



La vibration comme force morphogénétique de création, ou le dynamisme architectonique dans l'oeuvre de Peter Eisenman

Stefania Caliandro

Number 1, 2013

Cygne noir

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1090993ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1090993ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (print)

1929-090X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caliandro, S. (2013). La vibration comme force morphogénétique de création, ou le dynamisme architectonique dans l'oeuvre de Peter Eisenman. *Cygne noir*, (1), 22–34. <https://doi.org/10.7202/1090993ar>

Article abstract

Cet article analyse les moments sémiotiques de la vibration, conçue comme force génératrice de formes. En ce sens, la vibration paraît ramener l'idée de structure au plus près de la matérialité de l'oeuvre puisque, comme l'expliquait Paul Klee, elle en détermine à la fois la disposition topologique et le dynamisme. Elle travaille l'architecture de Peter Eisenman, où une élaboration diagrammatique croise l'expérience d'un mouvement confondant ou *blurring*. Compte tenu de la difficulté de réduire la morphologie produite par vibration à la trace ou à l'empreinte, ce phénomène peut être compris par rapport à la question de l'intelligibilité du sensible.

© Stefania Caliandro, 2013



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

LA VIBRATION COMME FORCE MORPHOGÉNÉTIQUE DE CRÉATION, OU LE DYNAMISME ARCHITECTONIQUE DANS L'ŒUVRE DE PETER EISENMAN

Vous connaissez tous sans doute cette jolie expérience des figures sonores. On recouvre de sable fin une mince plaque de bois ou de métal. En frottant le bord de la plaque avec un archet de violon, on provoque une vibration qui se transmet à la plaque. C'est cette mise en vibration qui constitue le phénomène essentiel. Elle confère à la matière (sable) une structure rythmée qui se traduit par un ordre rythmique précis. Par conséquent, tout d'abord impulsion à la vibration, ou encore volonté ou besoin de devenir vivant, puis transformation en un phénomène matériel et enfin expression visible de celui-ci par une nouvelle disposition de la matière¹.

Avec ces quelques mots, simples et riches au même moment, Paul Klee expliquait à ses élèves au Bauhaus sa « pensée plastique » et comment, en art comme dans la nature, la matière peut être saisie par une expression de vie. La forme intéresse dans la mesure où elle manifeste la loi de son devenir, le dynamisme de sa mise en forme, la morphogénèse et l'entéléchie qui la déterminent : la vibration imprime une impulsion, un rythme, une structuration à la matière, en introduisant, au-delà de toute causalité mécanique, une dimension organique dans la forme. La disposition téléonomique de celle-ci est alors appréhendée comme « expression visible » de « volonté ou besoin de devenir vivant ». Nous n'approfondirons pas ici l'esthétique de cet artiste, mais nous nous appuyerons sur ses réflexions en théorie de l'art pour essayer de comprendre la question de la vibration d'un point de vue sémiotique. Aussi paradoxal cela puisse-t-il paraître, ce phénomène ne concerne pas seulement les arts dits du temps, tels la musique, la poésie, le théâtre, le cinéma, la danse, etc., mais aussi certaines œuvres visuelles, architecturales incluses, où le mouvement est, pour ainsi dire, condensé en une forme donnée ou une image fixe.

Nous retrouvons cette question dans la conception diagrammatique qui anime l'architecture de Peter Eisenman où, en dépit de la *métaphysique de la présence* qui, d'après sa lecture de Jacques Derrida², est propre à cet art, la réalisation, ainsi que le projet dont celle-ci découle, montrent – et dépassent – le processus intérieur (les fonctions sémiotique et architecturale) et les éléments antérieurs (la réalité du site, l'héritage historique et culturel, etc.) qui les ont engendrés. L'approche théorique et architectonique d'Eisenman est particulièrement développée à cet égard, puisqu'elle comporte une définition inattendue des formes en devenir, en raison de la *superposition* (mais nous devons mieux préciser ce terme) de variations et des variantes adoptées dans la création³. La notion de vibration s'hybride et s'enrichit alors de l'idée d'*interférence*⁴, impliquant en quelque sorte une dynamisation à la fois de l'objet du regard et du regard que le sujet y porte. Autrement dit, en l'occurrence, la vibration concerne non seulement l'œuvre, mais également, et peut-être même davantage, son instance de création et de réception.

En nous demandant à quel type de signe la vibration pourrait se référer d'après la théorie de Charles Sanders Peirce, nous montrerons la difficulté d'inclure simplement les formes

produites par ce phénomène dans la catégorie des index⁵, des traces ou des empreintes. Nous observerons également comment, dans une pensée déconstructiviste, la vibration a pu devenir un moyen pour atteindre la déstructuration de l'espace architectural. Nous ne nous attarderons néanmoins pas sur ce dernier point, plus évident en raison de liens étroits qui se tissent, même historiquement, entre les postmodernismes philosophique et architectural, pour mettre plutôt en avant une intelligibilité morphodynamique de l'œuvre, où la vibration imprimée dans le processus de création continue à se transmettre dans sa perception psychophysique.

Une conception morphodynamique

Comme l'écrivait Paul Klee, la vibration est un « phénomène essentiel » à travers lequel la matière, modulée par l'oscillation, prend forme selon une structure précise. Cette structure n'est pas conçue comme rigide ou inanimée et, de ce fait, l'artiste préfère la symboliser par une ligne ondulée plutôt que par une droite mesurable⁶. La matière, en fonction de sa prédisposition et de son aptitude au mouvement, entre alors dans un courant et se conforme « à un concept de vie⁷ ». La force, ce pouvoir créateur « qui n'est justement pas perceptible avec les mêmes sens qui nous permettent de percevoir les types de matière que nous connaissons⁸ », n'est visualisable que par la mise en forme et par le processus d'évolution continue qu'elle génère. Elle est à la fois « pleine de mystère », puisque nous sommes nous-mêmes chargés d'elle « dans la moindre de nos particules », et « une forme de matière » que l'on appréhende par la façon dont elle modèle le sensible. Il est intéressant de remarquer que, pour l'artiste, cette force doit être pensée comme immanente – *une forme de matière* –, « [e]n interpénétration avec la matière », tout en affectant cette dernière, et en nous affectant, à un niveau *plus profond*⁹. Elle donne la mesure de l'aperception d'une intelligibilité dans le sensible, puisque cette force traverse la matière et qu'elle se manifeste dans celle-ci sans la transcender.

Toute la réflexion plastique de Klee se fonde sur l'articulation de forces, tensions antagonistes et dynamiques qui ne se ramènent pas à un système abstrait, mais qui relèvent d'une organisation intrinsèque des formes. En ce sens, nous pouvons l'assimiler à cette même conception morphogénétique qui amena Claude Lévi-Strauss à distinguer l'idée de structure de la notion de système. Dans une synthèse très éclairante, Jean Petitot a montré la généalogie, l'essence et l'horizon du structuralisme, en le situant dans la lignée épistémique qui, de Goethe à René Thom en passant par D'Arcy Thompson, a travaillé à une naturalisation de la phénoménologie et des structures perceptives. Dans cette optique, Petitot souligne dans quels termes l'anthropologue a voulu prendre ses distances d'un certain formalisme structuraliste, pour retrouver des affinités avec les théories de la nature et les sciences exactes qui se sont attachées à approfondir les dynamiques du morphologique¹⁰. Ces sciences – « théorie des catastrophes et des bifurcations d'attracteurs de systèmes dynamiques non linéaires, théorie des phénomènes critiques et des ruptures de symétrie, théorie de l'(auto-)organisation, états critiques auto-organisés, thermodynamique non linéaire et structures dissipatives, etc. » – ont désormais élaboré des modèles physico-mathématiques pour une compréhension qualitative de la complexité des systèmes non élémentaires¹¹. D'une manière plus intuitive, quoiqu'informé par les géométries non euclidiennes, Klee paraît avoir réuni des considérations

physico-acoustiques de la science des matériaux, étudiée depuis Ernst Chladni, et certaines recherches contemporaines de la psychologie de la *gestalt* pour penser de manière conjointe, comme l'encourage à le faire Petitot, « non seulement géométrie et forces mais géométrie, forces et formes¹² ».

La vibration est à la fois une force et des formes, celles-ci étant régies par une géométrie organisatrice, strictement dépendante du type de propagation dans un matériau donné, et la géométrie de ces formes se manifeste dans leur disposition topologique. C'est par la perception des formes, de leur oscillation comme de leur distribution spatiale, que nous pouvons appréhender la force. Pour être bien saisis, les signes d'une vibration doivent ainsi être intégrés à une fonction sémiotique, comme l'écrivait Umberto Eco à propos de signes tels que les empreintes, les symptômes et les indices¹³, car, dans la plupart des cas, leur genèse n'est pas perceptible de manière immédiate, mais reconstituée par inférence ou interprétation.

Peter Eisenman, une architecture en devenir

Dans ses écrits, Peter Eisenman réfléchit constamment sur une architecture qui garde les traces de son propre devenir et qui montre, même dans la réalisation finale, le processus de son évolution. En réaction au fonctionnalisme moderniste, l'architecte soutient l'idée que les formes simples et stables ne sont que la réduction de systèmes plus ou moins complexes – comme l'attestent les tremblements de terre, les glissements de terrain et les tsunamis – dont elles constituent à peine une suspension¹⁴.

Lecteur de Noam Chomsky, puis de Michel Foucault, de Deleuze et Guattari et, surtout, de Jacques Derrida, il se sert de la notion peircienne mais aussi deleuzienne de diagramme pour élaborer, par exemple, dans les années soixante-dix, des variantes toujours plus articulées et retravaillées de la forme architecturale de base d'une maison, le cube. En se référant aux schémas de Wittkower sur les villes palladiennes, ainsi qu'au Modulor de Le Corbusier, Eisenman distingue deux usages différents du diagramme, l'un analytique ou d'explication, l'autre comme générateur de formes. Le premier est un emploi dit « post-représentationnel » : le diagramme est élaboré après la réalisation et il aide à la compréhension des relations, notamment spatiales, qui se tissent à l'intérieur de l'œuvre¹⁵. Puisqu'il ne donne pas une représentation correspondant point par point à l'objet, le diagramme relève de la dimension hypoiconique que lui reconnaissait Charles Sanders Peirce, pour qui le diagramme met en évidence, dans ses propres parties, les relations internes entre les parties de son objet¹⁶. Mais il y a une seconde manière de concevoir le diagramme : en tant que signe d'une pensée encore en mouvement, où s'inscrivent les traces du devenir, c'est-à-dire les possibles variantes que la même œuvre architecturale aurait pu prendre. C'est une dimension plus projective qui renvoie encore à la conception peircienne du diagramme, en tant qu'outil pour le raisonnement et la réflexion théorique, mais qui est sans doute influencée par la relecture que Gilles Deleuze fait de cette notion. Ainsi, le diagramme, en tant qu'hypoicône, « ouvre au sensible », il travaille le moment préalable à toute stabilisation figurative (le *figural* d'après Jean-François Lyotard), pour « introduire des "possibilités de fait"¹⁷ ». Le diagramme est alors porteur d'une « architecture de traces », il devient médium de création, dans la mesure où il renvoie à l'historique du projet et il en laisse réapparaître

les dynamiques¹⁸. Sa dimension projective, tout en n'excluant pas le moment analytique du diagramme, fait alors évoluer le fractionnement combinatoire, quasi tautologique, de ses premières créations pour rehausser la variabilité en tant que force et matière architectoniques.

Inspiré du texte derridien sur la « Note sur le bloc-notes magique » de Freud, Eisenman élabore l'idée d'une réécriture continuelle, où toutefois les écritures précédentes ne peuvent véritablement être effacées, car, à l'instar du bloc-notes magique exemplifiant le fonctionnement de l'inconscient freudien, elles restent gravées dans le tableau de cire sous-jacent à la feuille d'écriture, plus superficielle. Pareillement, il songe à une stratification d'écritures architecturales, que le diagramme fait néanmoins resurgir et qui, à travers lui, se transmettent au projet, puis au bâtiment. Or, il est intéressant de remarquer, comme le précise l'architecte dans ses déclarations esthétiques, que ces traces ne sont pas et ne peuvent être tout simplement intégrées en une solution qui viserait à résoudre dialectiquement les discordances figuratives. En ce sens, il prend ses distances par rapport à la notion de superposition de Gilles Deleuze, qu'il voit comme une stratification verticale de couches (« *[s]uperimposition* »), puisque pour lui la « *superposition* » implique une surimpression de couches, de ce fait même entremêlées et indissociables, ou, pour le dire dans ses termes, « une stratification horizontale coextensive, dans laquelle il n'y a pas de fond ou d'origine stable et où le fond et la figure fluctuent entre l'un et l'autre¹⁹ ». Cette interaction entre figure et fond ou entre plusieurs figures porte à son extrême la question de la transparence, dont Colin Rowe et Robert Slutzky ont montré l'aspect ambivalent et équivoque, du fait que celle-ci entraîne une perception simultanée de différentes localisations spatiales²⁰. Pour Eisenman, il en résulte une architecture très articulée, où le processus intérieur du projet croise d'autres éléments antérieurs à sa conception et relevant du site.

Sa *Maison Guardiola* à Santa Maria del mar (Cadix, projet non réalisé, 1988) est emblématique du morphodynamisme qu'il songe à inscrire dans l'architecture, en résonance avec les forces et les fluctuations propres au lieu. Comme le montrent les dessins en plan, en élévation et en perspective, ainsi que la maquette d'ensemble, les volumes en L, typiques d'ailleurs de plusieurs architectures d'Eisenman, reproduisent, dans cette maison, le mouvement d'oscillation transmis par la mer à la plage et au paysage. De même que le sable est modelé par les vagues et qu'il acquiert une morphologie ondulante similaire à celle de la mer, de même l'architecture, pour Eisenman, doit manifester les traces de la vibration parcourant l'environnement. Dans d'autres œuvres, ce sont des dynamiques géotectoniques et orographiques (*Cidade da Cultura de Galicia* à Saint-Jacques-de-Compostelle, en cours de réalisation depuis 1990) ou, encore, liées à l'histoire urbaine et politique du lieu (*Bibliothèque de L'HUEI*, Genève, 1997 ; *Mémorial pour les juifs tués en Europe*, Berlin, 2004) qui sont propices à générer des formes, interagissant avec le diagramme initial et participant à sa réécriture. Il est important de remarquer que ces formes sont seulement en partie assimilables à des empreintes ou des traces d'éléments préexistants, puisqu'elles ne se modèlent pas tout simplement sur l'apparence iconique de ces éléments et qu'elles ne sont pas, à proprement parler, des indices de ces expériences. Elles réactualisent plutôt les dynamiques produites dans ces expériences, puisque leur forme en résulte. Ainsi, même si Eisenman ne s'exprime pas en termes de vibration, la conception de sa *Maison Guardiola*, à la fois dans son apparence et dans son implantation structurelle, s'approprie, en les reproduisant, les fluctuations et les oscillations

du site, bien qu'aucune contiguïté physique ou action directe de ces forces n'ait agi sur le bâtiment. À l'encontre d'une valorisation purement formelle des techniques de transformation (« *morphing* ») dont l'architecte peut désormais se servir, Eisenman encourage, par ailleurs, à apprécier les moindres détails, comme les espaces interstitiels, qui caractérisent les formes produites dans la réactualisation de ces dynamiques et qui témoignent de l'intériorisation de ces forces dans le travail de création²¹.

À cet égard, une autre notion se révèle essentielle pour comprendre son approche : simultanément au développement d'une pensée diagrammatique en architecture, auquel il contribue, Peter Eisenman n'hésite pas à soumettre ses diagrammes au « *blurring* », à une action de déplacement, à un mouvement confondant qui fait ressurgir le « figural » dans la forme/fonction du premier diagramme de projet²². Qu'il soit défini comme le sautillerment entre la figure et le fond, comme l'entredoux ou comme un processus interstitiel entre deux formes possibles, le recours à ce mouvement générateur d'images troubles (*blurred images*) est une manière de réintroduire, en architecture, « forces et flux qui peuvent être multiples, réversibles et déformateurs plutôt que linéaires et transformatifs²³ ». Le *blurring* est donc un processus qui participe à créer le flou, le dédoublement ou le déplacement des formes, en relançant l'idée d'une œuvre parcourue par une vibration ou par un tremblement constitutif. Il engendre une situation (« *blurred condition* ») où les relations entre forme et contenu et entre site et programme sont remises en question par « interférence²⁴ ». En ce sens, le *blurring* ouvre de « nouvelles possibilités pour le figural », il ajoute « une autre couche » aux strates du diagramme, en faisant interagir les différents moments du processus intérieur, présents dans le diagramme, avec d'autres dynamiques, antérieures ou préalables à l'élaboration du projet²⁵. Ainsi, notamment dans sa *Maison Guardiola* et dans ses projets travaillés à partir des années 1990, les dynamiques qui resurgissent du site disloquent, déforment et dédoublent, sans jamais les répéter tels quels, les éléments que la pensée architecturale y installe.

Il s'agit d'une conception qui déplace, *in primis*, le point de vue, une vibration qui déstabilise le sujet et qui voudrait lui transmettre la perception d'un espace « matrice de forces et de sens²⁶ ». Elle vise la création d'un espace « affectif » qui implique aussi bien le corps que l'œil et l'esprit²⁷. À cet égard, Eisenman fait une distinction entre l'« *affect* » et l'« *effet* » que l'architecture doit produire : son travail ne veut pas, ou pas seulement, répondre à des exigences utilitaires et réaliser une fonction, autrement dit, produire des effets dans la société selon une logique moderniste, mais davantage solliciter un sentiment (*affect*) au sein d'un environnement physique²⁸.

Des formes à l'instance créatrice

Les traces dont parle Eisenman et sur lesquelles se développent ses œuvres sont porteuses d'une mémoire qui n'appartient pas seulement au projet, mais aussi à son mode et ses conditions de réalisation²⁹ ; elles contribuent à définir le « moule plastique » de ses architectures³⁰. Mais comment ces formes, produites par diagramme, par *blurring* et par leur interférence, donnent-elles lieu à l'aperception d'une vibration parcourant l'architecture?

La question ne diffère pas fondamentalement de celle posée par Umberto Eco dans son *Trattato di semiotica generale*, analysant les opérations qui doivent être menées pour produire et interpréter des signes. Comme le sémioticien le soulignait, son tableau synthétique ne cherche pas à donner une classification « des types de signes, comme dans les typologies traditionnelles, mais des types de modalités productrices de signes³¹ ». Empreintes, traces ou indices se définissent en tant que tels dans la mesure où ils déclenchent une activité qui permet la *reconnaissance* de leur origine. Rassemblées, à ce titre, avec des index et intégrées dans une fonction sémiotique qui les définit en tant que signes, les empreintes sont néanmoins distinguées des symptômes et des indices pour le type de renvoi, par « *ratio difficilis* », qu'elles établissent avec leur source³². En fait, tandis que les symptômes ou les autres types de traces procèdent d'un répertoire codifié et sont donc facilement reconnaissables (et falsifiables), il est plus difficile de remonter de l'empreinte à l'agent imprimeur. Il nous paraît défendable qu'une difficulté similaire se rencontre dans la reconnaissance du type de vibration à partir des signes de sa manifestation. Par ailleurs, nous remarquons que, dans le cas de la vibration, cette reconnaissance peut résulter d'une *sémiotique perceptive*, en retenant l'idée d'une naturalisation des structures perceptives proposée par Jean Petitot³³ et en dépassant les hésitations qui ont longtemps retenu Eco concernant l'inclusion d'opérations perceptives dans la sémiose³⁴. Ces structures perceptives sont appréhendées dans et avec l'observation des formes ; c'est grâce à elles que l'on a l'intuition d'une intelligibilité qui gouverne la morphologie du sensible, que l'on ressent une *pensée plastique* à l'œuvre, voire en l'occurrence, que l'on aperçoit une vibration au travers des formes.

Il y a, cependant, un autre aspect qui pourrait rapprocher, à notre avis, la production d'empreintes à la vibration. Umberto Eco distingue deux processus dont l'empreinte relève : l'un, un « processus de la métaphore (elle paraît 'semblable' à l'agent imprimeur, ou elle le représente) » ; l'autre, un processus « de la métonymie (on reconnaît la preuve d'un rapport préalable de contiguïté entre empreinte et agent imprimeur)³⁵ ». Ces deux processus appartiennent à deux moments sémiotiques différents : l'un iconique, l'autre indiciel ou, mieux, indexical³⁶ et l'on ressent, tout au long de l'argumentation, la précaution avec laquelle l'auteur les traite³⁷. C'est cette ambiguïté de l'empreinte entre l'icône et l'index que, dans son approche anthropologique des images, Georges Didi-Huberman n'hésite pas à court-circuiter dès le titre de son livre *La ressemblance par contact*³⁸, alors que pour Charles Sanders Peirce il s'agissait bien de deux regards sémiotiques différents portés envers un objet donné³⁹. Or, cette ambiguïté nous paraît dévoiler une duplicité constitutive non seulement de l'empreinte, mais aussi de la vibration, malgré certaines différences.

Approfondissons dans quel sens il est possible de tracer ce parallélisme. Tout d'abord, le fait que la création de formes par vibration ne procède pas nécessairement par contact direct et immédiat, comme dans l'empreinte, n'exclut pas qu'une relation à la fois iconique et indexicale puisse s'établir, comme l'atteste la photographie traditionnelle, générée par l'enregistrement des vibrations lumineuses sur le papier photosensible. Bien évidemment, il s'agit toujours d'une relation par « présomption visant à un acte de référence » et, comme telle, évoquant le problème d'en vérifier la véracité⁴⁰. Ensuite, le fait que ce soit une force plutôt qu'un objet, ou une partie du corps, qui agit dans le *moulage* de la morphologie produite ne différencie pas clairement

une modalité créatrice de l'autre, étant donné que dans l'empreinte la source est, en général, présupposée et que, dans la plupart des cas, cette présomption de connexion physique avec l'agent imprimeur ne peut trouver de vérification empirique qu'au moyen de l'interprétation. À ce propos, Didi-Huberman a souligné la nécessité de concevoir la notion d'origine comme une « *origine-tourbillon* », d'après la définition suivante donnée par Walter Benjamin dans son *Origine du drame baroque allemand* (1928) :

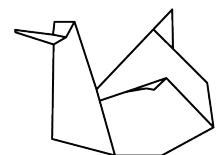
L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel [...]⁴¹.

L'origine, qui « demande à être reconnue » et « qui est par là même inachevée[e], toujours ouvert[e]⁴² », est donc tout aussi dynamique dans l'empreinte, analysée par Didi-Huberman, que dans la vibration à laquelle Eisenman assujettit ses architectures. En un cas comme dans l'autre, les formes et les forces qui sont à la genèse des œuvres sont restituées dans une compréhension sémiotique de l'objet analysé, le renvoi indexical à leur origine se faisant essentiellement par conjecture et démonstration.

Quant à la dimension iconique des formes générées par empreinte et par vibration, les deux modalités de production impliquent la question de la similarité ; toutefois ici les différences sont consistantes. Dans l'empreinte, la ressemblance concerne le rapport, généralement *en négatif*, entre l'agent imprimeur et l'objet produit ou, encore, les différents exemplaires créés d'une même matrice ou d'un même moule. Suivant Didi-Huberman, « [l']empreinte *dédouble* », elle crée un double et, dans la répétition, elle engendre « un *écart*, fût-il infime, où les *ressemblances* produites [...] deviennent [...] *inassimilables*⁴³ ». De manière apparemment pareille dans la vibration, des formes similaires entre elles⁴⁴, non identiques, se modèlent selon la fréquence d'oscillation, qu'elles reproduisent ; cependant, elles la diffractent dans l'espace en une inévitable dispersion, avec des résistances et des interférences. Au vu de leur proximité et de leurs spécificités, on pourrait donc difficilement songer à la vibration comme à un cas particulier d'empreinte, puisque finalement l'empreinte n'existe « *qu'en particulier*⁴⁵ », c'est-à-dire dans un rapport un à un avec l'agent imprimeur et dans une temporalité unique de création pour chaque exemplaire, alors que la vibration entraîne la prolifération en formes multiples, en une temporalité qui s'étend spatialement dans la propagation.

Il y a enfin une dernière distinction qui doit être soulevée, peut-être la plus importante d'un point de vue théorique ; elle concerne les parties affectées, d'une part, par le moulage ou l'impression et, d'autre part, par la modulation en fréquence. Car en fait la vibration ne touche pas seulement l'apparence phénoménale de l'objet, elle ne modifie pas seulement l'aspect extérieur ou visible du matériel mis en oscillation, mais elle lui imprime une sollicitation structurelle qui peut altérer et, même détruire, sa configuration architectonique. Or, jusqu'au moment où les signes de la vibration ne s'effacent pas et que celle-ci n'ébranle pas la consistance matérielle de l'objet qui la supporte, la vibration tend à se poursuivre au-delà des limites physico-spatiales de son lieu d'action. En ce sens, il n'est pas étonnant de la voir à l'œuvre dans les projets

et les réalisations d'Eisenman, pour qui l'architecture est dans le devenir⁴⁶. À l'opposé de la modalité de création étudiée par Didi-Huberman, où « *la forme obtenue par empreinte tire la ressemblance vers la mort de l'art*⁴⁷ », le morphodynamisme résultant d'une vibration manifeste la vitalité des forces traversant l'œuvre, en éveillant un effet de *présence*, qui touche également le sujet percevant⁴⁸. Ce dernier aspect nous ramène à l'idée d'une vibration en tant que transmission d'une force vitale qui, de l'œuvre, parvient finalement à l'observateur, participant ainsi d'un flux énergétique. Le passage de la morphologie de l'objet à la perception d'un dynamisme structurel et d'une expression de vie induit à remonter de l'œuvre à son instance à la fois de création et de réception, en se prêtant à une optique, sans doute romantique, mais révélatrice de la modalité d'engendrement et de fonctionnement de la dimension émotionnelle véhiculée par le morphodynamisme. Ce passage, impliquant la sensibilisation du sujet, mais aussi un retour d'ordre métasémiotique – d'où l'effet de présence –, correspond à la dernière des trois phases artistiques appelées par Klee « pré-crétion », « création » et « post-crétion », c'est-à-dire respectivement le mouvement préexistant l'œuvre, le mouvement actif et créateur dirigé sur elle et, enfin, « la progression du mouvement à travers l'œuvre et dirigé sur autrui, sur le spectateur de l'œuvre⁴⁹ ». Sollicitant la cœnesthésie du corps du sujet⁵⁰, la vibration s'apparente alors, peut-être, à la notion anglophone, mais dérivée de la même origine latine, de *vibrancy* : l'être vital, l'être plein d'énergie et son pouvoir de rayonnement. Que cette vibration soit euphorique ou destructive, elle nous affecte au niveau le plus profond, « dans la moindre de nos particules », comme l'écrivait Paul Klee ou, plus récemment, comme la théorie des cordes, évoquée par Eisenman⁵¹, nous propose de le penser.



Bibliographie

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

DE LANDA, Manuel, « Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Form », *ANY. Architecture New York*, no 23 : Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age, juin 1998, p. 30-34.

ECO, Umberto, *Segno*, Milan, Isedi, 1972 (trad. française *Le signe*, Bruxelles, Labor, 1988).

—, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975, éd. cons. 1991.

—, *La production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992 (adaptation d'une partie de son *Trattato di semiotica generale*).

—, *Kant e l'ornitorinco*, Milan, Bompiani R.C.S., 1997.

EISENMAN, Peter, « Post/El Cards. A reply to Jacques Derrida », *Assemblage*, no 12, août 1990, p. 14-17 ; rééd. dans P. Eisenman, *Written into the void. Selected writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, pp. 1-5.

—, « A Matrix in the Jungle », dans Furio Barzon et al. (éd.), *The Charter of Zurich*, Basel, Birkhäuser, 2001, p. 28-37 ; rééd. dans P. Eisenman, *Written into the Void. Selected writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 120-125.

—, « The Affects of Singularity », *Architectural Design*, no 62, novembre-décembre 1992, p. 51 ; rééd. dans P. Eisenman, *Written into the void. Selected writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 19-24.

—, « Written Into the Void » [1994], publié dans P. Eisenman, *Written into the void. Selected writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 79-86.

—, « Processes of the Interstitial: Notes on Zaera-Polo's Idea of Machinic », *El Croquis : Peter Eisenman 1990-1997*, no 83, 1997, p. 21-35 (édition bilingue en espagnol et anglais) ; rééd. dans P. Eisenman, *Written into the void. Selected writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 50-71.

—, « Diagram: An Original Scene of Writing », *ANY. Architecture New York*, no 23 : Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age, juin 1998, p. 27-29 ; rééd. dans P. Eisenman, *Written into the void. Selected writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 87-94.

—, « Diagrams of Exteriority », dans *Diagrams Diaries*, New York, Universe Publishing, 1999, p. 164-209.

—, « Autonomy and the Will to the Critical », *Chien chu*, no 42, novembre 2000, p. 58-63 ; rééd. dans P. Eisenman, *Written into the void. Selected writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 95-99.

—, « Blurred Zones », dans *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial, Eisenman Architects*

1988-1998, New York, Monacelli Press, 2003, p. 6-9 ; rééd. dans P. Eisenman, *Written into the void. Selected writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 108-112.

—, « Digital Scrambler : From Index to Codex », *Prospecta*, 35, 2004, pp. 40-53 ; rééd. dans P. Eisenman, *Written into the Void. Selected Writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, pp. 133-150.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.

LYOTARD, Jean-François, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977 ; éd. consultée bilingue : *Les Transformateurs Duchamp. Duchamp's TRANS/formers*, Bruxelles, Van Looveren & Princen, 2010.

—, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985.

—, « L'instant, Newman », *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 89-99.

KLEE, Paul, *Das bildnerische Denken*, textes recueillis et édités par Jürg Spiller, Bâle & Stuttgart, Schwabe & Cie Verlag, 1973 (trad. française *Écrits sur l'art/1. La pensée créatrice*, Paris, Dessain & Tolra, 1973).

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, [1885-1914], éd. et trad. par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

PETITOT, Jean, « La généalogie morphologique du structuralisme », *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, t. LV, no 620-621 : Claude Lévi-Strauss, janvier-février 1999, p. 97-122.

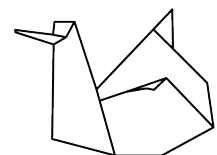
—, « Morphologie et Esthétique structurale : De Goethe à Lévi-Strauss », *La Part de l'Œil*, no 25-26 : L'art et la fonction symbolique, Bruxelles, 2010-2011, p. 220-235.

—, communication en réponse à Jean-Claude Coquet dans « Le Débat », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, no 114, Université de Limoges, 31 janvier 2011. En ligne : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3641>>.

PETITOT, Jean, Francisco J. VARELA, Bernard PACHOUD & Jean-Michel ROY (éds), *Naturalizing Phenomenology. Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, Stanford (CA), Leland Stanford Junoir University Press, 1999.

ROWE, Colin & Robert SLUTZKY, « Transparency: Literal and Phenomenal » [1955-56], *Perspecta*, no 8, 1963, p. 45-54.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940 ; éd. consultée 1986.



Notes

- 1 P. KLEE, *Das bildnerische Denken*, textes recueillis et édités par J. Spiller, Bâle & Stuttgart, Schwabe & Cie Verlag, 1973 (trad. française *Écrits sur l'art/1. La pensée créatrice*, Paris, Dessain & Tolra, 1973, p. 44).
- 2 Cf. notamment P. EISENMAN, « Post/El Cards. A reply to Jacques Derrida », *Assemblage*, no 12, août 1990, p. 14-17 ; rééd. dans P. EISENMAN, *Written into the void. Selected writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 1-5, spéc. 4.
- 3 Cf. notamment P. EISENMAN, « Diagram: An Original Scene of Writing », dans ANY. *Architecture New York*, no 23 : Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age, juin 1998, p. 27-29 ; rééd. dans P. EISENMAN, *Written into the void. Selected writings 1990-2004*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 87-94.
- 4 Cf. P. EISENMAN, « Autonomy and the Will to the Critical », *Chien chu*, no 42, novembre 2000, p. 58-63 ; rééd. dans *Written into the void, op. cit.*, p. 95-99, spéc. 96.
- 5 Dans la traduction française, on a souvent employé le terme *indice*, pour désigner ce que d'autres auteurs suivant la tradition nord-américaine (Umberto Eco, Rosalind Krauss, etc.) préfèrent nommer un *index*. Dans ce dernier cas, le mot *indice* (par exemple, les traces d'un crime) indique plutôt un type particulier d'*index*.
- 6 Cf. P. KLEE, *Das bildnerische Denken*, *op. cit.*, p. 45.
- 7 *Ibid.*, p. 49.
- 8 *Ibid.*, p. 63.
- 9 *Ibid.*
- 10 Jean Petitot cite notamment Claude Lévi-Strauss d'après *De près et de loin* : « Je dirai même que toutes les erreurs, tous les abus commis sur ou avec la notion de structure proviennent du fait que leurs auteurs n'ont pas compris qu'il est impossible de la concevoir séparée de la notion de transformation. La structure ne se réduit pas au système : ensemble composé d'éléments et de relations qui les unissent. ». J. PETITOT, « La généalogie morphologique du structuralisme », *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, t. LV, no 620-621 : Claude Lévi-Strauss, janvier-février 1999, p. 97-122, spéc. 98.
- 11 *Ibid.*, p. 115.
- 12 *Ibid.*, p. 101. Cet auteur a récemment repris la perspective reliant le structuralisme de Claude Lévi-Strauss à Goethe, à D'Arcy Thompson et à René Thom ; cf. J. PETITOT, « Morphologie et Esthétique structurale : De Goethe à Lévi-Strauss », *La Part de l'Œil*, no 25-26 : « L'art et la fonction symbolique », Bruxelles, 2010-2011, p. 220-235.
- 13 Cf. U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975, éd. cons. 1991. U. ECO, *Segno*, Milan, Isedi, 1972 (trad. française *Le signe*, Bruxelles, Labor, 1988, notamment p. 165-183 avec le tableau p. 174). U. ECO, *La production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992 (adaptation d'une partie de son *Trattato di semiotica generale*).
- 14 Cf. P. EISENMAN, « Digital Scrambler: From Index to Codex », *Prospecta*, no 35, 2004, p. 40-53 ; rééd. dans P. EISENMAN, *Written into the Void. op. cit.*, p. 133-150, spéc. 140.
- 15 P. EISENMAN, « Diagram: An Original Scene of Writing », ANY. *Architecture New York*, no 23 : Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age, juin 1998, p. 27-29 ; rééd. dans P. EISENMAN, *Written into the Void, op. cit.*, p. 87-94, spéc. 88 (ma traduction).
- 16 En distinguant les images, les diagrammes et les métaphores dans la typologie des hypocoïnes (2.277), Charles Sanders Peirce appelle diagrammes « celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties ». C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, [1885-1914], éd. et trad. par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 149.
- 17 Gilles Deleuze reprend la notion de diagramme d'une déclaration de Francis Bacon. G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 95-96 et note 87, p. 94. Cette notion est élaborée à plusieurs moments dans les écrits de Deleuze ; cf. M. DE LANDA, « Deleuze,

- Diagrams, and the Genesis of Form », *ANY. Architecture New York*, no 23 : Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age, juin 1998, p. 30-34 ; cf. J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985.
- 18 P. EISENMAN, « Diagram: An Original Scene of Writing », *loc. cit.*, p. 89 (ma traduction).
 - 19 *Ibid.*, p. 90 (ma traduction).
 - 20 Cf. C. ROWE & R. SLUTZKY, « Transparency: Literal and Phenomenal », *Perspecta*, no 8, 1963, p. 45-54. Je remercie la rédaction et son comité de lecture pour m'avoir signalé ce rapprochement, d'autant plus pertinent qu'Eisenman a été en contact avec Colin Rowe. La question de la transparence en peinture et en architecture, conjointement et partiellement en assonance avec la notion d'opacité travaillée à plusieurs reprises par Louis Marin, mériterait une analyse approfondie qui ne peut se faire ici.
 - 21 P. EISENMAN, « Diagrams of Exteriority », dans *Diagrams Diaries*, New York, Universe Publishing, p. 164-209, spéc. 202.
 - 22 Notamment P. EISENMAN, « Processes of the Interstitial: Notes on Zaera-Polo's Idea of Machinic », *El Croquis : Peter Eisenman 1990-1997*, no 83, 1997, p. 21-35 (édition bilingue en espagnol et anglais) ; rééd. dans P. EISENMAN, *Written into the Void*, *op. cit.*, p. 50-71, spéc. 59 et 63.
 - 23 *Ibid.*, p. 57 (ma traduction). Compte tenu de son emploi du concept de *figural*, il est loyal, à mon avis, de définir ce mouvement comme « transformateur », au sens que lui donne Jean-François Lyotard dans son essai sur Marcel Duchamp, pour la conversion continuellement opérée, dans l'œuvre d'Eisenman, entre le potentiel et la réalisation architecturale. Cf. J.-F. LYOTARD, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977 ; éd. consultée bilingue : *Les Transformateurs Duchamp. Duchamp's TRANS/formers*, Bruxelles, Van Looveren & Princen, 2010.
 - 24 P. EISENMAN, « Blurred Zones », dans *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial, Eisenman Architects 1988-1998*, New York, Monacelli Press, 2003, p. 6-9 ; rééd. dans P. EISENMAN, *Written into the Void*, *op. cit.*, p. 108-112, spéc. 112 (ma traduction).
 - 25 P. EISENMAN, « Diagram : An Original Scene of Writing », *loc. cit.*, p. 94 (ma traduction).
 - 26 P. EISENMAN, « Processes of the Interstitial », *loc. cit.*, p. 69 (ma traduction).
 - 27 *Ibid.* (ma traduction).
 - 28 P. EISENMAN, « The Affects of Singularity », *Architectural Design*, no 62, novembre-décembre 1992, p. 51 ; rééd. dans P. EISENMAN, *Written into the Void*, *op. cit.*, p. 19-24, spéc. 20 (ma traduction).
 - 29 Cf. P. EISENMAN, « Written Into the Void » [1994], publié dans P. EISENMAN, *Written into the Void*, *op. cit.*, p. 79-86, spéc. 82.
 - 30 P. EISENMAN, « Digital Scrambler: From Index to Codex », *loc. cit.*, p. 147 (ma traduction).
 - 31 U. ECO, *Segno*, *op. cit.* (trad. française p. 172 et le tableau p. 174).
 - 32 U. ECO, *La production des signes*, *op. cit.*, p. 72.
 - 33 Cf. J. PETITOT, F. J. VARELA, B. PACHOUD & J.-M. ROY, (éds), *Naturalizing Phenomenology. Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, Stanford (CA), Leland Stanford Junoir University Press, 1999 ; ainsi que J. PETITOT, communication en réponse à Jean-Claude Coquet dans « Le Débat », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, no 114, 31 janvier 2011. En ligne : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3641>>.
 - 34 Cf. notamment U. ECO, *Kant e l'ornitorinco*, Milan, Bompiani R.C.S., 1997, p. 106-107 et 124-125.
 - 35 U. ECO, *La production des signes*, *op. cit.*, p. 73.
 - 36 Cf. note 4 *supra*.
 - 37 Le critère de la ressemblance est soumis à des valeurs subjectives, même si éventuellement partageables (l'empreinte « paraît 'semblable' »), alors que la production par contiguïté physique est, en général, un présupposé dont l'observateur doit vérifier la véridicité (« on reconnaît la preuve d'un rapport préalable de contiguïté »). *Supra*.
 - 38 Georges Didi-Huberman renvoie à « cette distinction désormais classique » de Peirce, mais il ne

- s'attarde pas à expliquer, d'un point de vue théorique, cette « connivence » qu'il repère de l'« index (contact) » avec l'« icône (ressemblance) ». G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 45.
- 39 Reconnaisant la difficulté, sinon l'impossibilité, de citer un cas d'indice pur ou de trouver un signe absolument dépourvu de qualité indiciaire, Peirce affirmait néanmoins : « Psychologiquement, l'action des indices dépend de l'association par contiguïté et non de l'association par ressemblance ou d'opérations intellectuelles. » Et encore : « [Un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part. » Respectivement 2.306 et 2.305 de C. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 160 et 158.
- 40 U. ECO, *La production des signes*, op. cit., p. 73.
- 41 W. BENJAMIN, cité dans G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, op. cit., note 12, p. 17.
- 42 W. BENJAMIN, cité *ibid.*
- 43 G. DIDI-HUBERMAN, *ibid.*, p. 230 et 302.
- 44 D'après *Mille plateaux* de G. DELEUZE & F. GUATTARI, Eisenman distingue « *self-similar repetition* » de « *selfsame répétition* », la première étant créée par un processus machinal qui n'est ni mécanique ni organique. P. EISENMAN, « Processes of the Interstitial », loc. cit., p. 70.
- 45 Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 11.
- 46 Cf. notamment P. EISENMAN, « Processes of the Interstitial », loc. cit., p. 57.
- 47 G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 119.
- 48 Jean-Paul Sartre observe que certaines images ont le pouvoir de « rendre présent » leur objet, fût celui-ci absent, inexistant ou dont le statut d'existence ou d'inexistence ne se poserait pas. Il donne l'exemple de différentes formes de portrait (une photographie, une caricature et une représentation ou image mentale) ; cependant, son raisonnement peut s'élargir à d'autres types de signes établissant un renvoi psychophysique à un objet. Ce *rendre présent* est quelque chose de plus que le rapport indexical de l'*avoir été là* dont parlera Roland Barthes au sujet de la photographie. Il concerne moins la genèse qu'il ne mobilise tout un imaginaire du sujet percevant, participant ainsi à la définition de l'objet. J.-P. SARTRE, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940 ; éd. cons. 1986, notamment p. 42. Au lieu d'acte *présentificateur*, nous préférons nous exprimer en termes d'effets de présence, pour ne pas émousser le caractère sémiotique de cette implication du sujet. Il n'est peut-être pas inutile d'évoquer que selon Jean-François Lyotard la présence comporte un retour sur l'acte proprement perceptif et la temporalité du sujet sensibilisé dans le moment esthétique : « la présence est l'instant qui interrompt le chaos de l'histoire et rappelle ou appelle seulement qu'"il y a" avant toute signification de ce qu'il y a ». J.-F. LYOTARD, « L'instant, Newman », *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 89-99, spéc. 97. Pour une réflexion sémiotique récente sur ce sujet, cf. H. PARRET, *Épiphanies de la Présence. Essais sémio-esthétiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.
- 49 P. KLEE, *Das bildnerische Denken*, op. cit., p. 169.
- 50 À plusieurs reprises, Eisenman souligne la centralité du corps dans l'appréhension sensible et intelligible de ses œuvres, par exemple : « *Writing architecture cannot be thought without the already given physical experience of the body* ». P. EISENMAN, « Written Into the Void », loc. cit., p. 86.
- 51 Cf. P. EISENMAN, « A Matrix in the Jungle », dans Furio Barzon et al. (éd.), *The Charter of Zurich*, Basel, Birkhäuser, 2001, p. 28-37 ; rééd. dans P. EISENMAN, *Written into the Void*, op. cit., p. 120-125, spéc. 124.