

Corps architectural et poétique de l'organique : le rêve de l'escargot

Formules – Vol 14

Stéphane Dawans et Michel Delville (CIPA/Université de Liège)

Abstract :

Depuis le milieu des années 1960, les poètes-architectes-philosophes Madeline Gins et Arakawa ont produit des œuvres artistiques singulières, le plus souvent articulées autour des thèmes de la perception, de la représentation ainsi que de la production même du sens. Pour appréhender la portée poétique et philosophique du « corps architectural » d'Arakawa et Gins et en saisir le caractère révolutionnaire et utopique, la poétique de l'espace Gaston Bachelard, au même titre que Francis Ponge et Paul Valéry, s'avère être une référence essentielle.

Since the mid-1960s, poets-architects-philosophers Madeline Gins and Arakawa have produced a wide range of unusual works more often than not related to the themes of perception and representation as well as to the conditions of production of meaning. In order to fully apprehend the poetic and philosophical ambit of Arakawa and Gins's « architectural body » and investigate its revolutionary and utopian aspects, their recent works will be examined from the perspective of the writings of Gaston Bachelard, Paul Valéry and Francis Ponge.

Arakawa et Gins sont à la fois poètes, architectes et philosophes. Aussi n'est-il pas étrange de les voir s'aventurer à réaliser cette difficile synthèse du *penser* et du *bâtir* qui hante la philosophie depuis ses origines grecques. Car si l'*oubli de l'être* est, comme on le sait depuis Heidegger, ce ver qui a d'emblée rongé le fruit de la rationalité occidentale, l'*oubli du construire* l'aurait gâté tout autant dès son apparition sur l'Agora. C'est du moins l'avis de Paul Valéry, poète et poéticien, qui dans son très beau dialogue imaginaire entre Socrate et Phèdre fait avouer à l'immense philosophe athénien qu'une « intention profonde de construire [...] inquiète lourdement [s]a pensée » (Valéry 1960: 114). Ce spectre de Socrate que Valéry nous dépeint dans les limbes, plus de deux millénaires après sa mort, incarne manifestement la mauvaise conscience qui travaille la philosophie tout entière face à cet oubli originaire, puisqu'il est amené à confesser qu'il a longtemps hésité « entre le construire et le connaître » et même à concéder qu'il y avait en lui « un architecte que les circonstances n'ont pas achevé de former » (114).

Cette très belle fiction, qui s'inscrit dans la plus pure tradition philosophique, nous intéresse tout particulièrement en ce qu'elle vise à illustrer tragiquement que l'architecte et le philosophe s'appellent et s'excluent dans un mouvement complexe qui rend toute synthèse ou dépassement (*aufhebung*) presque improbable. Pour reprendre la théorie des retombées d'Alain Badiou (1994), ce procès relèverait d'une dialectique appelée à « retomber » où du côté du *connaître* ou du côté du *construire*.

Or, face au risque des retombées de la dialectique, Valéry aurait manifestement fait le choix de la seconde option, n'hésitant pas à formuler une critique acerbe de la rationalité occidentale et à faire dire à son Socrate que, « de tous les actes, le plus complet est celui de construire », alors que « le grand malheur » des philosophes est « qu'ils ne voient jamais s'écrouler les univers qu'ils imaginent, puisque enfin ils n'existent pas » (Valéry 1960: 86). Constat impitoyable qui amène Phèdre à ne pas se consoler de ce que le philosophe en Socrate a assassiné l'architecte « pour avoir trop médité sur le fragment d'une coquille » (126). La coquille de l'escargot à propos de laquelle méditent Bachelard, Ponge et Valéry. La coquille que l'utilisateur se façonne, d'une certaine manière, dans l'*Ubiquitous Site House* (Gins et Arakawa 1997), maison expérimentale d'Arakawa.

Plus précisément, c'est d'avoir privilégié l'esprit au détriment du corps et du monde qui handicape le philosophe Socrate par rapport à Eupalinos, l'architecte. Et parmi les coups portés à Socrate, il ne fait pas de doute que la réplique où Phèdre reproche aux philosophes de finir avec la connaissance, « toujours prématurément » (Valéry 1960: 97) est un des plus déstabilisateur. Dans cette tirade, il rapporte encore les propos d'Eupalinos, qui affirme que « quand il compose une demeure, (qu'elle soit pour les dieux, qu'elle soit pour un homme, [...] il [lui] semble que [s]on corps est toujours de la partie » (98). Ce qui amène l'Architecte à détourner la phrase de Protagoras pour déclarer que c'est le corps qui est « bien mesure du monde, dont mon âme ne me présente que le dehors » (99). Une nouvelle forme de sophistique, que ne désavouerait probablement pas Arakawa et Gins, une philosophie du bâtir qui conduit pragmatiquement l'architecte (ou son client) à *se construire* plutôt qu'à *se connaître* soi-même, pour ne pas « finir prématurément » comme le font les philosophes.

A en croire Phèdre, censé rapporter fidèlement les propos d'Eupalinos, le constructeur que Valéry désigne encore comme le double inversé ou « l'Anti-Socrate » (142) et qui semble bien avoir dépassé le stade où le philosophe s'est arrêté trop tôt, aurait même avoué « en souriant », comme pour excuser l'audace de ses propos, qu' « à force de construire » il croit bien s'être « construit [lui]-même » (92). Mais le sourire subtil et, pour tout dire, rhétorique de l'Architecte ne suffit pas à faire oublier le terrible travail de déconstruction – oserait-on dire nietzschéen ? - qui s'opère dans ce dialogue. Dans sa *généalogie* du savoir, Valéry, remonte ainsi à l'origine de cette scission originaire du *connaître* et du *bâtir*, pour nous montrer que le primat accordé au premier avait fini par occulter une évidence que Marx et Rimbaud devaient finir par dénoncer dans la seconde moitié du XIXe S : le philosophe ne peut pas se contenter d'interpréter le monde, il doit « le transformer » (Marx) et « changer la vie » (Rimbaud) et, à en croire aujourd'hui Arakawa et Gins, il devrait même nous empêcher de mourir...

C'est donc dans cette perspective que le *corps architectural* veut prendre sa pleine dimension philosophique. Pour Arakawa et Gins, il s'agit bien, à l'instar d'Eupalinos, de se construire soi-même en renversant audacieusement les priorités : comme l'écrit Bachelard en référence à Valéry : « La

devise du mollusque serait alors : il faut vivre pour construire sa maison et non bâtir sa maison pour y vivre» (Bachelard 1957: 106). Voilà la leçon que l'escargot prétend donner à l'homme.

Quelques considérations malacologiques

En 1830, l'Académie Royale des Sciences de Paris est le lieu d'un débat passionné sur la morphologie des mollusques, débat qui oppose les naturalistes Georges Cuvier et Etienne Geoffroy Saint-Hilaire et dépasse bientôt le cadre strictement scientifique des thèses défendues par les deux parties. Au même moment, une semblable controverse éclate au sein de l'Académie des Beaux Arts ; elle porte, quant à elle, sur la morphologie et de typologie de la forme construite. Les implications politiques de ces querelles de naturalistes et d'architectes sont multiples. Parmi les problématiques évoquées, on retrouve celle de la substance même de l'histoire et d'une évolution possible vers une meilleure répartition du pouvoir et des richesses avec, en toile de fond, les Révolutions de 1789 de 1830.

Comment passe-t-on de l'anatomie comparée à l'architecture et, ensuite, à la politique ? Nous ne disposons pas d'assez d'espace pour considérer de manière approfondie ce qui sépare l'école de Geoffroy de ses adversaires,¹ mais il suffit de souligner les divergences principales entre ces deux tendances pour se rendre compte des agendas philosophiques et idéologiques qui les opposent. En effet, contrairement à ses adversaires, menés par Cuvier et partisans d'une science analytique déjà associée à l'époque à l'esprit cartésien, Geoffroy adopte une position plus « spéculative » en considérant que tous les espèces animales et leurs corps respectifs « émergent dans un sens philosophique du même archétype » (Lee 1998: 223). L'hypothèse organique de Geoffroy accorde une importance capitale au principe d' « unité de fonction » qui relie toutes les espèces : ainsi, la structure morphologique du mollusque (comme celle de tout animal vivant) contient potentiellement un prototype singulier susceptible de subir, ou de susciter, une infinité de diversifications (223). A noter que Geoffroy est à cet égard un des premiers scientifiques à s'intéresser non pas seulement à l'admirable modèle de symétrie offert par la coquille du mollusque, mais aussi aux relations complexes qui l'unissent à l'animal à corps mou qui l'habite. Cette problématique est assez proche d'une certaine conception Romantique de l' « organique », celle qui préoccupait, entre autres, Goethe. Ce dernier assista au débat qui opposa Geoffroy à Cuvier à l'Académie des Sciences de Paris en 1830, se sentant bien entendu plus proche des thèses de Geoffroy que du fixisme de Cuvier.² Mais c'est dès 1790 que Goethe, dans son célèbre ouvrage *La métamorphose des plantes*, s'attache à démontrer que les différences anatomiques entre les plantes émanent d'un type primitif, commun à toute substance organisée et ayant subi des modifications dues aux influences de divers facteurs tels que le climat et

¹ Pour une approche détaillée de cette controverse, voir Lee: 211-40.

² Voir Patrick Tort, *La querelle des analogues* 1983 (Plan-de-la-Tour : Les Presses d'Aujourd'hui): 23-25.

l'alimentation. Le désormais célèbre « tout est feuille » de Goethe, basé sur l'observation des phases successives de développement des premières feuilles radicales simples aux feuilles pennées les plus complexes (et que Goethe appliquera par la suite à l'anatomie animale et humaine), met déjà l'accent sur l'unité de composition du monde, le dynamisme universel et la continuité des phénomènes naturels, autant d'aspects déterminants du développement de l'esthétique et de l'idéologie organiques du siècle dernier, dont le Goethaneum de Rudolf Steiner est l'exemple le plus fulgurant.

On devine ici l'impact révolutionnaire de la thèse de Geoffroy - si on applique l'approche morphologique de l'anatomie animale à la réforme du corps social, les qualités morphologiquement inhérentes au mollusque (malléabilité, mobilité, adaptabilité) pourraient, à terme, lui permettre de gravir les échelons de la hiérarchie zoologique. Comme nous le rappelle Gaston Bachelard, « tout rêveur d'évolution animale pense à l'homme » (1957: 108) : l'invertébré étant perçu comme une forme idéale, tous les espoirs de renverser la colonne vertébrale de l'ordre sociopolitique établi lui sont permis (Lee 1998: 224). Ainsi, pour les partisans de la thèse de Geoffroy, parmi lesquels on retrouve l'architecte Léonce Raynaud (1803-1880), le mollusque (qu'il entend par ailleurs étudier comme un modèle d'architecture publique et domestique) représente la promesse d'un nouvel ordre social né d'un foi inébranlable en la capacité du corps social de modifier ses organes et structures dans le but de répondre à de nouveaux besoins. Cette approche n'est bien évidemment pas étrangère à celle de Stephen Jay Gould et Niles Eldredge, qui plus tard étudieront l'évolution des escargots terrestres et conclura que l'évolution n'est pas nécessairement un processus lent et graduel mais un équilibre ponctué caractérisé par des « sauts » rapides et discontinus suivis de longues périodes de calme relatif ; modèle que Gould tentera lui aussi d'appliquer par analogie au développement des sociétés humaines.

Dans une perspective gouldienne « poétisée » par la pensée de Gaston Bachelard, les têtes et les torsos de chien, de loup et d'oiseau que l'on voit sortir de leurs coquilles dans l'imaginaire fantastique médiéval (bien que cette image ne lui soit pas exclusivement attachée – cf. le mythe d'Aphrodite) réalisent « le schéma d'une évolution animale condensée » qui engendre le grotesque (Bachelard 1957: 108). Mais ce qui importe plus, du moins dans le cadre de cette intervention, ce que la devise du mollusque selon Bachelard citée plus haut-- « il faut vivre pour bâtir sa maison et non bâtir sa maison pour y vivre » --semble rejoindre certaines des préoccupations du *Corps Architectural* de Gins et Arakawa, à ceci près que, là où l'idée-rêve Bachelardienne voit en la coquille « le témoignage le plus net de la puissance qu'à la vie de constituer des formes » (Bachelard 1957: 111), le *Corps Architectural* s'écarte de l'ontogénèse de la coquille en même tant qu'elle rejette le délire de protection et de perfection qui caractérise la coquille bachelardienne. En effet, de même que les poètes de la contemporanéité ont rejeté les conceptions traditionnelles de la poésie en tant qu'expression sentimentaliste vouée à procurer un réconfort lyrique et à susciter une délectation esthétique, les poètes-architectes Arakawa et Gins rejette la notion selon laquelle le but de l'architecture est

(simplement) de créer des lieux pratiques, sûrs, stables et agréables à regarder. Ils plaident au contraire pour une redéfinition radicale de ce qui constitue un individu et les expériences de celui-ci dans le temps et l'espace, qui soit fondée dans la nécessité de théoriser la « personne » en tant que corps plutôt qu'en tant que modèle d'intériorité.

Le Corps architectural et l'architecture organique

La référence obsédante au mollusque et plus précisément à l'escargot que l'on retrouve chez les poètes, chez les philosophes et dans *Architectural Body*, nous conduit à rapprocher le projet arakawien du projet organique qui traverse l'architecture moderne et contemporaine depuis Sullivan et Wright jusqu'aux productions les plus récentes de Calatrava. Certes, l'« architecture organique » reste problématique et l'évolution de la production architecturale, aujourd'hui assistée par ordinateur, ne cesse de troubler nos repères en la matière, mais ce qu'à la suite des linguistes nous appellerons, ses « invariants », devraient, par comparaison, nous permettre de mettre en évidence ce qui fait l'originalité du *corps architectural*.

Si la notion d'architecture organique nécessite bel et bien un essai de clarification³, certaines constantes semblent bien définir sommairement mais utilement la catégorie : la forme organique est complexe et il existe une interrelation nécessaire entre la partie et le tout (Wright) ; « la fonction organise et crée sa propre forme » (Sullivan), il existe entre la forme organique et les formes de la nature une logique de contiguïté, des correspondances, de plus la morphogenèse s'opère à partir de l'intérieur. On peut donc aisément rapprocher le projet d'Arakawa et Gins de ce *mainstream* organique qui traverse toute la modernité architecturale jusqu'à ce jour. On y retrouve d'une certaine façon ce qui caractérise ce vaste parti constructif holistique qui s'oppose à l'abstraction et au rejet du lieu et du corps. Pourtant, un examen plus respectueux du travail de nos architectes-philosophes devrait nous amener à conclure que la ressemblance s'arrête à ce noyau de la définition. Car il n'y a pas grand chose de commun entre les idéaux fonctionnels de l'architecture organique -- dont bon nombre des réalisations contemporaines ont été inspirées par la morphologie de l'escargot -- et les projets d'Arakawa et Gins qui, telle la « Critical Resemblance House » (Arakawa et Gins 1997; au sein de laquelle le trajet qui relie le salon à la cuisine peut durer plusieurs heures !), ont plutôt tendance à étudier et à agir sur l'interaction nécessaire des sens de la vue et du toucher dans le processus d'appréhension des objets externes, et plus particulièrement dans la perception de la distance, de la profondeur, du relief et, de manière conjointe, du corps lui-même (proprioception). Si le « corps architectural » et l'architecture organique proclament tous deux l'inséparabilité du corps et de

³ Voir l'article très éclairant de Colette Henrion 1995: 103-109.

l'environnement architectural⁴, ce dernier est perçu par Arakawa et Gins non pas comme une extension structurelle du corps mais plutôt comme un partenaire actif de ce dernier dans un mouvement réciproque censé rendre compte des mécanismes mêmes de la perception. Ainsi, une telle architecture « phénoménologique » ne peut qu'évoquer, comme l'ont fait plusieurs critiques, l'œuvre de Merleau-Ponty dont la notion de « pure sensation » semble correspondre au premier « landing site » défini dans le *Corps Architectural* comme « toute réaction immédiate et directe à un probable existant » (Baldwin 2004: 375), un point d'impact perceptuel, qui constitue une expérience indifférenciée et instantanée.

Ubiquitous Site House

La maison expérimentale (« Ubiquitous Site House ») décrite dans le troisième chapitre du livre prend sa source dans le poème de Francis Ponge, « Les escargots ». Selon Arakawa et Gins, l'escargot de Ponge préfigure le *Corps architectural* en ceci qu'il met en évidence l'interpénétration d'éléments passifs et actifs qui unit le mollusque, la coquille et la terre:

... les escargots aiment la terre humide. *Go on*, ils avancent collés à elle de tout leur corps. Ils en emportent, ils en mangent, ils en excrémentent. Elle les traverse. Ils la traversent Il colle si bien à la nature, il en jouit si parfaitement de si près, il est l'ami du sol qu'il baise de tout son corps, et des feuilles, et du ciel vers quoi il lève si fièrement la tête, avec ses globes d'yeux si sensibles; noblesse, lenteur, sagesse, orgueil, vanité, fierté.... Leur sécrétion même se produit de telle manière qu'elle se met en forme. Rien d'extérieur à eux, à leur nécessité, à leur besoin n'est leur œuvre.

(Ponge 2002: 25 ; 26 ; 27)

Dès qu'il sort de sa coquille et « livre sa forme vulnérable », nous dit Ponge le corps de l'escargot est toujours en mouvement. L'image du gastéropode dévorant, digérant et excréant de manière continue son environnement (*bioscleave*), le traversant tout en étant traversé, évoque de manière analogique le mouvement des visiteurs de l'« Ubiquitous Site House » déployée en « snail setting » (Arakawa et Gins 2002: 30). Les (anti-)structures fluides et « procédurales », les horizons mouvants, les « tissus ubiquistes » de la « seconde peau » des « escargots humains » (31) de Gins et Arakawa culminent en une expérience tactile et kinesthétique (37) en expansion censée confirmer l'hypothèse du *Corps architectural* selon laquelle « ce qui part du corps, par le biais de la perception, doit être considéré comme en faisant partie » (81).

⁴ Quand ils ne prônent pas explicitement le « retour au naturel » et/ou tentent de « prév[enir] et d'accompagner les mouvements des gens qui l'habitent » (Henrion 1995: 106).

A l'intérieur de l' « Ubiquitous Site House », le rêve d'une intimité physique avec les parois de la coquille univalve du gastéropode et le désir d'habiter une maison « maçonnée par le dedans » se manifeste au travers d'une tente faite d'une membrane dont la légèreté et la flexibilité extrême (il s'agit, nous disent les auteurs, d'un prototype fabriqué par la NASA [25]) lui permet de coller au corps de l'individu qui l'habite, le transformant en animal « poreux » agissant et étant agi par sa seconde peau jusqu'à ce que le simple fait de respirer modifie la configuration de la pièce (37-38). Dans une certaine mesure, cette approche semble correspondre à un des grands thèmes du Romantisme, celui qui, via Schlegel et Coleridge, opposait à la forme mécanique (celle que le potier impose à l'argile), domaine de l'imitation et de l'aliénation, à la forme organique, domaine de l'imagination libre et créatrice qui, innée et auto-motivée, se développe de l'intérieur, rejoignant les idées d'auto-organisation et d'auto-poiesis (Gins et Arakawa 2002: v) chères aux auteurs du *Corps architectural*.⁵ (Pour rappel, les Sites du Destin Réversible d'Arakawa et Gins avaient déjà pour fondement le principe selon lequel l'architecture est nécessairement responsable de la structuration du sujet. En agissant comme une peau extérieure qui dicte notre comportement, nos croyances, nos perceptions ainsi que nos façons de vivre, l'architecture influence notre façon d'appréhender et de gérer la réalité. Arakawa et Gins soutiennent qu'au lieu de consommer l'architecture, nous devrions « participer... à un processus d'auto-invention » [Gins et Arakawa 1997: 2].)⁶

Les escargots-humains d'Arakawa et Gins nous renvoient également à la « grotte-coquille » de Bernard Palissy, une structure couverte de terre, « maçonnée par le dedans d'une telle industrie ... qu'il semblera que ce soit un rocher qui aurait été cavé pour tirer la pierre du dedans » et dont les voûtes seraient « tortues de telle sorte qu'elles auront quelque apparence de vouloir tomber, à cause qu'il y aura plusieurs bosses pendantes » (Palissy 1563; cité dans Bachelard 1957: 126). Notons au passage que le rêve d'escargot « inversé » de Palissy (ce n'est pas l'animal qui en secrète la coquille mais le travail humain qui transforme une pièce conventionnelle en une « demeure naturelle » [126]) est censé accueillir un être mou et désarmé qui, comme l'escargot de Ponge, consent à la solitude et préfère domestiquer le « cauchemar de l'écrasement » (un cauchemar apaisé, comme nous l'avons vu, par la légèreté des membranes de l'« Ubiquitous Site House ») que lui procure cette coquille tourmentée plutôt que d'exposer son corps aux horreurs de la guerre (123).

⁵ Plus récemment, l'architecture organique a puisé son inspiration dans les nouvelles biotechnologies. Pour Neil Spiller, par exemple, les cultures osseuses pourraient bien constituer un matériau d'avenir pour l'architecture. Selon lui, les architectes du futur « bénéficieront des découvertes des nanotechnologies . . . Le mécanique et l'organique seront réconciliés par la transformation de la prima materia de l'architecture et de l'alchimie: l'espace. De subtiles manipulations de l'espace au niveau atomique produiront des changements étonnants à grande échelle. Cela ne manquera pas d'influencer la perception humaine en tant que telle » (cité dans Mac Cormack 2004: non-pag.)

⁶ Il y a également un souci moral et politique sous-jacent à la notion de Sites du Destin Réversible d'Arakawa et Gins, lié à la conviction des artistes que « ceux qui cessent d'être passifs dans leur appréhension de l'architecture sont moins susceptibles de commettre des actes cruels ou meurtriers » (Gins et Arakawa 1997: 246).

L'utopisme d'Arakawa et Gins n'est bien évidemment pas celui de Palissy, de Geoffroy ou de Coleridge. En effet, le véritable enjeu de la reconfiguration du corps en mouvement en « corps architectural » est bien de nous exhorter à multiplier les vecteurs perceptifs et proprioceptifs selon lesquels nous organisons notre expérience du monde⁷. Le rôle de l'architecture serait dès lors d'être au service du corps « au nième degré » (Gins et Arakawa 2002: xi), de « poser des questions directement au corps » (xx) et de « s'adapt[er] au désir infini du corps de se rapprocher de virtuellement tout ce qui existe et d'être en relation avec ce tout » (Gins et Arakawa 1997: 146). Le sujet ainsi transformé par une nouvelle coordination des sens serait en mesure de « poser les questions de l'existence de manière plus intense » (241). A noter que Arakawa et Gins opposent souvent la notion de sujet (ou, plus récemment, celle, moins philosophiquement connotée, de « personne » [Gins et Arakawa 2002: xii] ou encore d'« organisme-personne » [2]) à celle d'« identité » (189) car c'est précisément la perte d'identité du *Corps architectural* qui doit permettre le développement de sujets « moins mourants » ou peut-être bien « transhumains » puisque le *Corps Architectural* leur est dédié (Gins et Arakawa 2002: v). Cette redéfinition du sujet « hors identité » avait déjà été esquissée dans des travaux antérieurs à *Architectural Body*. Ainsi, le visiteur qui pénètre dans l'« Ubiquitous Site » (1992-1994) (une installation demeurant au Musée d'Art contemporain de Nagi, au Japon à ne pas confondre avec l'« Ubiquitous Site House » citée plus haut), est invité « à projeter hors de lui-même le peu de l'identité en tant que personne qui lui reste », ce qui lui permet d'entrer en rapport avec un « corps architectural » qui semble exister à la fois au delà et à l'intérieur des limites de la subjectivité (puisque pour Arakawa et Gins le corps d'un visiteur ne peut être séparé de l'espace qu'il occupe). Selon Arakawa et Gins, il s'agit de tendre vers une situation où les frontières entre les catégories traditionnelles de passé, présent et avenir, ainsi qu'entre l'individu et la communauté, ont tendance à se brouiller (« Commencement », « passé », « avenir », « moi », « je », « tu », écrivent-ils, sont des mots qui n'ont pas de place dans ce processus. Ils sont superflus » [Gins et Arakawa 1997: 189]).⁸ Il en va

⁷ « Ce qui constitue le monde est égal à ce qu'une personne perçoit actuellement, plus tout ce qu'elle pense percevoir ou avoir perçu un jour, plus tout ce qu'elle pourrait percevoir ». (Gins et Arakawa 1997: 146).

⁸ Il en va de même dans la « Maison aux rotations » (« Rotation House »), une des maisons expérimentales créées dans le cadre du projet du Destin Réversible. Les cinq rotations différentes des chambres de la demeure font en sorte qu'elles paraissent être de taille et de forme différentes, bien qu'en réalité elles soient identiques. Pour Gins et Arakawa, chaque chambre « joue le rôle d'anagramme spatial » pour les autres. Au fil des déplacements des habitants, les actions effectuées et répétées dans l'« espace de vie » contenu dans le bâtiment se détachent inévitablement d'elles-mêmes. Les habitants sont « frappés par le fait que les mêmes traits paraissent différents ou restent les mêmes dans une certaine mesure dans les différentes versions des chambres subissant les rotations » (Gins et Arakawa 1997: 283). Le redoublement de chambres dans la « Maison jumelle » (« Twin House ») est un autre exemple de réversibilité anagrammatique (304) Dans cette construction, chaque chambre possède « une jumelle dont la disposition est identique, mais dont l'inclinaison lui est opposée » (270). Les deux moitiés du bâtiment étant constituées par des murs et des séparations identiques et juxtaposés dans des perspectives différentes, les habitants savent « qu'une action effectuée dans une partie de la maison pourrait tout aussi bien l'être dans une autre partie », ce qui, en remettant en cause la notion du caractère unique de nos actions et de notre individualité, « rend le cours des choses moins inévitable et certainement moins pesant ». Le redoublement des murs et des séparations dans la « Twin House » conduit en fin de compte au redoublement du moi en nous permettant de transférer nos vies et nos actions vers des doppelgänger fantômes occupant l'autre moitié de la maison, une des conditions nécessaires à ce redoublement du moi étant encore une fois l'aptitude à « neutraliser » sa propre subjectivité (« N'ayant plus besoin d'avoir une personnalité », les habitants des maisons expérimentales d'Arakawa et Gins « adoptent une politique expectante à leur propre égard » [Gins et Arakawa 1997: 55]).

de même, en fin de compte, de la vie et de la mort, puisque le désir avoué de l'artiste est « d'échapper à la condition d'être mortel » (Gins 1996: non-pag.).

Une phénoménologie de l'habiter

Pour appréhender la portée poétique et philosophique du projet d'Arakawa et Gins et en saisir le caractère à la fois révolutionnaire et utopique, Gaston Bachelard s'avère encore, au même titre que Valéry, être une référence essentielle. Dans le chapitre de la *Poétique de l'espace* cité plus haut⁹, Bachelard, partant de la méditation valérienne, tente d'en tirer le meilleur profit pour élaborer ce qu'il définit comme une *phénoménologie de l'habiter*. Cette lecture l'amène à avouer sa dette en précisant que c'est dans le deuxième temps de sa réflexion que le poète esquisse les bases d'une telle méthode. En effet, Bachelard souligne que « le poète prend conscience qu'une coquille ciselée par un homme serait obtenue de l'extérieur, en une sorte d'actes énumérables qui portent le signe d'une beauté retouchée ». Ce qui s'apparente à notre avis au travail de la plupart des architectes organiques qui s'inspirent le plus souvent de la perfection des formes de la nature pour élaborer « de l'extérieur » des architectures végétales, animales, voire anthropomorphiques. Mais ce qui inspire Bachelard est le deuxième moment de la rêverie valérienne – moment qu'il considère du reste inachevé -, quand le poète est amené à considérer que « le mollusque émane sa coquille », « laisse suinter » la matière à construire, « distille en mesure sa merveilleuse couverture » - ce qui amène le poéticien de l'espace à conclure que « Valéry rejoint le mystère de la vie formatrice, le mystère de la formation lente et continue » (Bachelard 1957: 106).

Comment ne pas voir dans ce travail de l'intérieur, dans cette émanation, dans ce suint, un parallélisme avec l'ambition de nos architectes-philosophes qui dans le projet expérimental de l'*Ubiquitous Site House* font tout pour contraindre l'habitant à se servir de son corps pour sécréter la forme de la maison. Certes un tel jeu de forces imprimé de l'intérieur ne peut aboutir à la forme géométrique de la coquille, cette forme parfaite et fascinante qui a inspiré tant d'architectes, qui l'ont alors imposée de l'extérieur. En revanche, et c'est la logique valéryenne qui nous conduit à le soutenir, une maison a priori informe, sécrétée par le corps de l'habitant en fonction de ses besoins et de ses réponses kinesthésiques doit être à l'instar de ce qui « est produit par la nature » d'un degré supérieur aux artefacts. En effet, dans *Eupalinos*, Socrate infère que dans les êtres naturels « le degré de l'ensemble est nécessairement plus élevé que le degré des détails ou plutôt qu'il peut-être égal ou plus élevé, mais jamais inférieur à lui » (Valéry 1960: 122). En revanche, il n'en va pas de même pour les artefacts, car

⁹ Bachelard qui tire le plus grand profit de sa lecture des études philosophiques de Valéry consacrées à l'homme et la coquille. Il faut reconnaître que les deux poéticiens français s'avèrent une référence incontournable pour appréhender l'architecture et élaborer une phénoménologie de l'habiter.

l'artisan qui fait une coupe (il en va de même pour l'architecte), « n'a jamais pu que grossièrement accorder entre elles sa substance, sa forme et sa fonction ». Dans cette logique où l'homme qui construit, « fabrique par abstraction », « il est donc conduit inévitablement à produire des objets dont l'ensemble est d'un degré toujours inférieur au degré de leurs parties » (123-124).

Dans la maison expérimentale d'Arakawa et Gins, l'architecte n'élabore pas la forme par abstraction, il met au point un dispositif qui astreint l'utilisateur à modeler de l'intérieur la forme par le jeu de forces que son corps génère. C'est pourquoi cette architecture ne prétend pas posséder les caractéristiques de l'artefact, mais celle du « produit par la nature » (Valéry 1960: 123). Aussi, le Socrate de Valéry nous obligerait-il à voir dans sa forme « qui ne ressemble à rien » autre chose que de l'« informe », comme dans cette chose rejetée par la mer qui conduit le philosophe à se demander si elle n'était pas « l'œuvre d'un corps vivant, qui, sans le savoir, travaille de sa propre substance et se forme aveuglément ses organes et ses armures, sa coque, ses os, ses défenses ; faisant participer sa nourriture, puisée autour de lui, à la construction mystérieuse qui lui assure quelque durée » (118-119).

Par cette distinction entre le modelage imposé de l'extérieur et de l'intérieur, Valéry nous paraît retrouver les intuitions d'Henri Focillon qui distingue entre deux types d'espaces: l'espace-limite et l'espace-milieu : « Dans le premier cas, [l'espace] pèse en quelque sorte sur la forme, il en limite rigoureusement l'expansion, il s'applique contre lui comme fait une main à plat sur une table ou contre une feuille de verre. Dans le second cas, il est librement ouvert à l'expansion des volumes qu'il ne contient pas, ils s'y installent, ils s'y déploient comme les formes de la vie » (Focillon 1964; cité dans Parret 2003: 38).

S'efforçant d'établir une typologie des formes et à clarifier les notions problématiques d'informe et de difforme, Herman Parret exploite ce qu'il appelle la « méthode biologique » de Focillon pour voir comment elle peut enrichir ce qu'il définit comme « l'axiomatique structurale et sa suite de notions de forme: la forme-expression, la forme-signe, la forme-structure et la forme-algèbre ». Il en conclut que par sa conception d'une forme qui « frotte son plein son aménagement intérieur, contre l'espace-limite » faisant alors de la peau ou de l'enveloppe, « l'enveloppe d'un corps », il nous offre « une cinquième notion de forme: la forme-vie, la forme incarnée, cette enveloppe qui se frotte contre l'espace-limite, enveloppe non pas vide mais enchaînée à la plénitude de sa chair » (Focillon 1964; cité dans Parret 2003: 457).

Cette « forme incarnée », ce « corps architectural », Arakawa et Gins en voient l'expression idéale dans la description que Ponge fait des escargots qui « aiment la terre humide » et « avancent collés à elle de tout leur corps » (Ponge 2002: 25). La lecture d'*Architectural body* ne laisse pas de doute sur l'importance qu'il faut accorder à cette métaphore à laquelle le poète donne, à son habitude, une

dimension philosophique : « Voilà le hic, la question, être ou ne pas être (des vaniteux), le danger » (26). Par cette référence, il s'agit bel et bien de donner au projet architectural une portée métaphysique sans précédent (en architecture) : être ou ne pas être, mourir ou pas. Faire de sa vie une maison, ce que Bachelard à la suite de Valéry nomme la devise des mollusques, est donc à prendre au pied de la lettre un projet dont l'ambition ne peut se comprendre qu'à la lumière de ce constat pongien : la coquille des escargots, « partie de leur être est en même temps œuvre d'art, monument. Elle demeure plus longtemps qu'eux » (27). Et il ne fait pas de doute qu'Arakawa et Gins prennent le poète au mot lorsqu'à la suite de Nietzsche, il explicite la morale de cette fable : « Ainsi tracent-ils aux hommes leur devoir » : faire « œuvre d'art de leur vie » (27). Et, c'est une nouvelle fois l'escargot de Ponge qui nous livre le sens caché de ce projet, révolutionnaire et utopique, à l'œuvre dans le *corps architectural* (mais nous savons depuis Kant que les pensées qui dépassent les possibilités de l'entendement servent utilement d'idéal régulateur). En plaçant leur créations philosophiques et architecturales dans cette perspective audacieuse de dépasser l'opposition entre le philosophe et l'architecte, entre Socrate et Eupalinos (l'anti-Socrate), Arakawa et Gins ont pris le risque de ce qu'à la suite de Badiou, nous avons appelé une « retombée » dialectique : soit du côté de l'architecture (où l'aspect expérimental du dispositif menace de s'abolir dans un geste architectural à la fois pur et vain), soit du côté de la philosophie (où les apories minent nécessairement les systèmes à prétention totalisante). Les escargots qui tracent la route aux humains sont fait de « bave » et « collent à la terre de tout leur corps ». Dans cette logique, *Le landing site* semble se donner pour ambition d'être le lieu incarné où « la morale et la rhétorique se rejoignent dans l'ambition et le désir du sage » (27).

Bibliographie

- Bachelard, Gaston
1957 *La poétique de l'espace* (Paris: PUF)
- Badiou, Alain
1994 *Théorie du sujet*, (Paris : Seuil)
- Baldwin, Sandy
2004 « Tentatively Dedicated to Our Transhuman Destiny, » *Interfaces*, 21/22: 367-82.
- Focillon, Henri
1964 *Vie des formes* (Paris, PUF)
- Gins, Madeline.
1996 Interview with Charles Bernstein, *LINEbreak* 13 (cassette audio)
- Gins, Madeline, and Arakawa. 1997
Reversible Destiny: We have Decided Not to Die (New York: Abrams)
- . 2002.
Architectural Body (Tuscaloosa: University of Alabama Press)
- Henrion, Colette
1995 « Essai de clarification de la notion d'architecture organique, » *Art&Fact : Revue des historiens de l'art de l'Université de Liège* 14: 103-109.
- Lee, Paula Young
1998 « The Meaning of Molluscs : Léonce Reynaud and the Cuvier-Geoffroy Debate of 1830, Paris, » *The Journal of Architecture* 3: 211-40.
- Mac Cormack, Karen
2004 « Reversible Destiny: Four in One » *How2* 2: non-pag. Article disponible en ligne:
http://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/archive/online_archive/v2_2_2004/current/new_writing/mccormack.htm

Parret, Hermann

2003 « Métamorphoses de la forme : le difforme, l'anti-forme, l'informe, » *Sémio 2001*: 451-467.

Ponge, Francis

2002 *Oeuvres complètes Vol 1* (Paris: Gallimard)

Valéry, Paul

1957 *Oeuvres complètes 1* (Paris: Gallimard)

Valéry, Paul

1960 *Oeuvres complètes 2* (Paris: Gallimard)