



HAL
open science

Pour une posture anarchitecturale

Julien Kohlmann

► To cite this version:

| Julien Kohlmann. Pour une posture anarchitecturale. Loxias, 2008, Doctoriales V, 22. hal-04569410

HAL Id: hal-04569410

<https://hal.science/hal-04569410v1>

Submitted on 25 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Pour une posture anarchitecturale

Julien Kohlmann

Résumé

La notion d'anarchitecturale fut d'abord utilisée par des groupes d'artistes plasticiens mais aussi des architectes. Elle a également été utilisée pour parler des recherches, philosophique et esthétique, de Kenneth White. Nous voudrions dans cette étude, en relation directe avec l'expression artistique, proposer les jalons d'une « posture anarchitecturale » qui tiendrait compte de différents travaux d'ordre esthétique et épistémologique. En effet, les relations qu'entretiennent, dans ces différents domaines, la pensée complexe avec différents travaux de Deleuze et Guattari, ou encore de Michel Foucault, peuvent nous aider à mettre en avant une posture critique face aux différentes expressions artistiques, sans les restreindre à la méthodologie employée pour les éclairer. La posture anarchitecturale voudrait ainsi mettre en valeur, dans le devenir-anomal de l'expression, son hybridité, son volume, ses processus, tout en effectuant une perpétuelle révolution en son sein, à la fois spatiale et historique, pour se positionner dans le système ouvert que représente chaque œuvre.

Mot-clés

anarchitecturale, anomal, non-figural, processus, perception

Introduction

L'idée d'une posture anarchitecturale provient des textes, des œuvres même, de l'expression qui habite chaque mouvement de ces œuvres, dans leur foisonnement sans fin. Notre volonté d'affirmer ici de manière plus abstraite cette posture est une distance prise avec les œuvres qui pourtant nourrissent et affirment sans cesse cette attitude, au sein du processus créatif et expressif. Elles en sont le corps et l'esprit mais elles nécessitent d'être un peu écartées afin de ne pas être trahies, au nom d'une *distançiation intensive*. Car le danger est que l'on ne cherche pas, soumis à leur puissance, à jouir, à voir également les processus en action, leur caractère fugitif et mouvant, comme si l'on voulait se servir de son corps, de sa chair sans les ressentir dans leur ensemble, sans entendre les rythmes électriques du cerveau, les battements du cœur. Poser les bases d'une posture anarchitecturale oblige tout d'abord à se jeter à la fois dans l'histoire de la pensée et dans les constructions contemporaines des « anarchitectes » qui développèrent, dès les années 60, une certaine esthétique de la déconstruction, du moins de reconstruction permanente, quasi organique, dans une imbrication incessante du culturel et du naturel. Les créations d'un Richard Greaves par exemple, ne sont pas simplement des déconstructions ou des modèles déstructurés. La force de ses créations se trouve soutenue par la présence persistante de l'habitation, hybride, transfigurée, en visant par-delà la conception générique de l'architecture. Dans la mesure où l'art de construire peut difficilement se détacher d'une portée sociale, ces constructions ne constituent pas des endroits invivables, mais simplement des lieux, des habitats dans lesquels nous n'avons pas l'habitude de nous mouvoir, avec des matériaux que l'on juge trop vieux, des structures que l'on juge peu solides au regard de la pesanteur. Penser, et prendre part dans la pensée par la posture anarchitecturale peut trouver ici quelques lignes de fuite, qui soulignent au sein de la modélisation, de la construction le rapport entre construction matérielle et conceptuelle. Que ce soient les œuvres de Richard Greaves qui célèbrent l'absence d'angles droits et les principes d'asymétrie, défiant les lois de la pesanteur, ou celles de Gordon Matta-Clark qui soulignent une certaine entropie comme action de se détourner de la vision architecturale

admise, de transformer l'espace construit, il y a bien chez les anarchitectes la volonté, non pas seulement de déconstruire ou de détruire, mais de se situer en une position *anomale*, excentrée, hors de la norme établie, face une construction organique, dans un entrelacs d'éléments communs réorganisés pour échapper à la norme et retrouver ainsi une certaine performativité. On peut relire en ce sens ce que Deleuze et Guattari disent de l'anomal :

Voilà notre hypothèse : une multiplicité se définit, non pas par les éléments qui la composent en extension, ni par les caractères qui la composent en compréhension, mais par les lignes et les dimensions qu'elle comporte en intension [...] Position périphérique, qui fait qu'on ne sait plus si l'anomal est encore dans la bande, déjà hors de la bande, ou à la frontière mouvante de la bande¹.

Penser une posture rationnelle par le paradigme de l'anarchitecture semble donc d'emblée s'inscrire dans la mouvance, dans les jeux de forces, dans la prise en compte des changements d'état, dans l'interaction, mais aussi corrélativement, dans l'incertitude et dans l'indéterminé. Ce paradigme cherche par l'*épistémè* à explorer de nouveaux rapports en fonction d'une posture commune, qui s'inscrirait dans une systémique quasi-organique. Le but de l'anarchitecte n'est pas l'effondrement pur et simple, mais plutôt la limite de l'effondrement visuel. C'est ce que propose également Mary Jane Jacob, en définissant l'anarchitecture comme « une approche anarchique de l'architecture, marquée physiquement comme un effondrement des conventions à travers une méthode de "déconstruction" ou de "déstructuration" [...] »². Même si la posture anarchitecturale ne semble donc pas se prêter directement aux problèmes sociaux, on ne peut passer à côté du fait que le lieu socioculturel de vie, l'habitat, agit de la même manière qu'une pensée, comme élément d'une culture dans laquelle nous évoluons. La pensée évolue alors, prend en compte de nouveaux paramètres, jusqu'à l'éclatement de sa nomenclature initiale, amenant alors à une sorte de révolution conceptuelle, sans réellement être un tas de ruine. Nous voudrions ainsi mettre principalement l'accent sur les forces qui agissent, antagonistes puis réunies, se recoupant, se séparant sans cesse. De la même manière que les « anarchitectes » agissent sur, avec les matériaux, nous aimerions confronter la pensée à ses propres champs de forces afin de réunir, sous les traits d'une sorte de configuration anarchitecturale, une certaine posture face à l'expression artistique qui ne se résumerait pas simplement à un découpage servant une volonté exhaustive et totalisante. Car notre présupposé est simple : l'expression artistique est un objet hybride. Elle évolue pour ainsi dire dans une sorte de volume ouvert, multidimensionnel et multiréférentiel, par les jeux qu'elle met en place, ou qui lui échappent, entre espace intérieur et espace extérieur mais aussi par les jeux dans le temps, dans la profondeur. Le paradigme anarchitectural veut donc être une posture adaptée à cette architecture hybride qu'est l'œuvre comme l'affirmation de cet « espace de dispersion » dont parle également Michel Foucault³. Ainsi l'anarchitecture soulève de nombreux problèmes liés à l'histoire, à la représentation, et cherche à mettre en évidence ce qui toujours a échappé au savoir, à la théorie, ce qui, en fuyant, conquiert toujours, ce qui conserve envers et contre tous ce caractère anomal dont nous avons déjà esquissé les traits. L'anarchitecture se veut une atteinte à tous les privilèges que forment les données et mesures qui écrasent le texte en tentant d'aplanir son volume, qui figent les multiples forces qui y sont à l'œuvre.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p. 301.

² *Anarchitecture et détournement, à propos de Gordon Matta-Clark*, Olivier Lussac, http://www.musicafalsa.com/article.php3?id_article=83, consulté le 05/05/08.

³ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 19.

Afin de développer la notion d'anarchitecture, nous allons tout d'abord voir les liens, les imbrications qu'elle entretient avec la notion d'architecture, ce qui nous permettra d'esquisser l'espace qui est corrélatif à chaque posture, chaque mouvement, et ainsi de modéliser en quelque sorte la posture anarchitecturale. A partir de cette première esquisse, nous tenterons ensuite de voir ce que cette posture engage dans la relation au monde, puis nous tâcherons de mettre en évidence ce qu'elle implique au niveau de l'historicité de la pensée et de la représentation. Car, même si l'anarchitecture peut être comprise comme une posture anormale par rapport à l'architecture, au sens strict ou philosophique, elle veut s'inscrire dans une certaine rationalité tout en cherchant à échapper perpétuellement à la rationalisation, à la disjonction et à la réduction pure et simple.

Devenir-anomal et architecture

An/architecture

Le choix d'accoler le terme « posture » à celui d'anarchitecture est motivé par l'idée que l'anarchitecture se lie principalement à l'intuition, au caractère sensible de la connaissance, sans trahir le caractère matériel de l'architecture. Le terme d'anarchitecture entretient donc avec l'architecture une relation complexe. Etienne Souriau pose au sein même de l'architecture cette hésitation entre le matériel et le spirituel :

En revanche, de tout temps, les théoriciens des beaux-arts se sont préoccupés de distinguer l'architecture, considérée comme un des Beaux-Arts, de l'art de bâtir, considéré comme une activité technique et non esthétique. D'où bien des formules visant à définir l'architecture d'une manière plus spirituelle que matérielle. Par exemple, Plotin disait : « Qu'est ce que l'architecture ? C'est ce qui reste de l'édifice, la pierre ôtée ». Et Schelling : « l'architecture est l'allégorie de l'art de bâtir ».⁴

On sent ici que la question de la définition de l'architecture comme Beaux-Arts est bâtie sur l'idée que l'art a à voir avec le divin, le monde des idées, et qu'il suffit d'enlever à l'édifice ses pierres, son corps, pour qu'il en reste l'essence. Et même si la pensée du XXe siècle a cherché principalement à battre en brèche ce dualisme, l'expression artistique, et la philosophie, ont eu du mal à se détacher de cette disjonction. C'est cette histoire des idées que Bruno Latour⁵ tente de mettre en évidence, en cherchant, dans le caractère *hybride* de tout objet d'étude, une alternative à la disjonction, au-delà du dualisme sujet/objet, ou de celui de choses-en-soi/humains-entre-eux. C'est également en mettant à jour l'obsolescence de telles dichotomies que Walter Benjamin développe le lien entre la reproduction de l'œuvre d'art et cette « théologie négative » qu'est l'art pour l'art et qui « refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret.⁶ » Et l'anarchitecte, en réutilisant des matériaux arrachés à leur *généralisme*, ou en mettant l'accent sur l'entropie, cherche par l'art une alternative à ces catégories insuffisantes. De ce fait, la posture anarchitecturale ne signifie en rien absence de structure, absence de matériau ou, à l'opposé, refus de portée artistique au profit de la seule visée sociale, mais tente de souligner avant tout le caractère hybride de chaque objet d'étude, dans leur complexité inhérente.

⁴ Etienne Souriau, « architecture », *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 2004, « Quadrige dico poche », p. 160.

⁵ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, éditions de La Découverte, 2006, p. 12.

⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art », *Œuvres III*, 2004, « folio essais », p. 281.

Des processus

Tout d'abord l'anarchitecte voudrait s'établir comme un processus ouvert aux processus, ouvert aux « multiples ensembles distincts [où] certains éléments peuvent figurer simultanément ; bref, non seulement [aux] séries, mais [aux] séries de séries – ou en d'autres termes, [aux] tableaux [qu'] il est possible de constituer⁷ ». L'idée est donc d'imaginer une posture où l'hybridité et l'anomal ont leur place, dans un processus qui jamais ne les définirait, acceptant, sans passer par la réduction et la disjonction, le mouvement et l'indéterminé présents dans chaque objet d'étude. Les réflexions récentes sur l'architecture soulignent d'ailleurs cette intuition, en se rapportant à la *pensée complexe*.

Ce que l'on pourrait nommer *pensée complexe* n'a fourni jusqu'à présent que très peu de théorisations et d'application proprement dit. Et pourtant... [...] N'y aurait-il pas au contraire des enseignements à tirer d'une réflexion transdisciplinaire, pour améliorer notre cadre bâti en tentant de forger de nouveaux outils théoriques mieux adaptés, en pensant la forme à la lumière de cette nouvelle forme de pensée ?⁸

Car l'intuition de la posture anarchitecturale, et son architecture si l'on peut dire, en tant qu'elle cherche à mettre en avant la multidimensionnalité au sein de la pensée, prend pied pour une part dans cette pensée de la complexité. C'est pourquoi, ce que l'on veut faire ressortir de l'architecture à travers une posture anarchitecturale, c'est l'éternel mouvement des processus en action. La posture se confond alors avec le processus de construction même, sans que ne lui soit imposé un but. L'anarchitecte, pour *infinir* encore plus ce terme, n'a pas de but autre que de mettre en avant l'architecture de la complexité, du devenir-anomal et de l'hybridité propre à chaque chose. C'est en cela que peuvent se rejoindre ces artistes anarchitectes et la posture anarchitecturale comme accomplissement des processus critiques, par une distanciation intensive. Ce caractère transgressif se retrouve au sein de l'architecture :

Alan Bonet commence par poser l'objectif de la mise en œuvre d'une méthodologie nouvelle, « sans tenir compte des résultats et des considérations classiques [...] mais au contraire en engageant une recherche sur de nouvelles structures formelle, mettant en évidence les contradictions en architecture et dans les domaines annexes ». Se démarquant du contexte franquiste de l'époque, il reprend la problématique chimérique de le Corbusier [...], et indique que le Taller essaye « avec des moyens limités, de proposer une transformation de notre environnement, et par là même de la société »⁹.

Même si la posture anarchitecturale se pense comme une configuration du *corps-esprit*, en ce que le réel résonne en lui, le fait même qu'elle se veuille le révélateur de ces processus qui *virtualisent* ou actualisent le réel affirme qu'elle ne peut se détacher tout à fait de cette part sociale, qui la relie au devenir-anomal en tant que processus qui indique une multiplicité, une complexité qui sans cesse se métamorphose, une multiplicité qui se définit « par les lignes et les dimensions qu'elle porte en intension.¹⁰ » La posture anarchitecturale est donc constituée de ce caractère hybride qui s'impose à la construction, à la fois comme complexité d'intension

⁷ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 19.

⁸ Alain Farel, *Architecture et complexité, le troisième labyrinthe*, Parenthèses, 2008, « collection eupalinos », p. 11.

⁹ Alain Farel, *Architecture et complexité, le troisième labyrinthe*, Parenthèses, 2008, « collection eupalinos », p. 28.

¹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p. 301.

et nécessité d'être toujours en procès. Elle affirme que chaque expression artistique, politique, philosophique, comporte une meute de processus, processus qui s'entrecroisent, se défient, et empêchent à chaque instant de définir, de donner verdict au procès, d'avoir en notre pouvoir la totalité qu'ils représentent. Une posture comme celle de l'anarchitecture tente donc de relier, par l'anomal et l'hybride, la connaissance et la *praxis*, en assumant la part d'indéterminé et d'incertitude que cela suppose, comme lorsque Guattari et Deleuze notent que le « problème de l'écriture [est qu'] il faut absolument des expressions anexactes pour désigner quelque chose exactement.¹¹ »

Posture anarchitecturale et systèmes ouverts

Cette part d'infini insoumise au but de la science, de la connaissance en général, va de pair avec la transgression des systèmes de pensée clos au profit de systèmes ouverts. Car la posture anarchitecturale se comprend, si l'on accepte de ne pas tomber dans les clichés anarchistes d'une société sans loi, sans règles, par une certaine immanence des limites que l'anarchitecture se pose en tant que posture, en tant que rationalité. Et ce sont ces lois qui définissent simplement une sorte de limite infinie, de ligne de fuite, comme dans l'étude des objets fractals¹², dans l'architecture d'une ville, ou encore lorsque l'intuition déplace les limites de l'entendement au-delà du savoir arrêté et balisé par des normes qu'une nouvelle révolution paradigmatique prendra son temps à défaire. C'est dans cet espace complexe que la posture anarchitecturale nous semble primordiale pour prendre la juste mesure de ce qu'il implique :

Pour qu'un système clos se perpétue ou continue à fonctionner, il faut qu'il prenne, à l'extérieur de sa clôture, une énergie nouvelle, en fait une différence. Dans ce cas, il continue d'être dynamique, mais il n'est plus clos, il est ouvert [...]. Toute clôture équivaut donc, à terme, à l'arrêt, à l'équilibre, ou au repos statique et, respectivement, à la mort. Tout faille ouvre un écart à l'équilibre, à une reprise possible d'un mouvement produit, et, respectivement, à la vie¹³

C'est par ce dynamisme, cet équilibre instable des connaissances, du regard rétrospectif, de la tradition et des avant-gardes, que la posture anarchitecturale, comme « attitude, position du corps, volontaire ou non, qui se remarque, soit par ce qu'elle a d'inhabituel, ou de peu naturel, de particulier à une personne ou à un groupe, soit par la volonté de l'exprimer avec insistance¹⁴ », se lie à l'architecture même des systèmes ouverts. La posture anarchitecturale est une attitude « inhabituelle » dont le terrain d'action est entre autre l'espace de dispersion, le lieu d'interférence de l'architecture et de la structure. Car nulle posture intellectuelle ne peut se satisfaire de l'objet statistique ou du mathème lorsqu'elle parle de l'expression. D'ailleurs, ce terme de données statistiques revient plusieurs fois dans la critique faite au système clos et organisateur, que ce soit dans *L'anti-Œdipe* :

Nous n'avons cessé d'opposer deux sortes d'inconscient ou deux interprétations de l'inconscient : l'une schyzo-analytique, l'autre, psychanalytique ; [...] l'une moléculaire, microphysique,

¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p. 13.

¹² Benoît Mandelbrot, *Les objets fractals*, Flammarion, 1984, p. 16 : « artefacts très complexes, pour lesquels tant d'intentions ont interagi de façon si incontrôlable, que le résultat finit, tout au moins en partie, par devenir objet d'observation ».

¹³ Michel Serres, *Le Passage du Nord-Ouest*, Editions de Minuit, 1980, p. 49.

¹⁴ Tlfi, « posture », <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3593048430>, consulté le 03/05/08.

micrologique, l'autre molaire ou statistique ; l'une matérielle, et l'autre idéologique¹⁵

Ou encore ici :

L'architecte rationaliste travaille dans un système clos au sein duquel sa rationalité opère sur des êtres au comportement statistique. L'utilisateur en tant qu'individu est une abstraction, une inconnue qui n'est pas censée varier, un homme ou une femme sans histoire et sans histoires. L'écart à la norme devient alors déviance, voire délinquance, il faut s'employer à l'exclure.¹⁶

Le terme de posture est donc tout à fait justifié pour tenter d'approcher le paradigme anarchitectural. Qu'elle soit posture mentale ou plus directement physique, elle se lie à une architecture qui renoue avec la complexité, pour soutenir l'hybridité, le devenir-anomal de tout objet observé. L'anarchitecture est un corrélat direct des systèmes ouverts, de la mise en relief des processus, virtuels ou actuels, et fait ainsi « naviguer l'esprit à travers les substances, traversant les cloisons qui enferment chaque secteur de la réalité, et franchit les frontières entre le réel et l'imaginaire¹⁷. »

Intra/extra

Trajet nomade et vérités

Mais si l'on a fait appel à la notion d'architecture pour tenter de cerner la posture anarchitecturale, ce n'est pas seulement parce que les deux termes ont l'air de se trouver en opposition. L'architecture, s'établissant dans le volume, vient naturellement soutenir ce que l'on affirmait dès l'introduction, à savoir que l'expression artistique évolue dans un volume, à l'intérieur duquel de multiples processus s'entrecroisent dans un fragile équilibre. Voilà ce qui engage l'expression artistique sur des lignes de fuites et des *trajets nomades*¹⁸, comme si elle s'organisait en un espace particulier, porteur d'actuel et de virtuel. On pourrait d'ailleurs, pour approfondir ce rapport, porter une attention particulière à la relation entre la notion de *trajet nomade* et les différentes figures architecturales telles que le labyrinthe mythique de Dédale, le Panopticon de Piranèse ou encore les œuvres de John Hejduk. Car si, dans ces architectures, le trajet à quelque chose de programmatique, l'expérience qu'en fait « l'habitant » dépasse la programmation instaurée par l'architecte. De ce même dépassement, la posture anarchitecturale se nourrit, s'irrigue, et rejoint en quelque sorte ce *troisième labyrinthe* dont parle Alain Farel

Nous poserons donc que ce troisième labyrinthe renvoie métaphoriquement à la pensée humaine, et à ce qui constitue l'une de ses caractéristiques majeures : le langage. De la sorte nous passerons d'une image figée, compliquée sinon simpliste, à une réalité complexe, évolutive, capable d'auto-organisation.¹⁹

La posture anarchitecturale est donc le témoin de ce volume ouvert de l'expression artistique, qu'il se représente physiquement ou symboliquement, et qui entretient le jeu entre l'actuel et

¹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Édipe*, Editions de Minuit, 1975, p. 458.

¹⁶ Alain Farel, *Architecture et complexité, le troisième labyrinthe*, Parenthèses, 2008, « collection eupalinos », p. 128.

¹⁷ Edgar Morin, *La connaissance de la connaissance*, Seuil, 1986, p. 143.

¹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p. 472.

¹⁹ Alain Farel, *Architecture et complexité, le troisième labyrinthe*, Parenthèses, 2008, « collection eupalinos », p. 138.

le virtuel, le fini et l'infini, le dedans et le dehors, un jeu qui s'identifie par des trajets nomades, au sein de l'expérience du corps. Mais l'espace que la posture anarchitecturale veut mettre en lumière est lié bien évidemment à l'espace raisonné, sinon cette posture serait plus intenable qu'inhabituelle, mais elle tente le devenir-anomal par rapport à cet espace géométrique et générique dans lequel l'homme peut établir ses propres projections géométriques. La posture anarchitecturale se veut ainsi un espace en puissance, un espace entre cet espace métaphysique²⁰ (qui est finalement lui aussi construit, d'un matériau plus éthéré que l'enduit ou la brique) et l'espace de la construction spatiale, l'espace architecturé et générique. Dans cet espace que cette attitude face à la complexité implique, la pensée et le sensible se trouvent toujours ensemble. Et au sein de cette posture anarchitecturale, il s'agit bien en quelque sorte de trouver le corps invisible, la corporéité à travers la loi anarchique, le *nomos* en mouvement qui se développe par la lutte dans l'espace réfractaire, ne cherchant que le désir pur, sans stagnation ni immobilisme, et construisant sans cesse sa propre puissance.

Le trajet nomade [...] distribue les hommes dans un espace ouvert, indéfini, non communicant. Le *nomos* a fini par désigner la loi, mais d'abord parce qu'il était distribution, mode de distribution. Or c'est une distribution très spéciale, sans partage, dans un espace sans frontières ni clôture. [...] C'est en ce sens qu'il s'oppose à la loi, ou à la polis, comme un arrière-pays, un flanc de montagne, ou l'étendue vague autour d'une cité²¹.

Ainsi l'autonomie du nomade, du vagabond, de l'anarchitecte, montre qu'ils ont besoin d'un espace ouvert pour s'exprimer, « sans frontières ni clôture ». La posture anarchitecturale est alors envisageable comme expérience de l'ensemble de ces processus qui interagissent, s'auto-organisent puis nous donnent à voir ce que nous ne pouvions simplement voir, à ces moments où, comme le dit Heisenberg « la régularité nomologique de l'évolution dans l'espace et le temps n'est plus pour nous le squelette solide du monde ; elle est plutôt une simple connexion parmi d'autres²². »

Corps et vérités

Si cela semble engager, au-delà de la révolte dont nous avons déjà parlé, un certain relativisme, c'est une erreur. Arrêter de voir le monde selon ce « squelette solide » que des régulations nomologiques mettent en place et entretiennent clairement ou insidieusement ne signifie en rien tout entreprendre ou tomber dans un cynisme sans borne, ou plus clairement, comme le dit Slavoj Žižek, tomber dans « le piège postmoderniste du libre jeu des simulacres²³ ». La posture anarchitecturale, posture toujours en devenir, en procès, veut simplement garder en première ligne, outre le présumé de l'expression comme volume, l'ouverture foncière de tout système, qu'elle soit preuve de puissance ou d'impuissance. Agissant comme un entrelacs de trajets nomades, la posture anarchitecturale est à la fois présente par le corps qui s'y tient mais le dépasse également. Sans tomber dans le relativisme de l'incertain, de l'indéterminé, elle tente plutôt d'affirmer que le corps se situe bien au-delà des frontières, des limites, des pouvoirs qui en sont devenues les régulations nomologiques. Elle se voudrait alors le témoin de l'architecture des puissances, puissances de rendre l'invisible, de se rendre à l'apparition, d'envisager des configurations artistiques multiples, d'engager tous les sens dans l'évènement et le discours sans les trahir afin les lier au devenir. Les vérités qui ont permis de mettre à jour cette architecture s'affirment, non pas comme

²⁰ Michela Marzano, « Habitat », *Dictionnaire du corps*, PUF, 2007, p. 435.

²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p. 472.

²² Werner Heisenberg, *Manifeste de 1942*, Allia, 2003, p. 13.

²³ Slavoj Žižek, *La Subjectivité à venir*, Flammarion, 2006, « Champs », p. 14.

origine ou comme clôture métaphysique d'un système, mais bien plutôt comme moteur, comme le mouvement même des différentes lignes, des différents trajets que l'attitude d'un corps permet d'apercevoir.

De quoi que ce soit qu'une vérité soit vérité, on ne saurait prétendre qu'elle l'investit « entièrement », ou en soit la monstration intégrale. La puissance de révélation du poème s'enroule autour d'une énigme, en sorte que le pointage de cette énigme fasse tout le réel d'impuissance de la puissance du vrai.²⁴

Car une vérité est toujours coextensive à une certaine virtualité de l'existence, virtualité où tout n'est pas purement historique, où l'apparition d'une œuvre, la sensation éprouvée par un corps, ne sont pas uniquement liées à la lumière de la Vérité, mais sont plus ténues, comportant une part d'ombre, d'invisible. La posture anarchitecturale est contenue dans une sorte d'invisible assumé face à l'apparition, face à un certain chaos qui règne au-delà des régulations nomologiques. Elle se joint à la parole et à l'inachèvement de l'invisible du corps, qui se situent sur une indétermination à exister et se présente dans la plupart des modalités expressives de l'art, que ce soit dans un poème, dans les gestes du danseur ou dans les traits du peintre. Il n'y a pas de monstration intégrale parce qu'il n'y pas, pourrait-on dire, d'intégralité. Tout se déborde, se retient, à la manière des forces physiques qui entretiennent un étrange équilibre. Ces vérités, qui viennent au corps et par le corps, sont les traces qui permettent à la posture anarchitecturale d'apercevoir l'invisible du corps, l'invisible qu'est le corps dans le discours et le monde. De cette manière il est possible de lier l'expression artistique et sa structure, en observant l'œuvre comme lieu d'interactivité, comme si le corps, témoin et acteur « fai[sait] naviguer l'esprit à travers les substances, traversant les cloisons qui enferment chaque secteur de la réalité, et franchit les frontières entre le réel et l'imaginaire.²⁵ » À travers cette expérience philosophique ou artistique, le corps est lui-même transperçant et transpercé. On trouve alors dans la posture anarchitecturale une sorte de simultanéité de l'immanence et de la singularité où les œuvres, les sensations, proviennent du corps, la posture anarchitecturale empêchant également de confondre, par son caractère anomal et la scène hybride qu'elle offre, le collectif et l'individu sans les repousser toutefois définitivement dans leur théâtre d'ombre.

Ce qui se dit aussi bien : l'art lui-même est une procédure de vérité.
Ou encore : l'identification philosophique de l'art relève de la catégorie de vérité. L'art est une pensée dont les œuvres sont le réel (et non l'effet).
Immanence : l'art est rigoureusement coextensif aux vérités qu'il prodigue.
Singularité : ces vérités ne sont données nulle part ailleurs que dans l'art²⁶.

Notre volonté d'adosser cette posture au corps et à la connaissance vient du fait que c'est seulement dans cet agencement de l'immanent et du singulier que l'art retrouve sa pleine liberté d'action, action toujours en procès, n'appartenant à aucun système clos, dans un agencement qui n'est, par rapport au *corps-esprit*, ni un *dehors*, ni un *dedans*, ni un *entre* essentiellement temporel ou spatial, mais qui tourne, détourne, se décale autour de ce qui est réaliste ou imaginaire, actualisé ou virtuel. Entre le monde, le corps et l'œuvre, la posture anarchitecturale essaie de mettre en place un équilibre fluide, ouvert, tâchant de prendre en

²⁴ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998, « L'ordre philosophique », p. 40.

²⁵ Edgar Morin, *La connaissance de la connaissance*, Seuil, 1986, p. 143.

²⁶ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998, « L'ordre philosophique », p. 21.

compte pour cela les processus qui irriguent l'expression, qu'ils proviennent de la charge de nature que l'intériorité porte comme un pli du dehors, ou de la puissance du dehors, nourricier, qui fait dire à Nietzsche, plus tard repris par Gilbert Simondon²⁷, « Je vous le dis : il faut avoir encore du chaos en soi pour donner le jour à une étoile qui danse²⁸ ». Et c'est la posture anarchitecturale, en ce qu'elle est attitude face au monde et posture intellectuelle, posture anormale, qui permet la compréhension de l'impuissance, du mouvement incessant des œuvres, des idées et du corps entre l'intériorité et l'extériorité, « traversant les cloisons.²⁹ » Alors les virtualités que porte le chaos, ses vérités intra/extra-corporelles qui ne sont que « le réel d'impuissance de la puissance du vrai », ne rentrent absolument pas en conflit avec le réel, mais plutôt avec la réalité, comme ordonnance et organisation produites par l'actualisation de régulations nomologiques.

Histoire et perception

Quelle historicité ?

Si l'on a tenté jusqu'à présent de topographier l'espace qu'arpente la posture anarchitecturale, multiple et en devenir, en partant des intentions artistiques jusqu'à l'espace qu'elle permet d'entrevoir sans le limiter, il faut noter maintenant que cette posture porte également ses regards sur l'histoire, l'historicité et l'événement. La notion de devenir ne soutient pas en effet une vision linéaire, horizontale de l'histoire. Du fait que la posture anarchitecturale veut mettre l'accent sur les processus en action, elle permet de mettre en avant les différentes configurations artistiques, virtuelles ou actualisées, internes ou externes à l'œuvre. Car en son sein, plusieurs réalités temporelles sont en procès : la réalité mémorielle de l'apparition et la réalité historique de l'œuvre. La posture anarchitecturale, par les lignes de résonance infinies du corps et rendant compte du volume de l'expression artistique, inscrit l'historicité dans ce même volume. Elle ne peut être simplement représentée et pensée à travers cette flèche du temps linéaire, ou par la notion de progrès. Dans la posture anarchitecturale elle est le devenir en tant qu'il est dimension et non succession subie, en tant que puissance, processus, présent donc, à la fois dans l'œuvre achevée et dans la configuration artistique et le corps de l'artiste qui l'ont fait naître. L'historicité de l'œuvre se trouve cadencée par des déséquilibres, des pulsations, des rythmes. La posture anarchitecturale tente alors d'agencer la structure qui se dégage d'une histoire verticale et vivante des corps, des discours et du monde, où l'intérêt n'est pas de suivre l'ordre donné par celui qui s'est exprimé mais plutôt de chercher les lacunes de cet ordre en posant des questions actuelles. L'historicité qui se dégage alors de cette posture se trouve en contact avec l'événement en tant que :

configuration artistique initiée par une rupture événementielle, [c'est-à-dire] une séquence identifiable, événementiellement initiée, composée d'un complexe virtuellement infini d'œuvres, et dont il y a sens à dire qu'elle produit, dans la stricte immanence à l'art dont il s'agit, une vérité de cet art, une vérité-art³⁰.

Le temps est interne à l'œuvre en même temps qu'il lui est extérieur. Le temps de l'expression artistique est à la fois porté par le langage et créée par le langage. Encore une fois, le choix d'analyser le paradigme anarchitectural en tant que posture permet de superposer l'histoire, le corps et l'expression. Car ici, le corps, inscrit dans la posture anarchitecturale en tant que logique permettant de comprendre l'espace comme distribution des êtres, des sens, se trouve

²⁷ Gilbert Simondon, *Individuation psychique et collective*, Aubier, 1989, pp. 205-206.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, traduction de Maël Renouard, Rivage Poche, 2007, p. 39.

²⁹ Edgar Morin, *La connaissance de la connaissance*, Seuil, 1986, p. 143.

³⁰ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998, « L'ordre philosophique », p. 26.

revitalisé en tant que phénomène transitoire, d'où peut être tissé le mouvement du discours, à la fois par des visions, qui sont des images autonomes, et par des reprises et des écarts, qui sont des actes de paroles. L'événement de l'expression artistique vu à travers une posture anarchitecturale permet alors d'approcher le corps artistique, éclaté, multiple, lui-même anomal comme « à la fois lieu et médium, d'où que puissent venir les images qui sont "projetées" en lui et par lui. Cela se produit en dehors de son contrôle, quoique sous l'autorité de la mémoire qui accède ici à l'autonomie.³¹ » On se doit donc de réunir la mémoire et l'histoire, sans les confondre. Ainsi, ce que nous pouvons définir comme *une archéologie de la mémoire et des sens*, et qui nourrit sans cesse le temps de la posture anarchitecturale, s'efforce, au niveau temporel, « de maintenir le discours dans ses aspérités multiples ; de supprimer en conséquence le thème d'une contradiction uniformément perdue et retrouvée, résolue et toujours renaissante, dans l'élément indifférencié du Logos.³² » En effet, lorsqu'on s'arrête sur les œuvres de Richard Greaves, le discours porté par l'œuvre réalisée semble bien s'inscrire dans ces « aspérités multiples » ; c'est bien la posture anarchitecturale de l'artiste face à l'espace, face au temps, qui lui permet d'être en position face à « l'élément indifférencié du Logos ». Le paradigme anarchitectural veut ainsi mettre en avant, dans le jeu des sensations, le chaos permanent qui règne entre l'œuvre et les processus extrinsèques de l'histoire et entre l'œuvre et ses processus intrinsèques, en cherchant, répétons-le, à ne jamais tomber dans la disjonction et la réduction pure et simple des processus en action. Car si la posture anarchitecturale se veut une attitude anormale, c'est principalement pour mettre en lumière ce chaos qui règne, ce déséquilibre indéterminé, ce réel tout à la fois virtuel et actuel, à la manière de peintres comme Rauschenberg par exemple. L'histoire n'est pas continue³³ dans le sens linéaire, sans accroc, sans chaos. Rappelons, pour justifier l'historicité dans laquelle s'engage la posture anarchitecturale, ce que dit Michel Foucault de cette volonté de pouvoir d'une histoire continue :

L'histoire continue, c'est le corrélat indispensable à la fonction fondatrice du sujet : la garantie que tout ce qui lui a échappé pourra lui être rendu ; [...] la promesse que toutes ces choses maintenues au loin par la différence, le sujet pourra un jour – sous la forme de la conscience historique – se les approprier derechef, y restaurer sa maîtrise et y trouver ce qu'on peut appeler sa demeure.³⁴

A travers son historicité, cette mise en avant des configurations artistiques, tout en étant au plus près de cette archéologie de la mémoire et des sens développée dans chaque expression artistique, la posture anarchitecturale est elle-même enclin à l'archéologie de son savoir. Car chaque instant est bien constitué par ces deux traits : réalité mémorielle et intrinsèque de l'apparition, réalité historique et extrinsèque des configurations. Et la posture anarchitecturale, par son caractère anormal et par les trajets nomades qu'elle tente de suivre et dont elle veut mettre en avant les processus, doit jouer toujours avec ces deux composants. La posture anarchitecturale porte un regard sauvage sur le monde, au sein d'une historicité sauvage.

³¹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2005, « Le temps des images », p. 99.

³² Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 204.

³³ Nous ne critiquons pas ici la notion de continu mais plutôt la volonté qui pousse le savoir à aplanir, à effacer les interstices, les lacunes qui sont liés à la connaissance. Car comme le dit Henri Meschonnic, « plan d'urgence pour enseigner la théorie du langage », in Edgar Morin, *Relier les connaissances, le défi du XXI^e siècle*, Seuil, 1999, p. 431 : « On peut dès lors repartir d'Héraclite en redéfinissant le rythme comme organisation du mouvement de la parole. [...] Le rythme, comme continu empirique mène ainsi à l'examen des limites du signe. »

³⁴ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 15.

Le non-figural et le rationnel

La perception du monde et la configuration de pensée que tente de soutenir la posture anarchitecturale se trouvent alors, dans le mouvement constitutif des systèmes ouverts et l'historicisme critique développé, dans la nécessité d'élaborer un nouveau paradigme de perception de l'expression artistique et plus généralement de l'expérience faite du monde. Ce que l'on a voulu défendre depuis le début à l'aide du paradigme anarchitectural, c'est une position libérée des différents dualismes mis en place par les systèmes clos, à la manière des artistes qui, loin de défier le chaos au sein d'un formalisme tout puissant, le porte à l'œuvre, grâce à un travail qui n'est finalement jamais achevé, toujours en procès avec le monde et l'*æsthêsis*. Car la volonté de penser, d'affirmer les processus au travail, les mouvements, les forces présentes dans l'œuvre, nous oblige bien à voir l'expression artistique en perpétuel changement, dans un équilibre fragile. Mais que signifie observer ces mouvements ? Qu'apporte une posture anormale pour rendre compte de l'expression ? Est-ce une chute dans l'abstraction ? Une chute loin de la raison ?

Le premier point pour répondre à ces questions consiste à établir la différence profonde qui existe entre les termes de rationnel et de rationalisation. La posture anarchitecturale n'est pas l'irrationnel ou une image de la folie. Nous ne voulons pas tomber, au-delà de l'angoisse de penser, dans ce que dit Pierre Cassou-Noguès à propos de Gödel « des pensées absurdes, une sorte d'éclatement, donnant lieu à une pure multiplicité de pensées hétérogènes, qui ne signifient plus rien et se succèdent sans suite.³⁵ » Cette posture intellectuelle n'est pas une pensée qui a échappé à la notion même d'équilibre, elle se veut juste toujours oscillante, à la manière d'un funambule sur sa corde, l'obligeant à avoir une attitude inhabituelle, dans l'insistance de la recherche d'équilibre. Le paradigme de l'anarchitecture, en tant qu'analyse des processus soumis à la multiplicité des intentions, des sensations, des sens mis en jeux, porte un regard décentré, regard en relation avec :

[...] cette sorte de vision qui est au principe du jugement [qui] n'est pas d'ordre conceptuel, ni du reste, de façon générale, de l'ordre de la représentation. Elle est une réceptivité, mais qui est plutôt une résonance à une valeur que l'appréhension d'une forme. [...] Or ce qui est donné dans un tel rapport, ce n'est pas un objet à contempler mais une sollicitation et une exigence à assumer.³⁶

Voilà pourquoi nous avons parlé plus haut des lignes de résonances infinies du corps, au-delà de ses propres contours. Cette rationalité qui irrigue la posture anarchitecturale est simplement celle qui se rapporte à l'objectivité qu'engagent les systèmes ouverts, objectivité hybride reconnaissant à chaque instant que l'observateur qui observe influe sur ce qu'il observe. Le paradigme anarchitectural est bien une « sollicitation », une « exigence » d'objectivité et de mouvement, installant donc la multiplicité du sujet dans un devenir-anormal. Mais il amène également à un certain oubli de soi, au profit de la perception de l'équilibre fragile, de la chute du pouvoir engagé par les systèmes de pensées clos.

L'être individuel se fuit, se déserte. Et pourtant dans cette désertion il y a sous-jacence d'une sorte d'instinct d'aller se recomposer ailleurs et autrement, en réincorporant le monde, afin que tout puisse être vécu.

³⁵ Pierre Cassou-Noguès, *Les démons de Gödel*, Seuil, 2007, « science ouverte », p. 44.

³⁶ Jean Ladrière, « le rationnel et le raisonnable », in Edgar Morin, *Relier les connaissances, le défi du XXI^e siècle*, Seuil, 1999, p. 418.

L'être angoissé se fond en univers pour trouver une subjectivité
autre³⁷

La posture anarchitecturale, par cette rationalité, soutient le fait que l'individu n'est pas que la réalité que lui donne à voir les régulations nomologiques.

Le second point est que la pensée ne peut tout de même pas se limiter à voir le monde par ces régulations nomologiques sans regarder au dehors, sans chercher à mettre à jour le chaos dont parle Nietzsche. C'est pour cela que la pensée doit être anarchitecturale, comme processus toujours en puissance, qui, à chaque instant, relie l'actuel et le virtuel, se décentre, afin de mettre à jour ce qui lui est étranger. Car à force de voir le monde par disjonction et réduction, nous avons l'impression que le réel, que ce qui nous est étranger, autre, l'est *essentiellement*. C'est pourquoi le paradigme anarchitectural pousse la pensée vers les interstices. La posture anarchitecturale est alors une posture *non-figurale* de la pensée car elle ne cherche pas l'abstraction ou le sensualisme pur. En voulant mettre en avant les processus, les forces, les mouvements en action, la pensée cesse en quelque sorte d'agir par paradigme ou par syntagme mais plutôt d'une manière quasi-diagrammatique. La posture anarchitecturale veut ainsi mettre l'accent, « non sur les substances auxquelles les événements arrivent mais sur les événements eux-mêmes comme des organismes et des *processus*³⁸ ». De ce fait, pour aller au-delà de la représentation qui a tendance à surdéterminer la présence des processus en œuvre, la posture anarchitecturale cherche à mettre en avant une sorte de subjectivité non-figurale, afin d'établir, dans la multiréférentialité et la multidimensionnalité, non pas une abstraction dénuée de toutes attaches concrètes, mais une pensée anormale par rapport aux figures établies par les systèmes de pensée clos au profit de cette complexité non-figurale de l'œuvre, de l'expression. Car cette complexité, en déterminant l'expression dans sa structure même ou dans la configuration événementielle qui lui fit voir le jour, en est comme le constituant non-figural. L'expression artistique, même si elle vise la réception, est auto-donnée et auto-posée ; elle dépasse la pesanteur de l'actuel au profit d'une conscience du chaos qui règne au-delà du savoir, comme nous le montre limpide des artistes comme Richard Greaves ou Rauschenberg, en suivant « des chocs, des glissements, des irrégularités, du changement, des dissonances, du désordre ; des pulsations, du rythme, de l'ordre. Un mélange d'ordre et de désordre : éternel déséquilibre des rythmes.³⁹ » La posture anarchitecturale permet alors de mettre en avant cette perception, qui, de manière détachée, par une distanciation intensive, nous montre une chose pour elle-même, c'est-à-dire sans figure, perçue, en quelque sorte, pour rien.

Badiou Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998, « L'ordre philosophique »

Belting Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2005, « Le temps des images »

Benjamin Walter, *Œuvres III*, 2004, « folio essais »

Cassou-Noguès Pierre, *Les démons de Gödel*, Seuil, 2007, « science ouverte »

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *L'anti-Œdipe*, Editions de Minuit, 1975

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, 1980

Farel Alain, *Architecture et complexité, le troisième labyrinthe*, Parenthèses, 2008, « collection eupalinos »

Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969

Heisenberg Werner, *Manifeste de 1942*, Allia, 2003

Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, éditions de La Découverte, 2006

Mandelbrot Benoît, *Les objets fractals*, Flammarion, 1984

³⁷ Gilbert Simondon, *Individuation psychique et collective*, Aubier, 1989, p. 113.

³⁸ Jean-Clet Martin, *Constellation de la philosophie*, Editions Kimé, 2007, p. 27.

³⁹ Michel Serres, *Le Passage du nord-ouest*, Editions de Minuit, 1980, p. 54.

Martin Jean-Clet, *Constellation de la philosophie*, Editions Kimé, 2007
Marzano Michela, *Dictionnaire du corps*, PUF, 2007
Morin Edgar, *La connaissance de la connaissance*, Seuil, 1986
Morin Edgar, *Relier les connaissances, le défi du XXIe siècle*, Seuil, 1999
Nietzsche Friedrich, *Ainsi parla Zarathoustra*, traduction de Maël Renouard, Rivage Poche
Serres Michel, *Le Passage du Nord-Ouest*, Editions de Minuit, 1980
Simondon Gilbert, *Individuation psychique et collective*, Aubier, 1989
Souriau Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 2004, « quadrige dico poche »
Zizek Slavoj, *La subjectivité à venir*, Flammarion, 2006, « Champs »

Depuis 2007, il appartient à l'équipe de recherche du laboratoire FORELL de Poitiers où il est tuteur, et il prépare, sous la direction, en France, de Mme Colette Camelin et au Canada Mme Rachel Bouvet (en co-tutelle avec le laboratoire FIGURA de l'UQAM), une thèse sur la notion d'intensité dans la littérature : *Intensité du discours poétique : événement et structure du voyage chez Segalen, Cendrars et Artaud.*