lors, le projet a une orientation spatiale, un sens, dans laquelle se développer. La trame carrée initiale subsiste mais se trouve doublée impliquant de fait une altération de son tracé et de sa volumétrie. Cette altération du tracé par le glissement sur la diagonale est aussi bien observable en plan, en coupes et élévations, au niveau de la toiture, à la disposition des terrasses, aux formes des baies. Ce premier mouvement, ce glissement à partir de la diagonale se développe au maximum de sa potentialité tridimensionnelle.

¹⁰⁵ Clarisse Mauboussin sous la direction de Bruno Marchand, Dieter Dietz et de Charlotte Erckrath, « Enoncé théorique », Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, 2016, p.60

¹⁰⁶ Peter Eisenman, « Cardboard Architecture : House I » dans « Five Architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier », New York, Oxford University Press, 1969.

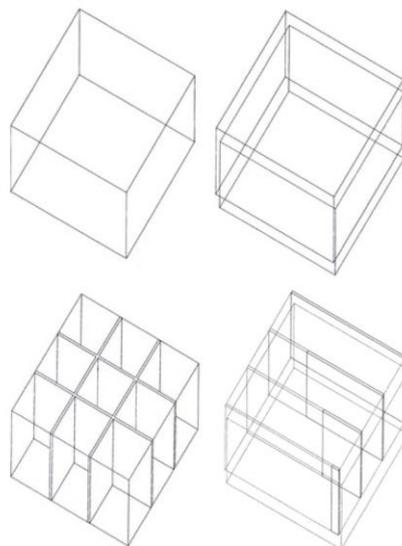


(9.) Plans de principe, Plan et coupe de la House II par Peter Eisenman

Une série de mutations opérationnelles

A partir de ce mouvement, le projet va subir tout un ensemble d'opérations spatiales qui sont représentées par une série de diagrammes filaires en axonométrie ; Ces diagrammes dissemblables en exprimant les étapes du processus de conception permettent au "lecteur" de l'architecture d'appréhender la complexité du processus diagrammatique. Chaque phase du projet est à la fois l'expression formelle de l'actualisation du système dans ce qu'il a de contradictoire, d'ambigu et un moyen pour l'auteur-architecte d'intervenir dans le procédé pour magnifier cette ambiguïté spatiale.

Comme nous l'avons énoncé plus haut, le carré initial de la House II (et donc son glissement aussi) sont basés sur le *Nine Square Problem* de John Hedjuk, diagramme prônant une dialectique entre des éléments architecturaux contradictoires. La conception s'appuie sur ce principe de d'ambiguïté dans l'opposition d'éléments ambivalents, sans hiérarchie claire.

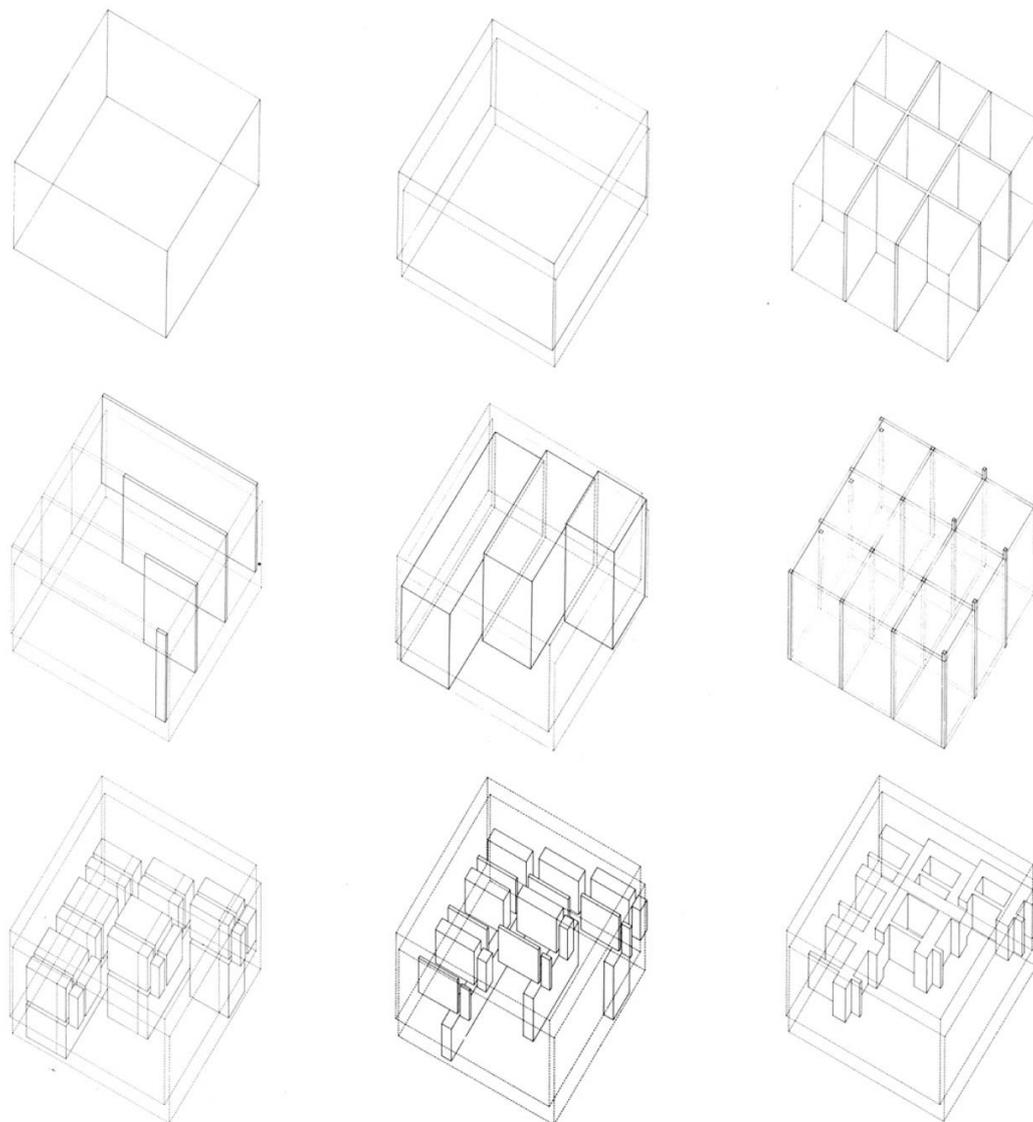


(10.) Diagrammes de la House II par Peter Eisenman

En analysant les diagrammes successifs, on peut observer que les quatre premiers cubes décalés enchâssés l'un de l'autre. La vue axonométrique permet une compréhension volumétrique de l'objet tandis que la subdivision en une maille de neuf cases figurées par des plans verticaux permet une lecture surfacique du même objet. L'ensemble du processus est sous-tendu par le cadre de référence induit par ce maillage. Dans de cette géométrie, l'abstraction formelle entraîne une inscription du point, de la ligne et de la surface comme

éléments de notations. L'espace abstrait généré par le maillage devient le médium sur lequel est projetée la recherche architectonique à partir de sa propre syntaxe.

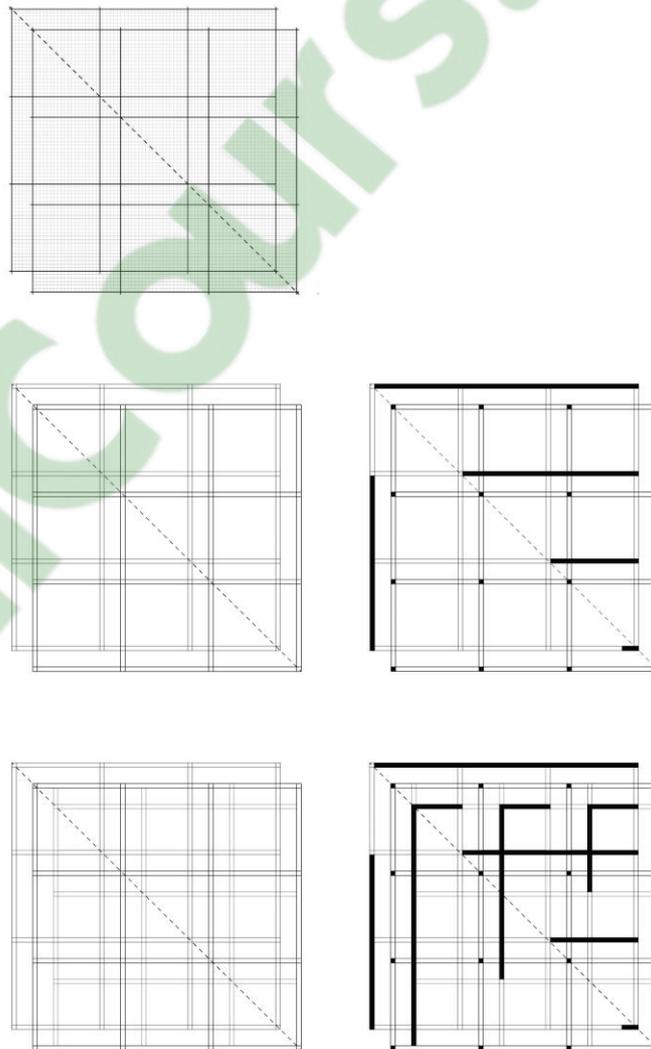
Dans la prolongation du processus, bien que respectant la structure primaire du *Nine Square Problem*, on peut observer que le carré initial est structuré d'une manière différente que celui issu du glissement. En effet, la structure du premier carré est composée de points, d'éléments verticaux ponctuels, tandis que celle du second carré est composée de surfaces, d'éléments verticaux continus. Nous pouvons noter que ce dédoublement des structures renforce le dialogue contradictoire entre le carré et son glissement.



(11.) Diagrammes de la House II par Peter Eisenman.

Ensuite, Eisenman introduit une complexité supplémentaire issue du déplacement initial, un troisième maillage. Chacun de ces maillages figurent, selon l'architecte, une couche structurelle dont les tracés peuvent figurer des éléments porteurs, des contours ou des volumétries. Cette surimposition de maillages conduit à des frictions, des interférences entre celles-ci ; les maillages interagissent l'un sur l'autre par des procédés d'addition et de soustraction.

La triple nature (point, ligne, surface) des structures met alternativement en évidence la volumétrie du vide, la projection linéaire des surfaces verticales, des murs, et la projection ponctuelle des éléments distincts verticaux, les colonnes. C'est particulièrement visible dans la représentation graphique de l'ensemble.



(12.) Plans de principe de la House II par Peter Eisenman.

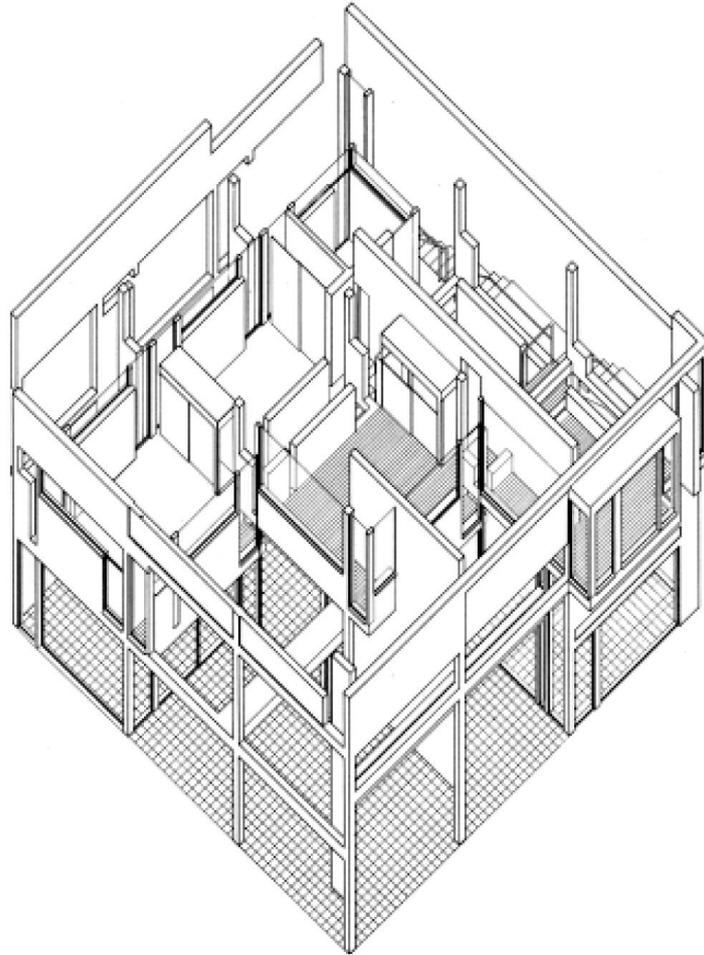
Abstraction de la forme et virtualité architecturale

Eisenman vise à enlever toute conception sémantique de l'objet architectural et toutes les significations aux éléments qui le composent. Cette approche virtuelle, abstraite, de la conception architecturale nie le besoin d'une matérialité et se pose en opposition à ce qui relève, selon Eisenman, de la phénoménologie architecturale. Cette citation de 2013 tirée d'une interview illustre cette position :

« Si il y a un débat en architecture aujourd'hui, c'est celui entre l'architecture en tant qu'entreprise conceptuelle, culturelle et intellectuelle et l'architecture en tant qu'entreprise phénoménologique – l'expérience de l'utilisateur en architecture, l'expérience de la matérialité de la lumière, de la couleur, de l'espace, etc. J'ai toujours été côté opposé à la phénoménologie. Je ne suis pas intéressé par le travail de Peter Zumthor et d'autres qui passent leur temps à s'inquiéter à propos des détails, du grain du bois de la couleur des matériaux, etc. Je ne saurais m'en soucier moins. »¹⁰⁷

La négation de cette matérialité accentue l'intérêt formel de la House II dans son abstraction spatiale la plus radicale sans contingences extérieures. Il s'agit, au moyen de cette abstraction, d'atteindre une "deep structure". Soit une syntaxe architecturale qui, une fois comprise et assimilée, transmet une information nouvelle, la plus éloignée possible des visions traditionnelles, comme la présence d'une colonne qui n'est pas un élément porteur et qui ne doit pas être perçu en tant que tel.

¹⁰⁷ Citation originale tirée d'une interview de 2013 de Peter Eisenman par Iman Ansari: « If there is a debate in architecture today, the lasting debate is between architecture as a conceptual, cultural and intellectual enterprise, and architecture as a phenomenological enterprise – that is, the experience of the subject in architecture, the experience of materiality, of light, of colour, of space and so on. I have always been on the side opposed to phenomenology. I'm not interested in Peter Zumthor's work or people who spend their time worrying about the details or the grain of wood on one side or the colour of the material on the surface, and so on. I couldn't care less. »



(13.) Diagramme de vue d'ensemble de la House II par Peter Eisenman

« La deep structure, quand elle est combinée avec la perception de la réalité physique et structurée d'une façon précise, a le potentiel de rendre disponible un nouveau niveau d'information. Le plus cette structure ébauche un environnement purement formel, le moins elle possède de sens traditionnels et donc, le plus près elle est d'un environnement qui pourrait véhiculer une telle information inédite. »¹⁰⁸

¹⁰⁸ Citation originale : The deep structure, when it is combined with the perceptible physical reality, has the potential, if it is structured in a precise fashion, to make available a new level of information. The more this structure approximates a purely formal environment, the less traditional meaning it possesses, and thus the closer it is to an environment that might vehicle for such new information. »

Peter Eisenman, « Cardboard Architecture : House I » dans « Five Architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier », New York, Oxford University Press, 1969, p.17.

Le parallèle entre cette recherche de nouvelles informations architecturales nous semblent entre en résonance claire avec la recherche oulipienne de nouvelles potentialités littéraires au moyen de contraintes structurelles.

De manière assez paradoxale, pour mettre en exergue la présence d'une "deep structure" propre à l'architecture, Eisenman n'a d'autres possibilités que de créer ex nihilo cette "deep structure". Dans la *House II*, cette structure profonde apparaît d'emblée avec le maillage de colonnes issus du *Nine Square Problem* et celle-ci ne devient réellement profonde qu'à partir du moment où une stratification de différentes couches de procédés spatiaux y est surimposée éloignant de fait la structure initiale primitive de l'objet résultant. Ce processus de superposition de strates entraîne un éloignement par rapport à l'origine, la "deep structure", et l'apparition d'une "surface structure". Autrement dit, cette "surface structure" est la structure perceptible, l'objet formel résultant de la "deep structure" et des mutations de cette dernière dues au processus diagrammatique.

Les méthodes de conception traditionnelles adoptent une approche sémantique ; Il y a une volonté de créer du sens, de créer un objet architectural dont la perception a une valeur qu'elle soit évocatrice d'éléments antérieurs, fonctionnelle, sociale, culturelle, économique, etc. La sémantique recherchée par le projet provoque de manière mécanique la mise en place d'une syntaxique. Cette syntaxique suit la sémantique comme, selon le paradigme moderne de Sullivan, la forme suit la fonction.

Par contre, quand l'approche est syntaxique comme celle d'Eisenman ou de l'Oulipo, il n'y a pas de sémantique, de volonté de faire sens, à partir de laquelle croître. La conception part littéralement d'une page blanche. Dès lors, il semble nécessaire de s'imposer un point arbitraire, une contrainte initiale, à partir duquel pourra se développer des procédés syntaxiques qui à leur tour généreront du sens. La sémantique est ici le résultat et non la volonté génératrice. Elle n'est que le produit d'une syntaxique appliquée et en expansion libre. Ainsi nous pouvons observer l'apparition d'une sémantique nouvelle non référentielle, c'est-à-dire de formes inédites. La contrainte est génératrice de formes nouvelles et réciproquement ces formes nouvelles sont l'expression formelle d'un processus initié par la contrainte. Ces formes nouvelles, qu'elles soient architecturales ou littéraires, ne sont néanmoins pas toujours signifiantes au regard d'un référentiel réel. Nous argumentons que

cette approche syntaxique par la contrainte posée arbitrairement est un des point commun majeur entre La *Carboard Architecture* d'Eisenman et les pratiques de l'Oulipo.

Eisenman revendique l'autonomie et l'auto référentialité de sa *Carboard Architecture*, de ses *Houses* en tant qu'objets abstraits dont le processus matérialise tous les jalons conceptuels sous formes de diagrammes. Mais à quelle fin cette matérialisation des étapes du processus peut-elle tendre ?

L'expérience spatiale de la House II

L'expérience de la forme finale, la forme bâtie de la *House II* est un exercice architectonique notable dans lequel la complexité et la multitude des manipulations ont entraîné l'apparition d'un espace dynamique et différent des conceptions traditionnelles. Il n'en reste que la série de diagrammes décrivant les étapes conceptuelles semble tendre à autre chose, à une reconnaissance du processus, à une intellectualisation de l'objet architectural par le "lecteur" de cet espace. Dans la forme physique finale du projet subsiste des traces du processus diagrammatique. Au lieu de proposer une lecture passive de l'espace, Eisenman engage le "lecteur" de l'espace à être actif, à approcher l'espace de manière compréhensive et éclairée. Au "lecteur" de remarquer les traces du processus – des fentes vides dans un surface, des redondances dans la rythmique des colonnes - ainsi ce "lecteur" pourra-t-il remonter le processus et mettre à jour l'origine de celui-ci – un maillage soumis à un glissement – et peut-être y découvrira-t-il des références à des formes antérieures d'architecture¹⁰⁹ comme celles qui caractérisent les premières productions de la *Carboard Architecture*.

Les superpositions horizontales et verticales de maillages et l'ambigüité spatiale ainsi générée dans la *House II* peuvent s'assimiler à des concepts utilisés dans l'analyse de la Villa Stein du Corbusier à Garches issu de l'essai de Rowe et Slutzky *Architecture et transparence*.

¹⁰⁹ Nous noterons, par exemple, les influences des procédés soustractifs et additifs de la *Casa de fascio* de Terragni ou encore une composition de façade réminiscente de la *Villa Stein* à Garches du Corbusier

En effet, ceux-ci examinent le concept de "transparence" en architecture et défendent que la Villa Stein développe une forme de transparence à même de générer, elle aussi, une ambiguïté spatiale. Ils dénotent deux types de transparence :

« La transparence peut être une propriété inhérente au matériau, comme dans le cas d'un mur rideau par exemple, ou bien la transparence est une qualité particulière du mode d'organisation. Il est donc possible de distinguer une transparence réelle ou figurée, et une transparence virtuelle ou transposée. »¹¹⁰

La transparence réelle y est définie comme l'aspect physique de la matière tandis que la transparence virtuelle y est définie comme l'aspect immatériel, l'essence même de la transparence en tant qu'élément intrinsèque qualifiant la spatialité. Ils commentent la difficulté à atteindre cette transparence virtuelle puisqu'une fois l'architecture bâtie, cette transparence devient mécaniquement réelle. Cependant en utilisant l'exemple de la *Villa Stein*, ils argumentent que cette transparence virtuelle est du domaine du réalisable.

La Villa Stein se conçoit comme une stratification tridimensionnelles horizontales et verticales ; Le Corbusier crée selon, Rowe et Slutzky, la transparence virtuelle se mettant en place à partir des différents niveaux de profondeur dans les surfaces de la façade et par une compréhension visuelle de la façade selon une vue frontale.

« En reconnaissant le plan physique de verre et de béton et le plan imaginaire (quoiqu'à peine moins réel) qui s'étend derrière celui-ci, nous devenons conscient qu'ici une transparence est réalisée non pas par le placement d'une fenêtre mais plutôt par une perception consciente des concepts primaires qui "s'interpénètrent sans destruction visuelle mutuelle." »¹¹¹

¹¹⁰ Citation originale : « Transparency may be an inherent quality of substance, as in a glass curtain wall ; or it may be an inherent quality of organization. One can, for this reason, distinguish between a literal and a phenomenal transparency. »

Colin Rowe, Robert Slutzky, « Transparence réelle et virtuelle, droits de regard », Berlin, Birkhäuser architecture, 1997.p.23.

¹¹¹ Citation originale : « Recognizing the physical plane of glass and concrete and this imaginary (though scarcely less real) plane that lies behind it, we become aware that here a transparency is effected not through

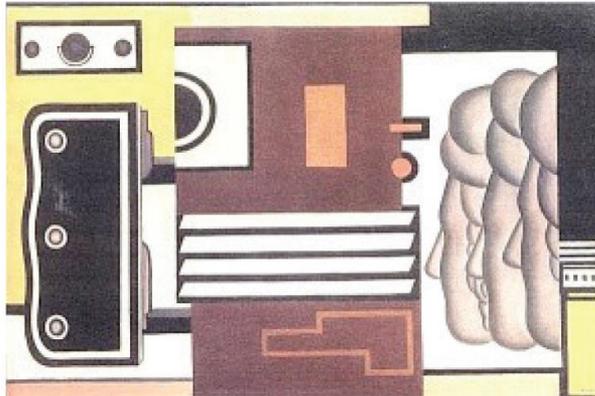
Colin et Rowe poursuivent en dénotant un procédé analogue à celui-ci dans la composition du tableau Les trois faces de Fernand Léger dans lequel les jeux d'aplats « se superposent, se combinent, se contiennent et s'excluent en alternance »¹¹².

La même ambigüité spatiale est distinguable dans la House II d'Eisenman. Le processus diagrammatique croise et superpose aussi plusieurs systèmes et le croisement de ces systèmes entraînent la présence de profondeurs de champs multiples au sein de l'espace rendant la lecture de celui-ci ambiguë. De plus, cette superposition de systèmes entraîne une redondance des éléments structurels porteurs ; Dès lors une de ces deux structures est portante tandis que l'autre ne l'est pas. Au fur et à mesure du processus, cette structure non portante disparaît et de celle-ci, ils ne restent que des indices, des traces de sa présence dans l'objet bâti. Cette manifestation de la structure non portante disparue invite le "lecteur" de l'espace à se questionner sur la spatialité et à recréer conceptuellement la maison, à réassembler le puzzle de celle-ci.

the agency of a window but rather through our being made conscious of primary concepts which "interpenetrate without optical destruction of each other".»

Colin Rowe, Robert Slutzky, « Transparence réelle et virtuelle, droits de regard », Berlin, Birkhäuser architecture, 1997.p.38.

¹¹² Colin Rowe, Robert Slutzky, « Transparence réelle et virtuelle, droits de regard », Berlin, Birkhäuser architecture, 1997.p.31-32.



(14.) Villa Stein à Garches par Le Corbusier

(15.) Les trois faces par Fernand Léger

(16.) Photographie de l'ambiguïté visuelle et des différents profondeurs de champ de la House II par Peter Eisenman.

Le rapport à l'utilisateur

L'emploi d'une "deep structure" et d'une "surface structure" nécessite, selon Rosalind Krauss¹¹³, une lecture spatiale sur deux niveaux distinct que le "lecteur" de l'espace doit recomposer mentalement. La première se rapporte à la structure portante tandis que la seconde est un signal, une ouverture à la dialectique interne du bâtiment. Une colonne ne supportant rien fait référence à l'architecture virtuelle dont il provient et au processus qui l'a généré ; C'est un signe des mutations subies par la forme architecturale depuis son origine. Par une déambulation dans l'espace, Eisenman espère que le "lecteur" sera à même de remonter les étapes conceptuelles jusqu'à l'origine du processus au moyen des traces que celui a produit au cours de son développement.

Nous avons utilisé le terme de "lecteur" pour désigner l'utilisateur de l'espace sciemment dans cette partie puisqu'il nous semble que la volonté d'avoir un lecteur proactif est partagée par Eisenman et les membres de l'Oulipo. Un lecteur impliqué dans la compréhension du caractère formel inédit de l'objet que dans celle du processus structural duquel découle les procédés qui ont produit cet objet.

Bien évidemment, le cahier des charges des contraintes est la plupart du temps (pas toujours cependant) fourni en addendum des textes oulipiens. Dès lors, le processus de recomposition que le lecteur a à effectuer est averti et éclairé contrairement à Eisenman qui, même si l'on s'est intéressé au sujet, reste fort cryptique et peu accessible dans sa démarche. Néanmoins la démarche d'impliquer le lecteur est similaire et cela nous paraît être une autre des similitudes majeures entre Eisenman et l'Oulipo. (cf fin chapitre vie mode d'emploi)

L'abstraction prônée dans la *Carboard Architecture* permet une architecture libérée de toutes conceptions humaines ; Une architecture libre, virtuelle et résolument autonome basée sur son propre système syntaxique sans contingences extérieures. Néanmoins, un certain nombre des *Houses* de la *Cardboard Architecture* seront concrétisées et réellement construites. La House II est l'une d'entre elle et à travers elle, nous pouvons remarquer que

¹¹³ Rosalind Krauss, « Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman », dans Peter Eisenman, « *Houses of Cards* », Oxford university press, 1987, p.177.

cette conception virtuelle entre en friction avec la réalité physique et les besoins humains. Une conception dénuée de volonté fonctionnaliste se voit soudainement investit d'une implantation et d'une programmation, cela questionne le rapport qu'à l'objet architectural avec son contexte et ses occupants. Les éléments programmatiques d'une maison comme les escaliers, la salle de bain, la cuisine n'ayant pas été initialement paramétrés dans le processus diagrammatique se trouvent relégués aux espaces interstitiels sans valeur architecturale et dans le seul intérêt de fournir le minimum d'instruments nécessaires au mode de vie contemporain. Réciproquement, la condition abstraite et pure de l'architecture d'Eisenman se voit dénaturée par l'apparition de ces éléments du quotidien. Nous développerons plus en aval de ce travail le caractère ambigu et conflictuel de cette concrétisation physique de la *House II* en la rapprochant de certaines œuvre oulipiennes qui , à leur manière, se sont aussi heurtées à la réalité et aux limites de la langue française.

L'hypothèse de la présence d'un processus diagrammatique dans les productions oulipiennes

Dans le cas de l'Oulipo, il serait illusoire de vouloir systématiser la notion de diagramme, comme l'a fait Eisenman, à toute la production oulipienne étant donné que celle-ci est issue d'un nombre conséquent d'auteurs et un nombre encore plus conséquent de contraintes et de processus de composition littéraire. De plus, l'Oulipo s'est plus inquiété de produire des recherches formelles que de les théoriser et il n'est, à notre connaissance, nulle part fait mention de processus diagrammatique dans les manifestes et autres ouvrages traitant du mouvement.

Il est évident que certaines œuvres oulipiennes comme la recherche sur les formes de poèmes fixes (quatrain, sextine,...) ou *Les cent mille milliards de poèmes* de Queneau malgré ses potentialités quasiment infinies ne relèvent que de la combinatoire et à aucun moment ces œuvres ne questionnent leur programmation structurelle pour ensuite l'altérer.

A contrario, il nous semble possible de pouvoir distinguer dans certaines démarches des éléments ou des contraintes se rapportant aux principes du processus diagrammatique. Dans le cadre de ce travail, nous nous concentrerons principalement sur le travail de Georges Perec. Il semble en effet que les productions de celui-ci comme *La disparition*, *L'alphabet* ou encore *La vie, mode d'emploi* sont plus à même d'être capables de démontrer des instabilités et des mutations similaires à celles de la diagrammatique.

D'une part, *La vie, mode d'emploi*, de par son utilisation du clinamen et d'un programme de contraintes étoffé, nous semble un candidat idéal pour démontrer un caractère diagrammatique, assimilable à la machine abstraite de Deleuze. De plus, il apparaît pertinent de mettre en rapport la transtextualité de la démarche de Perec, l'entremêlement de la littérature et de l'architecture, avec celle d'Eisenman qui, à l'inverse, s'attelle à définir son architecture comme textuel. Nous aurions tout aussi bien pu utiliser pour cette étude de cas *Le château des destins croisés* de Calvino, œuvre structurée comme un jeu de cartes d'un autre auteur oulipien majeur, afin d'appuyer notre propos. Néanmoins ce texte étant beaucoup moins commenté que *La vie, mode d'emploi*, il nous a semblé pertinent d'étayer au mieux avec des sources extérieures notre propos.

D'autre part, *La disparition* par son absence de la lettre la plus utilisée du lexique français et *L'alphabet* par son choix limité de lettres disponibles afin de produire des poèmes hétérogrammatiques questionnent les structures internes du langage et de la grammaire. Cette friction entre les contraintes internes de l'œuvre et les contraintes externes de la langue, en plus d'ouvrir de nouvelles possibilités, questionnent le rapport à la structure même du langage. Ceci semble être en résonance directe avec la *Carboard Architecture* telle que définie dans les diagrammes d'intériorité d'Eisenman. Par son autoréférentialité et son caractère résolument virtuelle, la *Carboard Architecture* semble aussi entretenir des rapports conflictuels avec les principes fondateurs de l'architecture et ce, depuis Vitruve : Firmitas, Utilitas, Venustas.

La vie, mode d'emploi : un texte architectural et architecturé

Résonnance des théories architecturales chez Perec

La fin du XXème siècle a vu l'architecture s'écarter du paradigme moderniste du bâtiment en tant que "machine à vivre". Il n'était plus question de construire des objets architecturaux rationnels et strictement fonctionnels mais plutôt d'offrir des espaces s'inquiétant plus de la spatialité générée et du rapport qu'elle pouvait avoir avec le public au quotidien. Directement influencés par les théories poststructuralistes, les architectes et urbanistes ont commencé à décrire leurs travaux, de façon métaphorique, comme textuel ; ainsi les villes et les bâtiments devinrent des "collages" et des "textes"¹¹⁴.

Confronté à l'effritement du modèle moderniste et à ce qu'Eisenman désigne dans son article *The end of the classical*¹¹⁵ comme les trois "great architectonic fictions" - représentation, raison et histoire -

Le principe totalisant de "l'œuvre", tant littéraire qu'architecturale, est remplacé par celui du "texte" invoquant ainsi une forme de transtextualité entre les champs créatifs¹¹⁶.

Alors qu'Eisenman décrivait son architecture comme textuel sous l'influence de la philosophie derridienne, Derrida associait processus d'écriture à une forme de "construction"¹¹⁷. Cette perspective commune amènera d'ailleurs les deux hommes à collaborer sur un projet transdisciplinaire *Chora L Works* pour le parc de la Villette de Paris. De manière plus globale dans cette fin de XXème siècle, la littérature et l'architecture sont désignées comme des "collages"¹¹⁸ et leurs auteurs des sortes de "bricoleurs"¹¹⁹.

¹¹⁴ Nan Ellin, « Postmodern Urbanism », Princeton architectural press, 1999.p.280-288

¹¹⁵ Peter Eisenman, 'The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End', *Perspecta* 21, 1984

¹¹⁶ Roland Barthes, « Essais critiques IV : Le bruissement de la langue », Paris, Editions du Seuil, 1998.

¹¹⁷ Jacques Derrida et Peter Eisenman, « Chora L Works », New York, Monacelli Press, 1997, p112.

¹¹⁸ Colin Rowe et Fred Koetter, « Collage city », Cambridge, MIT press, 1978, p.86-117.

La vie, mode d'emploi de Georges Perec se trouve être en quelque sorte à la confluence de ces influences architecturales et littéraires. Selon Nan Ellin, la France du milieu des années 70 est à l'avant-garde architecturale.¹²⁰ De par ses relations amicales avec Paul Virilio et Henri Lefebvre, il est difficile de concevoir que le travail de cette avant-garde architecturale française aient échappé à Georges Perec. Il fut d'ailleurs chercheur dans *le groupe d'études de la vie quotidienne* de Lefebvre en 1960 et participera aux recherches du volume 2 de son *La critique de la vie quotidienne*. De plus, Perec contribua à la série de Virilio *L'Espace Critique* avec son texte *Espèces d'espaces* analysant toute une série d'espaces du quotidien.¹²¹

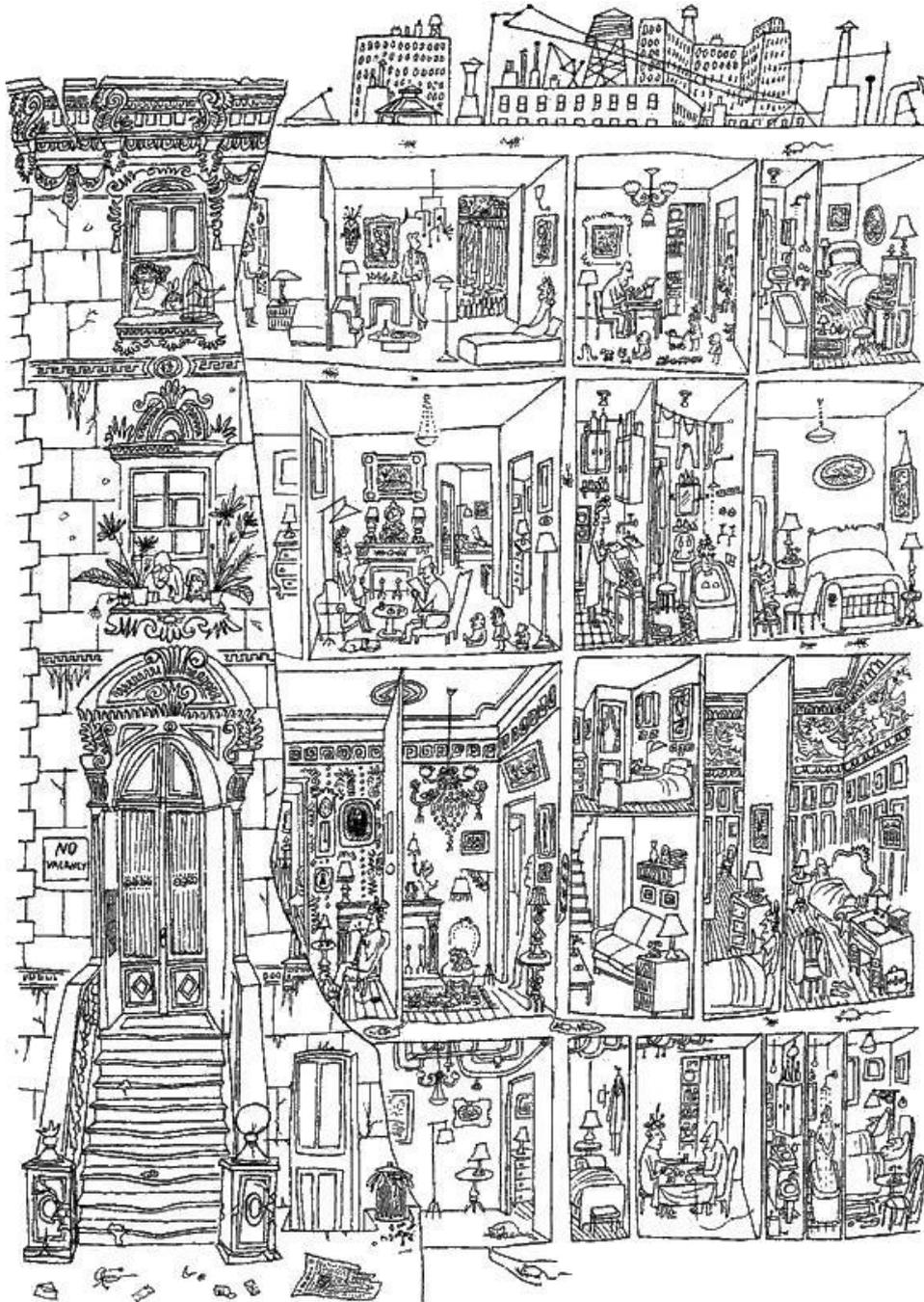
Publié en 1978, *La vie, mode d'emploi* effectue une donc fusion des intérêts de Perec pour les petites choses du quotidien et l'architecture sous la forme oulipienne d'un texte à contraintes. Néanmoins, il nous semble important de préciser que puisque Perec était avant tout un écrivain, on peut supposer que sa démarche première était avant tout littéraire et que les conceptions architecturales de Lefebvre et Virilio restent d'ordre secondaire dans l'œuvre. Il n'est pas question ici d'analyser la justesse architecturale de la représentation littéraire du bâtiment du XIX^e siècle situé au numéro 11 de la rue (imaginaire) Simon-Crubellier dans le 17^e arrondissement de Paris. Il est question de montrer comment ce texte développe, comme l'architecture d'Eisenman, une véritable stratégie diagrammatique et se veut une expression de sa structure interne.

¹¹⁹ Jacques Derrida, « De la grammatologie », Paris, Editions de Minuit, 1967, p.139.

¹²⁰ En parlant de cette France du milieu des années 70, elle parlera d'une « series of important theoretical studies and historical studies (...) that examined urban morphologies and architectural typologies. ». « *d'une série d'importantes études théoriques et historiques (...) qui examinent la morphologie urbaine et les typologies architecturales.* ». L'on peut notamment penser au travail de Christian de Portzamparc et son "laboratoire urbain" ou encore à Bernard Tschumi dont *le parc de la Villette* ne viendra que quelques années après la rédaction de *La vie, mode d'emploi*.

¹²¹ L'ensemble des informations de ce paragraphe provient de la biographie de Georges Perec par David Bellos. David Bellos, « Une vie dans les mots », Editions du Seuil, 1997. Version française établie à partir de l'anglais par Françoise Cartano et l'auteur.

La vie, mode d'emploi, comme William Paulson le dit, est « l'interpénétration quasiment complète du thème et de la structure, tant et si bien que décrire l'un revient à décrire l'autre »¹²².



(17.) Dessin d'un meublé par Saul Steinberg

¹²² Citation originale : "almost complete interpenetration of theme and structure, so that to describe the one is to describe the other" tirée de William Paulson, « The possibilities of littérature : Georges Perec's *La vie, mode d'emploi* », French Forum Vol. 14 No .3, 1989, p.335.

Cahier des charges des contraintes et principe général de *La vie, mode d'emploi*

Comme précédemment énoncé, L'œuvre littéraire prend la forme d'un bâtiment à appartements du XIX^{ème} siècle situé au numéro 11 de la rue (imaginaire) Simon-Crubbellier dans le 17^e arrondissement de Paris. En effet, l'imbrication du thème et de la structure littéraire met en lumière, au fur et à mesure de la lecture, le fait que le texte se lit comme on lirait une coupe du dit bâtiment.

« Les sources de ce projet sont multiples. L'une d'entre elles est un dessin de Saül Steinberg, paru dans *The Art of Living* (Londres, Hamish Hamilton, 1952) qui représente un meublé (on sait que c'est un meublé parce qu'à côté de la porte d'entrée il y a un écriteau portant l'inscription *No Vacancy*) dont une partie de la façade a été enlevée, laissant voir l'intérieur de quelque vingt-trois pièces (je dis quelque, parce qu'il y a aussi quelques échappées sur les pièces de derrière) : Le seul inventaire - et encore il ne saurait être exhaustif - des éléments de mobilier et des actions représentées a quelque chose de proprement vertigineux ... »¹²³

L'édifice de *La vie, mode d'emploi* sera quant à lui beaucoup plus étendu et complexe que celui de Steinberg. En annexe au texte, Perec fournit un plan cryptique délimitant les espaces communs comme les escaliers et les appartements de chaque locataire.

Honoré		SMAUTF	SUTTON	ORLOW-SKA	ALBIN	Morlet	Simpson	Troyan	Troquet
HUTTING		GRATIOLET		CRESPI	NIETO & ROGERS	Jérôme	Préval	BREIDEL	VALENE
Boudin Gratinade		Docteur DINTEVILLE				Jérôme		WINCKLER	
CINOC		Hilbert						FOULERO	
RÉOL		ROBCHASH				Échard		MARQUISEAUX	
Spéris		BARTLEBOOTH				Danglers		Colomb	
BERGER		ALTAMONT				Appeneau		DE BEAUMONT	
MOREAU		LOUVET						MOREAU	
ENTRÉE DE SERVICE	MARCIA	ANTIQUITES	CLASSE	LOGE NOCHÈRE	HALL D'ENTRÉE		Maisy		MARCIA
CAVES	CAVES	CHAUFFERIE	CAVES	MACHINERIE DE L'ASCENSEUR	CAVES	CAVES	CAVES	CAVES	CAVES

Plan de l'immeuble
les noms en italique sont ceux des anciens occupants.

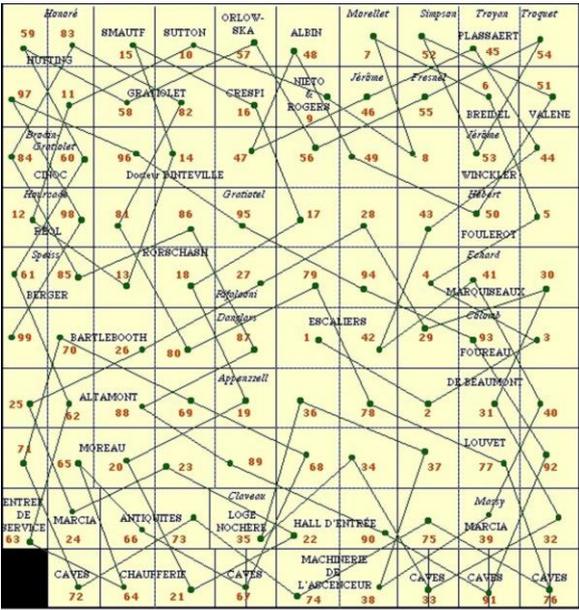
	Honoré	SMAUTF	SUTTON	ORLOW-SKA	ALBIN	Morlet	Simpson	Troyan	Troquet
HUTTING		GRATIOLET		CRESPI	NIETO & ROGERS	Jérôme	Préval	BREIDEL	VALENE
Boudin Gratinade								Jérôme	WINCKLER
CINOC								Hilbert	FOULERO
RÉOL								Échard	MARQUISEAUX
BERGER								Danglers	Colomb
BARTLEBOOTH								Appeneau	DE BEAUMONT
ALTAMONT									LOUVET
MOREAU									MOREAU
ENTRÉE DE SERVICE	MARCIA	ANTIQUITES	CLASSE	LOGE NOCHÈRE	HALL D'ENTRÉE		Maisy		MARCIA
CAVES	CAVES	CHAUFFERIE	CAVES	MACHINERIE DE L'ASCENSEUR	CAVES	CAVES	CAVES	CAVES	CAVES

Plan de l'immeuble
Les noms en italique sont ceux des anciens occupants

(18.-19.) Plans du bâtiment de *La vie, mode d'emploi*

¹²³ Georges Perec, « Espèces d'espaces », Paris, Editions Galilée, 1974, p.41

Une fois la grille sous-jacente rendue apparente et superposée avec le plan ramené à un format carré, on peut observer que celui-ci ressemble à un plateau d'échec de dix cases par dix cases. Et c'est là où réside tout le fonctionnement interne du texte. Chacun des chapitres du texte visite un des appartements en le décrivant très précisément et en narrant la vie quotidienne de ses habitants. Alors que la correspondance entre le texte et le bâtiment est assez facilement identifiable, l'enchaînement des chapitres ne répond pas à une structure narrative chronologique. Sur le plan du bâtiment (assimilé à un plateau d'échec), la succession des chapitres (et donc des pièces du bâtiment) se fait selon le mouvement du cavalier. Perec entreprend ainsi d'effectuer avec sa narration une "polygraphie du cavalier", une sorte de puzzle qui consiste à visiter toutes les cases du plateau avec le cavalier en ne passant jamais plus d'une fois par la même.



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
2	97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
3	84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
4	12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
5	61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
6	99	70	26	80	87		42	29	93	3
7	25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
8	71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
9	63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
0		72	64	21	67	74	38	33	91	76

The Chapter-plan of *Life A User's Manual*

(20.-21.) Schémas de la polygraphie du cavalier dans *La vie, mode d'emploi*

LA FEMME AUX TROIS PLANS VISITANT L'APPARTEMENT
 DE L'AGENCE IMMOBILIERE VISITANT L'APPARTEMENT VIDE
 L'HERITIER TROP LOINTAIN DEVAUT TOUT VENDRE AUX ENCHERES
 AU TROISIEME DEGRE DEVAUT NETTRE EN SALLE DES VEN
 ASSIS DANS LE SALON
 L'HERITIER TROP ELOIGNE FORCE DE TOUT VENDRE
 L'ARRIERE-PETIT COUSIN OBLIGE DE NETTRE L'HERITAGE AUX ENCHERE
 HABILLE EN NOIR DEVAUT METTRE L'HERITAGE AUX ENCHERE
 L'HOMME VETU DE NOIR EN TRAIN D'ENFILER DES GANTS NEUFS
 EN REDINGOTE NOIRE EN TRAIN D'ENFILER DES GANTS NEUFS
 LE VIEIL ACCORDEUR AUI FOULARD DE NYLON SE BANDE CANTATRICE RUS
 ASSIS DANS LE SALON DE LA CANTATRICE RUSSE
 ASSIS DANS LE SALON DE LA CANTATRICE RUSSE
 ASSIS DEVANT LE PIANO DE LA CANTATRICE RUSSE
 LE VIEIL HOMME ACCORDANT LE PIANO DE LA CANTATRICE RUSSE
 AVEUGLE ASSIS AU PIANO CONCERT DE LA CANTATRICE
 L'ACCORDEUR AVEUGLE DEVANT LE PIANO DE LA CANTATRICE RUSSE
 DEVANT LE GRAND PIANO DE LA CANTATRICE RUSSE
 ACCORDANT
 LE VIEIL HOMME ASSIS DEVANT LE PIANO DE LA CANTATRICE RUSSE
 LE VIEIL AVEUGLE ACCORDANT LE PIANO DE LA CANTATRICE
 L'AVEUGLE SE METTANT A ACCORDER
 EN TRAIN D'ACCORDER LE PIANO DE LA CANTATRICE RUS
 L'ARCHEOLOGUE CHERCHANT LES TRACES DES ROIS ARARES D'ESPAGNE
 L'AVEUGLE EN TRAIN D'ACCORDER LE PIANO DE LA CHANTEUSE RUSSE
 LE SULTAN SELIM III ATTEIGNANT HUIT CENT QUATRE VINGT METRES
 PELAGE SE FAISANT COURONNER ROI A OVIEDO VAINQUEUR D'ALKHAMA
 PELAGE VAINQUEUR D'ALKHAMA SE FAISANT COURONNER A COVADONGA
 LE JAPONAIS EN TRAIN D'INITIER LES TROIS HOMMES LIBRES
 GROSSISSANT LA SECTE DES TROIS HOMMES LIBRES
 ACCROUPI INITIANT
 LA VEDETTE LISANT UNE RECETTE DE MOUSSELINE AUX FRAISES
 REDITANT SUR UNE RECETTE DE MOUSSELINE DE FRAISES
 LE SAVANT ETUDIANT LES EFFETS DE LA STRYCHALINE ET DU CURARE
 LA VIEILLE LADY ENTICHEE DE SA COLLECTION DE MONTRES
 ANGLAISE FAISANT COLLECTION DE MONTRES ET D'AUTOM
 LADY FAISANT COLLECTION DE MONTRES ET D'AUTOMATES
 LE COCHER AMOUREUX CROYANT QUE C'ETAIT UN RAT DRESSE POUR VO
 ENTENDRE UN RAT DERRIERE LA TENTU
 VIEUX ENTENDRE QU'IL Y AVAIT UN RAT DERRIERE LA TENTU
 QUE C'EST QU'IL Y A UN RAT DERRIERE LE
 LE COCHER CROYANT QU'IL Y A UN RAT DERRIERE LA TENTURE
 LE COCHER AMOUREUX CROYANT ENTENDRE UN RAT DERRIERE LE RIDEA
 LE VIEUX COCHER CROYANT QUE C'EST UN RAT DERRIERE LA TENTURE
 COCHER EPRIS ALLANT QU'IL Y A UN RAT DERRIERE LA TENTURE
 LA JEUNE FILLE MERE PRENANT SON BAIN EN LISANT PIRANDELLO
 FILLE MERE ALLANT PRENDRE UN BAIN EN LISANT PIRANDELLO
 SON
 L'ANCIENNE CONCIERGE COLLECTIONNANT DES TIMBRES POUR SON FIL
 RECLAMANT DES
 LA JEUNE FILLE AU MANTEAU EXAMINANT UN PLAN DU METRO PARISIEN
 ZIEUTANT UN PLAN DU METRO PARISIEN
 LA CANTATRICE SUIVANT ARNOLD SCHONBERG A AMSTERDAM EN FUITE
 EXILEE DE RUSSIE
 LA CANTATRICE EXILEE DE RUSSIE SUIVANT SCHONBERG A AMSTERI
 UN AIR
 ANGELICA
 LE COMTE ORFANIK DEMANDANT L'AIR FINAL DE L'ORLANDO D'ARCONA
 ORFANIK DEMANDANT UN AIR D'ANGELICA DE L'ORLANDO D'ARCONATI
 L'AIR D'ANGELICA DANS L'ORLANDO D'ARCONATI
 ORFANIK DEMANDANT L'AIR D'ANGELICA DANS L'ORLANDO D'ARCONATI
 LA JEUNE FILLE EN FUITE EPOUSANT UN FACON BELGE
 FUGITIVE ALLANT VIVRE DANS LES ARDENNES
 A CHAUMONT-PORCIEN
 EPOUSANT UN FACON BELGE A CHAUMONT-PORCIEN
 VIVANT AVEC UN
 LE COMPOSITEUR INTRODUISANT A HAMBURG L'OUVERTURE A LA FRAN
 OFFRANT A HAMBURG L'OUVERTURE A LA FRANCAISE
 LE CHIMISTE SE SOUVENANT DE LA TECHNIQUE DES PEDAULIEURS ITA
 S'INSPIRANT D'UNE TECHNIQUE DU M GRAVEUR ITALIEN
 ADAPTANT UNE TECHNIQUE DES PEDAULIEURS ITALIENS

(22.) Brouillon d'un chapitre de La vie, mode d'emploi par Georges Perc.

Le rapport au jeu

Il est intéressant de remarquer que la notion de jeu et, parfois, les principes du jeu d'échec ont aussi percolés dans l'architecture. Dès le début des années 70, L'architecte néerlandais John Habraken affirmait que la pratique de l'architecture était « proche d'une forme de jeu ». ¹²⁴ Dans son *The structure of the ordinary: Form and control in the built environment* ¹²⁵, il met en parallèle l'environnement bâti avec le jeu d'échec. D'ailleurs, le processus des compositions des *Houses* de Peter Eisenman est très régulièrement mis en parallèle avec une partie d'échec. ¹²⁶

La vie, mode d'emploi fait parfois allusion aux échecs indiquant ainsi subtilement aux lecteurs le jeu sous-jacent qui définit la structure de la narration du texte. La condition sine qua non pour que cette structure deviennent apparentes aux lecteurs est que ceux-ci soient des lecteurs actifs et impliqués. Le livre invite le lecteur à s'investir, à chercher à déchiffrer le fonctionnement de celui-ci. Dès lors, contrairement à la polygraphie du cavalier, le jeu n'est plus solitaire pour l'auteur puisqu'il y invite le lecteur. Cette relation auteur-lecteur est définie très clairement dans le préambule du livre dans un petit essai traitant de "l'art du puzzle".

« L'art du puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le joueur devra résoudre, lorsque, au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion d'une façon préméditée, tous les éléments figurant sur l'image à reconstruire – tel fauteuil de brocart d'or, tel chapeau noir à trois cornes garni d'une plume noire un peu délabrée, telle livrée jonquille toute couverte de galons d'argent – serviront de départ à une information trompeuse : l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'information, mais en éléments falsifiés, porteurs d'informations fausses : deux fragments

¹²⁴ Citation originale : « ...akin to playing games » John Habraken, « Playing games », *Architectural Design* 42, 1972, p.235.

¹²⁵ John Habraken, « *The structure of the ordinary : Form and control in the built environment* », Cambridge, MIT press, 1998, p.19-26.

¹²⁶ « Ces déplacement en diagonale est aux jeux géométriques des *Houses* ce qu'est l'ouverture sicilienne au jeu d'échec », citation extraite du travail de Clarisse Mauboussin sous la direction de Bruno Marchand, Dieter Dietz et de Charlotte Erckrath, « Enoncé théorique », Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, 2016, p.61

de corniches s'emboîtant exactement alors qu'ils appartiennent en fait à deux portions très éloignées du plafond, la boucle de la ceinture d'un uniforme qui se révèle in extremis être une pièce de métal retenant une torchère, plusieurs pièces découpées de façon presque identique appartenant, les unes à un oranger nain posé sur une cheminée, les autres à son reflet à peine terni dans un miroir, sont des exemples classiques des embûches rencontrées par les amateurs. On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzles l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre. »¹²⁷

On pourrait tirer un trait d'union entre cette démarche et l'adage bien connu des facultés d'architecture disant que l'architecture est avant tout une architecture du mouvement. Que la compréhension d'un lieu et du bâti ne peut se faire qu'à travers le déplacement dans celui-ci. D'une certaine façon, les expériences spatiales pensées et réfléchies par l'architecte sont expérimentées par l'utilisateur. Une compréhension mutuelle des besoins et des volontés créatives se met en place entre "l'auteur" de l'espace et son usager "lecteur". Ainsi l'on peut tirer un trait de similitude évident entre l'expérience du puzzle chez Perce et l'expérience spatiale de l'utilisateur voulue par Eisenman dans la *House II*.

« Au contraire, pour Peter Eisenman l'utilisation de la diagonale (dans la House II) apparaît comme la possibilité de concevoir tout un processus architectural qui échappe à toutes logiques compositionnelles traditionnelles. (...) L'architecture apparaît ici comme un jeu dans lequel le spectateur occupe une place primordiale : le visiteur, une fois à l'intérieur du projet, devient acteur de sa propre compréhension de l'espace. »¹²⁸

¹²⁷ Georges Perce, « La vie, mode d'emploi », Paris, Editions Hachette Littérature, 1978, p.17-18

¹²⁸ Clarisse Mauboussin sous la direction de Bruno Marchand, Dieter Dietz et de Charlotte Erckrath, « Enoncé théorique », Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, 2016, p.82.

Jean-François Lyotard émet une idée applicable tant à l'Oulipo qu'à Eisenman dans son essai *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* en argumentant que la communication est une forme de jeu dont les règles sont mises en place par un tenant du pouvoir, un auteur ou un architecte dans ce cas-ci. Cette relation est, par définition, déséquilibrée mais Lyotard défend que cette inégalité de pouvoir est contrebalancée par le fait que « même le moins privilégié d'entre nous n'est jamais vraiment impuissant envers le message qui le traverse et cela le positionne au poste d'émetteur, de destinataire ou de référent. »¹²⁹

Le jeu de la communication n'est pas un qui aspire à la "vérité" mais à la "performativité"¹³⁰ ; C'est un jeu stratégique de coups et de contrecoups. Pour Lyotard, ces contrecoups ne doivent pas être juste réactionnels car « les contrecoups réactionnels ne sont rien de plus que des effets programmés (...) ils n'ont de fait aucun impact sur la balance des pouvoirs. C'est pourquoi il est important d'augmenter la mobilité dans ces jeux, jusqu'à désorienter, de manière à porter un coup inattendu (à apporter une position nouvelle) ».¹³¹

A contrario de la polygraphie du cavalier qui est toute tracée pour le lecteur, la série de petits récits qu'il accumule au fil de sa lecture sont fort semblables à des « pièces de puzzle en bois découpées à la main »¹³². Pièces qui nécessiteront un effort proactif de la part du lecteur pour être assemblées pour former la toile qu'est *La vie, mode d'emploi*. Ces petits récits attestent de l'intérêt que Perec portait aux petites choses de la vie quotidienne et s'inscrit dans la droite lignée de la volonté de Lefevbre de réhabiliter le quotidien.

¹²⁹ Jean-François Lyotard, « La condition postmoderne : rapport sur le savoir », Paris, Editions de Minuit, 1979, p.15

¹³⁰ La performativité est le fait pour un signe linguistique (énoncé, phrase, verbe, etc.) d'être performatif, c'est-à-dire de réaliser lui-même ce qu'il énonce. Le fait de prononcer un de ces signes fait alors advenir une réalité. Jean-François Lyotard, « La condition postmoderne : rapport sur le savoir », Paris, Editions de Minuit, 1979, p.45.

¹³¹ Jean-François Lyotard, « La condition postmoderne : rapport sur le savoir », Paris, Editions de Minuit, 1979, p.16.

¹³² Georges Perec, « La vie, mode d'emploi », Paris, Editions Hachette Littérature, 1978, p.17.

Une narration fragmentée dictée par une stratification de contraintes

Nous ne nous attarderons pas sur les diverses trames narratives, ces “pièces de puzzle”, qui traversent le livre. Bien que truculentes, elles n’ont que peu d’intérêt dans la recherche de ce travail. Cependant, nous nous permettrons de relever dans celles-ci un état de fait qui témoigne de la présence de l’architecture comme l’élément central de la narration.

Dans son essai *The spaced-out subject : Bachelard and Perec*, Jamie Brassett exprime mieux que nous ne pouvons le faire la centralité de l’architecture et la primauté de sa spatialité dans la narration.

« Ce qui commence généralement comme la description de ces espaces humainement valorisés et valorisant – illustrant la vie quotidienne de ces habitants – se transforme souvent en récit de la pièce, de ses anciens habitants et de leurs histoires. En effet, ce qui commence toujours comme fermement délimité par les murs d’un appartement ou d’une pièce en particulier devient vite un récit qui transgresse ces frontières (...) Chaque personnage dans le livre de Perec doit être situé ; le récit de leurs vies se fait en examinant l’espace dans lequel ces vies sont délimitées. »¹³³

Il est aussi intéressant de remarquer une allusion faite au labyrinthe de Milet sur le dernier puzzle que Barbletooth, peu ou prou le personnage principal de l’œuvre, échouera à compléter. Sur ce puzzle est représenté les ruines de la cité de Milet à l’embouchure du fleuve Méandre. Selon le mythe, ce sont les méandres de ce fleuve qui aurait inspiré son fameux labyrinthe à Dédale. Cette forme de méandre apparaît d’ailleurs explicitement

¹³³ Citation originale : « *What usually begins as the description of these humanly valorized/valorizing spaces – depicting the present-day story of its inhabitant – often takes a turn to writing the story of the room, of its previous inhabitant(s) and their stories. Indeed, what always begins as firmly entrenched between the walls of a particular flat or room soon becomes a story which transgresses these boundaries (...) Each characters in Perec’s novel must be situated ; the story of their lives is told by examining the space in which these lives are delimited. »*

Jamie Brassett, « The spaced-out subject : Bachelard and Perec » dans «Subjectivity and literature from the romantics to the present day », p.146-158, Editions Philip Shaw & Peter Stockwell, London, 1991, p.152-153.

comme forme décorative à la page 115 de *La vie, mode d'emploi*. Selon Peta Mitchell, dans son essai *Constructing the architext : Georges Perec's Life A user's manual*, ce méandre ressemble aux « mouvements entrecroisés d'une paire de cavalier »¹³⁴, soit une expression de la contrainte de la polygraphie du cavalier. De plus, en faisant référence à Milet, il est possible que Perec aient pu aussi faire référence au mathématicien et architecte Hipodamos de Milet. Aristote dans *La poétique* le créditant de l'invention de l'urbanisme avec sa reconstruction de la ville de Milet selon une grille orthogonale.

Or comme le méandre de la page 115 et la polygraphie du cavalier, cette grille est l'expression d'une des contraintes majeures du texte. En effet, une contrainte est surimposée à la polygraphie du cavalier. Le plateau d'échecs se dédouble en bi-carré latin. Ce système mathématique théorisé par Claude Berge est une grille orthogonale de dix cases de côté. A chacune des cent cases est attribuée une paire d'éléments provenant de deux listes distinctes de dix éléments. Ce système comporte deux règles dans la distribution de ces vingt éléments : d'une part, chacune des paires d'éléments doit être unique et d'autre part, chaque élément ne peut apparaître qu'une fois sur chaque colonne ou ligne donnée.

Il est dès lors évident que la grille est au cœur de *La vie, mode d'emploi*, superposant et contraignant la liste des éléments du récit. Elle n'est pas sans rappeler les grilles de structures surimposées l'une à l'autre sous-tendant les *Houses* d'Eisenman. Dans son essai *Grids* Rosalind Krauss soutient que : « Par l'absence de relief qui résulte de ses coordonnées, la grille est le moyen de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface ». Elle souligne la capacité de la grille à rejeter "toute lecture du type de celle qu'appellerait un récit, et qu'elles rejettent également toute lecture séquentielle." ; La grille travaille à la fois vers l'extérieur et vers l'intérieur. Vers l'extérieur car elle peut s'étendre à l'infini et comme le dit Krauss, une œuvre d'art « est présentée comme un simple fragment, comme un tout petit morceau arbitrairement taillé dans un tissu infiniment plus vaste. La grille fonctionne ainsi, allant de l'œuvre d'art vers l'extérieur, nous obligeant à une reconnaissance du monde situé au-delà du cadre ». Et aussi

¹³⁴ Citation originale : « a pair of interlocking knight's move » Peta Mitchell, « Constructing the Architext: Georges Perec's "Life a User's Manual" », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 2004, p. 9.

vers l'intérieur car la grille peut être « une introjection des frontières du monde dans l'œuvre ; à l'intérieur du cadre, elle projette l'espace sur lui-même »¹³⁵.

Dans *La vie, mode d'emploi*, Perec a dressé un tableau de 420 éléments qu'il a divisé en 42 catégories de 10 éléments. Ces catégories, par leurs éléments, précisent des contraintes aux chapitres auxquels elles seront assignées. Ces contraintes sont variées et peuvent aller de la définition du thème, du nombre de personnages présents, de la longueur du chapitre jusqu'à l'intégration de descriptions détaillées d'objet. Ces éléments sont ensuite distribués en paires sur des 21 bi-carrés latins qui détermineront leur distribution. La permutation des 21 bi-carrés est assurée par la "pseudo-queenine d'ordre dix", un algorithme mathématique généralisant la forme poétique de la sextine. Grâce à ce système, chaque chapitre, en fonction de son emplacement sur l'échiquier-plan et de sa correspondance sur les bi-carrés, est attribué une liste de 42 éléments qui constitueront le programme de contraintes de celui-ci. Il est dès lors évident que la grille est au cœur de *La vie, mode d'emploi*, superposant et contraignant les éléments du récit.

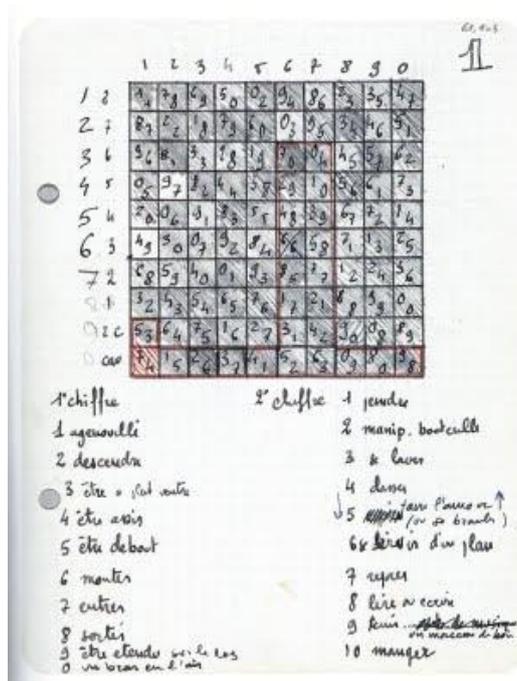


Schéma d'un bi-carré latin dans *La vie, mode d'emploi* par Georges Perec

¹³⁵ Rosalind Krauss, « Grilles », dans *Communications*, 34, 1981. « Les ordres de la figuration », sous la direction de Pierre Boudon. p.171-173.

Rejet d'une systématisation de la contrainte : l'instabilité introduite par le clinamen

Une dernière chose qu'il est intéressant de noter est le cadre chronologique utilisé dans l'œuvre. En effet, l'histoire (ou plutôt les histoires) se déroule sur une période de cent ans entre 1875 et 1975. Il est aisé de remarquer une référence aux cent cases de l'échiquier-plan mais le fait que le récit se déroule dans une rue imaginaire de Paris à la fin du XIX^{ème} siècle conduit à se demander si Perec n'aurait pas aussi voulu faire référence à l'urbanisme haussmannien de l'époque. La rue imaginaire Simon Crubellier se trouve dans le quartier de la Plaine Monceau, un quartier haussmannien construit de toute pièce dans le prolongement de ces percements de boulevard. Percements qui eurent lieu dans le but de soumettre Paris à la "tyrannie de la ligne droite"¹³⁶, prévenant de nouvelles insurrections populaires. Comme Walter Benjamin le dira : « *Haussmann cherche à les (combats de barricades) prévenir de deux façons. La largeur des rues en rendra la construction impossible et de nouvelles voies relieront en ligne droite les casernes aux quartiers ouvriers. Les contemporains ont baptisé son entreprise : "l'embellissement stratégique"* »¹³⁷.

Le plan haussmannien appelle à un retour à une forme d'architecture classique avec ses hauteurs d'immeubles régulées, ses intérieurs « hermétiques, cachés et strictement délimités »¹³⁸ et l'homogénéisation de ses façades conçues comme opaque par rapport à la rue.

La suppression de cette façade par Perec afin de révéler les espaces, les souvenirs et la vie des habitants peut être lue comme une attaque envers l'idéologie même qui a produit le

¹³⁶ David Harvey, « The condition of postmodernity : an enquiry into the origins of cultural change », Cambridge, Wiley-Blackwell, 1991, p.204.

¹³⁷ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^{ème} siècle », Paris, Editions Allia, 2003, p.18.

¹³⁸ Citation originale : « hermetic, concealed, and strictly demarcated place. » Sharon Marcus, « Apartment Stories: City and Home in Nineteenth-Century Paris and London », Berkeley, university of california press, 1999, p.138.

bâtiment en premier lieu. Une attaque envers cette volonté d'une architecture totalitaire et totalisante qui se voulait avant tout raisonnée et stratégique.

Néanmoins comme Barblebooth le personnage 'principal' de *La vie, mode d'emploi*, Haussmann ne réalisera jamais complètement sa vision puisque suite à la guerre franco-prussienne et la révolte de la commune de Paris en 1870, son architecture rectiligne et rationnelle fut remplacée par le mouvement et la courbe de l'Art Nouveau. Cette architecture strictement stratégique et rationnelle échoue à se perpétuer et selon Eisenman, ce type de conception architecturale est vouée à l'échec puisque l'architecture ne peut jamais "incarner la raison" et "ne peut qu'exprimer son désir de le faire"¹³⁹.

Ce rejet d'une forme de totalisation est aussi visible dans le texte de Perec. Cela peut sembler paradoxal d'énoncer cela puisque *La vie, mode d'emploi* en bonne œuvre oulipienne est bardée de contraintes mathématiques rigides délimitant une structure totalisante à laquelle l'œuvre ne peut échapper. Cependant, Perec met, en quelque sorte, en échec ces structures qu'il a lui-même mise en place au moyen du clinamen, principe que nous avons préalablement défini dans la première partie de ce travail.

Les oulipiens, en particulier Italo Calvino et Georges Perec, accordèrent une place importante au clinamen dans leurs travaux puisque celui-ci permet d'infléchir les contraintes mathématiques et structurelles du texte. La seule contrainte de ce clinamen étant qu'il ne doit être utilisé si et seulement si la contrainte que l'on veut contourner peut être satisfaite. De ce fait, le clinamen devient pour les oulipiens une source de laquelle peut survenir des éléments inattendus porteurs de potentialités nouvelles. Italo Calvino dira même que c'est le seul dispositif qui "peut faire du texte une vraie œuvre d'art"¹⁴⁰.

¹³⁹ Citations originales : « can never embody reason », « can only state its desire to do so » Peter Eisenman, « The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End », *Perspecta 21*, 1984, p.161.

¹⁴⁰ Citation originale : « can make the text a true work of art » Italo Calvino, « Prose and anticombinatorics » dans Motte Warren, « Oulipo a primer of potential littérature », Lincoln, University of Nebraska press, 1986, p.152

Dans sa *Logique du sens*, Gilles Deleuze argumentera que le clinamen est moyen de résistance à la totalisation que :

« Le clinamen "ne manifeste aucune contingence, aucune indétermination : la *lex atomi*, c'est-à-dire la pluralité irréductible des causes ou des séries causales, l'impossibilité de réduire les causes en un tout »¹⁴¹

Cet argument sera complété par Michel Serres qui développe que même si le clinamen résiste à une totalisation, il apporte néanmoins une forme de "réunification à travers la conjonction combinatoire de ses éléments". Cette conjonction "du mouvement et de l'arrêt, (...), de la variation et de la constance, de la vie et de la mort.", cette conjonction d'opposés est ce que Serres qualifie de "chose vivante (...), une chose en équilibre et en déséquilibre". Le clinamen, à la manière de la déconstruction de Derrida, rejette les oppositions binaires et les positions totalisantes. Nous noterons aussi que ce rejet de totalisation est aussi visible dans la décomposition mise en place à partir de la *House X* chez Eisenman. En effet, celle-ci introduit la "el-form", une décomposition du cube idéal platonicien, comme matrice formelle de base. Comme le dira Bernard Kormoss :

« L'*el-form* est le prototype d'une forme mouvante, instable et incomplète opposée à la forme totale et complète du cube platonicien. En fait, l'*el-form* est le produit de l'opposition de processus distincts. »¹⁴²

¹⁴¹ Gilles Deleuze, « *Logique du sens* », Paris, Editions de Minuit, 1969, p.312

¹⁴² Citation originale : « The el-form is the prototype of an instable, fragmented and incomplete form-in-motion, as opposed to the total and complete form of the platonic cube. In fact, the el-form is the result of different opposing processes »

Bernard Kormoss, « Peter Eisenman : Theories and practices », Technische Universiteit Eindhoven, 2007, p.38.

De la présence d'un processus diagrammatique dans *La vie, mode d'emploi*

Donc en résumé, le déplacement de la narration dans *La vie, mode d'emploi* se fait sur l'échiquier-plan selon les mouvements du cavalier de manière à boucler la polygraphie du cavalier ; chaque case ainsi visitée correspond à un chapitre qui est défini dans son fond et dans sa forme par une liste de 42 éléments distribués aléatoirement.

Néanmoins, fidèle au principe de clinamen, Perec ne respecte pas toujours à la lettre son système de contraintes.

Premièrement, le livre n'a que 99 chapitres tandis que l'échiquier-plan a cent cases. Alors que la polygraphie du cavalier était réalisable, Perec "évite" la case qui correspond au chapitre LXVI.

Deuxièmement, Perec introduit dans les 42 catégories d'éléments deux catégories "Manque" et "Faux". Ces deux catégories agissent en quelque sorte comme des contraintes envers les contraintes ; "Manque" supprime une contrainte tandis que "Faux" permet la permutation d'une contrainte avec un autre élément de la même catégorie.

Finalement il existe à travers le texte quelques exceptions mineures propres à chaque chapitre jugées plus intéressantes par l'auteur qu'une soumission à la contrainte.¹⁴³

Ces contournements de la contrainte initiés par le principe de clinamen renforcent l'idée que le lecteur est un acteur proactif, un constructeur de sa propre lecture.¹⁴⁴

Le lecteur doit faire sens de la complexité de l'œuvre à partir de celle-ci.

¹⁴³ Pour une description détaillée des contraintes, voir la préface de Georges Perec, « *La vie, mode d'emploi* », Paris, Editions Hachette Littérature, 1978, p.25-26.

Pour exemple, une analyse de l'application de ces contraintes dans le chapitre XVI est trouvable dans Allison James, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne chez Georges Perec » dans « Cahiers de l'association internationale des études françaises », Paris, 2006, n°58, p.386-389.

¹⁴⁴ Pour reprendre une formulation de Bernard Magné dans son analyse de Perec. « La lecture n'est pas reconstruction, mais construction. » Bernard Magné, « *Perecollages : 1981-1988* », Toulouse, Presses universitaires de Toulouse, 1989, p.238.

Comme défendu dans l'article *Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne de Georges Perec* d'Allison James, *La vie, mode d'emploi* de par son programme de contraintes se rapproche de la machine abstraite de Deleuze et de son processus diagrammatique. La surimposition des contraintes et leurs caractères combinatoires créent pour chaque élément des récits un ensemble de possibilités qui, à mesure que la narration avance, s'actualisent constamment offrant des "lignes de fuites", "des possibilités de faits" que l'auteur transformera en "faits".

« Produire une image ordonnée avec du hasard, pour Bacon, « programmer le hasard », pour Perec : il s'agit dans les deux cas d'intégrer le chaos, l'improbable, l'inconnu, par des moyens qui produisent en même temps un germe d'ordre. Dans La Vie mode d'emploi, le système des contraintes crée à la fois de l'ordre et du désordre, du continu et du discontinu. Non seulement ces tensions restent perceptibles dans la forme finale, mais elles sont au cœur de la thématique du roman : la vie entre en lutte avec son mode d'emploi, mais en même temps la vie est ce qui permet la production de ces modes d'emploi. Tension aussi entre la verticalité des contraintes — la liste — et la logique syntagmatique du récit. Ceci n'est peut-être pas sans rapport avec l'espace-temps paradoxal de La Vie mode d'emploi : la narration se fixe dans un instant mais se réanime à travers le mouvement dans l'espace. »¹⁴⁵

Le cahier des charges des contraintes est surlinéaire au texte ; Il n'est pas confondu dans la structure ou la forme du texte. Il en gère néanmoins la distribution de celle-ci au sein du texte. Nous renvoyons ceci à la citation de Noëlle Blatt :

«C'est pour expliquer que la machine abstraite est totalement déstratifiée, déterritorialisée, qu'elle n'a en soi ni forme ni substance, qu'elle ne distingue en elle-même ni forme du contenu ni forme de l'expression, et que pourtant c'est elle qui règle la distribution hors d'elle de toutes ces distinctions, que Deleuze définit sa nature comme "diagrammatique". »¹⁴⁶

¹⁴⁵ Allison James, «Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne chez Georges Perec » dans « Cahiers de l'association internationale des études françaises », Paris, 2006, n°58, p.393.

¹⁴⁶ Noëlle Blatt, « L'expérience diagrammatique : vers un nouveau régime de pensée », *Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, T.L.E, n°22, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2004, p.11.

***L'alphabet et La disparition* : frictions avec les méta-contraintes du langage**

De la présence d'œuvres oulipiennes plus ou moins complexes, plus ou moins diagrammatiques

La vie, mode d'emploi est un œuvre oulipienne majeure régie par un système de contraintes élaboré à même de générer de la complexité et, dans le sens scientifique du terme, du chaos¹⁴⁷ ; Perec impose les règles du système mais ne peut pas anticiper tous les dénouements de celui-ci.

Ainsi il existe des œuvres tels que *La vie, mode d'emploi* dont le fonctionnement peut être assimilé à la machine abstraite et au processus diagrammatique qu'elle sous-entend tandis que d'autres productions oulipiennes qui sont répondent à des principes combinatoires, qui sont plus des agencements fixes déterminant la forme expressive. Dans ce registre, nous pouvons citer les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau par exemple.

Néanmoins, certaines œuvres oulipiennes comme *Alphabets* ou *La disparition*, également de Perec, possèdent des ensembles de contraintes internes qui rentrent parfois en contradiction avec d'autres "méta-contraintes", celle de la langue française. En effet, la friction de ces deux systèmes peut une forme de dislocation de la langue ouvrant de nouvelles potentialités tout en questionnant la nature fondamentale de son support, la littérature ; qu'est-ce qui distingue ces productions, particulièrement *Alphabets*, d'une suite de symboles insignifiants tracés aléatoirement sur du papier ?

¹⁴⁷ La théorie du chaos détaille comment dans "une évolution temporelle avec dépendance sensitive des conditions initiales", un mécanisme déterministe peut fonctionner de manière imprévisible. David Ruelle, « Hasard et chaos », Paris, Editions Odile Jacob, collection *Science*, 1991, p.89.

Alphabets et La disparition : À la limite du sens

Cette friction entre la contrainte et la langue française est clairement présente dans *Alphabets*. Cet ouvrage est un recueil de poèmes hétérogrammatiques ou Perec se propose de n'employer que les dix lettres les plus utilisées de la langue française - A, E, I, L, N, O, R, S, T, U – en ajoutant une lettre à chaque section du recueil. De plus, de manière similaire à la technique musicale sérielle, Perec ajoute l'impossibilité de répéter une lettre avant la fin de la série et adopte la forme du onzain (onze séries de onze lettres) pour ses poèmes. Essentiellement, ce recueil est un pari stipulant qu'en utilisant les dix lettres les plus utilisées de l'alphabet plus une autre pour offrir des variations l'on peut former des unités syntaxiques signifiantes. Néanmoins au vu de l'exemple suivant, nous pouvons constater que le caractère signifiant est ici plus considéré comme la capacité à créer des agencements de mots valables que comme la capacité de ces agencements à générer du "sens" au sens académique du terme.

ABOLIUNTRES	Aboli,	un	très	art	nul	ose
ARTNULOSEBI	biblot	sûr,	inanité		(l'ours-babil	:
BELOTSURINA	un		raté...)			sonore
NITELOURSBA	Saut	libérant		s'il		boute
BILUNRATESO	l'abus	noir	ou	le		brisant
NORESAUTLIB	trublion		à	sens		:
ERANTSILBOU	Art		ébloui			!
TELABUSNOIR						
OULEBRISANT						
TRUBLIONASE						
NSARTEBLOUI ¹⁴⁸						

Allison James dresse une analyse complète de ce onzain en essayant de faire sens de celui-ci et en le recoupant avec des références avec la poésie mallarméenne et aux mathématiques.¹⁴⁹

Il n'en reste que le recueil reste fort obscur et s'apparente, dans sa totalité, plus à une forme aléatoire de vers libre qu'à un texte signifiant. La contrainte a malmené sa méta-contrainte

¹⁴⁸ Georges Perec, « Alphabets : cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques », Paris, Gallilée, Collection « Ecritures/Figures », 1976, p.2.

¹⁴⁹ Voir Allison James, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne chez Georges Perec » dans « Cahiers de l'association internationale des études françaises », Paris, 2006, n°58, p.395-396

syntaxique l'obligeant à se décomposer et à se recomposer ou du moins partiellement. La contrainte a prouvé qu'elle était applicable mais elle n'est pas systématiquement capable de générer des ensembles signifiants transmettant un sens à la lecture.

« *Le résultat est une sorte de chaos non maîtrisé, une déterritorialisation de la langue qui ne débouche pas toujours sur une nouvelle organisation.* »¹⁵⁰

Dans le cas de la *Disparition*, roman écrit sans la lettre "e", cette friction entre la contrainte et la langue est peut-être moins perceptible, plus subtile mais elle reste présente. Bien qu'écrit avec des phrases intelligibles, ce roman place une plus grande importance dans l'expression de sa contrainte et la signification de celle-ci et dont l'histoire qui y est racontée n'est qu'un prétexte pour affirmer sa contrainte ; Le personnage principal mourant sur le point d'énoncer la lettre interdite. Le texte est le lieu d'une exubérance sémantique avec l'emploi de néologismes, de latinismes, de périphrases, etc. ; Cette exubérance formelle, cette recherche de formalités, est un autre moyen pour le texte d'exprimer sa contrainte, - l'aspect structurel qui l'a généré (il serait difficile ici de parler de processus au vu de la simplicité de la contrainte).¹⁵¹

Il nous semble que ce rapport conflictuel entre les structures internes et la réalité physique est retrouvable dans le paradoxe induit par la construction de certaines *Houses* de la *Carboard Architecture*. L'architecture en tant de "forteresse de la métaphysique" comme Derrida la nommait, est-elle vraiment capable de subvertir la dite métaphysique dans la recherche de nouveautés architecturales ?

Comme nous l'avons déjà évoqué, la *House II* rejette toute forme d'instrumentalisation et de fonctionnalisme en rejetant dans sa forme bâtie les commodités du quotidien à des espaces interstitiels, exigus et dénués de valeurs. La même chose peut-être dite des autres *Houses* de la *Carboard Architecture* ; Par exemple, dans la *House VI*, le refus initial d'Eisenman d'installer une salle de bain ou la chambre conjugale, accessible par une porte large de 50cm, divisée par une fente lumineuse obligeant quasiment le couple habitant là à dormir

¹⁵⁰ Allison James, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne chez Georges Perec » dans « Cahiers de l'association internationale des études françaises », Paris, 2006, n°58, p.397.

¹⁵¹ Voir Allison James, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne chez Georges Perec » dans « Cahiers de l'association internationale des études françaises », Paris, 2006, n°58, p.397-400.

dans des lits séparés ou encore cette colonne suspendue au milieu de l'espace de la cuisine le rendant fort peu praticable. La Carboard Architecture, en tant qu'exercices théoriques abstraits, n'avait pas la vocation d'être construite.

« La "vraie architecture" n'existe que dans les dessins. Le "vrai bâtiment" existe en dehors de ces dessins. La différence ici est qu'architecture et bâtiment ne sont pas la même chose. »¹⁵²

Mais néanmoins, dans le but d'exprimer sa vision et ses conceptions, il fallait qu'elle soit construite.

« Manfredo Tafuri m'a un jour dit quelque de très important personnellement. Il m'a dit : Peter, si tu ne construis pas, personne ne va prendre tes idées au sérieux. Tu dois construire parce que des idées qui ne sont pas construites sont des idées qui ne sont pas construites. ». L'architecture implique de vérifier si ces idées peuvent supporter l'agression de la construction, des gens, du temps, de la fonction, etc. Tafuri disait que l'histoire ne s'intéresserait pas à ton travail si tu n'avais rien construit. Je pense que c'est absolument juste. »¹⁵³

La Carboard Architecture est une architecture de la présence ; Elle se rappelle, contraint même, à chaque instant à son usager rendant de fait la maison fort peu habitable pour le commun des mortels. En un sens, Eisenman a réussi à créer une structure qui fonctionne comme une maison et comme une sculpture mais où l'aspect fonctionnel de la maison est

¹⁵²Citation originale tirée d'une interview de 2013 de Peter Eisenman par Iman Ansari pour le site *Architectural-review* : « The 'real architecture' only exists in the drawings. The 'real building' exists outside the drawings. The difference here is that 'architecture' and 'building' are not the same. »

<https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman/8646893.article>

¹⁵³Citation originale tirée d'une interview de 2013 de Peter Eisenman par Iman Ansari pour le site *Architectural-review* : « Manfredo Tafuri once said something very important to me. He said, 'Peter, if you don't build no one will take your ideas seriously. You have to build because ideas that are not built are simply ideas that are not built.' Architecture involves seeing whether those ideas can withstand the attack of building, of people, of time, of function, etc. Tafuri said history will not be interested in your work if you haven't built anything. I think that's absolutely correct. »

<https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman/8646893.article>

subordonné à la primauté, à la pureté de la forme architecturale dans tout ce qu'elle a de conceptuelle et d'abstrait.

D'un autre côté, la Carboard Architecture s'attaque à l'origine des préconceptions de ce que l'architecture doit être en remettant en cause l'équilibre vitruvien – Utilitas, Firmitas, Venustas - en rejetant toute utilitarisme qui viendrait ternir, banaliser sa spatialité. La composition abstraite, virtuelle de cette architecture dénuée d'attentions envers les besoins humain, rejetant le rationalisme induit par ces besoins. Ceci dénote d'une forme de violence envers l'utilisateur par l'architecture d'Eisenman. Cette constatation est applicable à l'ensemble du mouvement post-moderne de la déconstruction architecturale de l'époque qui, selon Kenneth Frampton, « est à la fois élitiste et déconnectée du monde (...) témoignant d'une forme d'auto-aliénation d'une avant-garde sans cause. »¹⁵⁴

Il est clair que la volonté d'abstraction de la Carboard Architecture rentre dans une forme de conflit avec la réalité bâtie d'une architecture humaine utilisable et vivable. Cette friction entre le processus qui a généré les sculptures architecturales de la *Carboard Architecture* et le caractère nécessairement fonctionnel d'une occupation humaine nous semble réminiscent du rapport conflictuel qu'entretiennent certaines œuvres oulipiennes avec la langue française.

*« Que l'homme adore créer (...), c'est
incontestable. Mais il se peut (...) qu'il ait peur
d'atteindre ses objectifs, et de compléter l'édifice
qu'il construit. Qui sait ? Peut-être n'aime-t-il
cet édifice que lorsqu'il le voit de loin ; peut-être
voudrait-il le construire sans l'habiter... »¹⁵⁵*

¹⁵⁴ A noter que Kenneth Frampton généralise ici à l'avant-garde déconstructiviste mais le chapitre duquel la citation est issue détaille particulièrement la démarche d'Eisenman, il ne nous semblait par hors propos d'utiliser cette citation.

Kenneth Frampton, « L'architecture moderne : une histoire critique » traduit de l'anglais par Guillemette Morel-Journal, Paris, Editions Thames & Hudson, 2006, p.333.

¹⁵⁵ Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Traduction du russe par Henri Montgault, Editions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1952 .

L'Oulipo pose la question : « Qu'est-ce que la littérature ? » en testant les limites et les ambiguïtés de la linguistique. Eisenman quant à lui pose une question d'une toute autre importance : « Qu'est-ce que l'architecture ? ».

Si la littérature n'est pas appréciée par son lecteur, celui-ci peut juste s'en détourner en fermant simplement le livre tandis que l'architecture est vécue par ses utilisateurs et il est en quelque sorte impossible de lui échapper puisqu'elle définit les espaces dans lesquels nous vivons et prospérons.

Ainsi en demandant si la *Carboard Architecture* est réellement de l'architecture ou si elle n'est qu'une sculpture née d'un processus abstrait, on demande bien plus qu'une définition de l'architecture en tant qu'art. L'on pose une question bien trop vaste pour que ce travail puisse y répondre ; Toute juste la pose-t-il : « Est-ce que l'architecture est un art égal les autres ? »

Conclusion

Dans ce travail, nous avons mis en évidence une série d'éléments qui semblent soutenir l'hypothèse que l'architecture de Peter Eisenman (dans la première moitié de sa carrière en tout cas) présente des affinités dans les ambitions et dans les méthodes employées avec la littérature sous contraintes de l'Oulipo.

Tous deux cherchent à s'extraire des méthodes de conception de leurs champs respectifs. Ils questionnent les modèles traditionnelles de l'architecture et de la littérature ; modèles dépendant principalement de contingences extérieures telles que le fonctionnalisme, la symbolique ou encore dans le cas de l'Oulipo, de l'inspiration créatrice spontanée.

Ils cherchent à produire des éléments formels littéraires et architecturaux signifiants à partir de structures syntaxiques sans laisser les préconceptions sémantiques traditionnelles dévoyer et banaliser leurs recherches. La volonté est ici de rechercher des expressions littéraire ou architectural nouvelles, éloignées des carcans de la tradition et donc profondément porteuses de potentiel.

Ainsi, les deux acteurs développent des stratégies similaires pour s'extirper de ces préconceptions sémantiques : ils instaurent dans leurs productions un système de contraintes, de règles syntaxiques réglant l'apparition, la disparition et l'organisation des éléments formels. Ce système structurel interne n'est pas une expression schématique de la forme finale, c'est le générateur même de la forme. La forme finale n'étant qu'un des produits de la systémique mise en place.

Cette démarche partagée tend naturellement à produire une approche formaliste de la littérature et de l'architecture mais cette approche formaliste et autoréférentielle dont les critiques les taxent n'est qu'un produit des structures syntaxiques qu'ils mettent en place. Comme le disait Queneau, ils se "proposent de proposer des formes". Le caractère formaliste de leur approche apparaît plus par défaut que par dessein ; l'écrivain et l'architecte n'ont pas réellement choisi la forme spécifique de l'objet final, c'est plutôt le système qu'ils ont mis en place qui a conduit à cette forme.

Et plus le système de contraintes mis en place est complexe, plus le système est à même de générer de l'instabilité et de s'extirper de sa condition de simple mécanique combinatoire prévisible. Les paramètres de bases sont bien définis mais leur interaction au sein du

processus est tel que l'on ne peut prévoir toutes les solutions du système. La stratification de couches de contraintes les entraînent naturellement à dialoguer, à s'opposer, à interagir l'une avec l'autre ; le processus de composition devient alors réellement diagrammatique.

Eisenman revendique clairement ce processus diagrammatique tant dans la *Cardboard Architecture* que dans sa période déconstructiviste. Nous avons aussi démontré que dans certains cas comme celui de *La vie, mode d'emploi* le système de contraintes au moyen de la superposition de ses contraintes et de l'utilisation du clinamen comme élément déstabilisant parvient à acquérir un fonctionnement diagrammatique semblable à celui de la machine abstraite deleuzienne

Ce processus diagrammatique de conception laisse des traces, des indices sur la manière dont le système est arrivé à cette forme-là. Ainsi s'engage un dialogue entre l'auteur et le lecteur au moyen des traces. Le lecteur est invité à "faire le chemin inverse", à reconceptualiser les règles qui ont produit l'objet littéraire ou architectural qu'ils expérimentent. Cette implication du lecteur est une volonté avouée et partagée par l'Oulipo (cahier des charges des contraintes) et par Eisenman (diagrammes intermédiaires retraçant le processus).

Et bien sûr si toutes les œuvres oulipiennes n'arrivent pas à la maestria et à la complexité de l'œuvre de Perec, il n'en reste pas moins que les systèmes oulipiens qui intègrent cette notion de clinamen et donc d'instabilité dans le système conservent le caractère fragmenté et plein de potentialités du diagramme.

Ainsi même si certaines œuvres oulipiennes sont-elles plus ou moins diagrammatiques, elles posent la question du rapport aux méta-contraintes de la langue tout comme la construction d'une architecture résolument autonome et virtuelle pose la question de la possible utilisation par l'humain de cette architecture.

Ultimement les enjeux de la littérature sont circonscrits aux limites de la page sur laquelle ils sont imprimés tandis que les enjeux de l'architecture, eux, sont généralisables aux espaces dans lesquels l'humain évolue. Dès lors cela pose irrémédiablement la question de l'instrumentalisation de l'architecture par l'humain et du bien-fondé d'une démarche rejetant ce principe pour la recherche d'une pureté formelle. Ainsi parvient-t-on à générer

de nouveaux discours architecturaux éloignés de toute préconceptions traditionnelles mais aussi de toute instrumentalisation possible par l'humain. Ce qui pose la question de la nature de la *Cardboard Architecture* d'Eisenman. Si l'architecture n'est plus définie par les principes vitruviens – Venustas, Firmitas, Utilitas – par quoi alors est-ce qu'elle est ?

Au final, ces affinités tant dans les ambitions que dans les procédés entre Eisenman et l'Oulipo bien qu'original n'a rien d'étonnant. Les deux acteurs sont contemporains l'un de l'autre et même si ils sont issus de champs artistiques distincts et ne parlent pas la même langue, une forme de contexte culturel et intellectuel commun existent. Les recherches formalistes des autres champs artistiques et le structuralisme de l'époque permettent un dialogue intertextuel des disciplines et une transposabilité de concepts comme celui de la recherche de différence derridienne.

Néanmoins cette mise en relation de la *Cardboard Architecture* et de l'Oulipo reste elle aussi avant tout intertextuelle et de ce fait elle ne constitue pas un fait vérifiable et vérifié. Avec ce travail, nous avons proposé une lecture mettant en avant toute une série d'ambitions et de processus analogues dans le chef d'Eisenman et de l'Oulipo qui nous semble pertinente au vu de nos lectures et observations.

Bibliographie

Ouvrages :

- Roland Barthes, « Essais critiques IV : Le bruissement de la langue », Paris, Editions du Seuil, 1998.
- David Bellos, « Une vie dans les mots », Editions du Seuil, 1997. Version française établie à partir de l'anglais par Françoise Cartano et l'auteur.
- Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXème siècle », Paris, Editions Allia, 2003.
- Gilles Châtelet, « *Enjeux du mobile* », Éditions du Seuil, Paris, 1993.
- Noam Chomsky, « Structures Syntaxiques », traduit de l'anglais par Michel Braudreau, L'ordre Philosophique, Paris, Edition du Seuil, 1969.
- Richard Coyne, « Derrida for architects », Londres, Editions Routledge, Collection « Thinkers for architects », 2011.
- Gilles Deleuze, « Logique du sens », Paris, Editions de Minuit, 1969.
- Gilles Deleuze, « Écrivain non: un nouveau cartographe », Critique n° 343, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- Gilles Deleuze, « Francis Bacon : Logique de la sensation », Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1981.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Mille plateaux », Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- Gilles Deleuze, « Foucault », Paris, Editions de Minuit, 1986.
- Gilles Deleuze, les intercesseurs, « Pourparlers 1972-1990 », Minuit, 1990.
- Nicole Everaert-Desmedt, « Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce », Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1990.
- Jacques Derrida, « De la grammatologie », Paris, Editions de Minuit, 1967.
- Jacques Derrida, « La voix et le phénomène », Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- Jacques Derrida et Peter Eisenman, « Chora L Works », New York, Monacelli Press, 1997.
- Fiodor Dostoïevski « *Les Frères Karamazov* », Traduction du russe par Henri Montgault, Editions Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, n° 91, Paris, 1952.
- Peter Eisenman, « Peter Eisenman / Eisenmanamnesie » dans « Architecture + Urbanism », Extra Edition, Aout 1988.

- Peter Eisenman, « Diagram Diaries », Londres, Thames & Hudson, 1999.
- Michel Foucault, « Surveiller et punir », Paris, Editions Gallimard, 1975.
- Kenneth Frampton, « L'architecture moderne : une histoire critique » traduit de l'anglais par Guillemette Morel-Journal, Paris, Editions Thames & Hudson, 2006.
- John Habraken, « The structure of the ordinary : Form and control in the built environment », Cambridge, MIT press, 1998.
- David Harvey, « The condition of postmodernity : an enquiry into the origins of cultural change », Cambridge, Wiley-Blackwell, 1991.
- Oulipo, « Oulipo : la littérature potentielle », Editions Gallimard, Collection folio essais, 1973.
- Oulipo, « Atlas de littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, Collection folio essais, 1988.
- Hervé Le Tellier, « Esthétique de l'Oulipo », Bordeaux, Editions le castor astral, 2006.
- Jean-François Lyotard, « La condition postmoderne : rapport sur le savoir », Paris, Editions de Minuit, 1979.
- Bernard Magné, « Perecollages : 1981-1988 », Toulouse, Presses universitaires de Toulouse, 1989.
- Sharon Marcus, « Apartment Stories: City and Home in Nineteenth-Century Paris and London », Berkeley, university of california press, 1999.
- Georges Perec, « Espèces d'espaces », Paris, Editions Galilée, 1974.
- Georges Perec, « Alphabets : cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques », Paris, Gallilée, Collection « Ecritures/Figures », 1976.
- Georges Perec, « La vie, mode d'emploi », Paris, Editions Hachette Littérature, 1978.
- Raymond Queneau, « Le chiendent », Paris, Editions Gallimard, 1933.
- Raymond Queneau, « Exercices de style », Paris, Editions Gallimard, 1947.
- Raymond Queneau, « Cent mille milliards de poèmes », Paris, Editions, Gallimard, 1961.
- Raymond Queneau, « Entretiens avec Georges Charbonnier », Paris, Editions Gallimard, 1962.
- Raymond Queneau, « Le voyage en Grèce », Paris, Editions Gallimard, Collection Blanche, 1973.

- Raymond Queneau, « Les fondements de la littérature : D'après David Hilbert », Edition bibliothèque oulipienne, 1976.
- Jacques Roubaud, « Le grand incendie de Londres », Paris, Editions du Seuil, Collection « Fiction & Cie », 1989.
- Jacques Roubaud, « Mathématiques », Paris, Editions du Seuil, Collection « Fiction & Cie », 1997.
- Jacques Roubaud, « La bibliothèque de Warburg », Paris, Editions du Seuil, Collection « Fiction & Cie », 2002.
- Jacques Roubaud, « Impératif catégorique », Paris, Editions du Seuil, Collection « Fiction & Cie », 2008.
- Colin Rowe et Fred Koetter, « Collage city », Cambridge, MIT press, 1978.
- Colin Rowe, Robert Slutzky, « Transparence réelle et virtuelle, droits de regard », Berlin, Birkhäuser architecture, 1997.
- David Ruelle, « Hasard et chaos », Paris, Editions Odile Jacob, collection Science, 1991.
- Rudolf Wittkower, « Architectural principles in the age of humanism », New York, W.W. Norton & Company, 1962, première publication en 1949.

Articles :

- Stan Allen, « Diagram », ANY 23, 1998.
- Noëlle Blatt, « L'expérience diagrammatique : vers un nouveau régime de pensée », *Penser par le diagramme, de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, T.L.E, n°22, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2004.
- Jamie Brasslet, « The spaced-out subject : Bachelard and Perec » dans « Subjectivity and literature from the romantics to the present day », p.146-158, Editions Philip Shaw & Peter Stockwell, London, 1991.
- Italo Calvino, « Prose and anticombinatorics » dans Motte Warren, « Oulipo a primer of potential littérature », Lincoln, University of Nebraska press, 1986.
- « Les ouvroirs et le collège » dans « Carnets trimestriels du collège de pataphysique », n°18, 2004.

Clicours.COM

- Laura Chiesa, « Des chantiers potentiels : une conversation avec Enrique Walker » dans « Formules 17 : Constrained worlds – Mondes constraints », Editions Christelle Reggiani, Christophe Reig et Hermes Salceda, 2013.
- Jacques Derrida, « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres » dans « Psyché », Paris, Editions Galilée, 1987.
- Peter Eisenman, « Cardboard Architecture : House I » dans « Five Architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier », New York, Oxford University Press, 1969.
- Peter Eisenman, « Cardboard Architecture : House II » dans « Five Architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier », New York, Oxford University Press, 1969.
- Peter Eisenman, « Post-functionalism » dans « Opposition », New York, the institute for architecture and urban studies, 1976, n°6 I-III.
- Peter Eisenman, « The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End », Perspecta 21, 1984.
- John Habraken, « Playing games », Architectural Design 42, 1972.
- Allison James, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne chez Georges Perec » dans « Cahiers de l'association internationale des études françaises », Paris, n°58, 2006.
- Rosalind Krauss, « Grilles », dans Communications, 34, 1981. « Les ordres de la figuration », sous la direction de Pierre Boudon.
- Rosalind Krauss, « Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman », dans Peter Eisenman, « Houses of Cards », Oxford university press, 1987.
- Alexis Meier, « Diagrammes, architecture, musique », Rue Descartes, vol. 56, n° 2, 2007.
- Peta Mitchell, « Constructing the Architext: Georges Perec's "Life a User's Manual" » dans « Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature », 2004.
- Dominique Moncond'huy, « L'Oulipo, entre plaisir immédiat et illisibilité : qu'est-ce qu'un lecteur oulipien ? » dans « Formules », N°16, juin 2012.

- Thomas Patin, « From Deep Structure to an Architecture in Suspense : Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction », dans Journal of Architectural Education, 1984, Vol. 47, n°2 (Nov., 1993), Blackwell Publishing on behalf of the Association of Collegiate Schools of Architecture, Inc.
- William Paulson, « The possibilities of literature : Georges Perec's La vie, mode d'emploi », French Forum Vol. 14 n°3, 1989.
- Georges Perec, « Queneau et après », 1980 dans « Entretiens et conférences », Editions Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, 2003.
- Georges Perec, « Discussions sur la poésie », 1981 dans « Entretiens et conférences », Editions Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, 2003.
- Jacques Roubaud, « Perecquian Oulipo » dans « Yale french studies », n°105, 2004.
- Burhan Tufail, « Oulipian grammatology : la règle du jeu » dans « The french connections of Jacques Derrida », Editions Julian Wolfreys, John Brannigan, Ruth Robbins, New-York, State of New-York university press, 1999, p.122.
- Enrique Walker, « Tschumi on architecture : conversations with Enrique Walker », New-York, Monacelli press, 2006.

Mémoires/thèses :

- Nan Ellin, « Postmodern Urbanism », Princeton architectural press, 1999.
- Peter Eisenman, « The formal basis of modern architecture », Editions Lars Muller, 2006.
- Clarisse Mauboussin sous la direction de Bruno Marchand, Dieter Dietz et de Charlotte Erckrath, « Enoncé théorique », Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, 2016.

Sites internet :

<https://fr.slideshare.net/elsavonlicy/peter-eisenman-et-larchi-machine-diagrammatique-alexis-meier>

[Interview de Peter Eisenman par Iman Ansari pour le site Architectural-review, 2013.](#)

<https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman/8646893.article>

<http://www.paulbraffort.net/litterature/pataphysique/prolegomenes.html>

<http://oulipo.net/fr/oulipiens/o>

Tables des figures

- (1) Extrait de Stefano Corbo, « From formalism to weak form : The architecture and philosophy of Peter Eisenman », Editions Routledge, 2014, p.59.
- (2) Extrait de Bernard Tschumi, « Architecture : concept & notation » sous la direction de Frederic Migayrou, Paris, Editions du centre Pompidou, 2014.
- (3) Extrait de Rudolf Wittkower, « Les principes de l'architecture à la Renaissance », traduit de l'anglais par Claire Fargeot, Paris, Edition Passion, 1996, p.56.
- (4) Peter Eisenman, « The Formal Basis Of Modern Architecture » , Lars Muller Publishers, 2006, p.296.
- (5) Le Corbusier, « Œuvres Complète », vol-1, 1910-1929, Verlag Fur Architektur Zurich, 1916, p. 16.
- (6) John Hejduk, « Mask Of Medusa », edited by Kim Shkapich, introduction by Daniel Libeskind dans « the United States of America » in 1985 by Rizzoli International Publications, p.47.
- (7) Peter Eisenman, « Peter Eisenman and Houses of Cards », Oxford University Press :New York Oxford, 1987.
- (8) Ibidem
- (9) Ibidem
- (10) Ibidem
- (11) Ibidem
- (12) Ibidem
- (13) Ibidem
- (14) Le Corbusier, « Œuvres Complète », vol-1, 1910-1929, Verlag Fur Architektur Zurich, 1916, p. 32.
- (15) Colin Rowe et Ribert Slutzky, « Transparence Réelle et Virtuelle, Droits de Regards », Paris, les Editions du demi-cercle, 1992, p 33.
- (16) Peter Eisenman, « Peter Eisenman and Houses of Cards », Oxford University Press :New York Oxford, 1987.
- (17) Dessin Paul Steinberg, 1947 extrait de Georges Perec, « La vie, mode d'emploi », Paris, Editions Hachette Littérature, 1978.
- (18) Georges Perec, « La vie, mode d'emploi », Paris, Editions Hachette Littérature, 1978.
- (19) Ibidem
- (20) Extrait de <http://ouliipo.net/fr/oulipiens/o>
- (21) Georges Perec, « La vie, mode d'emploi », Paris, Editions Hachette Littérature, 1978.
- (22) Extrait de bibliothèque nationale de France, « Oulipo : ouvroir de littérature potentielle », Paris, Editions Gallimard, 2014, p.117.

