

ARCHITECTURE AU CORPS : ENTRE LA PROTHÈSE ET LE PARASITE

TEYSSOT, Georges

Architecte, Dr., Professeur de l'Université de Laval, Québec (QC), Canada

La conception gréco-romaine de l'isomorphisme était basée sur la représentation d'un corps canonique, préconstitué à la production de l'oeuvre d'art. Suite à l'abandon de la théorie classique, qui invoquait l'imitation des proportions du corps humain dans l'architecture, comment repenser les rapports entre corps et environnement bâti ? Dés lors, il semble urgent de s'interroger sur les relations dynamiques entre les termes du corps et du monde. Un corps est-il ? Est-il une possession ou un outil ? Avons-nous un corps ? Qu'est-ce qu'un corps ? Ce corps est-il « habité » ? Comment le corps et le cerveau interagissent avec le monde ? L'examen bref de quelques théories du corps devrait permettre d'en mesurer les effets induits sur la conception de l'environnement, construit ou non, ainsi que sur le projet architectural.

Corps sans organes

Dans la *Logique du Sens* (1969), Gilles Deleuze se référait à l'intercession plutôt dramatique qu'Antonin Artaud avait prononcée à sa sortie de l'hôpital psychiatrique de Rodez : « Pas de bouche Pas de langue Pas de dents Pas de larynx Pas d'œsophage Pas d'estomac Pas de ventre Pas d'anus Je reconstruirai l'homme que je suis. » Cette invocation appelait un corps soudé et fluide, fait d'os et de sang, qui ne fut pas réduit à chacun de ses organes. Plus tard, dans l'*Anti-Œdipe* (1972), Deleuze et Félix Guattari reprendront cet appel, dans l'hypothèse d'un corps conçu comme une machine libidinale, une « machine désidérante » conduisant à la possibilité théorique d'un « corps sans organes. » Cette notion s'appuyait de nouveau sur des textes d'Artaud, comme son *Pour en finir avec le Jugement de Dieu* du 28 novembre 1947 : « Car liez-moi si voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe » ; ou bien, cet autre de 1948 : « Le corps est le corps/ il est seul/ et n'a pas besoin d'organe/ le corps n'est jamais un organisme/ les organismes sont les ennemis du corps » (84, n° 5-6, 1948).

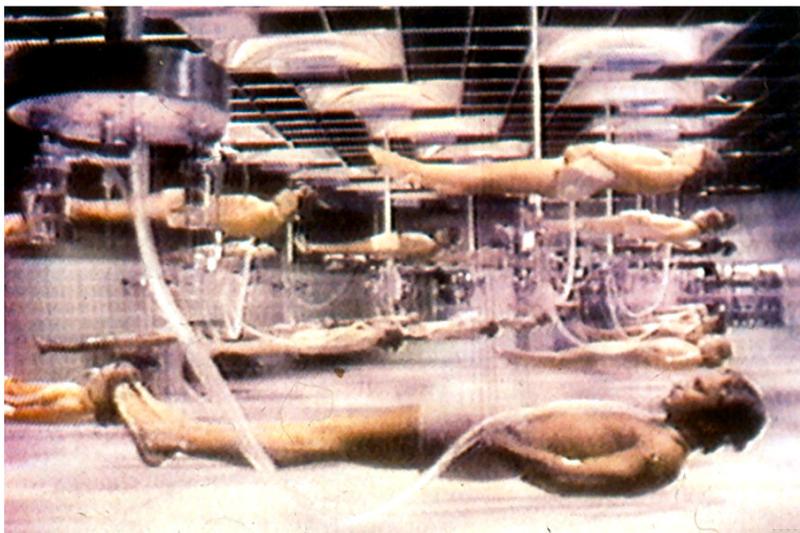
De nos jours, nous sommes confrontés à deux hypothèses qui semblent presque exclusives l'une de l'autre : d'un côté, le « corps sans organes », c'est à dire une notion du corps qui ne s'appuie pas sur la singularité et l'autonomie de chaque organe, mais où les organes seraient indéterminés ; et, de l'autre, une notion basée sur l'organisation organique des organes, appelée « organisme », qui correspond à la notion standard du corps, fonctionnant selon des hiérarchies et obéissant à une logique interne, celle qui a longtemps dominé la physiologie et le discours de la clinique. Ces deux approches dans l'explication du corporel semblent clairement opposées, bien que l'une n'exclue pas vraiment l'autre. D'une part, il y aurait un « corps-sans-organe », un rêve (fécond) de schizophrène, considérant le corps purement dans son extériorité, en relation à d'autres corps, perçus à travers des relations de surface, de différences, d'affects, de désir, fonctionnant « comme un espace virtuel et lisse, indissociable des flux qui la parcourent et s'y interceptent ¹ ». D'autre part, il y aurait la réalité, ou la normalité, celle de l'organisme, concevant le corps exclusivement dans son intériorité, dans son régime de distribution interne, où les organes autonomes décomposent le tout en de multiples parties, en en morcelant l'intégrité. Cette logique se reflète d'ailleurs dans la distribution d'un centre hospitalier en diverses spécialisations nosologiques. C'est aussi ce type de fonctionnalisme qui sous-tend toute l'architecture dite « moderne », laquelle n'est en effet rien d'autre qu'une application de l'organicisme.

L'analyse de Deleuze et Guattari se place dans une position critique par rapport à certains courants en psychanalyse, influencés par le structuralisme linguistique, leur reprochant de concevoir le corps comme une table rase, une sorte d'ardoise sur laquelle pourront s'inscrire les événements tracés par le langage, et là où le pouvoir pourra écrire le texte de la loi. En résumé, une certaine conception du corps (lacanienne, au sens large) semble passer par celle d'une ponctuation du désir vide par le Signifiant, créant un ordre phallique, celui de la famille, et par conséquent celui de l'état, tandis que la conception deleuzo-guattarienne insiste sur le fait que le désir ne manque de rien, ne manque pas son objet, que le désir et son objet sont un, l'une et

même chose, que le désir est une machine et que l'objet du désir est une autre machine connectée à celle-ci². Pour Deleuze et Guattari, le corps est une surface multiple, pliée comme une peau, comme ils écrivent dans *Milles Plateaux* (1980) : « C'est la peau comme enveloppe ou anneau, la chaussette comme surface réversible. Ce peut être une maison, une pièce de maison, tant de choses encore, n'importe quoi. Un corps sans organes n'est pas un corps vide et dénué d'organes, mais un corps sur lequel ce qui sert d'organes [...] se distribue d'après des phénomènes de foule, suivant des mouvements brownoïdes, sous forme de multiplicités moléculaires. [...] Le corps sans organes n'est pas un corps mort, mais un corps vivant, d'autant plus vivant, d'autant plus grouillant qu'il a fait sauter l'organisme et son organisation. [...] Le corps plein sans organes est un corps peuplé de multiplicités » (pp. 42-43). Dans cette topologie, les maisons se présentent comme quelque chose de réversible, comme la peau d'un animal ou comme la forme d'une chaussette. Conduisant à une nouvelle variété d'organicisme, le dedans devient un extérieur, tandis que l'extérieur se replie, formant une surface lisse ou striée, pliée ou dépliée, invaginée et exogastrulée.

Organes sans corps

Aujourd'hui, l'idée même de prothèse se trouve désormais tirée vers des applications qui se partagent, pour l'essentiel, entre la restauration, positive ou substitutive, des infirmités de la perception et les essais de cultures tissulaires et de greffes d'organes qui se multiplient de nos jours avec des résultats divers. Or la greffe est la forme la plus subtile de la prothèse : elle enchaîne séparation de matière et réparation fonctionnelle dans un échange d'altérités. De nos jours, le « corps-sans-organes » est confronté à la perspective troublante d'un organe sans corps – il s'agit des greffons, conservés dans les banques d'organes, dont le nom est bien choisi³. Hybride presque monstrueux, la greffe est une nouvelle espèce, faite de chair et d'appareil. Isolé de l'organisme « donneur », le greffon est un organe « libre », en d'autres termes, disponible sur le marché comme n'importe quelle marchandise, tel que l'illustre bien le film de Michael Crichton, *Coma* (1978). Ici, la demande excède l'offre, et il s'est créé un trafic mondial. Le greffon est donc *sans corps*, orphelin et célibataire, entre la vie et la mort. Il provient de « cet intervalle produit *entre* la mort relationnelle et la mort fonctionnelle⁴ ». La chirurgie de transplantation introduit aussi une césure entre l'organe et le corps, l'organe restant « autre » dans son nouveau corps et requérant un traitement régulateur pharmaceutique intensif (la ciclosporine, par exemple) afin d'en prévenir le rejet par le récepteur.



Coma, dir. by Michael Crichton, filmstill, 1980.

Dès lors, le greffon devient autre pour se substituer dans l'organisme « receveur » à une partie défaillante, corriger l'écart pathologique, et, dans le même temps, « susciter une nouvelle régulation et déterminer une autre normalité⁵ », conduisant à d'autres pathologies, comme en témoignent les rescapés de transplantations. Dans *L'Intrus* (2000), le philosophe Jean-Luc Nancy – qui a subi une transplantation du cœur – cite en exergue de son texte cette lamentation d'Artaud :

« Il n'y a rien de plus superflu que l'organe appelé cœur qui est le plus sale moyen que les êtres aient pu inventer de pomper la vie en moi. » Après des années de « suivi » médical, et dans des pages dignes de Michel Foucault, il concède : « Je finit/s par n'être plus qu'un fil ténu, de douleur en douleur et d'étrangeté en étrangeté » (p. 40). Il ne puis plus s'échapper de « ce sentiment général de ne plus être dissociable d'un réseau de mesures, d'observations, de connexions chimiques, institutionnelles, symboliques [...] qui [...] tiennent expressément la vie sans cesse avertie de leur présence et de leur surveillance » (pp. 40-41). Devenant le sujet d'une mutation, il remarque avec ironie : « Je deviens comme un androïde de science-fiction. »

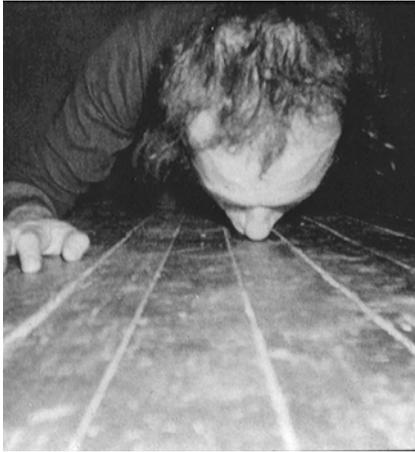
La description deleuzo-guattarienne de la machinerie libidinale introduit aussi la fragmentation, comme le révèle cette citation de *L'Anti-Œdipe* : « [...] tout fonctionne en même temps, mais dans les hiatus et les ruptures, les pannes et les ratés, les intermittences et les courts-circuits, les distances et les morcellements, dans une somme qui ne réunit jamais ses parties en un tout. [...] Nous sommes à l'âge des objets partiels. [...] Nous ne croyons plus à une totalité originelle, ni à une totalité de destination » (p. 50). Le fragment ne renvoie plus à un tout, qu'il soit originel ou à accomplir. Pour les machines désirantes de Deleuze et Guattari, les coupures sont productives et sont elles-mêmes des réunions. Ne parvenant plus à amalgamer les parties du « corps morcelé » par la réflexion ou la représentation, le miroir de Lacan ne parvient plus à assembler les fantasmes fragmentés du corps pré-narcissique. Ainsi, pour Deleuze et Guattari, le stade du miroir semble correspondre à la répression de la fragmentation, et il ne lui resterait plus que la fétichisation de l'objet perdu du désir. *L'Anti-Œdipe* est une célébration des morcellements, des coupures, des objets partiels, des conjonctions et des disjonctions, des branchements et des enregistrements.

Ce qui émerge, dès lors, ce sont deux hypothèses, distinctes mais reliées entre elles, sur la fragmentation du corps. La première est celle définie par la formulation de l'organe-sans-corps. Celui-ci peut être tout à la fois « libre » et offert sur le marché mondial, et, tout aussi bien « libre », c'est à dire « greffé sur » un autre corps, un autre organe, qu'il soit vivant ou non, qu'il soit mécanique, biologique, ou informatisé. Dans la mesure où le terme de greffe dérive étymologiquement de *graphein* – le vocable en grec pour écrire –, toute greffe devient une écriture ou code, et toute écriture, tout graphe, devient une greffe. La seconde hypothèse définit le corps-sans-organes. Celui-ci devient un corps plein, désirant, tout en surface. Il serait incessamment parcouru (aussi) par des greffes, des branchements, et des codes, mais celles-ci seraient des expériences éphémères, donnant lieu à des effets de vie artificiellement induits : tact et contact, sensation et vibration, effleurement et frôlement, caresse et frottement, plaisir cutané, satisfaction brève, jouissance fugace, flux et écoulement.

Incorporation

Dans les arts visuels aux États-Unis, le corps humain fut réintroduit à travers la « performance-art » et le « *body art* », au cours d'orchestrations où, le plus souvent, l'artiste engageait son propre corps - une pratique se déroulant en temps réel et dont il ne reste que des traces photographiques comme enregistrement des traces d'une action occasionnelle⁶. Déjà en 1961, Robert Morris s'exhibe lui-même dans une « boîte pour se tenir debout », *Untitled (Box For Standing)*. Le même artiste offre son portrait (*Portrait*, 1963) sous la forme de bouteilles monochromes, bien arrangées dans un cadre; en fait, il s'agit de récipients contenant ses humeurs corporelles (sang, sueur, sperme, salive, flegme, larmes, urine, fèces). En 1964, Morris conçoit une sculpture sans titre, formée par des empreintes de pas et de règles, *Untitled (Footprints and Rulers)*, confirmant cette forme d'engagement entre le corps et la galerie d'art⁷.

Dans *From Hand to Mouth* (1967), l'artiste Bruce Nauman prend une empreinte qui reproduit dans la cire une partie de son corps ; en quelque sorte, ce moulage extrait un parcours conduisant de la bouche à la main, se situant hors de toute logique organologique. De 1968 et 1969, Nauman entreprendra de nombreuses expérimentations filmées, explorant diverses parties du corps (mains, bras, testicules, cuisses, genoux, pieds), qui l'amèneront à une série de performances sur la distorsion de ses lèvres, relevées dans les *First Hologram Series : Making Faces* (1968), des hologrammes projetés sur verre⁸. Comme Morris, Nauman travaille sur la mensuration, le métrage,



Vito Acconci, "Lick", 3 minute film, film still, 1970; Kate Linker, *Vito Acconci*, (New York: Rizzoli, 1994).

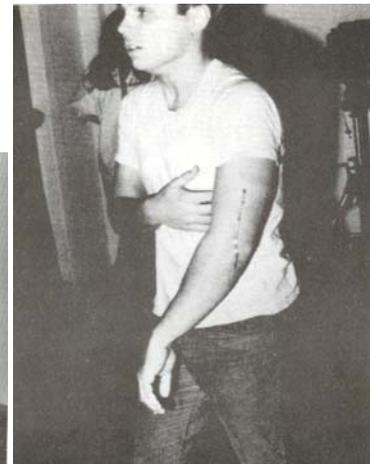


Rebecca Horn, *Überströmer*, 1970, mixed media, private collection; from: *Rebecca Horn* [exhibition catalog], NY, Guggenheim Museum, 1993.

Chris Burden, "Shoot", performance, F Gallery, Santa Ana, California, November 19, 1971 (photo archive); Chris Burden, *Beyond the Limits*, Peter Noever, ed., MAK, (Vienna: Cantz, 1996).

l'empreinte, le moulage et l'hologramme, toutes les marques laissées par le corps. Dans *Drifts* (1970), l'artiste Vito Acconci photographie des traces laissées sur le sable. D'autres œuvres situées entre la photo et le cinéma, comme les *Trademarks* (un film super-8 en couleur de 20 mn, 1970), exposent l'empreinte de ses dents imprimée sur sa propre peau suite à une morsure. Dans la performance filmée de 3 mn, *Lick* (1970), il met en jeu ses pulsions masochistes, léchant le parquet de la galerie. Enfin, dans la série des *Conversions* (un film super-8 en noir et blanc de 24mn, 1971), Acconci se tient debout et nu devant la caméra, faisant disparaître ses organes génitaux entre ses jambes. Ainsi, par ce changement d'attribut, il tente de recréer un corps d'hermaphrodite. Son corps devenant une surface lisse, des inscriptions peuvent être marquées, gravées ou gommées.⁹

Aussi troublantes que poignantes, les premières œuvres de Rebecca Horn esquissent une cartographie des fonctions subjectives et physiologiques du corps humain. Ses sculptures corporelles (« *body-sculptures* ») sont fabriquées à partir de fragments d'équipements biomédicaux (tuyaux, ligatures, membranes, pompes) – comme dans *Overflowing-blood-machine* (1970), où huit tubes transparents, placés verticalement et liés par des sangles autour du corps nu d'un modèle, révèlent les flux et les pulsations rythmiques de la circulation sanguine, projetés ainsi à l'extérieur de la peau¹⁰. L'œuvre de Horn révèle – comme à travers une opération chirurgicale, ou des « incorporations » technologiques (radios, endos, ECG, EEG, TEP, RMN) - le fonctionnement des viscères et d'une partie du système végétatif (la circulation, la respiration), à un « regard », jusqu'alors interdit, dangereux, ou même fatal. Au cœur de l'art charnel, on découvre un corps déchiqueté, laminé, décentré, dont un des meilleurs exemples est offert par la performance (semi volontaire) de Chris Burden, *Shoot*, donné au « F Space » à Santa Ana en Californie, le 19 novembre 1971. Que l'artiste reçut une balle de pistolet dans le bras n'est qu'un aspect accidentel et, somme toute, anecdotique de l'histoire. Ce qui est mis en scène ici, c'est le corps comme ultime terrain d'expérimentation.



Dans son œuvre, intitulé *Shelf* (1984), l'artiste Charles Ray se présente frontalement, le corps nu et appuyé contre le mur de la galerie, une étagère horizontale lui passant à travers le cou, de telle sorte que sa tête, peinte en gris, se confond avec des objets qui y sont posés, eux aussi peints en gris¹¹. À partir de 1985 jusqu'à sa septième opération chirurgicale (*Omniprésence*, 1993), le spectacle des liposuccions subies par l'artiste française Orlan, retransmis en direct dans plusieurs galeries dans le monde, se fait littéralement insupportable, à tout le moins pour le spectateur¹². Les transformations que l'artiste Cindy Sherman exerce sur son propre corps, sur sa propre « figure », sont relevées et enregistrées par de gigantesques cibachromes, induisant chez l'observateur des sentiments inconfortables. Dans la série des *Untitled* de 1989-90, elle se revêt de divers masques, comme dans *Untitled N° 183*, ou d'un sein bulbeux et de diverses protubérances et tumescences, révélant, entre autre chose, l'archétype de la *Madonna Lactens*, comme dans *Untitled N° 216*. Cet art perturbant peut rendre le réel encore plus réel, trop réel, et conduire ainsi à un hyperréalisme, capable de troubler la perception de la réalité et de l'image du corps, d'en brouiller les correspondances logiques et sémiotiques¹³.



Cindy Sherman, "Untitled", #216, cibachrom, 1989; from: *Cindy Sherman, 1975 - 1993*, (New York: Rizzoli, 1993).

Moins spectaculaire, mais tout aussi convaincant, ce morcellement corporel est repris par un artiste comme Gary Hill, dont l'installation, *As It Is Always Already Taking Place* (1990), expose en temps réel les différentes images de son propre corps sur seize écrans de vidéo de dimensions variées¹⁴.



Gary Hill, "Inasmuch As It Is Always Already Taking Place", 16-channel video installation, 1990 (New York, MoMA); *Gary Hill*, Robert C. Morgan (ed.), (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000).

Dans ce qui pourrait évoquer une curieuse inversion du « stade du miroir », le corps est d'abord décomposé en objets partiels, puis recomposé par les images, le découpage et le cadrage offrant une simulation de l'objet fétiche, rendu inaccessible. De nouveau, dans le projet d'art vidéo de Matthew Barney, *Cremaster 4* (1994), les corps et les machines s'engagent en des mutations génétiques et morphologiques incontrôlables, avec la soudaine apparition d'excroissances, aussi éphémères qu'inexpliquées. Là encore, les corps lisses de magnifiques hermaphrodites exhibent leurs pectoraux¹⁵.



Matthew Barney, *Cremaster 4*, video, 1994, Paris, Fondation Cartier; from : Matthew Barney, *Cremaster 4* [exhibition catalog], [photo from video], Barbara Gladstone Gallery, New York; Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Paris, 1995



Matthew Barney, *Cremaster 4*, 1995, *Unresolved Dualities*, racecar, New York; Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Paris, 1995

De Hermann Nitsche (membre de l'actionnisme viennois) à Dan Graham, Gordon Matta-Clark, Charles Ray, Robert Gober, Kiki Smith, Mike Kelley, Paul McCarthy, Sophie Calle, Andrea Blum, Andrea Zittel, Jana Sterbak, Vanessa Beecroft, et Dinos & Jake Chapman, Stelarc, l'Atelier van Lieshout, à Bernard Lallemand, le corps devient non seulement le lieu d'une critique politique des appareils disciplinaires de la société, mais surtout le lieu d'un procès d'incorporation, ou d'incarnation, qui, en théorie à tout le moins, peut être testé jusqu'aux limites de la désincarnation. La limite consiste dans la vulnérabilité du corps lui-même.

Cyborgs

Durant le vingtième siècle, le développement de l'appareillage biomécanique a été marqué par deux étapes principales, qui ont atteint le statut et la dignité de fictions théoriques, ou de paradigmes. En premier lieu, l'apparition du terme de robot, qui advient comme une métaphore du travailleur dans un environnement industriel, terme qui avait été inventé par l'écrivain Karel Čapek (1890-1938) dans sa pièce de théâtre *R. U. R.*, un acronyme pour *Robots Universels de Rossum*¹⁶. Robot dérive du tchèque *robota* signifiant « ennui » ou « monotonie », et se réfère à l'esclavage, au travail forcé ou même répétitif, en usine, en particulier sur la chaîne de montage. D'ailleurs, dans la pièce, les robots tenteront une révolte, comme des esclaves. Alors que l'homme devait devenir une machine, ou un moteur, la machine devait ressembler à l'homme.

En second, la création du terme de cyborg, l'abréviation d'« organisme cybernétique », qui désigne un être hybride, presque monstrueux, incarnant l'idée troublante d'un automate, à la fois humain et aliène. Telle était la terminologie proposée par deux spécialistes, Manfred E. Clynes (musicien et ingénieur, il étudia la physique et les mathématiques, puis la neuropsychologie) et Nathan S. Kline (psychiatre), au sein du laboratoire de simulation dynamique de l'hôpital psychiatrique d'État de Rockland à Orangeburg (New York), dans une étude de biocybernétique sur les conditions de vie dans l'espace, réalisée pour la NASA et publiée dans le périodique *Astronautics*, en septembre 1960¹⁷. Il se pourrait que robots et cyborgs ne soient pas seulement deux étapes de l'évolution technologique, mais, bien plutôt, deux alternatives, deux paradigmes du développement. Après tout, il est significatif que l'un soit né dans une usine industrielle, et l'autre dans un hôpital, un environnement régi par la biologie et l'électronique fin de siècle.

C'est dans le contexte de la deuxième guerre mondiale, puis de la guerre froide, que la théorie des systèmes homéostatiques fut développée. L'étude de l'interface homme/machine (et machine/homme) conduisit aux généralisations de la cybernétique. Du contrôle de la machine par des dispositifs autorégulateurs aux généralisations sur la configuration du corps comme système d'information, conçue par les pères de la cybernétique (Norbert Wiener, Claude Shannon, Léon Brillouin, Warren McCulloch), nous sommes passés à un environnement stimulé sensoriellement, capable de recréer un monde comme celui de la réalité virtuelle, qui doit être comprise comme une forme (désormais assez banale) du cyborgisme¹⁸. De 1960 à nos jours, les deux figures du robot et du cyborg vont fusionner, même si certains voudraient maintenir la distinction. De nombreux ouvrages de sociologie, comme *L'homme remodelé*



Karel Čapek, *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, photograph of the play, 1921; in: Id., *R.U.R. Rossum's Universal Robots. Kolektivní drama o vstupní komedii a 3 dějstvích*, Praha, Aventinum, 1920, 1922.



Edmund A. Emswiler, "An android of rare perfection", in: *Galaxy Science Fiction*, Sept 1954, USA

(1977) de Vance Packard, ou de vulgarisation, comme *As Man Becomes Machine* (1978) de David Rorvik, annonceront la domination prochaine de machines intelligentes sur le corps humain, qui devra subir de multiples mutations, par branchement de prothèses, clonage et *feed-back* biologique.

Aujourd'hui, il semble que la culture cyborg remette en question, non seulement celle, classique, de l'organisme/machine, mais aussi les limites entre les notions de intelligence/sensibilité, animal/humain, nature/culture, mâle/femelle, primitif/civilisé, virtuel/réel. Dès 1985, Donna Haraway, une experte américaine en biologie, avait publié son « Manifeste du Cyborg », offrant de repenser les frontières habituelles délimitant notre monde : « La culture high-tech met en question ces dualismes en des façons intrigantes. Il n'est plus très clair qui fait et qui est fait dans la relation entre humain et machine. Il n'est plus très clair ce qu'est le cerveau et ce qu'est le corps dans des machines dont le mode de fonctionnement réside dans des pratiques de codage. Dans la mesure où nous nous connaissons nous-même, tant dans le discours formel (la biologie, par exemple) que dans les pratiques quotidiennes (l'économie du travail à domicile, intégrée aux circuits et aux réseaux, par exemple), nous découvrons notre nature de cyborgs, d'hybrides, de mosaïques, de chimères. Les organismes biologiques sont devenus des systèmes biotiques, des dispositifs de communication comme les autres. Il n'y a pas de séparation fondamentale, ontologique, dans notre connaissance formel de la machine et de l'organisme, de la technique et de l'organique¹⁹. » D'ailleurs, cette parenté de la *technè* avec l'*organon* n'est pas nouvelle, puisqu'elle se trouve déjà dans la pensée grecque, puis chez Descartes. Mais le cyborg a déplacé la limite entre l'organisme et la machine en accouplant les dispositifs cybernétiques aux organismes biologiques; il a confondu l'animal et l'humain en remplaçant la cognition avec le *feed-back* neuronal ; il a rendu obsolète les distinctions entre animé et inanimé par la théorie du comportement des systèmes homéostatiques.

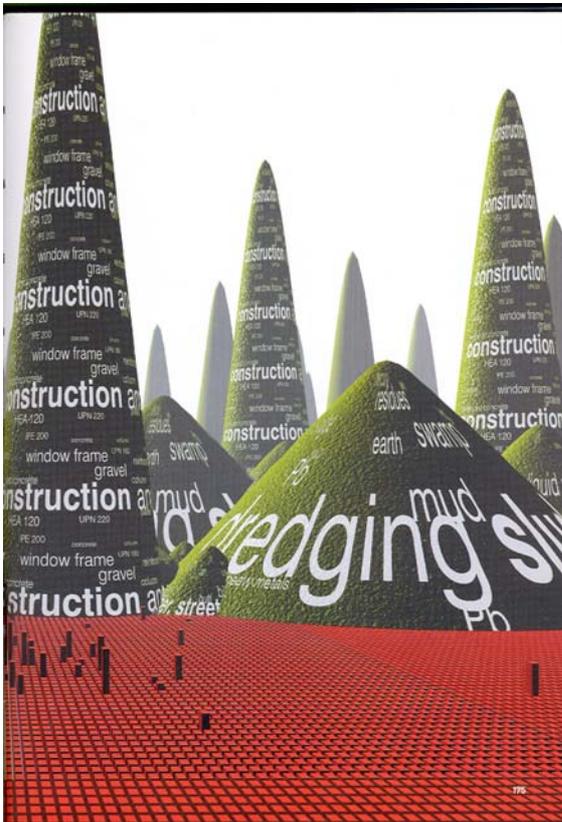
L'aspect insolite du cyborg se place peut-être au niveau d'une identité inquiétante et d'une sexualité inédite, ouvrant à un érotisme dont, peut-être, seule la fiction du roman (Philip K. Dick, bien sûr) et du cinéma peut rendre compte : « La répliquante Rachel dans *Blade Runner* de Ridley Scott [1982] se pose comme l'image d'une culture du cyborg, entre la peur, l'amour et la confusion » (Haraway, p. 178). Au cours des années 1980, ce texte de Haraway a permis de définir un type inédit d'hybridité, portant à un stade ultérieur les mythes de la Chimère et du « monstre » classique – du Golem à Frankenstein – pour en arriver à imaginer un hybride produit par la technologie d'information – le cyborg. Cette version cybernétique de la chimère définit d'insolites possibilités de mutations, conduisant à une révision de la notion d'évolution. Les cyborgs sont les produits d'une réflexion mettant ensemble des parties humaines, mêlées à d'autres créatures organiques appartenant à l'environnement « high-tech », tels que « les systèmes d'information, les textes, les postes de travail et leurs interfaces ergonomiques, et tous les autres systèmes de désirs, de plaisirs et de reproductions » (Haraway, p. 1). C'est ainsi que l'un des constituants des cyborgs consiste dans les machines, mais seulement dans ce qu'elles apparaissent sous leurs nouvelles espèces, celle des systèmes de communication, de textes, et d'appareils projetés par l'ergonomie, promus par des principes d'autopoïésis et capables d'emmagasiner de la mémoire et de prendre des décisions²⁰. Dans la culture du cyborg, les corps ne sont plus nés, mais fabriqués ; les organismes sont des constructions, par exemple, par du codage créé en immunologie.

Écotechnie

Notre être n'est en rien réductible à chacun de nos organes: nous pouvons en transformer certains – même en remplacer d'aucuns (bien que cela ne soit pas simple). Toutefois, raisonner sur une partie n'est pas argumenter sur le tout, et c'est dans cette disjonction théorique entre corps et organe que se place la possibilité de distinctions ontologiques subtiles entre avoir et être un corps. Le sujet n'est pas un esprit habitant un corps; loin d'avoir un corps, nous sommes un corps, un corps dont, en outre, toutes les parties « pensent ». Jean-Luc Nancy va plus loin, affirmant qu'il n'y a rien qui ressemble à *un* corps. Il n'y a pas *de* corps. Il n'y a que les récitations persévérantes et brûlantes de divers corpus, tels que côtes, squelettes, pelvis, irritations, carapaces, évoque-t-il dans un passage au ton quasi deleuzien²¹. Dans *Corpus* (2000), un opuscule sur les technique du corps, Nancy généralise sa réflexion, relevant que tout corps est « multiplié, multisexué, multifiguré,

multizoné, [...] organisé, inorganique » (p. 77). Les corps sont créés et cette « création » conduit à une technique du corps qui, presque exclusivement, fait la vérité du monde : « Notre monde est le monde de la 'technique,' le monde dont le cosmos, la nature, les dieux, le système complet dans sa jointure intime s'expose comme 'technique' : monde d'une *écotechnie* » (p. 78). Cette *oikos* technologique agit comme une machine et aussi comme un organe. L'éco-technie fonctionne, car elle est le fait d'appareils auxquels nous sommes constamment branchés, de part en part ; « [m]ais ce que [l'écotechnie] *fait*, ce sont nos corps, qu'elle met au monde et branche à ce système, nos corps qu'elle crée ainsi plus visibles, plus proliférants, plus polymorphes, plus pressés, plus en 'masses' et 'zones' que jamais ils ne furent » (*Ibid*). Comme un cyborg, mais sans l'excitation de la science-fiction, le corps est d'abord créé, puis branché de toutes parts, et enfin reconfiguré.

C'est le roman cyberpunk de William Gibson, *Neuromancien* (1984) qui introduit le terme de « cyber-espace », défini comme une « illusion consensuelle » de tous ceux qui se « branchent sur » un ordinateur. Cette fiction géniale évoque des accouplements incestueux entre organes et machines, avec toutes les connotations érotiques d'une projection totale dans les circuits, similaire aux flux de machines désidérantes. Imaginant un branchage direct entre systèmes neuronaux et réseaux, les usagers peuvent parcourir un nouveau paysage, celui d'« une représentation graphique de l'information extraite de toutes les banques de données de tous les ordinateurs dans le système humain. Une complexité impensable. Des alignements de lumières rangées dans le non-espace de l'intellect, en grappes et en constellations de données. Comme les lumières de la ville, s'éloignant²². » Alors même que Jean-François Lyotard apprêtait son exposition sur *Les immatériaux* (1985), le roman de Gibson évoquait un espace non matériel de représentation, dont les données immédiates étaient celles de la simulation numérique, et qui explorait théoriquement le clivage entre présence physique et une conscience, un « esprit », capable de naviguer dans le cyber-espace. Évoquer un paysage où les banques de données statistiques ordonnent les formes de la nouvelle ville, c'est d'ailleurs ce qu'avait tenté les architectes hollandais MVRDV dans leur installation vidéo METACITY / DATATOWN, de 1998.²³ Concevoir une architecture qui, par graphes et par greffes, va se mouvoir en une perpétuelle mutation, c'est ce que l'architecte français François Roche (R. DSV & Sie. P) avait imaginé²⁴.



MVRDV (Winy Maas), METACITY/ DATATOWN, Video installation, Stroom Center for the Visual Arts, The Hague, 12 December 1998 – 13 February 1999; MVRDV, METACITY / DATATOWN, Rotterdam, 010 Publishers, 1999.

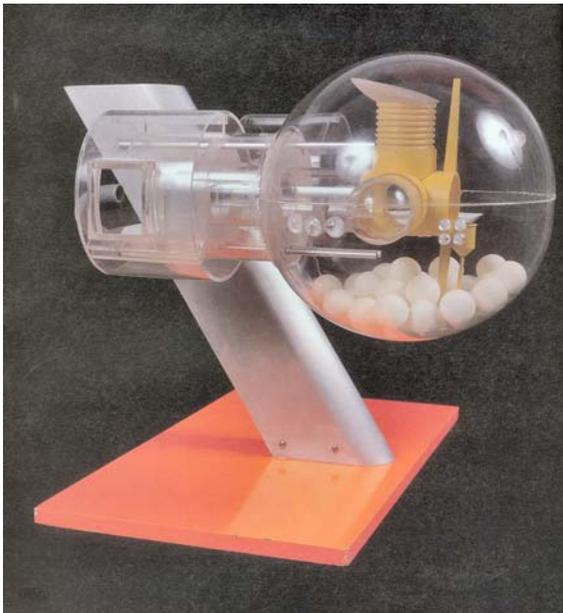


François Roche, R & Sie (n), Zone d'Immersion, expo, MAMVP, Paris, Couvent des Cordeliers, 2005.jpg

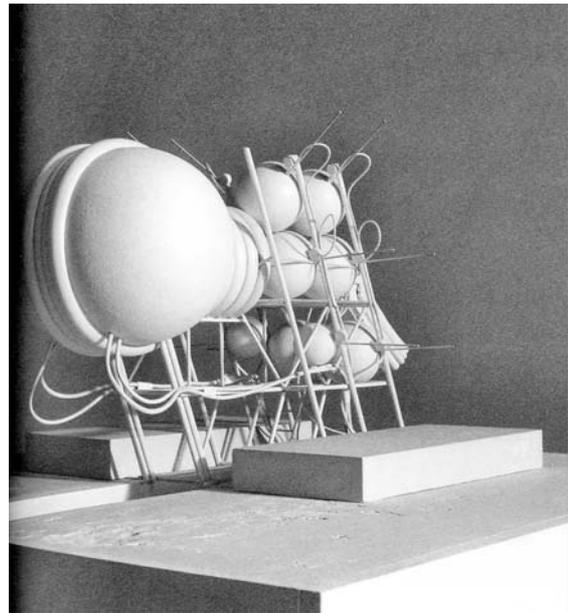
Sphères

La fragilité de l'espèce humaine confrontée au développement technologique et industriel, la solitude de l'homme placé devant les abîmes du paysage numérique, l'effacement vertigineux des différences entre êtres animés et inanimés, les mutations troublantes du corps humain au niveau immunologique : c'est précisément une telle déficience, la faiblesse inhérente, zoologique de l'humain, qui est révélée et exposée par l'architecture « radicale », entre les années 1960 et 1970. En effet, pour ne donner qu'un exemple, les néo-avant-gardes autrichiennes s'étaient nourries de l'iconographie de la recherche spatiale, comme dans le projet d'hôtel mobile par les autrichiens Gernot et Johanne Nalbach, une tour se déployant à partir d'une socle porté par un semi-remorque, sur laquelle peuvent se greffer quatre-vingt chambres²⁵. Gernot Nalbach est le concepteur du fameux tapis meublant, dont les seize cellules gonflables pouvaient, en se levant ou s'abaissant, créer un environnement mobile et évolutif (*Pneumatic Furnishing Carpet*, 1967)²⁶. À Vienne, où l'influence de l'Actionnisme se fait sentir, c'est comme si la pratique d'une architecture alternative par des « groupuscules » avait voulu se rapprocher d'une démanche inspirée du happening et de la performance.

Dans cette même veine, des tendances prosthétiques se manifestent clairement dans les habitacles du groupe Haus-Rucker-Co, tels leur fameux *Pneumacosm* (1967), leur *Gelbes Herz* (1968), ou encore dans leurs casques multi-sensoriels, comme *Mind Expander I* (1967), *Fly Head* (1968), ou *Mind Expander II* (1968-69), évoquant les formes encéphaliques d'immenses insectes, qui ouvrent à une exploration de l'intermédialité²⁷ ; ou encore, dans les branchements organiques du groupe Coop-Himmelblau, comme dans leur *Villa Rosa* (1967) gonflable, leur *Cloud* (1968) respirant comme un poumon, ou leur *Astroballon* (1969), capable de traduire les battements du cœur en émission de sons et de lumières²⁸. Dans le *Ballon für Zwei* (Vienne, 1967) et l'*Oasis N. 7* (Kassel, 1972) de Haus-Rucker-Co, un couple est exposé dans une serre en forme de bulle transparente. Ce parasite est branché sur la façade d'un immeuble et les habitants sont projetés dans la rue. L'intimité est comme extraite de son retranchement, portée au-dehors, mise en vue, offerte en spectacle. Ce projet est celui du rejet du sujet : le projet agit comme une projection des habitants vers l'extérieur, ce qui comporte un rejet du sujet intime. La provocation semble impliquer une dévastation de l'intimité et la ruine des lieux. Toutefois, la « mise à nue » est volontaire dans cette expérimentation. Les corps sont auto-exposés, mais il s'agit d'une exhibition de la peau, joyeuse et ludique : d'une « auto-ex-peau-sition » pouvant amener à une véritable apocalypse de l'être.



Haus-Rucker-Co, *Pneumacosm*, 1967-1968, maquette, FRAC Centre, Orléans; from : *Architectures Expérimentales. 1950-2000. Collection du FRAC Centre*, [exhibition catalog], Marie-Ange Brayer (ed.), Orléans, Editions HYG, 2003, p. 249



Coop Himmelblau, *Villa Rosa*, 1967, maquette, FRAC Centre, Orléans; from : *Architectures Expérimentales. 1950-2000. Collection du FRAC Centre*, [exhibition catalog], Marie-Ange Brayer (ed.), Orléans, Editions HYG, 2003, p.163



Haus-Rucker-Co, Oasis N. 7, 1972, Documenta 5, Fridericianum, Kassel (D), (mixed media). from : *Architectures Expérimentales. 1950-2000. Collection du FRAC Centre*, [exhibition catalog], Marie-Ange Brayer (ed.), Orléans, Editions HYX, 2003, p. 249.

Il est possible de se demander si ce qui est testé dans ces multiples projets architecturaux, n'avait pas été annoncé par les écrits de Marshall McLuhan dans les mêmes années: comme la peau et les outils, et comme les media, l'architecture serait l'extension de l'être humain. Par conséquent, l'environnement serait dessiné et conçu par la superposition de différentes sphères: la peau, l'enveloppe épithéliale, les choses, les outils, la terre et le feu, l'air et l'eau, la lumière et les nuages, astres et désastres, le climat, les appareils et les machines, la météorologie, l'interface médiatique. Il s'agirait bien d'une architecture "atmo-sphérique," ce qui nous renvoie aux *Sphères I. Bulles* (1998) de Peter Sloterdijk.

Comme l'a montré le même Sloterdijk dans *La Domestication de l'Être* (2000), l'idée d'habitation est avant tout liée à celle d'occupation du sol, et plus particulièrement à celle de l'ouverture d'un espace qu'il faut aménager. La notion d'ouverture est dérivée de celle de la clairière (*Lichtung*), telle qu'elle apparaît dans la « Lettre sur l'humanisme » de Martin Heidegger (pp. 37-40). Cette idée dérive aussi de la *khôra* platonicienne (comme Jacques Derrida l'a montré en 1993), conçue en temps que matrice des dimensions et nourrice du devenir. C'est en ce sens que la notion de sphère se rapporte à l'aménagement originel, « matriciel », des dimensions et des orientations. Hors de toute métaphore, cette sphère peut être vue comme une serre ou une bulle, dans la mesure où elle établit des conditions climatiques particulières. En tant que garanti de la vie organique, l'environnement – cette région, cette contrée qui nous entoure – est d'abord une cage, une bulle ou un anneau. Celui-ci est constitué comme un monde médian, situé entre la projection organique d'une vie animale et la projection, ou l'ouverture, des hominidés vers le monde (p. 43). La sphère est topologiquement intermédiaire. Il y a, d'une part, un être (animal) entouré par un anneau, un enclos, une limite; d'autre part, un être (humain) capable de dépassement extatique, en s'ouvrant vers un monde indéterminé. Intermédiaire, la sphère est aussi dans une situation d'intermédialité.

Définissant les conditions de la domestication, les sphères sont des enveloppes, des « membranes ontologiques », *entre* l'intérieur et l'extérieur. Les sphères déterminent (et sont déterminés par) l'« entre deux » (*Ibid.*), entre ici et là. Placées *entre* la proximité et l'éloignement des choses, situées *entre* le fini et l'infini, campées *entre* le terminé et l'indéterminé, localisées *entre* le symbolique et le diabolique, les sphères sont définies justement par cet « entre » (latin, *inter*) qui forme justement la racine d'*interior*, d'intérieur, d'intermédiaire, mais aussi de l'intermédialité. En effet – précise Sloterdijk –, les sphères sont des médias, « précédant les médias » contemporains (*Ibid.*). Dans sa position d'intermédiaire *entre* l'encerclement (corporel et animal) et le symbolique (corporel et humain), les sphères offrent une situation d'intermédialité. En pourvoyant un abri où sont rendus possibles les contacts physiques, les processus métaboliques, la reproduction et la couvaison, elles offrent un support aux nécessités organiques, assurent donc un habitat au sens biologique du terme. Celui-ci est également une « maison » (latin, *mansio*) et un séjour. Le terme de maison est ici entendu au sens (*grosso modo*, heideggérien) d'hébergement de l'être, comme lieu du devenir humain. Cette conception voit la maison comme ce qui permet une acclimatation au niveau

ontologique. Les sphères offrent l'occasion d'une installation, d'une domestication et d'une intériorité; en même temps, par un procédé extatique, les sphères permettent l'ouverture vers le symbolique et le langage, en direction de l'extériorité du monde, donnant accès aux objets hors contact comme l'horizon et les astres. Toutefois, comme le rappelle Nancy (*Corpus*, p.90), « les cercles, les sphères, leurs harmonies emboîtées », sont des toutes des « formes d'annulation de l'espace », car ni nos corps ni le monde ne sont circulaires ou sphériques. Dans les créations de l'écotechnie, il ne faudrait pas dissimuler ce qui « ne tourne pas rond ».

Parasite

Au cœur de cette problématique, il serait urgent de s'interroger sur l'interaction entre cadre et prothèse : le cadre comme extension et projection de l'instrumentalité, la prothèse comme nouvelle forme d'hospitalité; puis, à partir de là, développer les catégories d'hostilité, d'inhabituel, d'inconfort, d'aliénation, et de perturbant. En effet, comme une greffe, une prothèse peut être à la fois hospitalière et hostile. Elle oscille entre ces deux pôles, *hospes* et *hostis*, l'hôte (ou l'invité) et l'ennemi, l'hospitalité et l'hostilité²⁹. Sur le plan de la chirurgie, ceci est reconnu. En arboriculture, on sait enter (du grec, *emphuton*, greffe) un scion que l'on prend à un arbre pour le greffer sur un autre. En terme de gastronomie, ceci pourrait remettre en cause la signification habituelle de la table d'hôte (souvent fréquentée par un invité peu discret, un parasite). Sur le plan du politique, cette ambiguïté entre les deux termes (hospitalité et hostilité) n'est contradictoire qu'à première vue. Elle provient du fait que l'établissement de tout état (une « cité », la *polis*, un organisme) ne trouve sa détermination que face au positionnement d'un ennemi (un étranger, un envahisseur, un colonisateur, un parasite, un virus), auquel cet état devra s'opposer. Ce qui conduit à examiner d'autres catégories, comme celles de la greffe et du parasite³⁰. Dans une situation de manque, face à un besoin ou une lacune, le greffon est bien quelque chose agissant comme remplacement, menant à une logique de substitution dans l'espace de l'architecture. Le champ du remplacement ouvre la possibilité de l'emplacement, du déplacement et du remplacement, une définition inédite du terme de « place ».

La position, qui est soutenue ici, est qu'il n'est pas nécessaire de représenter (ou de « projeter ») un environnement pour le cyborg, car celui-ci constitue déjà un environnement en soi. Ce qui ne veut pas dire qu'il soit proclamé ici l'inutilité de l'architecture virtuelle, ou, plus précisément, de porter un déni à l'usage d'outils numériques en architecture. Cependant, il est urgent de penser le corps (humain) par rapport à ces nouveaux moyens (ces nouveaux media), numériques, virtuels, etc., qui sont aujourd'hui incontournables. Il faudrait alors pouvoir penser à ces nouveaux moyens, comme on a pensé à la perspective (latin, *perspicere*) au Moyen Âge et à la Renaissance, un moyen (media) qui a transformé la manière de voir, de concevoir, le monde. Il faut également éviter certains raccourcis. Aujourd'hui, l'opposition n'est pas entre réel et virtuel, mais entre l'actuel (le présent, la réalité donnée) et le virtuel (latin, *virtus*, force). Le virtuel n'est pas actuellement présent, mais se pose comme une force potentielle. 31 Ce qui signifie plusieurs choses : d'abord, que le virtuel existe depuis longtemps, bien avant l'introduction du numérique. Il y a eu du virtuel au moins depuis la Renaissance : la perspective artificielle, c'est du virtuel ; la dioptrique de Descartes, c'est aussi du virtuel; de même que le sont les jeux de miroirs d'Athanase Kircher et la camera obscura au XVIIIe siècle. D'autre part, il est utile de souligner qu'il y a autant de réalité dans l'actuel que dans le virtuel. Enfin, ces deux catégories – actuel et virtuel – n'apparaissent pas en termes d'opposition, ou d'exclusion, mais comme une différenciation, laquelle peut s'articuler conceptuellement à travers la configuration du pli, comme Deleuze l'a montré.

L'environnement du cyborg est configuré comme un organisme hybride : une espèce de corps sans organe, traversé de flux (messages), mais aussi de parasites (bruit). D'ailleurs, la théorie de l'information enseigne que message et bruit sont à la fois contradictoires et nécessaires l'un à l'autre. L'intégration de la technologie ne se fera pas en « imaginant » un nouvel environnement, mais, peut-être, en reconfigurant le corps lui-même, en le poussant à s'extérioriser pour atteindre le point où les extrémités artificielles rencontrent le monde. Il ne s'agit pas d'imaginer de nouvelles habitations pour les cyborgs. Ces entités à demi humaines et à demi synthétiques, en mutation perpétuelle, sont déjà des ambiances, des surfaces où sont mis en jeu les rapports au soi et au monde. Il s'agirait aussi de reconsidérer notre corps et de littéralement le (re-)créer comme un

organisme amélioré et équipé d'instruments, de sorte qu'il puisse habiter le monde et négocier les transactions avec les multiples sphères du confort, de l'information, et des médias.

Par ces technologies d'implantation, d'autoplastie et d'amplification, dès lors, les catégories du confortable, du médiatique et de l'informatique pourraient devenir des multiples, une multiplicité conduisant à une démultiplication des registres. L'intérieur de l'habitation, enfin, pourrait se redéfinir comme la projection du corps vers l'extérieur, une forme d'ex-stase (*ex-stasis*) traversant différents filtres (lieux, parages, passages, portes, seuils, cadres, corniches, fenêtres, embrasures, échappées, enfilades, frontières, limites, percées, brèches, écrans, interfaces, câbles, ondes, réseaux). Il serait possible de passer du dedans vers le dehors par le biais des surfaces qui délimitent notre environnement, notre être-lieu : pores et béances, cicatrices et points de suture, blessures et coupures, la peau comme enveloppe ou anneau, la peau pliée, repliée, dépliée, multipliée, tumescences et échancrures, turgescences et invagination, téguments et carapaces, nœuds et dénouements, filets et réticules, trafics et réseaux, les ports de connexion au cyberspace branchés directement aux neurones, bandes de matériaux réversibles, greffes topologiques. En effet, comme dans une bouteille de Klein... ou avec une triviale chaussette, il serait concevable que cet intérieur puisse se retourner logiquement et topo-logiquement en un extérieur. L'architecture se métamorphose alors en un dispositif participant de cette extase, avec lequel le projet n'est plus simplement un objet à voir, mais un instrument qui donne à voir autre chose que lui.

¹ *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, sous la dir. de Robert Sasso et Arnaud Villani (éds.), *Les Cahiers de Noesis* no 3, printemps 2003, p. 62.

² G. Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972, p. 34.

³ Voir la récente interprétation donnée par le philosophe slovène Slavoj Žižek, *Organs without Bodies, On Deleuze and Consequences*, New York, Routledge, 2004 : une tentative de réplique des hegel-lacaniens à la critique deleuzienne.

⁴ Michel Guillou, « Le corps et l'appareil », *Traverses* 14/15, avril 1979, p. 136 et 138.

⁵ Jacques Guillaume, « Thèses sur la prothèse. Le prétexte des besoins latents », *Ottogono*, n° 96, septembre 1990.

⁶ *L'Art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours* [catalogue d'exposition], Philippe Vergne éd., MAC, Musées de Marseille, R. M. N., 1996 ; *The Body Aesthetic, From Fine Art to Body Modification*, Tobin Siebers ed., Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.

⁷ *Robert Morris* [catalogue d'exposition], Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 99.

⁸ *Bruce Nauman* [catalogue d'exposition], Joan Simon ed., Minneapolis, Walker Art Center, 1994.

⁹ Amelia Jones, "The Body in Action: Vito Acconci and the 'Coherent' Male Artistic Subject," in Id., *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp. 103 à 150.

¹⁰ *Rebecca Horn* [catalogue de l'exposition], New York, Guggenheim Museum, 1993.

¹¹ *Charles Ray* [catalogue de l'exposition], Paul Schimmel, Lisa Phillips eds., Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998.

¹² *Orlan* [catalogue d'exposition], Paris, Flammarion, 2004.

¹³ *Cindy Sherman, 1975-1993* [catalogue de l'exposition], New York, Rizzoli, 1993.

¹⁴ *Gary Hill* [exhibition catalog], Christine van Assche éd., Paris, Centre Georges Pompidou, 1992 ; *Gary Hill*, Robert C. Morgan ed., Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.

¹⁵ Matthew Barney, *Cremaster 4* [video], New York, Barbara Gladstone Gallery ; Paris, Fondation Cartier, 1995.

¹⁶ Karel Čapek, *R.U.R. (Rossum Universal Robots)*, 1920 ; Id., *R.U.R.*, Paris, 1924 ; Id., *R.U.R.*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1997.

¹⁷ Manfred E. Clynes, Nathan S. Kline, "Cyborgs and space", *Astronautics, Journal of the American Rocket Society*, Washington, DC, September 1960, pp. 26-27, pp. 74 à 76 ; *The Cyborg Handbook*, Chris Hables Gray ed., New York, London, Routledge, 1995, pp. 29 à 33.

¹⁸ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, Ill., University of Chicago Press, 1999, pp. 50 à 80 ; pp. 84 à 112.

¹⁹ Donna J. Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", [1985], in: Id, *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 177-178.

²⁰ Paul N. Edwards, *The Closed World. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1997 ; Andy Clark, *Natural-Born Cyborg, Minds Technologies and the Future of Human Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

-
- 21 Jean-Luc Nancy, "Corpus", 1990, in *Thinking Bodies*, Juliet Flower, et. al., eds., Stanford, CA, Stanford University Press, 1994, p. 31.
- 22 William Gibson, *Neuromancer*, New York, Ace Books, 1984, p. 51.
- 23 MVRDV, *METACITY / DATATOWN*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999.
- 24 *Mutations @ morphes R, DSV & Cie.*, Orléans, HYX, 1998.
- 25 Arthur Quarmby, *The Plastics Architects*, London, Pall Mall, s. date, fig. 147.
- 26 Marc Dessauce, *The Inflatable Moment. Pneumatics and Protest in 1968*, New York, Princeton Architectural Press, 1999, fig. 63.
- 27 Sean Topham, *Blow-Up : Inflatable Art, Architecture, and Design*, Munich, Prestel, 2002), pp. 73 à 78 ; Sean Topham, *Where's My Space Age ? The Rise and Fall of Futuristic Design*, Munich, New York, Prestel, 2003, 96-98 ; *Architectures Expérimentales. 1950-2000. Collection du FRAC Centre*, Marie-Ange Brayer (dir.), Orléans, Editions HYX, 2003, 248 à 253.
- 28 Frank Werner, *Covering + Exposing: The Architecture of Coop Himmelb(l)au*, Basel/Boston, Birkhäuser, 2000.
- 29 Jacques Derrida, "Faxitexture", in *Anywhere*, New York, Rizzoli, 1992, pp. 20 à 33.
- 30 Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Grasset, 1980 ; Paris, Hachette littératures, 1997.
- 31 G. Deleuze, « L'actuel et le virtuel », 1995, in Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs, Flammarion, 1996, 2002.