

MORPHOGÉNÈSE ET COSMOGONIE

Par Renaud Pleitinx

RÉSUMÉ

Cette conférence prononcée à Bruxelles, le 4 décembre 2012, dans le cadre des conférences de la faculté d'architecture d'ingénierie architecturale et d'urbanisme de l'UC, présente un résumé de la thèse de doctorat intitulée *Les visées adossées*, défendue par Renaud Pleitinx, en avril 2012.

Un résultat de la thèse en particulier est mis en relief. S'il existe, pour le moins, deux visées antagonistes de produire l'architecture, l'une réaliste et l'autre formaliste, il est établi qu'une visée réaliste tend à réinventer les formes de l'habitat tandis qu'une production formaliste tend à réinventer les choses de l'habitat (les usages fonctionnels, l'habitant, le constructeur, la matière, le site, etc.). Les effets opposés de ces deux visées, nommés respectivement « morphogénèse » et « cosmogonie », sont illustrés par la « Ville tour » promue par Le Corbusier et le gratte-ciel new-yorkais tel que décrit par Rem Koolhaas.

MOTS-CLÉS

Architecture, Théorie de la Médiation, formalisme, réalisme, morphogénèse, cosmogonie, Le Corbusier, Rem Koolhaas.

INTRODUCTION

À la demande des organisateurs, je vais, ce soir vous donner un aperçu du contenu de la thèse de doctorat que j'ai achevée en avril dernier. Thèse en théorie de l'architecture qui s'intitule : *les visées adossées* et dont le sous-titre kilométrique est : *Sous l'angle d'une théorie médiationniste de l'architecture, explication de l'alternative entre réalisme et formalisme, illustrée par la divergence entre les architectures moderne et postmoderne*. Il m'a semblé inadapté au lieu et surtout à l'heure de cet exposé de vous faire un résumé de cette thèse en forme de table des matières. J'ai cru plus engageant de court-circuiter son fil argumentatif pour mettre en exergue un thème qui apparaît à la fin de son raisonnement, à savoir la différence radicale qui existe entre ce que je nomme une morphogénèse et une cosmogonie.

Par ces deux mots un peu ronflants, je désigne en définitive les effets collatéraux respectifs de deux manières antagonistes de produire l'habitat. La morphogénèse est en effet le corolaire d'une manière réaliste de produire l'habitat tandis que la cosmogonie résulte finalement d'une architecture formaliste.

Nécessairement, il faudra que je définisse précisément ce que j'entends par réalisme et formalisme pour dissiper d'éventuels malentendus. Le mot « réalisme » n'est pas dans mon vocabulaire, synonyme de « pragmatisme ». Faire preuve de réalisme, ne veut pas nécessairement dire se soumettre aux affaires courantes du monde « tel qu'il va ». Au sens que j'accorde au vocable, le réalisme est une visée de production qui consiste à se donner des choses telles que la matière, la fonction, l'habitant ou encore le constructeur pour rendre les formes de l'habitat adéquates à celles-ci. Sans contradiction donc, il existe des utopies réalistes puisque l'on peut se donner, pour paramètres de production, des choses inactuelles, c'est-à-dire relevant d'un autre monde que le nôtre, voire d'un monde qui n'existe pas.

À son tour, le formalisme que je distinguerai aussi de l'esthétisme n'a rien d'une attitude frivole. Il ne s'agit pas comme on le pense trop souvent d'une manipulation gratuite et improductive des formes. Tout au contraire, une architecture formaliste est une manière efficace de produire l'habitat, mais celle-ci, à l'inverse d'une visée réaliste, tâche de rendre les choses adéquates aux formes qu'elle se donne « avant toute chose ». Loin de toute frivolité, le formalisme prend au sérieux ce fait caractéristique de notre rationalité que des types, des éléments de construction, des postures et des positions d'habitation, en un mot des formes préexistent et président à toute production d'habitat.

Mais ce soir, ce sont en particulier les effets secondaires de ces deux manières opposées de produire l'habitat que je veux mettre en relief. Il s'agira de vous faire entendre qu'une architecture réaliste, en se donnant des choses comme paramètres conjoncturels, s'oblige à réinventer les formes de l'habitat, à réformer ses structures, à rénover ses registres. Mais, il s'agira aussi de vous convaincre qu'une architecture formaliste, en faisant primer les formes, génère finalement ses paramètres de production et ce faisant fait ou refait le monde.

Pour que tout soit clair entre nous, je commencerai cette présentation en vous disant sur quelles hypothèses particulières mon propos se fonde et pour que vous puissiez mieux saisir à quoi réfèrent les mots « morphogénèse » et « cosmogonie », je terminerai par une illustration que j'espère percutante. J'accuserai en effet la différence de traitement que Le Corbusier et Rem Koolhaas réservent à cet habitat particulier qu'est le gratte-ciel.

LA THÉORIE DE LA MÉDIATION

Avant d'en venir au réalisme et au formalisme et plus loin à leurs effets morphogénétique et cosmogonique, je dois vous dire dans quel cadre conceptuel mon propos s'inscrit et trouve ses fondements théoriques.

Je définis et comprends les vocables « réalisme » et « formalisme » dans les termes d'une anthropologie particulière nommée Théorie de la médiation. La TdM est une théorie anthropologique, épistémologiquement fondée et scientifiquement validée, qui entend livrer une explication des faits de culture par le biais d'un modèle de la faculté rationnelle propre à l'humain. Fruit de la collaboration entre les professeurs Jean Gagnepain¹ (linguiste) et Olivier Sabouraud (neurologue), elle est née à l'université de Rennes. Peu relayée médiatiquement, elle s'épanouit néanmoins dans les universités françaises (à la Sorbonne² ou à Rennes³), mais aussi dans les universités belges (à l'UCL, aux facultés Notre-Dame-de-la-Paix de Namur et aux facultés Saint Louis de Bruxelles⁴). Mobilisés par la rigueur et la pertinence des explications médiationnistes de nombreux chercheurs contribuent soit à en approfondir les concepts, soit à en explorer les nombreux champs de pertinence. La TdM inspire et oriente les travaux scientifiques de

¹ Jean GAGNEPAIN, *Du vouloir dire I*, Jean GAGNEPAIN, *Du vouloir dire II*, Jean GAGNEPAIN, *Leçons d'introduction à la théorie de la médiation*.

² Philippe BRUNEAU and Pierre-Yves BALUT, *Artistique et archéologie*.

³ Jean-Yves URIEN, *La trame d'une langue*.

⁴ René JONGEN, *Quand dire c'est dire*.

linguistes, de neurologues, de psychologues, de philosophes, d'archéologue, et enfin de théoriciens de l'architecture.

Le parti discursif de la TdM est que les faits de culture, dans la mesure où ils sont le résultat des opérations rationnelles que l'homme applique aux choses, ne peuvent être correctement observés, et plus loin expliqués, que si on se dote préalablement d'une compréhension du fonctionnement de la rationalité humaine. L'idée directrice est simple : on observe et explique d'autant mieux un fait que l'on connaît le processus dont il résulte. Partant, la TdM propose un modèle des facultés qui conditionnent de manière sous-jacente les comportements humains positivement observables. Ce modèle est construit au départ de quatre hypothèses. Chacune établit un principe du fonctionnement de la rationalité humaine.

Je voudrais vous les présenter ici de manière concise pour rendre manifeste leur simplicité intrinsèque.

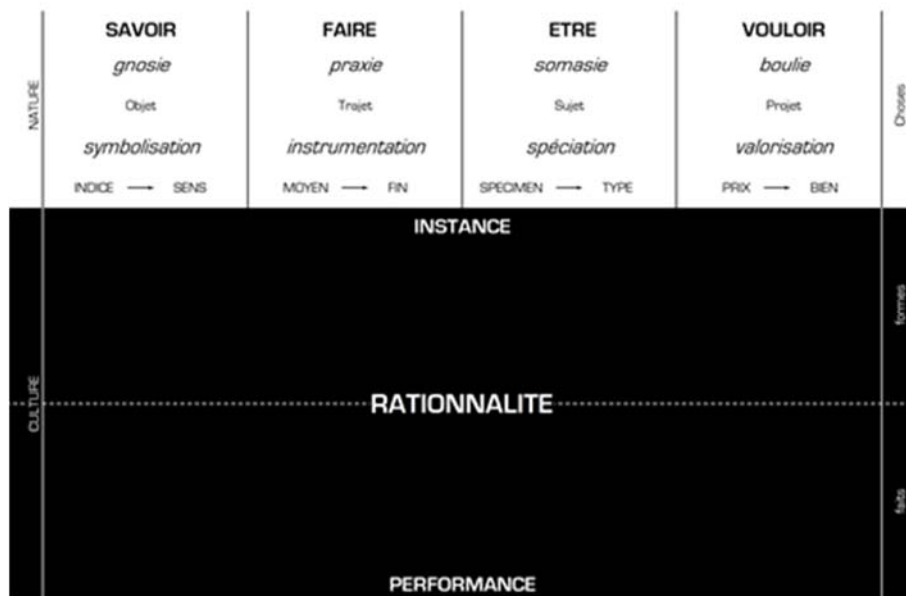


Schéma 1. Dialectique rationnelle.

J'énonce d'abord ce qui peut faire office d'hypothèse zéro : en exception, sur le règne animal l'homme possède une faculté rationnelle qui le fait accéder à un ordre culturel. Cette faculté s'ajoute aux capacités cérébrales d'acquisition et de traitement dont dispose tout animal développé. Ces capacités offrent un premier accès aux choses et permettent déjà d'établir

entre elles des relations univoques. Je dois encore préciser qu'elles se répartissent en quatre groupes distincts qui garantissent de manière indépendante : le savoir, l'action, l'être, et le vouloir propres à l'animal.

Ces préalables naturels posés, voici les quatre hypothèses qui concernent la faculté rationnelle propre à l'homme.

La première hypothèse est que le fonctionnement de rationalité humaine est dialectique. Celle-ci présente en effet deux phases, contradictoires et simultanées : une phase *analytique* à laquelle s'oppose une phase *synthétique*. La première de ces phases consiste en une analyse qui oppose aux choses un découpage en valeurs définies les unes par rapport aux autres. En toute abstraction, elle discrimine des ensembles structurés de valeurs vides de tout contenu que nous conviendrons de nommer des formes. Définies de manière abstraite, ces formes sont indifférentes aux divers et multiples emplois dont elles sont par ailleurs susceptibles.

La phase synthétique en revanche, s'oppose à l'abstraction des formes. Opérant un retour aux choses, elle tâche en effet de réinvestir les formes d'un contenu réel. Pour ce faire, elle réaménage la structuration formelle au regard d'une situation concrète. Il en résulte une synthèse qui n'est ni une forme, ni une chose, mais ce qu'on peut nommer un fait. La phase synthétique est ainsi ce moment rationnel où la contradiction entre une structuration abstraite et des situations concrètes est dépassée. Les faits de culture émanent de la résolution du conflit qui oppose les formes et les choses. Notez que dans le jargon médiationniste, la phase analytique se nomme : l'instance, tandis que la phase synthétique est appelée : la performance.

NATURE	SAVOIR <i>gnosie</i> Objet <i>symbolisation</i> INDICE → SENS	FAIRE <i>praxie</i> Trajet <i>instrumentation</i> MOYEN → FIN	ETRE <i>somasie</i> Sujet <i>spéciation</i> SPECIMEN → TYPE	VOULOIR <i>boulie</i> Projet <i>valorisation</i> PRIX → BIEN	Choses
	GRAMMAIRE	TECHNIQUE	ETHNIQUE	ETHIQUE	
CULTURE	Langage	Art	Société	Droit	formes
	RHETORIQUE	INDUSTRIE	POLITIQUE	MORALE	faits

Schéma 2. Diffraction de la rationalité

La deuxième hypothèse médiationniste est que la rationalité se divise en quatre raisons distinctes et autonomes. S'appliquant en effet aux quatre plans séparés du savoir, de l'action, de l'être et du vouloir, la rationalité se diffracte, donnant lieu aux quatre facultés que sont : le langage, l'art, la société et le droit. Ces quatre raisons proprement humaines sont autonomes ; aucune n'est la cause d'une autre. Elles sont néanmoins susceptibles d'interaction, d'interférence. L'une peut prendre une autre pour objet à traiter. Par ailleurs, procédant de l'éclatement d'une même rationalité, ces quatre raisons présentent un fonctionnement analogue : toutes sont le siège d'un débat entre une instance analytique et une performance synthétique.

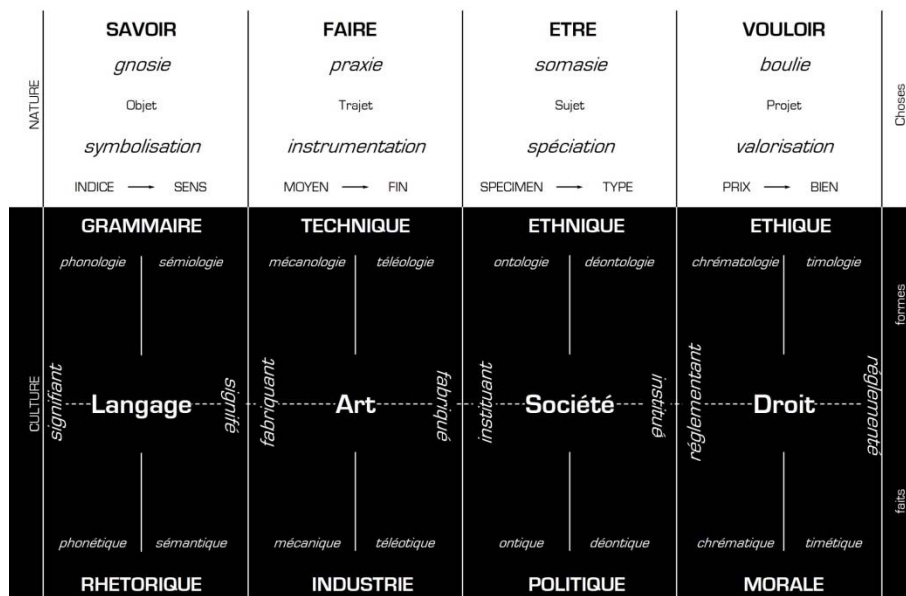


Schéma 3. Bifacialité des raisons.

La troisième hypothèse est que les quatre raisons présentent chacune deux faces. Chacune des raisons est en son sein divisée : le langage est divisé entre le son et le sens, l'art entre le moyen et la fin, la société entre le statut et l'obligation, le droit entre le prix et le bien. Ces faces constituent des dialectiques rationnelles autonomes, mais sont aussi indéfectiblement liées.

Enfin, la quatrième et dernière hypothèse médiationniste est que l'analyse instantielle opère indépendamment et simultanément de deux manières. L'analyse des formes en effet opère soit de manière qualitative soit de manière quantitative. Dans le premier cas, elle différencie des identités opposables. Dans le second, elle distingue des unités séparables. Les médiationnistes représentent ces deux types d'analyse formelle par deux axes perpendiculaires ; l'axe vertical qui figure l'analyse qualitative, est l'axe des identités, l'axe horizontal qui donne à voir l'analyse quantitative, est l'axe des unités.

NATURE	SAVOIR <i>gnosie</i> Objet <i>symbolisation</i> INDICE → SENS	FAIRE <i>praxie</i> Trajet <i>instrumentation</i> MOYEN → FIN	ETRE <i>somasie</i> Sujet <i>spéciation</i> SPECIMEN → TYPE	VOULOIR <i>boulie</i> Projet <i>valorisation</i> PRIX → BIEN	Choses
	GRAMMAIRE	TECHNIQUE	ETHNIQUE	ETHIQUE	
CULTURE	<i>phonologie</i> <i>sémilogie</i> unité identité unité Langage	<i>mécanologie</i> <i>téléologie</i> unité identité unité Art	<i>ontologie</i> <i>déontologie</i> unité identité unité Société	<i>chrématologie</i> <i>timologie</i> unité identité unité Droit	formes
	<i>phonétique</i> <i>sémantique</i> unité identité unité RHETORIQUE	<i>mécanique</i> <i>téléotique</i> unité identité unité INDUSTRIE	<i>antique</i> <i>déontique</i> unité identité unité POLITIQUE	<i>chrématique</i> <i>timétique</i> unité identité unité MORALE	faits
	<i>signifiant</i>	<i>fabriquant</i>	<i>instituant</i>	<i>réglementant</i>	
	<i>énoncé</i>	<i>énoncé</i>	<i>énoncé</i>	<i>énoncé</i>	

Schéma 4. Biaxialité des instances et des performances.

Une mise à plat de ces quatre hypothèses permet de dresser un tableau qui est à mes yeux le tableau de Mendeleïev de la culture. Il donne en effet accès aux valeurs instantielles et aux opérations performantielles qui conditionnent les faits culturels. Il faut remarquer que dans le domaine des sciences humaines, il existe peu de modèles présentant une grille conceptuelle aussi étendue et subtile à la fois. Sur ce seul constat, on peut gager que muni d'un tel modèle on soit en mesure d'observer les faits de culture avec précision. Il faut encore ajouter ce point décisif. Les hypothèses constitutives du modèle médiationniste ont fait, ou font encore l'objet de vérifications expérimentales. Celles-ci se déroulent en milieu clinique auprès de patients cérébrolésés. Je vous en passe les détails, mais il faut prendre acte que la corroboration expérimentale des hypothèses octroie au modèle médiationniste le crédit scientifique que Karl Popper déniait aux sciences humaines.

UNE THÉORIE MÉDIATIONNISTE DE L'ARCHITECTURE

Si on souhaite comprendre et expliquer l'architecture dans un cadre médiationniste, il convient de répondre à cette question : quelle est la place de l'architecture dans la culture ? Une théorie médiationniste de l'architecture suppose en effet, avant toute chose, de situer l'architecture

parmi les raisons et les phases du modèle médiationniste, ce qui revient finalement à dire quelles facultés rationnelles l'architecture mobilise.

Jean Gagnepain a grandement facilité ce repérage. Il a en effet indiqué l'existence, sur le plan du faire, d'une performance artistique, plus proprement d'une industrie, spécialisée dans la production de l'habitat. Celle-ci appartient à un secteur de l'industrie auquel appartient aussi le vêtement. La particularité de ce secteur est qu'il procède d'une incidence de la raison artistique sur le plan de l'être. Il inclut tous les cas où la raison artistique prend en charge le plan de l'être. À suivre Jean Gagnepain, la production de l'habitat procède en effet — « à un appareillage du corps », à une artificialisation de nos êtres subjectifs et personnels.

Mais, si Jean Gagnepain appelle la production de l'habitat la « tectonique », je propose de la nommer plus communément « architecture » non sans mesurer et assumer les conséquences théoriques d'une telle appellation. Définir l'architecture comme la production de l'habitat oblige d'abord à admettre que l'architecture relève en première instance de la raison artistique dont résultent les artefacts. Elle n'est donc ni un fait de langage, ni un fait social, ni un fait du désir. Ceci permet de soustraire l'architecture aux explications de type linguistique, sociologique, voire axiologique pour enfin la confier à une science de l'art, à ce que nous conviendrons de nommer une ergologie.

De plus, épingler l'architecture sur le plan du faire, permet aussi d'affirmer que les théories d'architecture, les styles d'architecture, les projets d'architecture, et même les dessins d'architecture ne sont pas essentiels à l'architecture. Théorie, projet, style et dessin résultent en effet de l'incidence sur l'architecture de raisons culturelles étrangères à son processus artistique. Si bien que pour comprendre la production de l'habitat, il faut se garder de confondre l'architecture avec « ce qu'on dit qu'elle est », avec « ce qu'il est socialement requis qu'elle soit », et avec « ce qu'on veut qu'elle soit ».

Mais, définir l'architecture comme production artistique, c'est en même temps l'identifier à une performance. En toute hypothèse médiationniste, l'architecture, en tant que production de l'habitat, doit dès lors être comprise comme le moment rationnel où la contradiction entre les formes et les choses de l'habitat est dépassée. Cela veut dire que l'architecture suppose des formes et des choses et consiste essentiellement en opérations rationnelles dont l'office est de réduire l'écart entre les formes et les choses.

Vous l'aurez compris, la définition du vocable architecture que je propose contrevient à un usage courant du mot. En disant architecture, je ne désigne pas la discipline socialement instituée qui s'apprend dans les

facultés d'architecture et que les architectes exercent. Je désigne exactement le foyer de cette discipline ; je veux dire : la tâche qui lui est assignée et autour de laquelle gravitent les obligations professionnelles des architectes. Le sens donné ici au mot architecture réfère à cette « faculté d'édifier » dont Françoise Choay suspecte l'existence dans son livre *Pour une anthropologie de l'espace*. Cette faculté, qui est symétriquement une faculté d'habiter, est propre à l'humain, à tous les humains. Si l'architecte exploite cette faculté avec une intensité accrue et cela par le biais du dessin et de la décision, il n'en est pas pour autant le seul dépositaire. Toutes les personnes qui produisent un habitat, en ce compris celles qui l'aménagent et même celles qui l'occupent, démontrent leur compétence à l'exercer.

Cependant, situer l'architecture sur le plan de l'art, et partant la définir comme une performance artistique prenant l'être corporel et social des personnes en charge ne suffit pas. Pour rendre une théorie médiationniste de l'architecture possible, il faut encore assumer la troisième hypothèse du modèle et préciser quelles sont les faces de la dialectique où s'inscrit l'architecture. S'agissant en l'occurrence d'une performance artistique, il convient de définir le fabriquant et le fabriqué propres de l'architecture. De manière moins exacte, mais plus accessible, il faut dire enfin quels sont les moyens et les fins de l'architecture. La proposition que je formalise dans ma thèse est la suivante : le moyen et la fin de l'architecture sont respectivement la construction et l'habitation. Cette précision que j'apporte à la définition de l'architecture proposée par Jean Gagnepain est, je crois, ma seule véritable intervention dans la TdM. Elle n'a en soi rien d'exceptionnel ; elle relaie une conviction commune à de nombreux architectes et théoriciens de l'architecture qui l'ont affirmée de diverses façons. Pourtant, cette précision est le postulat nécessaire à la fondation d'une théorie médiationniste de l'architecture. Délimitant le domaine artistique propre à l'architecture, c'est elle qui permet de faire « tourner le modèle ».

Poser que les faces de l'architecture sont la construction et l'habitation implique d'abord que ce que j'ai jusqu'ici appelé les « formes de l'habitat » constitue à vrai dire un ensemble dédoublé. Il faut admettre en effet qu'il existe d'un côté les formes de la construction et de l'autre les formes de l'habitation. Il faut ensuite s'aviser que les opérations architecturales procèdent conjointement aux réinvestissements des formes de la construction et aux réinvestissements des formes de l'habitation. Et enfin, il convient de prendre acte de l'indéfectible duplicité de l'habitat : ouvrage à la fois construit et habité.

Remarquez la grande généralité que recouvre ici le concept d'habitat. Négligeant toute valorisation et habilitation morale, il inclut autant les

œuvres remarquables que les ouvrages sans mérite. Défini en deçà des particularismes sociaux, il est indifférent au style et vaut pour toute civilisation. Il inclut par ailleurs toute la variété des destinations sociales de l'habitat : isolée ou collective, publique ou privée, religieuse ou profane, etc. Il permet en outre, transcendant les divisions corporatistes, de considérer le meuble, la chambre, l'édifice, la ville, le paysage, mais aussi les moyens de transport comme autant de modalités d'habitat, qui pour ressortir socialement à des métiers distincts, n'en sont pas moins les résultats d'une même raison artistique. Comme le sonnet, la nouvelle, le roman ou l'article scientifique sont tous, en première instance, tributaires d'une même raison langagière.

LES VISÉES ARCHITECTURALES

Ayant brossé le tableau de la TdM et défini l'architecture en termes médiationnistes, je suis mieux à même de vous dire ce que sont le réalisme et le formalisme. L'existence de ces deux visées performantielles tient essentiellement au caractère dialectique de notre rationalité. Rappelez-vous en effet que prise entre une instance et des circonstances, la performance doit dépasser la contradiction entre l'abstraction des formes et la « concrétude » des choses.

VISÉE	rhétorique	industrielle	politique	morale
RÉALISTE	scientifique	empirique	synallactique (contestataire)	casuiste
FORMALISTE	mythique	magique	anallactique (réactionnaire)	ascétique
ESTHÉTIQUE	poétique	plastique	chorale	héroïque

Tableau 1. Les trois visées selon les quatre raisons.

Or pour ce faire, la performance peut s'y prendre de trois manières différentes. Trois visées sont possibles : soit rendre les formes adéquates aux choses ; soit rendre les choses adéquates aux formes ; soit enfin rendre le fait en train de se faire adéquat à lui-même.

J'ai proposé de nommer ces trois manières d'orienter la performance : réalisme, formalisme et esthétisme. Le réalisme consiste à rendre les formes adéquates aux choses que l'on se donne, le formalisme consiste à rendre les choses adéquates aux formes que l'on se donne, et enfin l'esthétisme consiste à rendre le résultat de la performance adéquat à lui-même.

Toutes les performances rationnelles sont susceptibles d'adopter l'une des trois visées réaliste, formaliste et esthétique. En particulier, et selon la terminologie établie par Jean Gagnepain, la rhétorique peut être scientifique, mythique ou poétique ; la performance artistique peut être empirique, magique ou plastique ; la politique peut être contestataire, réactionnaire, ou chorale ; et enfin, la morale peut être casuiste, ascétique ou héroïque.

En théorie, aucune des trois visées performantielles n'est plus contemporaine ou opportune qu'une autre. Toutes sont égales en droit. Et, il faut ajouter qu'elles ne sont pas exclusives l'une de l'autre. Au contraire, elles sont susceptibles de collaborer. On peut d'ailleurs observer que leur mixte est monnaie courante tandis que l'état pur reste, à vrai dire, un cas rare.

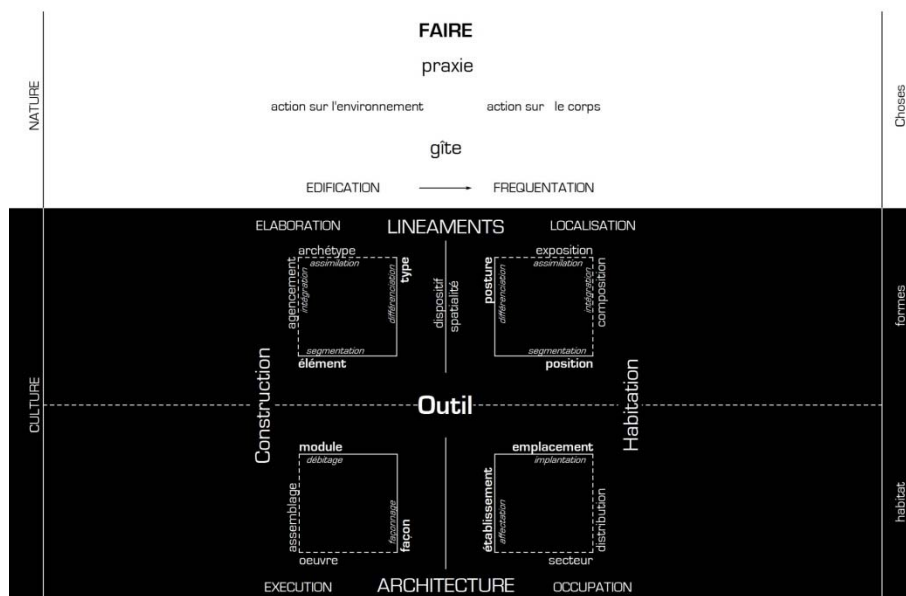
Cependant, vous l'aurez constaté, les trois visées performantielles ne distribuent pas leurs efforts de manière équilibrée. Les visées réalistes et formalistes ont ceci en commun qu'elles affrontent la contradiction entre les formes et les choses. Mais, elles résolvent cette contradiction en empruntant chacune le chemin inverse de l'autre. Leur différence peut être énoncée sous la forme d'un chiasme, que j'emprunte à René Jongen : le réalisme *formalise les choses* tandis que le formalisme *réifie les formes*.

La visée esthétique en revanche tient une place à part dans le trio. Car, ses opérations ne réfèrent pas à des circonstances extra-artistiques, mais à leur résultat. Ce faisant, elles tâchent de rendre leur propre fait adéquat à lui-même. Cette disposition autoréférentielle de la visée esthétique induit la récursivité de ses opérations. Celles-ci confèrent à leur résultat une profondeur interne qui se manifeste par d'incessants échos ou par la récurrence d'un même motif ; c'est, selon le cas, la rime du poète, le rythme du plasticien, la collégialité politique et l'exploit héroïque.

Alors, il faut rappeler que l'architecture est elle-même, en tant que performance artistique spécialisée, prise entre les formes et les choses de l'habitat. Et, pour résoudre leur contradiction, elle peut à son tour adopter trois visées. L'architecture peut au choix et sans exclusive

emprunter les voies du réalisme, du formalisme ou de l'esthétisme. Pour reprendre le vocabulaire particulier à l'art, la production de l'habitat peut être empirique, magique ou plastique.

Je ne parlerai pas de la visée esthétique ou plastique aujourd'hui, mais centrerai mon propos sur l'antagonisme entre le réalisme et le formalisme. Ce faisant, je pourrai faire valoir l'existence du formalisme qui est, il faut le dire, trop souvent occultée par le succès d'opinion que remporte la visée esthétique.



Pour être en mesure de mieux caractériser les différences qui opposent les visées architecturales réaliste et formaliste (dites aussi empirique et magique) il faut avancer dans l'explication du procès dialectique où s'inscrit l'architecture. Il faut dire enfin ce que sont les formes et les choses de l'habitat et dire par quelles opérations architecturales l'habitat est produit. Cela nous oblige à rentrer dans le détail d'une théorie médiationniste de l'architecture et dans le buissonnement terminologique et conceptuel qu'entraîne la prise en compte de la dernière hypothèse médiationniste. Je crois utile de vous faire pressentir la complexité des formes, des choses de l'habitat et des opérations architecturales, néanmoins je me limiterai à des définitions sommaires, mais suffisantes pour vous en donner une première intuition.

L'expression « formes de l'habitat » ne réfère pas – c'est un point capital – à l'aspect visible de l'habitat, mais aux valeurs abstraites logées quelque part dans les méandres de notre cortex que nous mobilisons, choisissons et réaménageons pour produire l'habitat. Empruntant le mot à Alberti, je nomme l'ensemble des formes de l'habitat : les linéaments d'architecture. Par hypothèse de bifacialité, ces linéaments sont dédoublés entre les formes de la construction et les formes de l'habitation. Mais, si on prend au sérieux l'hypothèse de biaxialité, il faut encore admettre que sur chaque face, les formes de l'habitat se partagent entre des identités différenciables et des unités séparables.

En première analyse, on peut dire que du côté de la construction, les formes sont les identités et les unités décelables dans la construction indépendamment de sa mise en œuvre et dont une modification modifie l'habitation. J'ai nommé les types et les éléments de construction. Ces valeurs formelles peuvent être de natures diverses : il y a des valeurs d'un genre géométrique qui touchent aux dimensions, aux inflexions droites ou courbes de la matière, mais il y a aussi des valeurs qui isolent des propriétés telles que l'opacité opposable à la transparence ou encore le caractère isolant vs non isolant. Autant de valeurs abstraites, définies les unes par rapport aux autres, qui ne laissent rien présager de la matière qui effectivement les incarnera, de la main ou de la machine qui les mettra en œuvre.

Du côté de l'habitation, les formes sont les identités et les unités décelables dans l'habitation indépendamment de leur exploitation, et qui sont attestées par un dispositif bâti. C'est ce que l'on appelle couramment les « qualités spatiales » et les « espaces ». Pour ma part, je les appelle des postures et des positions. Ces valeurs aussi sont de natures diverses. Il y a des valeurs topologiques qui touchent à l'intimité, aux distances, aux emprises, aux orientations que gagnent nos corps. Mais il peut aussi y avoir des valeurs climatiques, qui discriminent des valeurs d'humidité, de chaleur, d'éclairement, etc. Autant de valeurs abstraites à nouveau qui ne présagent en rien de l'occupation effective de l'habitat.

Un point important à noter est que les formes de l'habitat ont toutes un point commun. Définis de manière abstraite les types et les éléments, les postures et les positions sont indifférents à leur usage et de ce fait susceptibles de multiples emplois. Tel type en effet peut-être exécuté en diverses matières : la colonne peut-être en marbre, en brique, en béton. Telle posture peut toujours être occupée de diverses manières : une pièce basse de plafond, d'emprise moyenne, peut accueillir une foule d'établissements : un salon, une salle à manger, un bureau, etc.

Loin de l'abstraction des formes, il y a les choses de l'habitat. Par choses, je désigne les circonstances extra-artistiques auxquelles les opérations performantielles de l'architecture réfèrent. Elles sont par nature multiples et diverses. Par commodité descriptive, j'ai proposé de ramener cette diversité conjoncturelle à cinq paramètres : la matière en laquelle l'habitat est effectivement construit ; le constructeur qui de fait construit l'habitat ; la fonction, c'est-à-dire l'activité à laquelle l'habitat est affecté ; le ou les habitants qui occupent l'habitat et enfin le vecteur qui inclut les diverses conditions de productions (site, budget, délai). L'ordre d'apparition de ces paramètres conjoncturels ne suit aucun ordre d'importance croissante ou décroissante. En théorie, aucun ne prévaut sur les autres. Ce sont à vrai dire les décisions du projet et les conventions sociales qui les hiérarchisent

Performance rationnelle, l'architecture en définitive consiste en opérations dont l'office est de résorber l'écart qui sépare l'abstraction des formes de l'habitat et la concrétude des choses. Dépasant la contradiction entre structure formelle et conjoncture réelle, les opérations architecturales concourent à la formulation de l'habitat en ses multiples et divers aspects concrets. Si, à mon sens, les formes et les choses de l'habitat ont déjà fait l'objet de nombreux propos théoriques, il m'apparaît que les opérations architecturales n'ont jamais jusqu'ici fait l'objet d'une explication systématique. Leur compréhension suggérée par la TdM constitue de ce fait un apport majeur à la théorie de l'architecture en général.

Pour commencer, il faut apprécier la diversité des opérations de production de l'habitat. Appliquées aux formes de l'habitat, les opérations architecturales répliquent leurs caractères bifacial et biaxial. Elles se distribuent en effet sur deux faces et procèdent simultanément selon deux axes. Sur la face construction, il faut donc distinguer les opérations d'exécution à savoir : le façonnage et le débitage. Le façonnage définit la façon (menuiserie, maçonnerie, etc.) et le débitage délimite les modules de construction (Brique, blocs, panneaux). Sur la face habitation, il faut en outre distinguer les opérations d'occupation : à savoir l'affectation qui définit l'établissement (ville, théâtre, maison, chambre à coucher) et l'implantation qui définit les emplacements, c'est-à-dire les positions où les portions de positions que réclament tel ou tel établissement.

Pour comprendre leur mode de fonctionnement, on peut dire en première approche que ces opérations procèdent essentiellement à un choix parmi les formes de l'habitat et ceci. Ce choix, qui s'effectue au regard d'une situation déterminée, a pour effet de sortir les formes de leur abstraction et de leur indétermination foncière pour en faire selon les cas, une ville

en pierre, un théâtre en bois, une maison en brique, un salon en marbre, un navire en tôle. Plus précisément, il faudrait dire que les opérations architecturales formulent l'habitat en sélectionnant et en collectant des formes issues des structures de l'habitat. Il faudrait ajouter que toute formule adoptée a pour propriété essentielle d'être conjoncturellement équivalente à d'autres formules et que c'est cette équivalence qui définit et détermine l'habitat produit. Mais, ces précisions et leurs conséquences remarquables nous emmèneraient trop loin.

Car, le point qui nous intéresse ici principalement est que deux attitudes antagonistes sont possibles lorsque nous produisons l'habitat, c'est-à-dire lorsque nous effectuons un choix parmi les formes de l'habitat. On peut soit, selon une visée réaliste faire primer les choses sur les formes, soit selon une visée formaliste faire primer les formes sur les choses.

Alors, il importe sans doute de dire que ces deux manières de produire l'habitat aboutissent à des ouvrages très différents. Dans le cas d'une architecture réaliste, où ce sont les choses qui priment sur les formes, la pression exercée sur les opérations architecturales, par les choses, conduit à la production d'habitats spécialisés et qualitativement adaptés aux situations visées. En outre, contrainte par les données d'une situation concrète, une architecture réaliste tend à sélectionner des formes en quantités nécessaires et suffisantes.

Dans le cas d'une architecture formaliste, en revanche, la primauté accordée aux formes de l'habitat – à leur identité et à leur unité, mais aussi à leur ambiguïté foncière — induit une production d'habitats qui se reconnaissent qualitativement autant à une forme de stéréotypie constructive, qu'à des affectations ambiguës qui réifient la polyvalence foncière des formes de l'habitat. Quantitativement cette fois, les habitats formalistes peuvent se reconnaître au caractère élémentaire ou monolithique de leur construction et à des modes d'occupation autarciques qui compriment toutes la complexité des occupants et de leurs activités dans les limites d'une position. Mais ces restrictions formelles peuvent aussi faire place à une forme d'exubérance. L'habitat formaliste en effet se reconnaît quelquefois à une surabondance d'éléments et à un nombre proliférant de positions. Le choix des formes n'étant pas contraint par une situation extérieure, ce sont les formes elles-mêmes qui suggèrent *ad libitum* des prolongements et des articulations supplémentaires.

Mais la différence qui nous intéresse ici de manière principale est la suivante. Une architecture réaliste ou empirique, faisant primer les choses sur les formes, se donne un monde, sous l'espèce d'un ensemble de paramètres conjoncturels. De ce fait, elle cherche la forme qui sera adéquate aux paramètres conjoncturels : fonction, matière, habitant,

constructeur, site... À l'opposé, une architecture formaliste, ou magique, en faisant primer les formes sur les choses se donnent, avant toutes choses, des formes. Ce faisant, elle s'oblige à chercher le monde qui pourrait leur convenir. Autrement dit, une architecture réaliste met incidemment en question les formes tandis qu'une architecture formaliste met rétroactivement les choses en question.

Aussi, une architecture réaliste mettant en cause les formes induit peu ou prou une réforme de l'habitat. Cherchant les formes adéquates à un monde donné, elle réinvente et quelquefois rénove les formes de l'habitat. Ce mouvement vers une forme adéquate et potentiellement neuve est précisément ce que je nomme une morphogénèse. Tout au contraire, et sans doute de manière plus singulière, une architecture formaliste en mettant en cause le monde tend à le recréer. Cherchant le monde qui convient aux formes qu'elle se donne, elle génère les paramètres conjoncturels de l'habitat à produire. Elle sollicite un monde adéquat aux formes dont elle dispose. C'est l'advenue d'un monde sur la simple suggestion d'un choix formel que je nomme une cosmogonie.

LES TOURS DE LE CORBUSIER ET DE KHOOLHAAS

Tout ceci peut encore vous sembler abstrait. Alors sans doute faut-il que je vous montre, prises sur le fait, une morphogénèse et une cosmogonie architecturales. Pour ce faire, je prendrai à témoin deux manifestes célèbres. Le premier sera *Vers une architecture* de Le Corbusier, le second *Délirious New York* de R. Koolhaas. Dans ces ouvrages, Le Corbusier et Rem Koolhaas font l'apologie d'un même type d'habitat : le gratte-ciel. Mais, chacun traite cette question de manière radicalement opposée. Le Corbusier témoigne en effet d'une approche réaliste, qui, se fondant sur une prise en compte des paramètres conjoncturels de son époque, aboutit à l'invention d'un habitat urbain inédit, tandis que Rem Koolhaas aborde le gratte-ciel sous un angle formaliste qui révèle finalement les pouvoirs magiques ou créateurs de cette forme d'habitat.

Dans *Vers une architecture*, Le Corbusier fournit une parfaite illustration du réalisme et de son corolaire : la morphogénèse. Elle se trouve dans l'article intitulé « Trois rappels à Messieurs les architectes III : le plan ». Le Corbusier y présente un nouveau dispositif urbain, conçu en 1920 : la « ville tours » qui préfigure le Plan Voisin (1922) et annonce les prescriptions de la charte d'Athènes issue du CIAM III (1933).

Un jour August Perret créa ce mot : les « villes tours ». Épithète étincelant qui nous en secoua le poète. Mot qui sonnait à l'heure parce que le fait est imminent ! À notre insu, la « grande ville » incube un plan. Ce plan peut être

gigantesque puisque la grande ville est une marée montante. Il est temps de répudier le tracé actuel de nos villes par lequel s'accumulent les immeubles tassés s'enlacent les rues étroites pleines de bruit, de puanteur de benzine et de poussière et où les étages ouvrent à pleins poumons leurs fenêtres sur ces saletés. Les grandes villes sont devenues trop denses pour la sécurité des habitants et pourtant elles ne sont pas assez denses pour répondre au fait neuf des « affaires⁵ ».

Conformément à une visée réaliste, Le Corbusier se donne des paramètres conjoncturels. En l'occurrence, il s'agit du « fait neuf des affaires », comprenez : le travail de bureau. À cela s'ajoute ce qu'il nomme les « besoins vitaux » de l'homme (c'est-à-dire l'espace, la lumière, et l'air pur si possible auxquelles nuit la circulation automobile). Au départ de ces paramètres et cherchant la forme qui leurs serait adéquate, Le Corbusier remanie l'habitat urbain.

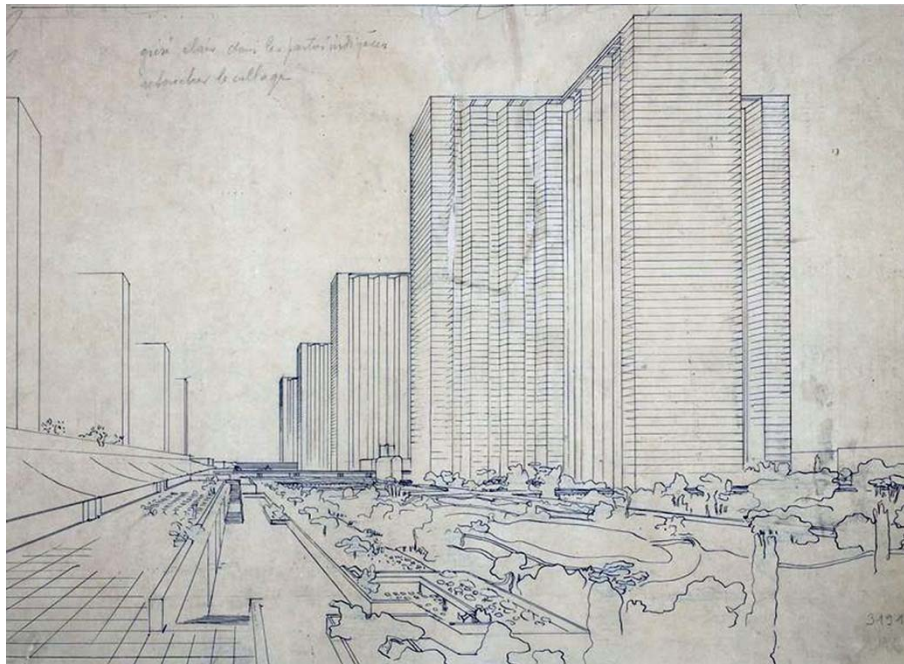


Figure 1. Le Corbusier, Le Plan Voisin : perspective de la Porte Maillot, 1922-1925

Pour produire les « villes tours », Le Corbusier en effet sélectionne et collecte en grand nombre des gratte-ciels, forme d'habitat déjà disponible. Mais, dévolus aux affaires, il définit leur emprise, fixe leur

⁵ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, pp. 41-42.

hauteur et les agence de manière à rencontrer les paramètres fonctionnels et vitaux précités.

Partant de l'événement constructif capital qu'est le gratte-ciel américain ; il suffirait de rassembler en quelques points rares cette forte densité de population et d'élever là, sur 60 étages, des constructions immenses. Le ciment armé et l'acier permettent ces hardiesses et se prêtent surtout à un certain développement des façades grâce auquel toutes les fenêtres donneront en plein ciel ; ainsi, désormais, les cours seront supprimées. À partir du quatorzième étage, c'est le calme absolu, c'est l'air pur.

Dans ces tours qui abriteront le travail jusqu'ici étouffé dans des quartiers compacts et dans des rues congestionnées, tous les services, selon l'heureuse expérience américaine, se trouveront rassemblés, apportant l'efficacité, l'économie de temps et d'efforts et par là un calme indispensable⁶.

En réaliste soucieux de rencontrer les données de son temps, Le Corbusier fait œuvre de morphogène. Il reformule l'établissement urbain et ce faisant, il aboutit à une forme urbaine nouvelle. Cet avènement d'une forme inédite dans les registres architecturaux est précisément le résultat historiquement avéré d'une morphogénèse.

Ces tours, dressées à grande distance les une des autres, donnent en hauteur ce que jusqu'ici on étalait en surface ; elle laisse de vastes espaces qui rejettent loin d'elles les rues axiales pleines de bruit et d'une circulation plus rapide. Au pied des tours se déroulent des parcs ; la verdure s'étend sur toute la ville. Les tours s'alignent en avenues imposantes ; c'est vraiment de l'architecture digne de ce temps⁷.

Dans *Délirious New York*, Rem Koolhaas raconte les péripéties d'une fièvre qui s'est emparée des promoteurs du gratte-ciel à New York.

Comme tombée du ciel, la forme du gratte-ciel est donnée. Son prototype, la *Globe Tower* naît à *Conney Islande* de la rencontre inopinée de deux archétypes : l'aiguille et la sphère.

À suivre Rem Koolhaas, le gratte-ciel new-yorkais concentre tous les caractères d'un habitat formaliste. Constructivement, il consiste en la répétition monomaniaque et sans limites de plates-formes. Son occupation, loin de résorber la polyvalence des espaces, ne fait l'objet d'aucune affectation définitive. Mais, elle tend, de manière autarcique, à concentrer toutes les activités en dans les limites d'une position unique. Selon l'expression de Raymond Hood cité par Rem Koolhaas, le gratte-ciel est « une ville sous un seul toit ». Montrant toute l'affinité qu'il y a

⁶ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁷ *Ibid.*, p. 43.

entre le mythe et la magie : l'auteur compare aussi les gratte-ciels à des arches de Noé.

Ultimement, Rem Koolhaas reconnaît au gratte-ciel new-yorkais un pouvoir cosmogonique. Ce dernier est présenté comme un incubateur d'une nouvelle humanité. « L'apothéose du gratte-ciel comme instrument de la culture de la congestion » est selon Rem Koolhaas le *Downtown Athletic Club*.

Avec le Downtown Athletic Club, le gratte-ciel est utilisé comme un condensateur social constructiviste : une machine à engendrer et à intensifier les modes de rapports humains plus désirables⁸.

Le premier effet notable de la compression programmatique toujours instable qu'accueille le gratte-ciel est la friction des fonctions qui suscite des usages dont Rem Koolhaas savoure le caractère incongru.

Sortant de l'ascenseur au neuvième étage, le visiteur se trouve dans un vestibule sombre menant directement à un vestiaire occupant le centre de la plate-forme et pourvu de lumière naturelle. Là il se déshabille, enfile des gants de boxe et entre dans un espace adjacent, rempli de punching-balls (il peut même lui arriver, à l'occasion, de se mesurer avec un adversaire humain). Côté Sud, ce même vestiaire est flanqué du « bar à huîtres », dont la vue ouvre sur l'Hudson. *Dégustation d'huîtres en gants de boxe, nu, au 9^e étage*, ainsi se résume le « scénario » du neuvième niveau, ou, encore, « Le XX^e siècle à l'œuvre »⁹.

Mais, outre qu'il génère des fonctions impromptues, le fait le plus remarquable est que le *Downtown Athletic Club* incube une nouvelle race d'homme, la race des métropolitains.

[...] le club a atteint le point où la notion d'une condition « optimale » transcende le domaine physique pour devenir cérébrale. Ce n'est pas un vestiaire, mais un incubateur pour adultes, un instrument qui permet à ses membres, trop impatients pour attendre les résultats de l'évolution, de parvenir à de nouveaux stades de maturité en se transformant en êtres nouveaux cette fois-ci selon leurs conceptions individuelles¹⁰.

Dans l'architecture des gratte-ciels new-yorkais, l'habitant n'est plus un paramètre donné, mais un résultat de sa production. Ainsi naît un homme nouveau et partant un « Nouveau Monde ». « Le gratte-ciel, dit Rem Koolhaas a transformé la nature en super-nature¹¹. »

⁸ Rem KOOLHAAS, *New York délire*, p. 152.

⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 157-158.

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

Illustrant la première page de couverture du livre, le tableau de Madelon Vriesendorp *Flagrant délit* dépeint ces êtres surnaturels, habitants-produits du gratte-ciel. L'allégorie représente un drame adultérin. Dans une chambre à coucher située à hauteur du regard de la statue de la liberté et dominant un parterre de tours, un époux surprend les amants alanguis. Dans le rôle du conjoint trompé se tient le *Rockefeller Center*. Sur le lit défait reposent le *Chrysler Building* et l'*Empire State Building*. Il est faux, en ce cas d'espèce, de parler d'anthropomorphisation des immeubles comme le font quelques commentateurs, car il s'agit plutôt à l'inverse d'une « gratte-ciellisation » de l'homme. Les protagonistes de ce drame trop humain sont représentés sous les traits de gratte-ciels fameux, c'est-à-dire « à l'image » de leur créateur.

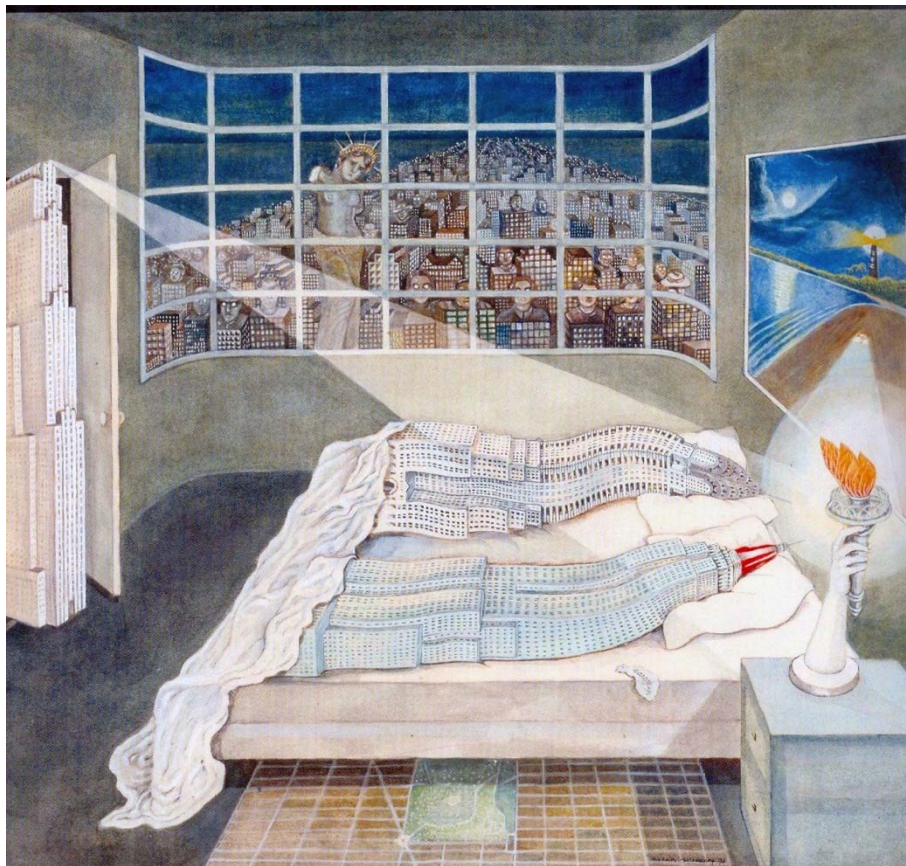


Figure 2 Madelon Vriesendorp, *Flagrant délit*, 1975

On voit toute la différence entre les approches de Le Corbusier et de Rem Koolhaas. Si, selon une visée empirique, Le Corbusier entendait plier l'habitat aux besoins de l'homme et au monde des affaires, New

York tel que Rem Koolhaas nous le représente, plie l'homme et le monde au gratte-ciel. L'homme est pour le premier un paramètre conjoncturel donné, pour l'autre l'homme est une créature architecturale. En matière de forme, tout est à refaire pour Le Corbusier, il s'agit d'aboutir enfin, quitte à tout démolir, à une forme urbaine « digne de ce temps ». À l'opposé, pour Rem Koolhaas la forme est donnée, prête à l'emploi, et impose au monde son ordre formel.

À vrai dire les visées qu'adoptent Le Corbusier et Rem Koolhaas participent de dispositions collectives. Dans la troisième partie de ma thèse, j'ai apporté toutes les preuves permettant d'affirmer que les architectes, qui se sont réclamés du mouvement moderne, ont de manière concertée adopté et promu une visée réaliste, tandis que les architectes déclarés postmodernes ont collectivement épousé les principes et vanté les charmes d'une visée formaliste. Je soutiens qu'une des origines de leurs différends, qui se sont parfois violemment exprimés, est une divergence fondamentale quant à la visée opportune à adopter.

CONCLUSION

Et pourtant, je voudrais pour conclure insister sur un fait que la compréhension médiationniste de l'architecture, que je vous ai exposée, éclaire d'une lumière apaisante.



Figure 3. Renaud Pleitinx, *Corbulhaas*.

Les visées architecturales réalistes et formalistes sont deux manières, inverses, mais compatibles, de résoudre la contradiction entre les formes et les choses de l'habitat.

Par ailleurs, quoiqu'elles orientent la production de l'habitat en des sens opposés, elles sont adossées à une même raison dialectique. Les *homo faber*, que nous sommes, sont comparables au Janus bifrons, cette divinité romaine douée d'une tête à deux visages regardant en des directions diamétralement opposées. C'est dire que le débat entre morphogénèse et cosmogonie est inhérent à l'architecture, et qu'il trouve sa solution, toujours transitoire, dans le mouvement même qui produit l'habitat. Si l'on considère l'histoire en tranches de longue durée, on peut voir que l'architecture tendanciuellement oscille entre des périodes réalistes et des séquences formalistes. Mais, chaque époque en elle-même connaît ses ingénieurs et ses magiciens. Et même individuellement, nous pouvons avec un peu d'attention les retrouver en nous-mêmes. Toujours ouverte et d'autant mieux qu'elle est tacite, la question subsiste : les formes ou les choses ?

BIBLIOGRAPHIE

- BRUNEAU, Philippe et Pierre-Yves BALUT, *Artistique et archéologie*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.
- CORBUSIER, LE, *Vers une architecture*, [Paris], Flammarion, 1995, coll. "Champs", n° 611.
- GAGNEPAIN, Jean, *Du vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines. I. Du signe, de l'outil*, Paris, Livre & Communication, 1990, coll. "Epistémologie".
- GAGNEPAIN, Jean, *Du vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines. II. De la personne, de la norme*, Paris, Livre & Communication, 1991, coll. "Epistémologie".
- GAGNEPAIN, Jean, *Leçons d'introduction à la théorie de la médiation*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1994, coll. "Bibliothèque des cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain", n° 79.
- JONGEN, René, *Quand dire c'est dire. Initiation à une linguistique glossologique et à l'anthropologie clinique*, Bruxelles, De Boeck Université, 1993, coll. "Raisonnances".
- KOOLHAAS, Rem, *New York délire. Un manifeste rétroactif pour Manhattan*, traduit de l'anglais par Catherine Collet, Marseille, Parenthèses, 2002, coll. "Librairie de l'architecture et de la ville".
- PLEITINX, Renaud, *Les visées adossées : sous l'angle d'une théorie médiationniste de l'architecture, explication de l'alternative entre réalisme et formalisme, illustrée par la divergence entre les architectures modernes et postmodernes*, UCL - LOCI, Thèse, 2012.
- URIEN, Jean-Yves, *La trame d'une langue. Le breton*, Mouladurioù hor yezh, 1987.

