

**La figure du fond,
essai vers l'architecture**

Jean Stillemans

Octobre 2006

Comité de rédaction :

**Marc Belderbos
Cécile Chanvillard
Pierre Cloquette
Renaud Pleitinx
Jean Stillemans**

Diffusion :

laa

**laboratoire analyse architecture
Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme
Place du Levant 1 boîte L5.05.02
1348 Louvain-la-Neuve
Belgique**

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

**© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411**

Introduction

Cultiver et construire l'occasion de penser l'architecture, avec ce souci, et peut-être cet entêtement, de vouloir atteindre, dégager ce qui lui appartient en propre, suppose autant de tâches de déconstruction que de travaux d'élaboration. Telle qu'elle est saisie, en effet, par les opinions de notre culture moderne, l'architecture en tant qu'objet de discours sinon de pensées, est sujette aux déterminations les plus diverses dont on serait en grande peine de vouloir cerner les aires de convergence.

D'aucuns prétendront qu'elle est par nature multiple, champ interactif de contingences, de désirs et de besoins distincts et que, partant, tout discours qui la vise est par avance soumis à division – et plus loin, qu'elle est l'objet type qui prête à l'exercice de la multidisciplinarité, c'est-à-dire un objet qui ne peut être pris en compte par une méthode propre, entière et frontale, parce que sa complexité ou son hétérogénéité constitutive réclame, pour être dépliée par un effort du savoir, le concours de plusieurs disciplines cohérentes et matures.

L'idée d'une division par essence de l'architecture n'est pas neuve. Vitruve énonce les trois dimensions de solidité, d'utilité et de beauté qui, dans le « De re aedificatoria » d'Alberti, vont être élaborées et articulées de manière décisive, en ceci qu'elles commanderont – et elles dirigent encore aujourd'hui – les propos et les pratiques qui tissent et organisent l'œuvre de l'architecture.¹ Le paradigme de Vitruve, ou d'Alberti – selon que l'on prête plus de conséquences à l'élaboration de l'un ou de l'autre – est porteur d'une fécondité telle que l'on peut encore y ranger et classer les nombreuses disciplines qui s'autorisent un droit de savoir

1. Cf. F. Choay, *La règle et le modèle*, Seuil.

sur l'architecture : l'ingénierie avec ses nombreux sous-multiples, la sociologie, l'économie, la psychologie, le droit, la sémiologie, l'histoire de l'art, l'esthétique – pour ne citer que les plus opérantes. Toutes disciplines qui, malgré quelques velléités impérialistes éparses et périodiques, campent chacune sur un terrain local et soigneusement borné à défaut d'être articulé à ses voisins officiels.

Car une évidence demeure, à la fois massive et implicite. C'est un fait : l'architecture peut être décrite, parcourue, réduite par des procédures disciplinaires radicalement hétérogènes quant à leurs fondements. Un fait en ce sens précis que l'on peut dresser ce constat, comme un acte notarié : oui, différents savoirs disciplinaires peuvent prendre l'architecture pour objet, se mettre à l'ouvrage, tourner, fonctionner – et rendre des comptes, des résultats pertinents au regard de leurs axiomes et de leurs appareils régulateurs. Oui, l'architecture comme champ offert au savoir de la pensée se donne en partage.

Mais ce fait, ce constat que l'on peut dresser avec le détachement, la froideur du médecin légiste qui entérine un décès, ne mérite-t-il pas d'être à son tour l'objet d'une question ? Car la chose ou le champ – l'architecture – qui se laisse ainsi diviser par des savoirs divers n'est-il pas porté par des forces de cohésion ? L'architecture, par delà ou par deçà ces découpages méthodologiques, en tant que chose habitée et en tant que chose produite, n'est-elle pas entière ? Ne s'offre-t-elle pas à l'usage, entendu au sens le plus large, ainsi qu'à la pensée, comme une chose compacte, pleine – non divisible, et qui mérite comme telle l'effort d'une considération ? A force de le découper y a-t-il encore un objet offert à la considération de la pensée ?

La multidisciplinarité abandonne ce reste immense qui choit dans l'impensé et surtout qu'elle maintient par force dans l'impensable : l'architecture, si elle est le produit de déterminations hétérogènes et si, à son tour, elle induit différentes déterminations, d'où provient sa consistance ? La somme serait-elle faite de tous ces savoirs partiels, obtiendrait-on, nous ne dirions pas même une connaissance, mais une vague idée, une intuition d'en quoi consiste ou de ce que dispose l'architecture ?

Ou bien serait-elle le pur réceptacle où s'accomplissent et se projettent les formes, les structures, les signes de pratiques multiples qui accompagnent ou façonnent la vie des hommes ? Auquel cas son apparence de continuité, de phénomène global et entier se résumerait en cette fonction de support. L'hypothèse est tentante, l'idée d'accueil et de réception sied spontanément bien à l'architecture, mais encore tout resterait à faire, car d'où et pourquoi tiendrait-elle ce pouvoir et cette générosité sans retenue, cette indifférence accueillante ? Puisqu'il serait pour le moins osé de prétendre, sans autre forme de procès, que diverses pratiques, divers objets se juxtaposent, se superposent de manière simplement factuelle au sein de ce milieu innocent que serait l'architecture. Que s'y côtoient et s'y croisent, par exemple, la mise en forme « spatiale » des rapports sociaux, les déterminants d'espèce anthropologique qui organisent la consistance et la logique des repères spatiaux, les expressions symboliques et/ou esthétiques des « conceptions du monde propres à chaque culture » - en omettant paresseusement quelques autres éventualités.

Quelle méthode, quelle discipline, quelle pensée pourrait entreprendre cette tâche de recoller les fragments dès lors que le choix d'une approche globale a été liquidé ? Et l'hypothèse ici évoquée – celle du réceptacle – éveille évidemment par trop les soupçons d'une courte et douteuse tactique de rapiéçage.

Ce que l'on trouve, ce que l'on pense au terme d'une approche qui a commencé par cliver son objet et occulter des pans entiers de sa manifestation, ne permettra certainement pas de récupérer l'entière des liens qui s'y nouent. Et ceci est vrai pour chacune des recherches disciplinaires prises l'une après l'autre. La pensée, devant l'état disjoint des différents discours et méthodes qui ont pris en charge l'architecture, est placée dans cette situation de pouvoir dresser le constat de son hétérogénéité constitutive, sans disposer des moyens pour mettre à jour la logique des liens, la texture ou la structure, qui régent cette complexité.

Mais pire encore, rien ne permet de conjecturer qu'un travail qui s'attacherait à penser les liens et la consistance trouverait place et destination pour les divers fragments de savoir produits par la multidisciplinarité. A supposer qu'un tel travail porte quelques fruits, et qu'il confirme l'hypothèse d'un « propre » de l'architecture, qui oserait croire que les « propres » respectifs de la sociologie, de la sémiologie, de l'esthétique, etc. y trouveront chacun leur compte ? Sauf à s'aventurer pauvrement dans la quête des communs dénominateurs supposés gisants sous l'axiomatique de ces disciplines.

Au regard de telles difficultés, il s'impose de diagnostiquer l'impasse. Et partant, le propos du travail ici introduit est de reprendre à nouveaux frais la question.

Si les recherches qui ont été conduites, si les savoirs accomplis et acquis divisent, se divisent et glissent les uns sur les autres, en laissant intacte, massive et secrète, la teneur et la tenue de l'architecture que, faute de mieux, nous appellerons un objet culturel, ne faut-il pas reprendre le travail à côté, « ailleurs », « autrement » ? Plutôt que de mener une laborieuse critique, une entreprise de déconstruction des manquements, des difficultés d'articulation, si pas des échecs des savoirs partiels, n'est-il pas temps, tout simplement, de commencer ?

Ambition démesurée, dira-t-on. Et l'on se demandera, à raison, où pourrait se nicher ce nouvel « ailleurs », de quoi pourrait se nourrir cet « autrement » qui mériterait de nouveaux frais, qui féconderait une nouvelle origine de pensée et une manière décisive de travailler.

La démesure, nous tâcherons - mais d'une façon, nous n'en aurons pas le choix, de l'éviter. Comme nous essayerons de ne pas confondre commencement et origine.

Une origine à partir de laquelle cet objet culturel – l'architecture – pourrait enfin être abordé, c'est clair, nul ne pourrait l'assigner. Et par conséquent, de méthode disponible pour organiser la tâche, encore moins. Nous ne prendrons pas même la peine de commencer par délimiter les contours de l'objet dont il est question, ni de poser des

hypothèses à cet égard. Comment en effet admettre ou refuser dans le champ de l'architecture, entendu comme objet auquel la pensée se soumet, tel célèbre village bororo, tels rituels de fondation, la pratique libérale de la profession ou l'interprétation des auspices, puisqu'à nouveau cela supposerait la disposition préalable d'un appareil, d'une méthode de discrimination en la matière, qui, c'est patent, fait défaut.

Notre travail n'endossera pas les acquis et les requis d'une méthode scientifique opératoire. A supposer que l'opérationnalité, eu égard à l'objet, soit pertinente, nous considérons que toute délibération de cet ordre est prématurée, voire vecteur d'obstruction.

Mais alors, que signifie commencer, s'il n'y a point de méthode ?

Si le travail qui ici commence à se déplier a pour seule ambition de commencer, et donc de durer à commencer tout au long de son étendue, c'est que d'emblée il souhaite se placer sous le ciel de la patience de la considération. L'urgence, ou plus simplement la nécessité de conclure et de faire thèse est absente des attendus de ce travail. Plus modestement, sa tâche sera de s'étendre au long de divers fils, diverses filières, de saisir où ces fils se plient, s'emmêlent ou se nouent, et de bien peser ces nœuds, à savoir considérer les lieux où le propre de l'architecture peut faire question...

Commencer et, précisément, durer à commencer, c'est prendre la mesure d'un territoire. Avant de bâtir une méthode, il convient d'approcher l'ampleur et d'arpenter les limites du champ où pourra se poser la question du propre de l'architecture et donc où pourra s'inventer la dite méthode. Et ceci, quelque part, ne peut s'accomplir qu'au coup par coup, par des voies incidentes. Nulle entrée en matière ne s'impose, qui puisse être le fruit d'une délibération raisonnée. Partant, il s'agit de conjecturer la fécondité de pensées, ou de nœuds de pensée, d'où pourra émerger l'établissement du champ qu'il s'agit de mettre au jour. Une telle tâche suppose la reconnaissance, et ensuite l'appropriation, des modes et de contenus adéquats de pensée où une manière de la question est tenue en éveil et cultivée.

Car reprendre la question à nouveaux frais, rompre avec les a priori disciplinaires, ne signifie pas repartir à zéro, sur un terrain supposé vierge, mais se placer dans la pensée – la pensée qui est la nôtre, qui traverse et supporte notre culture, et déborde le statut du sujet-penseur, c'est-à-dire quelque chose qui est déjà là et avec quoi l'on peut travailler –, dans une disposition qui permet d'envisager la question du propre. Commencer, c'est commencer à penser, avec la pensée...

Mais la pensée, cette pensée, n'est pas une masse polymorphe et indifférente. Il y a des chemins d'accès, il y a des balises, des parcours, mais aussi des exclusions, des fractures – dès lors des décisions à prendre. L'impossibilité de dresser un canevas méthodologique ne dispense pas d'opter, d'élire des voies et de mettre en œuvre les moyens en conséquence.

Un certain nombre de voies sont apparues inévitables, qui semblent aptes à permettre

de sonder la consistance que nous prêtons à l'architecture. Des voies parfois difficiles en ceci que, sous les premières apparences, elles dévient, réduisent ou absorbent sous d'autres espèces le propre dont il est question. Ce qui vaut à ce travail quelques détours qui ressemblent à des déviations, tant ils entraînent à des déplacements de grande amplitude dans la géographie des concepts.

Ainsi la question du langage est-elle la première à solliciter ce parcours du commencement : la question du langage, telle qu'élaborée par la science structurale des linguistes, mais surtout telle que reprise par l'analyse de Lacan, dans la mesure précise où elle infère une soumission logique de tous les champs propres à l'être parlant à l'ordre et aux conséquences du cours des signifiants. Jusqu'où et comment la logique qui régent le langage, et les fonctions qui s'y tissent, peuvent-elles rendre compte de ce qui œuvre à travers l'architecture – ou de ce que l'architecture œuvre, dès lors qu'on leur reconnaît une puissance formatrice des choses humaines sans égale ?²

Cette interrogation, et surtout la manière de disposer la pensée à l'égard de cette interrogation, si elle est la première, est aussi celle qui demeure en filigrane au long du travail. Qui encore, demeure ouverte au terme du parcours, en suspens, mais sous des angles d'attaque potentiellement plus précis : l'abord massif, à mesure et à force, a été réduit. Et resteront libres et incertains, non balisés, ces rapports qui lient (et/ou délient) la géométrie telle qu'incarnée par l'architecture à la puissance d'éclaircie du langage.

Le concept de beau s'est imposé au cours du travail par une autre voie : parce que sa substance, entendue sous les occurrences des discours liés à l'art classique, et comme telle formatrice, dans notre culture, du procès de production mais aussi des critères de jugement de l'œuvre d'architecture, s'est avérée se développer à l'encontre des propos et concepts dérivés, au long du travail, d'une mise en rapport concertée des spécificités du langage et de l'architecture.

Car, comme nous le verrons, quelque chose de l'architecture échappe et résiste, qui ne permet pas de l'assortir à une procédure singulière de ce mode d'établissement de l'humain que supporte le langage. Et ce quelque chose, qui est par nécessité « autre » que le langage, tient à sa puissance d'indifférence et de disparition, à sa manière de se faire fond face ou aux côtés du cours discriminant de l'ordre symbolique. Or, ce qui se tapit et demeure au fond ne peut prétendre advenir sous l'excellence du beau, lui qui resplendit en sa capacité à cristalliser en une unité souveraine. Hegel, à cet égard, nous a porté un secours précieux. N'a-t-il pas, au terme de la métaphysique qu'il pensait achever, écarté l'architecture du beau idéal ? Tout au moins, ne l'a-t-il pas placée au seuil du beau, à distance de la sculpture qui accomplit la plénitude du beau, mais surtout à la plus grande distance possible du concept, c'est-à-dire au plus loin de la capacité discriminante du verbe ?...

2. « ...ce qui distingue l'architecture du bâtiment : soit une puissance logique qui ordonne l'architecture au-delà de ce que le bâtiment supporte de possible utilisation. Aussi bien nul bâtiment, sauf à se réduire à la baraque, ne peut-il se passer de cet ordre qui l'apparente au discours ». J. LACAN, « A la mémoire d'Ernest Jones : Sur la théorie du symbolisme » in *Ecrits*, Seuil, p. 698.

Ces parcours que nous anticipons et résumons par trop ici, nous ont permis, conformément à notre programme, de commencer. Un propre de l'architecture s'est progressivement dessiné sous nos yeux. Au-delà de ces parcours et grâce à l'appui des quelques balises disposées, le travail est à reprendre, avec l'aide, c'est certain, d'une autre tactique. Des procédures de tri pourront s'élaborer qui séparent les déterminations principales et les déterminations secondaires, et articuleront plus avant la fonction de l'architecture dans le dispositif humain. Enfin, un outillage conceptuel spécifique pourra se préciser, apte à dessiner les modes de structure qui installent la consistance de la chose architecturée.

I

L'idée d'un homme souverain qui assure par ses prolongements culturels la double maîtrise – symbolique et technique – du monde est défunte. Ou plutôt elle est en balance avec l'opinion inverse : l'homme est déterminé, il est l'effet des structurations symboliques du monde. Il suffit de rappeler une étape décisive sur le chemin de cette pensée. La mise au point de la méthode structurale a permis d'établir la mesure propre et systématique de l'ordre mythique et des structures de parenté dans le monde traditionnel, auxquels les individus sont rapportés comme les agents passifs et involontaires.

La linguistique a joué un rôle majeur au cours de cette élaboration. D'un côté, parce qu'elle a fourni le modèle d'une approche scientifique et systématique du fait culturel. De l'autre, parce que le langage est apparu comme la détermination la plus saillante de l'humain, sur quoi s'aligne l'ensemble des pratiques culturelles. Les rituels, les mythes, la fragmentation sociale acquièrent leur consistance au travers de règles strictement similaires à celles qui régissent le langage. Dont la plus élémentaire reste la constitution d'unités discrètes opposables, exclusives les unes des autres. De même que je ne peux parler qu'en opposant chien à chat, et à tout ce qui est nommable, une cosmogonie s'élabore sur la possibilité d'opposer la terre au ciel, la lune et le soleil, et ainsi de suite par diffractions multiples des règles d'opposition.

Pleine lumière a été jetée alors sur le langage qui, par son pouvoir de discrétion et de distinction, est retenu comme l'élément déterminant de la culture, celui qui traverse tous les actes et toutes les institutions. Inversement, on a compris pourquoi l'inceste, le cadavre en décomposition, la nature inconnue sont terrifiants pour

toute culture : parce qu'ils portent la confusion, l'indifférence, et demeurent, jusqu'à l'insupportable, réfractaires aux réseaux d'oppositions qui fondent le langage. Territoires de l'affolement du signe qui n'y trouve plus ses raisons, qui s'enlise et se délie. Inceste ou mort : trous noirs qui dévorent toute distinction. Le travail de division qu'opère la culture abandonne ces restes, et il semble bien que le résidu soit structurel : il résiste à l'entame – définitivement.

Une fois cela établi, puisque le monde humain, sous son grand jour, s'ordonne selon des trames langagières, toutes les dimensions culturelles ont été passées au crible d'analyses inspirées de la linguistique, plus ou moins aménagée ou élargie en raison des particularités abordées. On connaît ces heures de gloire d'une sémiologie tous azimuts et ces stratégies d'analyses résolues à traquer les signifiants, c'est-à-dire des valeurs opposables et distinctes, dans les moindres recoins des habitudes et des passions de l'homme. Une sémiologie supportée par la méthode structurale pour qui toutes les pratiques, parce que régies par la structure, sont nécessairement structurantes. Elles structurent le monde, le corps social et les individus : l'humain est produit par des lois qui le constituent, dont la cause et l'origine sont hors d'atteinte. Par ailleurs, l'analyse est, comme on dit, de nature synchrone, et la question de l'origine choit de son terrain.

Le travail de Lacan a démultiplié et déplacé ce questionnement. Il réintroduit, au premier abord paradoxalement, le concept de « sujet ». Paradoxe, car comment encore penser le sujet, tel qu'entendu par la culture moderne, si l'homme est produit par des structures qui le dépassent ? Mais il s'agit d'un sujet qui émerge, comme tel, par effet du langage dont la loi l'établit et non plus d'un sujet qui serait la cause du langage. Le langage permet au sujet de se poser par l'appropriation du « je » et de son nom, mais il lui préexiste comme cause de sa détermination. Le sujet est divisé : toute maîtrise est d'avance tronquée et déçue, nécessairement lacunaire. Il peut apparaître à la première personne au sein des différents actes culturels dont cependant la cause et la structure globale lui échappent.

La constitution de l'homme en tant que sujet passe par le langage, et plus précisément par le signifiant. Seul le signifiant permet de donner un nom et d'être nommé, et donc d'apparaître comme individu séparé et distinct, unique, capable d'une parole en son nom propre. Débordement de la méthode structurale : non seulement le langage est le déterminant « numéro un » de la culture, mais il est en outre la cause du sujet en tant que tel. Le sujet n'est plus un sujet « zéro », simple agent passif des opérations de la structure, comme il se déduit de l'anthropologie structurale. Le sujet est « un » divisé. Il pâtit et il agit.

Lacan³, et avec lui la pratique psychanalytique qu'il a contribué à forger, accordent

3. « Un psychanalyste doit s'assurer dans cette évidence que l'homme est, -dès avant sa naissance et au-delà de sa mort, pris dans la chaîne symbolique, laquelle a fondé le lignage avant que s'y brode l'histoire - , se rompre à cette idée que c'est dans son être même, dans sa personnalité totale comme on s'exprime comiquement, qu'il est en effet pris comme un tout, mais à la façon d'un pion, dans le jeu du signifiant, et ce dès avant que les règles lui en soient transmises, pour autant qu'il finisse par les surprendre, - cet ordre de priorité étant à entendre comme un ordre logique, c'est-à-dire toujours actuel.

dès lors une grande importance à l'ordre du signifiant, parce qu'il correspond, en puissance, à l'achèvement le plus complet du sujet, qui lui permet de se reconnaître à la fois dans son autonomie et dans sa dépendance à une logique qui l'emporte. Reconnaissance qui délivre un mieux-être – un mieux-être tragique, ouvert sur l'absence de complétude, qui diverge radicalement d'une quelconque quête du bonheur. Mais si cette reconnaissance par l'individu de sa constitution selon l'ordre du signifiant - et ainsi faisant l'ouverture de la voie vers la sublimation – est la tâche à laquelle entraîne la psychanalyse, elle ne pourrait occulter les potentialités de la pensée de Lacan, là où elle dégage les conséquences plus larges de l'être selon le signifiant. Car on retrouve, pour d'autres raisons et qui sont liées à la pratique psychanalytique, auprès des lacaniens comme chez les structuralistes et les sémiologues, un privilège accordé à l'ordre du signifiant. Cependant, si le signifiant est le caractère le plus pointu de la constitution des sujets, il ne laisse pas d'entraîner dans son sillage, comme l'a établi Lacan, une série de dimensions inséparables. Ces dimensions sont précieuses, si l'on veut emprunter au savoir de la psychanalyse lacanienne et en recueillir les fruits au dehors de sa visée pratique.

Le signifiant permet de saisir ce qui, de manière précise, en relève langue, parole, écriture, mythes, pondération sociale, et le sujet dans sa finitude ultime, à savoir inachevable. Mais au-delà, il demeure l'ensemble des traits culturels qui ne s'assortissent pas strictement à l'ordre du signifiant. Il faut là mener la pensée de Lacan jusque dans ses implications les plus larges, voire y suppléer, pour tirer progressivement les conséquences de l'être selon le signifiant. Approcher ce qui est dépendant, sans doute, de l'avènement du signifiant, mais est régi indirectement par sa loi.

En bref, et en guise de préliminaire, on peut relever que le signifiant déploie l'être sur deux versants :

- Le versant qui constitue le sujet et, plus généralement le monde, par l'effectuation de son ordre : c'est la loi productrice qui entraîne d'un signifiant à un autre et, ainsi faisant, étale et structure l'espace de la culture.

- Le versant stérile à l'égard de l'édification efficace du sujet et du monde, qui n'engage pas à l'enchaînement des signifiants, mais au contraire séjourne dans l'expérience stupéfiante de la constitution selon le signifiant. C'est le versant qui suspend l'effectuation de l'ordre signifiant. Georges Bataille, à sa manière, nous a introduit à cette dimension qu'il nommait la « part maudite », celle qui agit en pure perte, celle qui se dérobe à la raison « économique », c'est-à-dire productrice, mais en demeure la contrepartie strictement solidaire.

Bien au contraire tout ce qu'elle nous livre ne fait que plus la creuser: outils dont la forme sérielle nous tourne plus vers le rituel de leur fabrication que vers les usages à quoi ils aient été adaptés, - entassements qui ne montrent rien d'autre que le symbole anticipant de l'entrée du symbolique dans le monde, - sépultures qui, au-delà, de toute motivation que nous puissions leur rêver, sont des édifices que ne connaît pas la nature.

Cette extériorité du symbolique par rapport à l'homme est la notion même de l'inconscient.»
J. Lacan, *Écrits*, vol. II, Ed. Seuil, Coll. Points, pp. 19 - 20.

Mais reprenons à partir du signifiant :

1. La constitution du sujet comme discontinu et séparé, sa constitution la plus achevée - sa constitution selon le signifiant -, entraîne son être sur la voie d'un double tiraillement. D'une part, l'être selon le signifiant, qui est l'être de désir, creusé par le manque, fait le deuil de la continuité perdue et s'élanche dans une quête sans terme - glissade d'objet en objet. D'autre part, l'être selon le signifiant, fragile et habité par la pulsion de mort, se laisse choir, fasciné et terrifié à la fois par la continuité perdue. D'un côté le tiraillement par le désir qui va de l'avant et traverse le manque, de l'autre la chute ou l'affaissement : c'est le sur-place, l'abandon du signifiant à travers la fascination et/ou l'horreur du vide.

La première face, la face « désir » du tiraillement, est celle qui intéresse au premier chef la psychanalyse. Elle est structurée par la loi du signifiant, qui induit le manque inscrit au cœur du sujet : l'irruption du langage achève de déchirer la complétude du rapport à la mère (pour le dire en termes de genèse du sujet). Elle engage à la parole, à l'action constructive, à l'édification interminable de la culture, parce que rien ne peut apaiser les sujets qui n'ont de cesse d'aller de l'avant.

La deuxième face n'est pas « productrice » si l'on peut dire, ce qui ne l'empêche de laisser des traces. Elle n'ouvre pas à la poursuite sans terme d'une plénitude toujours relancée parce que déçue : le désir n'y a plus lieu. Elle est la face du sur-place. Elle insiste à séjourner, selon des modalités multiples, dans l'étonnement devant le signifiant et sa séparation. C'est la face de la stupéfaction ou de l'hébétéude. Elle reste au seuil de l'émergence du signifiant, en s'abstenant de passer au suivant, c'est-à-dire de poursuivre vers l'autre, dans le monde. Pointée par Freud, elle a été réactivée par Lacan sous la figure de la pulsion de mort.

Pour aller vite, il semble qu'il y ait deux modalités majeures de manifestation pour cette deuxième face du double tiraillement. La première est celle de la chute. Qu'elle s'amorce ou qu'elle soit simplement redoutée, peu importe, le sujet y entrevoit sa désaffection. C'est le vertige, la jouissance, une part du sacré sans doute : la chute hors du signifiant, la chute dans l'écart qui sépare de l'indéterminé et du confus. Elle déploie un espace d'effroi et de fascination à la fois. Le cadavre – le mot vient du latin « cadere », tomber –, me rappelle subitement ma fragilité, sa chute manque d'entraîner la mienne. Ce tiraillement hors du signifiant implique que l'on y soit : que la séparation soit effective, qu'il y ait de l'être selon le signifiant.

A l'inverse de la deuxième modalité. Car cette fois, ce n'est pas la chute, c'est le signifiant qui est entrevu. La séparation n'est pas consommée, achevée, mais elle est anticipée et redoutée. (Cependant l'anticipation du signifiant implique que, d'une certaine manière, sa loi soit déjà effective. En tout état de cause, elle n'est pas méconnue.) Pour éviter le déploiement de l'effroi que l'on sait accompagner la précarité du signifiant, on séjourne dans le même, à ras de l'émergence. Freud

a appelé cela la compulsion de répétition. L'émergence de la distinction y est automatiquement noyée, refondue. Pas de rupture : horror vacui. Ce sont toutes les procédures du rythme, une part de la musique, une part de l'architecture.

Ces modalités que je viens de décrire rapidement sont toutes deux tributaires de l'ordre du signifiant Le signifiant stupéfiant. Que l'on redoute d'en déchoir. Que l'on craigne d'y poser le pied. Mais quelle est cette chose qui, selon les cas de figures, est tantôt effrayante si j'envisage d'y tomber, tantôt si confortable qu'il me plaise d'y demeurer ? Elle est le pôle de la moindre détermination, là où le signifiant et sa séparation ne peuvent avoir cours, et au-delà, l'absence radicale de détermination : l'indifférence pure, aux confins de l'altérité. Je l'appellerai le fond. Source d'effroi et de fascination pour l'être selon le signifiant parce qu'il menace son édifice, le fond laisse par ailleurs s'écouler au dehors de lui, mais en mélange intime, une surface de moindre détermination, en deçà du signifiant. Nous ne tarderons pas à y revenir...

2. La constitution du sujet comme discontinu et séparé, sa constitution la plus achevée – sa constitution selon le signifiant –, s'appuie sur d'autres modalités de constitution qui la précèdent (dia- ou synchroniquement), qui l'accompagnent ou qui lui font résistance. Lacan avec sa description du stade du miroir a relevé l'importance de l'image spéculaire comme première structuration du corps, flottante et incertaine, qui assure un repérage approximatif de ses limites, mais l'engage, par ailleurs, à toutes les procédures d'identifications « imaginaires », de projection dans les images – et d'écoulement des corps les uns dans les autres. C'est le paradigme qu'illustre la petite histoire de Narcisse ravi par son reflet au point de désirer le rejoindre et d'y disparaître pour se métamorphoser en une pure méconnaissance de soi : la fleur. Narcisse, dans cette anecdote, méconnaît que le reflet lui appartient et il en tombe amoureux. A sa manière cette histoire nous enseigne le faible pouvoir discriminant de l'image. Y affleurent les contours de notre identité, mais s'y ouvrent aussi tous les pièges de la fascination et de la fusion. L'image ne peut suffire à la distinction du corps. Les limites qui s'y amorcent doivent être reprises par la dureté sans trouble du nom. C'est ainsi que l'on peut dire que l'image précède l'avènement du signifiant symbolique qui en consolide l'acquis et en défait les mirages. Mais aussi que l'image résiste parce que son pouvoir de fascination perdure sous le détachement du nom et entrave sa capacité constituante.

Lacan a également, dans la foulée de Freud, ré-élaboré la dimension du corps selon ses pulsions et selon ses objets. Le corps irréductible aux images qui l'informent, le corps qui contredit sa version constituante majeure en occident, celle qui a été retenue par tous sous le diagramme de la quadrature du corps imagée par Léonard de Vinci. Le corps pulsionnel, c'est le corps ramené à ses orifices, tout entier polarisé par ses orifices, par où il se joue de l'absorption et de l'éjection interminables et répétées de l'objet. C'est le corps soumis à sa séparation liminale, à sa déchirure minimale : une chair continue plus un objet séparé, qui s'apprivoise par une mise en jeu rythmique : dedans/dehors. Le corps est séparé, mais il ne possède pas de contours. Il se vit comme une étendue sans bord, affectée par une blessure, trouée.

Les exemples du fumeur ou du suceur de pouce sont connus. On connaît également les petits plaisirs défécatoires et les rythmes jubilatoires d'une certaine peinture contemporaine.

Ces deux dimensions que nous venons d'évoquer et que nous enseigne la psychanalyse – le corps selon l'image et le corps selon la pulsion – ne sont pas exclusives de la constitution plus achevée du sujet par le signifiant. Elles s'accompagnent, elles la précèdent ou elles lui résistent. Je n'entrerai pas ici dans le détail de ces différentes possibilités. L'important est de noter qu'elles agissent sur le sujet au même titre que la pure loi du signifiant, qu'elles entretiennent avec cette dernière une dépendance mutuelle. Le dosage respectif et/ou le mélange est fonction de la singularité du sujet, ou plus largement, du type de structure culturelle. Il faut noter encore que ces dimensions ne se limitent pas aux deux cas que je viens d'esquisser (l'image et le corps pulsionnel). On le comprendra plus loin.

Les dimensions d'accompagnement, de précédence ou de résistance sont toutes tributaires de l'ordre du signifiant, c'est dire qu'elles sont impensables au dehors de la perspective du signifiant. Il est entrevu et supporté, ou contourné : son ordre est toujours, déjà et encore, effectif. Comme l'écrit Lacan à propos du stade du miroir, qui est plus qu'une simple étape au cours de la genèse de l'individu, car ce dernier y est déjà anticipé : « ...l'enfant dans ces occasions anticipe sur le plan mental la conquête de l'unité fonctionnelle de son propre corps, encore inachevé à ce moment sur le plan de la motricité volontaire »⁴.

Mais ces dimensions sont aussi tributaires de ce qui ne cesse de sourdre dès qu'il y a de l'être selon le signifiant, de ce qui le menace, l'obsède, le hante, à savoir le fond. On pourrait dire qu'elles occupent l'entre-deux du signifiant et du fond, si cela pouvait prendre sens, puisque le fond ne peut être compté, lui qui, nécessairement, se dérobe à toute saisie. Narcisse se laisse happer par le fond au lieu de s'appuyer sur son reflet pour s'y reconnaître. Le corps pulsionnel tente de récupérer auprès de la chair qui se fait fond l'objet irrémédiablement séparé, plutôt que d'accepter la définitive perte de continuité. Ce sont des inter-lieux d'instabilité, toujours périphériques par rapport au découpage net du signifiant, nous pourrions les nommer : les bords de la culture. Il est malaisé de les manipuler parce qu'ils insistent au dehors ou dans les marges de l'appareil signifiant. Ces dimensions habitent le versant du signifiant qui engage au tiraillement du fond.

Pour résumer : le corps séparé, en préparation dans l'image de ses limites et achevé par le signifiant, est le sujet d'un double tiraillement. Dont la face « désir » pousse à endosser la loi du langage. Et dont la face opposée se tourne vers le fond, vers ce côté où se logent, dans l'entre-deux, les dimensions de précédence, d'accompagnement et de résistance.

Le fond, c'est ce qui demeure réfractaire à la séparation, au détachement radical du signifiant. Comme tel, il est solidaire du signifiant. L'horizon du fond apparaît

4. J. Lacan, *Ecrits*, Ed. Seuil

en même temps que le détachement, comme le lieu « possible » où se résorberait son écart, où s'accomplirait la disparition, ou encore, à l'inverse, comme l'étendue originaire préalable à toute apparition.

Le fond fait figure. Insaisissable et mystérieuse ; impénétrable et sans contours. On connaît ses figures les plus répandues : la mort, la pourriture du cadavre ; la confusion sexuelle qui menace la règle ; l'épaisseur insondable de la terre et/ou de la mère. Mais plus profond⁵ encore, au-delà de ces figures dévorantes, règnent sans partage l'indifférence, l'indéterminé, qui se laissent aussi pressentir sous les espèces de l'excès, de la confusion sans nom. C'est, par delà les figures du fond, ce que j'appellerai le fin-fond!

Le fond se manifeste dès qu'il s'y joue un trouble. Une perturbation liminale : quelque chose se met à vibrer, quelque chose s'ouvre à une compulsion rythmique. Mais d'emblée se dévoile la possibilité du terrible écart : un objet se détache, s'éjecte, qui parfois est un sujet. Le rythme, le bégaiement sont déjà réponses à la crainte de l'isolat, manières de contourner la chute de son aplomb.

Pas de fond hors son fléchissement, son gauchissement ou sa rupture. Comme l'écrit Henri Maldiney : « Ainsi la forme fonde le fond dont elle est issue »⁶. La terrifiante ou fascinante puissance du fond s'inaugure par ce quelque chose qui peut en être originaire, qui donc n'y est plus. Mon corps, séparé et fragile, en haut de la falaise, révèle le fond de la terre au travers de mon vertige. De là-haut, de mon improbabilité la plus absolue, le fond insiste, qui m'attire et dont je m'écarte – mais encore étrangement poussé vers le bord. Le fond est là parce que je n'en suis plus. D'autant plus là, inévitable pour moi dans le mouvement ambigu de la fascination et de la peur, que j'en suis moins. Peut-être tous les sentiments de la terre et des paysages sont-ils des modes d'être du vertige, dont la forme verticale serait la plus aiguë ? Petit point égaré dans le désert, mon vertige serait une fascination horizontale et circulaire. Il y aurait le vertige des hauteurs, tiraillé par l'anticipation de la chute, et, parmi d'autres, le vertige des plaines, travaillé par l'étalement rythmique jusqu'aux horizons : toujours le fond qui se manifeste, par effet rétroactif, à partir de mon corps.

Le fond se manifeste rétroactivement par sa perturbation, parce qu'un monde sans modulation, sans écart pris et tenu, c'est-à-dire un monde qui serait un pur fond d'indifférence, est proprement impossible. Ce qui n'empêche cet « impossible » d'imposer sa virtualité insensée aux confins du monde. Aux confins de l'expérience où agit concrètement la tentation inacceptable de l'effacement. Aux confins du pensable, et donc du langage, mais hors de son fil constituant, car l'altérité absolue du fond ne peut qu'être désignée, indiquée, suggérée par le chiffre récupérateur du discernement.

Le fond apparaît toujours comme rompu, parce qu'une forme s'y dessine, un

5. « Plus profond » : attention aux pièges et habitudes de la langue. Le fond peut aussi bien être une pure surface, un pur étalement superficiel.

6. H. Maldiney, *Regard parole espace*, Ed. l'Age d'homme, p.193.

rythme au moins déjà y affleure. Mais l'ouverture au fond, qui coïncide avec le surgissement du réel, produit la terreur et la fascination, ou l'envoûtement, parce qu'elle laisse entrevoir un au-delà du fond rompu, hors d'atteinte : la possibilité d'un fond absolu – neutre et indifférent – où tout écart serait ravalé. Le fond des fonds : le fin-fond. C'est le chaos dont parle Paul Klee. Il ne l'entend pas comme le contraire du cosmos, car ce ne serait pas le chaos véritable : « Le chaos véritable ne peut être mis en balance, il est éternellement sans poids ni mesure. » Mais, à proprement parler, il ne peut s'agir de l'ouverture à une possibilité, puisque ce qui se laisse entrevoir du fin-fond ne manque pas de faire défaut au sein du monde qui fait œuvre de discernement. Cette possibilité est celle où le sujet s'abîmerait. Et donc, comme tel, hors la mort, le fin-fond surgit au sein du monde comme l'impossible, l'hors-monde, l'immonde.

Le fond peut faire figure, plus ou moins reconnaissable malgré son défaut de contours et malgré qu'elle ne laisse guère de prise, parce qu'il est en raccord avec la forme et la structure, qu'il s'en déduit rétrospectivement. Quant au fin-fond, il échappe à toute figuration, lui qui demeure dans la pure indifférence. Il est l'horizon virtuel – jamais actuel – où le fond dominerait dans une puissance sans partage : le risque d'une souveraineté indivisible du fond, insoutenable pour le monde. La figure du fond est la trace par où le fin-fond affleure à ras du monde. Bord du monde au milieu du monde. Ecran où se marque l'impossible à fleur des coordonnées finies de la culture. Pareil à l'infini qui troue le tableau perspectif aux points de fuite : projections de l'impossible ; points par où le monde se dérobe.

Le réel et le fond, sans doute sont-ils nécessairement conjoints. Pourtant, il nous faut les distinguer. L'effraction du réel se tient en la mesure de la perturbation du fond, la mesure de sa rupture. Le réel s'impose comme l'épreuve du fond. Le vertige qui m'étreint, c'est le réel, l'expérience réelle de ma séparation du fond. Expérience, épreuve, parce que ce réel-là n'est pas nommable, n'est pas codable. Il est insaisissable, in-intégrable dans les stratégies que modèle la vie quotidienne. Mon corps est l'objet chu de la terre ; la terre est le fond, et le vertige est le surgissement du réel comme ouverture au fond.

Ainsi le réel n'est pas le fond, mais il fait effraction dans le monde quand il y a inclination vers le fond – ouverture au fond –, quand le fond n'est pas voilé, quand on ne se détourne pas du fond. Jamais je ne pourrais rejoindre le fin-fond ; au fond, je ne peux y être, mais je le rencontre dans l'expérience du réel. Expérience rare, unique parce qu'elle ne peut être comptabilisée, elle n'est pas convertible dans l'ordre des constitutions du monde : elle est le séjour sur le versant stérile du signifiant.

II

Il faut y insister et lever toute équivoque. Ce qui cherche à se dire ici ne se ramasse aucunement en ce qu'évoque le « fond » au cours habituel de la langue - sans néanmoins s'en départir. Il s'agit d'aiguiser et d'étendre à l'extrême la notion, après quoi le sens de l'habitude se récupérera dans les limites d'une configuration singulière.

Le fond du puits ou de la tasse ; le fond sur quoi se détache la figure : voilà le double sens le plus fréquenté. Par contiguïté dans le premier cas et directement dans le second, le sens déduit se perd dans une ombre ou une lumière sans bords. Le fond n'est pas un objet. Il est, à la rigueur, dans le cas du « fond du vase », cette part d'un objet qui coïncide avec la pure étendue/profondeur où s'accomplit son repos. Mais, ce disant – « le repos se trouve là où il n'y a pas de bords » –, nous empruntons déjà un sens particulier. Ce qui n'est pas fortuit mais prématuré.

Dès l'abord, il suffit de retenir, quant à la notion commune du fond, son adhérence à une aire d'impassibilité située au-delà ou en deçà, à côté de ce qui semble offrir prise, de ce qui suppose la tentation de la saisie. Le « fond » désigne quelque chose qui se dérobe, qui se dérobe infiniment, par inertie, par indifférence. Et encore! Ne se dérobe que ce qui fait échec à la prise. Or cette issue est à ce point prévisible qu'aucune stratégie explicite ne s'y emploie. Le fond n'est l'objet d'aucun enjeu, d'aucune envie – dans l'ouverture pratique du monde.

Pourtant, si le fond reste hors prise, on lui attribue cette ultime puissance d'être originaire, appui et source – il n'y a pas plus profond que le fond. C'est à partir de leur fond que les choses déploient leur sens, leur être. L'eau se recueille au fond du puits. Les figures tranchent et s'épanouissent sur le fond de la peinture. Le fond

est l'élément définitivement premier, résolument immobile et incorruptible, où s'appuie – où se fonde – la définition des choses. Telle est, immédiate, la valeur du sens commun. Qu'il convient de bousculer pour mettre à nu sa vérité implicite, élargie et paradoxale, dont elle est, nous le verrons, un effet secondaire et restreint.

Il n'y a pas plus profond que le fond. Il n'y a pas de fond au fond, s'il est vrai qu'il est origine. Ce qui revient à ceci que le fond est sans-fond. « Etre sans fond » est l'essence du fond ! « Toucher le fond » signifie, alors, atteindre ce qui est sans fond.

Comment le fond peut-il, dès lors, se faire appui, origine, ce à partir de quoi les choses se ramassent, se « fondent » ? On ne bâtit pas sur le « sans-fond ». Pourtant il en est ainsi quand on prend assise au plus profond. C'est bien au travers de cette aporie qu'il faut entendre le « fond ». Fond et sans-fond coïncident et se contredisent avec une aisance royale, avec la facilité de l'indifférence. Et cette indifférence n'est pas forcée : elle coule sans heurts des significations de la langue. Le fond qui résonne de valences originelles et primordiales, qui laisse comprendre la source, la matrice, l'appui et l'adossement, s'ouvre en abîme sur le sans-fond, au fil même de l'énoncé de la langue. Maintenir ce télescopage du sens libère le bénéfice d'ébranler l'association automatique du fond et de l'appui, et, par suite, de l'interpréter comme un retournement, une manière singulière de se jouer du fond.

Mais alors pourquoi introduire le concept de fin-fond, et ne pas avoir recours au seul « sans-fond » ? Quelle différence supporte les deux termes ? Le sans-fond dénote le vertige, la chute dans le vide. Le fin-fond dénote quelque chose qui reste inaccessible, immensément immobile, l'excès du neutre. Le sans-fond signifie la chute interminable hors du signifiant, le décrochage de sa position. Tandis que le fin-fond laisse pressentir le terme de cette chute, un terme qui demeure hors d'atteinte mais où il n'y aurait plus à choir parce que l'écart serait entièrement ravalé : coïncidence parfaite de l'indifférence avec elle-même. A cet égard, le sans-fond est encore une figure du fond, la plus ténue sans doute, la plus diaphane : elle suppose la traversée, le mouvement de jonction vers le fin-fond où le risque de la chute lui-même serait entièrement résorbé. Le sans-fond indique à rebours la position initiale d'où l'on choit : celle du signifiant dressé. Au fin-fond, le rien demeure : l'Autre absolu du signifiant.

Le fond s'ouvre sur le sans-fond, et par là, l'origine se creuse en abîme. Un vertige infini aspire par dessous la certitude de l'aube primordiale. Cela, nous venons de le voir, au plan même des significations de la langue. Mais par un autre trajet, nous avons aussi compris, plus haut, que le fond et le signifiant sont structurellement liés, qu'ils apparaissent l'un à l'autre dans une synchronie de principe. Partant, à l'aplomb de ce principe structurel, le fond ne peut être simplement compris comme le fondement, le terreau originel ou la terre primordiale. Le fond ne possède aucune antériorité de droit ; nulle genèse continue et progressive de la différence à partir du fond n'est concevable. Cependant, a contrario, nombre récits d'origine s'articulent au départ d'une rumeur chaotique, d'une aurore confuse.

L'interprétation diachronique – c'est-à-dire la révocation du fond en deçà d'un point d'origine – apparaît comme un leurre, mais dont on ne peut, sans doute, se passer. La narration est le moteur efficace de ce leurre qui consigne le fond en deçà d'un point d'origine nécessairement révolu. A l'inverse, le fond est le prétexte inépuisable de la narration, le prétexte pour se raconter des histoires d'origine dont le moindre bénéfice n'est pas de pouvoir ainsi se jouer et se déjouer du fond. Se donner une origine et régler les cycles de sa remémoration permet de se constituer sous cette illusion que l'épreuve du fond est pour l'essentiel archaïque. C'est-à-dire qu'assignée au commencement, elle est dépassée, révolue et ne concerne le présent qu'à titre second. La narration de l'origine est une figure du fond : elle inscrit le fin-fond dans une figure chronologique.

Le monde se fonde dans le même temps que son fond. Et la figure du fond (qui peut être une figure chronologique, nous venons de le voir, dans le cas des récits d'origine) laisse transparaitre le fin-fond, l'hors-monde qu'il convient de tenir à l'écart, d'évacuer. Mais le monde n'est pas à l'abri de ses résurgences. Les Etrusques et les Romains pratiquaient des rites très clairs à cet égard. Après avoir tracé les limites d'une nouvelle ville à édifier, ils creusaient en son milieu un trou appelé le « mundus ». Ce trou, qui communique avec les puissances souterraines, était ensuite refermé, rebouché avec des fruits, symbole de la fécondité, et avec un peu de terre qui avait été soustraite par les fondateurs à leur pays d'origine. Le mot « mundus » possédait plusieurs sens, établis par un voisinage certain. Comme adjectif, il signifiait ce qui est propre, nettoyé, par opposition à « immundus » : sale, corrompu. Comme nom, il désignait un « nécessaire » de toilette féminin et, par ailleurs, la voûte céleste. Par extension il est devenu le désignant de ce que les grecs appelaient « kosmos ». C'est ce dernier sens d'où est issu le dérivé de la langue française.

Le nouveau « monde » à édifier, pour les Etrusques et les Romains, s'ancrait en un lieu d'origine : le « mundus », appelé encore le « nombril ». Ce lieu agit sur le mode de l'interface : d'un côté les ténèbres de la terre, de l'autre la clarté du monde. Le propre et le clair de la culture s'établissent dans une proximité radicale avec la puissance virtuelle de leur dissolution. Mais le « mundus » fait en plus office de bouchon. Le trou qui communique avec les entrailles de la terre est bouché par les symboles de la fécondité : les fruits et les fragments de sol originaire font obstacle au débordement de la confusion souterraine. Trois fois l'an, le « mundus » était réouvert, et les esprits de la mort se répandaient sur la ville. Ces jours-là, certaines activités constructives et efficaces étaient frappées d'interdits.

Soulignons ceci à propos du sens de ces rituels

Monde et fond sont solidaires. Le monde prend son origine en même temps que la révélation du fond, de l'immonde. Ce dernier porte à la fois une dimension d'origine (le trou « mundus » était l'objet d'un culte maternel ; il était bouché par des symboles de la fécondité) et de perte du monde (l'ouverture périodique du trou libère les puissances mortifères) tout juste sous le point d'origine, les puissances immondes.

Malgré la proximité originaire du fond souterrain et du monde, celui-ci, pour s'édifier et se déployer, se détourne du fond et occulte l'immonde (on bouche le trou). Le fond est tenu hors monde. Il n'est pas de l'ordre des échanges de la vie. Au contraire, son évacuation régulière et continue est la condition de la vie efficace. Ou tout au moins, l'aménagement et la régulation de ses points de passage dans la réalité : trois fois l'an, on ouvre le trou.

L'évacuation définitive de l'immonde semble impossible ou périlleuse. On lui ménage des temps de résurgence.

Le fond, encore. Conservons cet acquis : le fond se manifeste par son trouble, et, par delà, s'entrevoit la possibilité (mais il faut dire l'impossibilité) du fond absolu, du fond des fonds : le fin-fond. Mais le fond troublé, le fond rompu, la figure par où affleure le fin-fond, qu'en est-il ? Les figures sont multiples, nous l'avons déjà vu. A suivre la psychanalyse, c'est la mère, le corps plein de la mère, mythique, abandonné derrière soi pour un départ irréversible, mais dont l'absence n'a de cesse de tirailler les sujets. C'est, au-delà et abstrait de la personne de la mère, la chair. C'est, sous une figure qui a traversé nombre de cultures, la terre. Nous l'avons vue à l'œuvre chez les Etrusques et les Romains. C'est plus récemment, pour les théories de l'information, le bruit de fond ou sa version sophistiquée : la Belle Noiseuse de Michel Serres⁷. C'est encore, chez Girard⁸, et tel qu'on peut le soupçonner dans une part de l'œuvre de Bataille, la violence primordiale⁹.

Toutes ces figures du fond, malgré leurs différences, communiquent-elles pour considérer, de fait, le même fond ?

Non. Bien sûr, toutes laissent apparaître le fin-fond qui n'est pas divisible. Mais la figure du fond, comme telle, est inséparable d'un type de rapport au fond sur quoi s'édifie un monde ou des pratiques culturelles. Elle porte la trace de ce rapport : elle en est l'inscription. La multiplicité des figures emporte donc des différences structurelles, quant à la constitution d'un monde, du sujet ou d'une pratique.

La figure du fond est de l'ordre des contingences culturelles. Elle supporte la trace d'une élaboration. Le fin-fond échappe à la prise culturelle : nécessairement ailleurs, nécessairement Autre.

7. M. Serres, *Genèse*, Grasset.

8. Cf. R. Girard, *La violence et le sacré*, Ed. Grasset, Coll. Pluriel.

9. La violence, dans la mesure où elle affecte le monde, en fait partie. Elle est donc bien une figure du fond, puisqu'elle est la trace, l'effet du fin-fond au sein du monde.

III

La Belle Noiseuse. C'est Michel Serres qui introduit ce terme dans son ouvrage « Genèse »¹⁰, à l'occasion d'une reprise philosophique de quelques concepts élaborés par les théoriciens anglo-saxons de l'information. Précisément : le fameux couple bruit de fond/information et la notion de redondance, qu'il croise avec une philosophie du multiple. Michel Serres ré-enchanté le discours pragmatique anglo-saxon par un petit détour au travers de la culture du continent européen. A quoi il faut ajouter le côtoiement des thèses de René Girard, connues depuis « La violence et le sacré »¹¹ : la violence originaire, le mécanisme du bouc émissaire, le désir mimétique, etc.

Michel Serres entend la Belle Noiseuse comme une figure du fond, telle que précisée ici. Pas de différence essentielle avec le bruit de fond des théories de l'information, mais son élaboration au sein d'un discours philosophique. Le bruit de fond, trace hypothétique d'un big-bang originaire dont la résonance infinie déploierait l'univers, devient le fond de l'être.

« Le bruit de fond est peut-être le fond de l'être. [...] Le bruit de fond ne cesse jamais, il est illimité, il est continu, perpétuel, inaltérable. Il n'a pas lui-même de fond, il n'a pas de contradictoire. Combien faut-il faire de bruit pour imposer le silence au bruit ?... Le bruit ne peut être un phénomène, tout phénomène se détache de lui, figure sur fond, comme un feu sur la brume, comme tout message, tout cri, tout appel, tout signal, doivent se détacher du vacarme occupant le silence pour être... Il (le bruit de fond) s'établit dans les sujets comme dans

10. M. Serres, *Genèse*, Ed. Grasset.

11. R. Girard, *La violence et le sacré*, Ed. Grasset, coll. Pluriel.

les objets, dans l'ouïe et dans l'espace, dans les observateurs et les observés, il traverse les moyens et les outils d'observation, ou matériels ou logiciels, canaux construits ou langues, il est de l'en-soi, il est du pour-soi, ... »¹²

La Belle Noiseuse comme fond, supporte à la fois la terre et le ciel. Il n'y a plus d'opposition, de face à face entre la terre et le ciel. Leur différence est seconde. Importe d'abord leur fondamental mélange dans l'être premier du bruit de fond. Si leurs étendues se distinguent, c'est en raison d'une simple fluctuation statistique de la vibration essentielle, c'est parce que le même mouvement brownien s'infléchit, varie dans la densité de sa distribution.

La terre est pleine, le ciel est plein. Ils sont pleins de Noise. Plus question d'un vide qui serait l'Autre absolu de la terre. Ils demeurent en des variations du même. On glisse d'une double figure : le fond de la terre face au ciel, à la figure simple : le fond chaos/cosmos où s'inscrivent des possibilités d'univers. A la place de la distance incommensurable entre ciel et terre vient la continuelle agitation thermique.

La possibilité de l'émergence d'une forme réside alors dans la redondance. Echo contre Narcisse. Il faut faire plus de bruit sur fond de bruit pour être entendu. Se répéter à tue-tête pour être remarqué. Faire plus de bruit n'est pas une question d'intensité exceptionnelle qui, dans la Noise, rapidement diffuserait et s'estomperait. Non. Pour être entendu durablement, il faut insister, répéter. A l'écoute de l'univers, ce qui se repère, se remarque, travaille toujours sur la même longueur d'onde pour s'appuyer et trancher sur le bruit de fond. « Il est aisé de préciser la redondance minimale, cette répétition première, aube inchoative au-dessus des eaux du chaos, c'est l'écho... Quand une fluctuation paraît ou se forme, elle n'est jamais un commencement, elle n'est pas un ensemencement, elle n'est que l'une des myriades indiscernables, indifférenciables de la noise. Elle n'est un ensemencement que si elle est ou elle a un écho... Toutes les fluctuations dispersées dans le bruit de fond sont indifférenciables, sont indifférenciées dans l'attente d'un fréquentatif... Voici les premières formes d'ordre, élémentaires : redondance, répétition, écho, imitation... Pour se lever du bruit premier, il leur faut du répétitif, un écho, un rythme, de la redondance. Au commencement est l'écho : murmure. »

L'écho, le retour du même, mais pas d'écart, pas de mise à l'écart du fond : l'émergence se tient toujours à ras de la Noise. Pas de chute dans le vide. Fin de la possibilité de la castration et du signifiant. La mort est douce : un simple « bougé » dans l'état d'univers. Tout est plein de fond, et ce qui se distingue est plus encore saturé de rumeur redondante. L'écart, le vide où se constitue le discontinu est étranger à la Noise. Il n'y a pas de silence. On retrouve les limites de la science que Heidegger nous montrait incapable d'approcher l'être de la cruche¹³. La science ne voit pas le vide au creux du vase, qui permet de le remplir et d'accomplir le versement, c'est-à-dire d'y laisser être à nouveau le vide. Pour le « savant », la cruche est toujours pleine d'une

12. M. Serres, *Genèse*.

13. M. Heidegger, « La chose », in *Essais et Conférences*, Ed. Gallimard.

agitation moléculaire, qu'elle soit à l'état gazeux : l'air, ou à l'état liquide l'eau ou le vin. Fondamentalement, pour la science, rien ne peut arriver à la cruche. Elle est toujours remplie. Le reste est péripétie.

La Noise ne permet pas de penser la rupture où s'installe le signifiant, et avec lui, le corps dans ses limites. Car la redondance, dans l'espace de la culture, est seconde. Elle est une parade pour résister à l'inouï (la Belle Noiseuse campe dans un ouïr généralisé), à la fragilité du surgissement La limite où s'érige le signifiant, et par conséquence le corps comme personne, n'a de cesse d'exclure la confusion, le pêle-mêle. Elle se dresse dans un saut, par une prise de distance, et non par le biais d'une insistance redondante à peine émergée du fond. Et c'est parce que les rumeurs indistinctes sont radicalement assignées en un Autre lieu, parce que la confusion du fond est exclue, que ce dernier revient sous les espèces de la fascination et de l'effroi.

La redondance est toujours seconde, même si elle semble première. Prenons l'exemple du bégaiement. Le bégaiement ne s'enracine pas dans une méconnaissance de l'enchaînement libre et non répétitif des signifiants. Le bégayeur n'ignore pas ce que serait une parole libérée des redondances qui l'étouffent. Au contraire, il redoute la fragilité excessive des mots, le caractère éminemment risqué du langage qui, toujours, entraîne plus loin dans de l'autre, dans du différent, dans la quête du mot juste après le mot juste, interminablement. Il anticipe l'altérité radicale du mot - et partant, sa précarité, et préfère s'en tenir au retour du même.

Il en est ainsi pour les pratiques culturelles qui s'enroulent dans la répétition. Toutes les procédures rythmées. Elles s'en tiennent à ras du fond parce qu'elles prévoient l'effroi/fascination qui accompagne l'exclusion, l'écart, le détachement. Le réel, comme ouverture au fond, perd dans ce cas sa dimension foudroyante, vertigineuse. L'adhérence à une figure du fond congédie le caractère « immonde » qu'elle acquiert une fois tenue à distance. Quand on redoute de s'élancer, de se détacher, on garde un pied dans l'indifférence du fond...

Et pourtant, la Belle Noiseuse permet d'approcher quelques objets, quelques processus contemporains. Pour prendre deux exemples patents : l'image vidéo, sans contours, sur fond de noise électronique, disciplinée, et la photographie analogique avec sa brume chimique de sels d'argent. Michel Serres, de fait, accomplit une certaine actualité de la pensée. C'est-à-dire que sa reprise par un discours philosophique de la pensée scientifique ambiante réalise, en puissance, l'amorce d'une théorie des objets culturels contemporains ramenés à leur rapport au fond. Cependant, le projet de « Genèse » est plus ambitieux. Michel Serres y élabore une théorie générale qui sape l'aigu de sa pertinence à l'endroit de la modernité.

S'il est vrai qu'une culture – ses objets, ses sujets, ses pratiques –, se nourrit d'un rapport spécifique au fond, la nôtre, celle qui s'est dessinée au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle, s'est déplacée. En tout ou partie. Un nouveau fond glisse,

sous la culture, qu'il importe de reconnaître. Un fond en chasse l'autre ?

La terre comme figure du fond, et son appel nécessaire au ciel, tel que nous les voyons soutenir les cultures traditionnelles et historiques, les religions, Michel Serres les méconnaît. La figure du fond qu'il met en avant, la Belle Noiseuse, supporterait tous les possibles. Il me semble plus fécond d'envisager la dimension contingente, culturelle et historique de la figure du fond. Ainsi faisant, la diversité des cultures est pensable...

IV

La terre. Toutes les modifications de la terre mettent en jeu sa surface : le sol. Les objets, les corps, sont référés continûment au sol. En deçà de la surface, c'est l'enfouissement et la disparition. Fin de la possibilité du discernement sous la terre : la pourriture ou l'oubli corrompent ce qui s'enterre. En deçà aussi, et inversement, règne le mystère de ce qui y prend sa source, ce qui n'a pas encore d'origine – la profondeur de l'indétermination. L'épaisseur indécidable de la terre supporte sa consistance de figure du fond.

A la surface, c'est-à-dire au sol ou au-dessus du sol, et sous le ciel, s'ouvre la possibilité de la distinction, de la séparation – sur fond de terre : c'est le sillon creusé dans le limon face au ciel, l'image inversée et incertaine sur le plan d'eau, le vis-à-vis des objets et des sujets. Rien de ceci hors le ciel. La terre comme figure du fond appelle immédiatement le ciel comme sa condition de fond. La terre se fait fond parce que, sous le ciel, des formes peuvent s'inscrire. D'un objet à la pointe du regard : une distance. D'une forme à l'autre : l'écart du ciel. Le ciel vide, le ciel béant. Il est la condition de l'écartement de la terre, de la limite, et donc de la constitution de toute forme ou structure. Les vertiges verticaux ou étales qui nous lient aux paysages plongent au travers des cieux. La détermination la plus pointue, celle du signifiant, qui dissipe les buées de la chair et des images, se découpe et agit parce qu'elle peut faire le vide autour d'elle. C'est ce que nous raconte la psychanalyse avec la castration : le signe travaille à l'arraché. Il tient à l'écart l'inertie qui entraverait sa volubilité aérienne.

Si le ciel est la condition de la limite qui manifeste la terre comme fond, alors la limite, la loi, la structure lui appartiennent. « Au commencement était le Verbe ». Et la demeure du Verbe est au ciel. Dieu le Père qui donne le Nom, c'est-à-dire l'ultime

avancée du sujet, règne dans les cieux. Il ouvre la possibilité du salut, la sortie de la terre et de la chair, sur fond de quoi le Fils fut crucifié.

Le ciel est aussi le lieu de la géométrie¹⁴, la connaissance « idéale » qui supporte la structure du monde et s'embourbe en le déployant. L'étoile soutient l'idée du point, figure de l'unique et du distinct, extrait de toute confusion, pure virtualité, qui n'est rien encore mais ouvre la possibilité de l'univers (soit étymologiquement, ce qui est tourné vers l'un).

Le marin, au milieu de sa nuit, fixe l'étoile du nord qui résume le monde. Le réseau des étoiles offre à penser la multiplicité des directions, l'espace différencié et la structure. Les Mayas observaient le ciel avec précision et en déduisirent la structure de leur panthéon ainsi qu'un comput du temps extrêmement sophistiqué. Le monde des idées de Platon déploie les sphères célestes¹⁵. L'arpentage des terres, quand les sociétés agraires se développent, emprunte ses moyens à la géométrie : structurer la terre s'opère avec l'ordre du ciel.

Le ciel aussi peut se faire fond. L'extase céleste des mystiques s'abîme, au travers de Dieu, dans l'ouverture béante du ciel. La Sainte Thérèse du Bernin s'évanouit sous une pluie de lumière et de rayons d'or. Et le reliquaire à Saint Pierre, du même Bernin, se disperse dans un spasme ébloui. Peut-être le détachement le plus absolu a-t-il rompu, sans retour possible, les amarres avec la terre, la mère, la matière, pour n'entretenir, dans sa dureté et sa fragilité, des rapports qu'avec le vide, la chute absolue ? Mais tomber hors de l'attraction de la terre est sans doute inconcevable sans la mémoire active de la chute pesante. A son tour, le ciel comme fond fait appel à la terre comme sa condition : le vide, le saut dans le vide s'envisagent a contrario comme ruptures de l'état de repos sur le sol.

La terre comme figure du fond se manifeste diversement. Avec elle, s'instaurent divers modes d'affleurement du fin-fond au milieu des objets, des corps, des mots. On connaît, pour s'en tenir là, l'oscillation entre une terre grosse de puissance fécondante et celle d'un infra-monde soumis aux ténèbres de l'enfer.

Je veux m'attarder ici sur une figuration de la terre qui pose quelques difficultés, celle par où la question du fond devient celle de la fondation et du fondement.

14. Cf. Derrida, *Introduction d'Origine de la Géométrie*, Presses Universitaires de France. Derrida y parle d'une « géométrie » (connaissance des objets du ciel), à défaut d'une impossible « géologie » (connaissance du fond de la terre).

15. « Mais, en fait, c'est la vue du jour et de la nuit, des mois, des révolutions des années, des équinoxes, des solstices qui nous a fait trouver le nombre, qui nous a donné la notion du temps et les moyens d'étudier la nature du tout. C'est de la vue que nous tenons la philosophie, le bien le plus précieux que le genre humain ait reçu et puisse recevoir jamais de la munificence des dieux.[...] Dieu a inventé et nous a donné la vue, afin qu'en contemplant les révolutions de l'intelligence dans le ciel, nous les appliquions aux révolutions de notre propre pensée, qui, bien que désordonnées, sont parentes des révolutions imperturbables du ciel, et qu'après avoir étudié à fond ces mouvements célestes et participé à la rectitude naturelle des raisonnements, nous puissions, en imitant les mouvements absolument invariables de la divinité, stabiliser les nôtres, qui sont sujets à l'aberration. » Platon, *Le Timée*, Garnier-Flammarion, pp.425-426.

Celle par où l'hors-monde, l'immonde de la terre forme appui pour l'édification du monde. Où l'horreur de l'indistinction, de la mort toujours au travail qui dévore le discernement, se convertit non seulement en maternité bienveillante – car de la mère, on se détache nécessairement, elle est interdite – mais en fondement continu en appui solide qui dure et perdure sous le monde, en ce qui soutient continûment le monde.

Nous garderons à l'esprit les rites de fondation étrusco-romains, dont nous parlions plus haut.

La fondation relève d'un agir, d'un geste accompli dans une durée codée. Le fondement est le produit de ce geste, destiné à traverser le temps : l'acte de fondation instaure le fondement. Le fondement fournit le plan solide et immobile, originaire, à partir de quoi des articulations signifiantes (au sens le plus large) peuvent se nouer et être manipulées. Il est le plan en deçà duquel nulle interrogation ne porte, sinon pour s'amortir dans la vanité, parce que rien ne peut ébranler son irréductible évidence. Il demeure hors d'atteinte, indestructible - mécaniquement, et donc symboliquement ou vice versa. Sous le fondement règne l'impassibilité de la pure présence, l'opacité d'une Mère indiscutable et intouchable qui coïncide nécessairement avec la terre. Fonder, c'est inscrire au sein-même de l'immuable - ficher dans la terre définitivement absente du monde de la mobilité et de la précarité.

Par l'acte de fondation, l'écart entre le monde et l'immonde, entre l'ordre du signifiant et le fin-fond, qui irradie a priori l'effroi et la fascination, se résout sans hiatus, sans rupture, sur le mode continu du fondement et de l'appui. Le fondement se joint à la terre, et à partir de lui, soutenu par lui, on pourra édifier, manipuler, inscrire, sacrifier, juger. Point de vertige, mais l'appui solide. Le fond ne se creuse plus indéfiniment en « sans fond », il se comprime à l'excès, se bouche, dure - rien ne pourrait plus demeurer à durer que la terre. Et par là, sans doute, ce rêve qu'elle communique un peu de son implacable pérennité aux signes fragiles et aériens qui règnent à la surface.

La fondation est le moment du commencement que se donne la culture. L'acte de fondation qui s'institue comme moment originaire ne correspond pas à une genèse concrète et réelle de la culture. C'est une origine attribuée rétrospectivement - à rebours de l'ordre signifiant toujours déjà constitué (mais la question de l'origine est aussi toujours déjà là : elle est l'effet co-extensif de l'avènement de l'ordre du signifiant). L'implantation du « mundus » dans le rituel étrusco-romain est la manière réglée a priori de se fabriquer une origine.

La nudité pure – séparée et fragile – de la culture est insupportable. Et pour se couvrir, pour atténuer le tranchant de ses bords, elle se donne la fondation sur/dans la terre comme commencement ferme, solide¹⁶.

16. Nous vivons dans un monde qui a congédié la nécessité de la fondation. Mais qu'en est-il du fondement ?

On le sait, le lieu où doit s'opérer la fondation est désigné par les augures, au terme d'une lecture à même le ciel, gouvernée par des réseaux d'oppositions structurantes et déjà structurées. La terre est fondée comme fond à la condition du ciel. Non seulement la culture préexiste-t-elle à sa propre fondation, mais en outre la foi en la dureté de la terre est précédée par un effroi à son égard. La confiance n'est pas spontanée : le moment de la fondation est périlleux et appelle de nombreuses préventions. La terre n'est pas d'emblée familière.

Le moment de la fondation n'a donc rien de naturel, ni d'innocent. Mille précautions sont indispensables, commandées par la peur et le respect : la terre est si loin, si loin du monde des signes et des hommes investis par les signes – à une distance hors mesure. Elle est l'incommensurable sous leurs pieds, l'Autre absolu du signe, qu'il faut pourtant fouler, qu'il faut pourtant creuser pour bâtir.

La terre est loin, obsédante. Il faut qu'elle demeure immensément proche au point de disparaître : voilà l'inversion qu'opère l'acte de fondation. Renverser l'infinie étrangeté de la terre, son poids de mort, et la confondre dans la familiarité d'une présence disparaissante. La fondation ne tient pas tant à la nécessité d'ancrer des coordonnées spatio-temporelles, qu'à celle de supporter la terre - une fois qu'on y a prêté attention.

Si un rituel de fondation s'impose, c'est-à-dire si la terre fait question, c'est que de la terre on est séparé, c'est qu'il y a du vertige, qu'il faut conjurer, c'est donc qu'il y a du signifiant, c'est donc que l'on est selon le signifiant.

L'acte de fondation, son moment ressortit au monde du signifiant, c'est un acte de culture constitué. Mais il oriente ce monde vers sa face stérile et inquiétante. Il laisse apparaître le fin-fond en son altérité irréductible, il laisse venir la terre, la crainte, pour une fois l'acte accompli les abandonner à l'oubli, à la proximité de l'oubli, au travers du fondement qui dure.

L'acte de fondation fixe l'origine rétrospectivement, en termes de chronologie narrative et mythique. Ce commencement est, une fois achevé, nécessairement révolu, et devient l'objet de commémorations rituelles : il est révolu et, pour cette raison, il est reproduit périodiquement. Le moment initial et ses reproductions ultérieures correspondent à une ouverture au fin-fond ; ils mesurent l'écart entre fin-fond et monde. Mais le produit de l'acte de fondation, à savoir le fondement, est un commencement qui reste là, un commencement qui demeure commencement. Le fondement se fait la demeure du commencement qui affleure au sein du monde - continûment.

L'acte de fondation se répète ; le fondement dure.

L'acte de fondation est ouverture au fin-fond ; mesure de l'inouï du monde ; vertige et orage. Le fondement, quant à lui, est comblement de la distance, de l'écart ; séjour

du monde auprès du fond – dans l'oubli. La distance est annulée, le monde est posé à même le fond dont le « sans fond » est apprivoisé et contourné. Position qui est l'exact contraire d'une ouverture au fin-fond en ceci qu'y serait expérimenté le creusement de la distance infinie qui sépare du fond.

Le fondement est une manière de séjourner auprès du fond, mais en lui tournant le dos, le regard porté vers la détermination du signifiant.

Reste que la continuité entre le fondement et le monde n'est pas parfaite. Le fondement est hétérogène au monde : il y a rupture entre la solide indifférence du sol fondé et la course incessante des signifiants. Seule la dépouille du héros – fondateur bien sûr – peut se mêler à la terre au lieu où le monde s'y ancre. Le fondement est alors monument. Le signifiant du corps héroïque y partage l'éternité de la mort, la dureté de la terre. Seul à échapper à la fragilité, à la corruption, à la chute. Les autres corps, et les objets, restent pris sous la loi d'un enchaînement interminable – soumis à l'inachèvement, au vacillement. Mais pour eux cependant le fond est désormais proche, présent dans une manière d'oubli auprès du monde. Ainsi l'inquiétude à son égard est dissipée – hors les résurgences cadencées du rituel commémoratif.

Le fondement est une dimension d'accompagnement de l'ordre du signifiant – un entre-deux du signifiant et du fin-fond – qui étend et étale les bords de la culture pour émousser son abrupt, contourner son inouï, en lui livrant un peu du repos de l'indifférence – en lui donnant la terre.

V

Quand les épures du ciel se projettent sur le grand fond indéterminé de la terre, l'architecture commence : la structure du ciel dissipe l'indifférence épaisse de la terre. Ce n'est pas une simple affaire de copulation cosmique, quoique le flanc s'y prête assez pour qu'elle ait été ainsi retenue par de nombreuses mythologies. La structure du ciel est en mouvement – continus et périodiques –, mais les mouvements du ciel, en croisant le grain de la terre, s'alourdissent de son immobilité. La terre enregistre la structure du ciel, mais lui abandonne le mouvement. La déclinaison du temps reste au ciel.

L'architecture, donc, lève l'indétermination de la terre. On sait l'importance que, d'emblée, les coordonnées des astres majeurs ont acquise au sein des règles de l'édification. Les pyramides égyptiennes sont orientées sur le couchant. Les premiers sites sacrés d'Amérique centrale empruntent leur structure aux trajectoires couplées de la lune et du soleil. Et ils se sont complexifiés au fur et à mesure de l'élargissement de la cosmologie.

On sait aussi l'importance de la mort. Le tombeau qui marque le lieu où le corps retourne à la terre, occulte la pourriture du cadavre ou, au contraire, le soustrait à toute corruption. L'autel des sacrifices désigne le foyer du dispositif cosmique où le vivant sera écartelé.

L'architecture met en jeu, à la fois un repérage dans la fluidité naturelle et la mort comme puissance de dissolution. L'indétermination de la terre est levée, et dans le même geste, soulignée sous les espèces de la mort. Tel semble bien être, de manière générale, le paradigme, au premier abord ambigu, de l'architecture.

Quand l'architecture s'étend, quand elle se fait ordre d'un territoire, village, ville, paysage soustrait à la nature, elle soutient l'ensemble du monde quotidien et s'absorbe dans ce qu'on appelle le profane, ce qui ne la dispense pas de faire l'objet de rituels de fondation. Elle s'affirme encore comme levée de l'indétermination et construction d'un ordre, mais le lien à la mort et à son indifférenciation semble se distendre, ou pour le moins se disséminer en des lieux ponctuels, destinés au sacré. Et pourtant ! Si la mort n'est plus supportée sous son plus grand tranchant, sous la forme d'un face à la mort recouvert par l'architecture, cette dernière apparaît encore sous une face de détermination et une face d'impassibilité. Une part ciel. Et une part terre.

Reprenons. L'architecture extrait son ordre de la géométrie potentielle qui habite le ciel. Mais en l'inscrivant au sol, elle la soustrait à notre regard, à notre attention. La géométrie des astres, qui se déploie au-dessus de nous dans les cieux diurnes ou nocturnes, se dérobe à la vue globale dès son inscription au sol. Nous y sommes immergés, et quoiqu'elle dessine notre monde, son étendue et sa structure totale nous échappent. En disparaissant de notre attention, elle devient le fond du monde.

Le marin, le navigateur, ou le voyageur des étendues désertiques scrute le ciel pour s'orienter. Le jour, il est attentif à la course du soleil. La nuit, il examine les étoiles, repère les points fixes qui lui livrent des coordonnées avec un supplément de précision. Autour de lui, une étendue lisse : nulle aspérité fiable. La mer s'étale dans une implacable fidélité à elle-même. Les collines de sable se déplacent avec les vents. Se retrouver, pouvoir être là, quelque part, exige de lui un travail continu. Pas question d'être distrait, pas question de s'absenter. Régulièrement, il faut lever les yeux au ciel, vérifier la direction. A moins de disposer de ce petit instrument : la boussole, ce petit vecteur que l'on emporte avec soi et qui, immergé dans l'indistinct, résume la structure du ciel. Il est curieux, notons-le par ailleurs, de remarquer que la boussole livre l'ordre du ciel grâce à une concordance étonnante avec la disposition de la terre : la direction du nord, dérivée du parcours du soleil, coïncide avec la région de la terre qui possède la plus forte densité magnétique. Ceci dit, que ce soit par l'observation du ciel ou avec l'aide d'outils adéquats, sortir de l'indétermination d'une étendue requiert une attention de tous les instants, un éveil de la conscience qui ne peut s'abandonner, à cet égard, à aucune fatigue. S'abandonner signifie courir à sa perte.

L'architecture procède à l'inverse : l'indétermination est levée sur toute l'étendue qu'elle ordonne. L'ordre du monde qu'il fallait lire dans le ciel ou sur un petit cadran, le voilà inscrit au sol. Tout a basculé : ce qu'il fallait tenir à l'oeil, voici qu'il ne faut plus s'en préoccuper. Pour être là en absence d'architecture, il faut être capable de lire le ciel, le décrypter, c'est-à-dire faire appel à une faculté qui s'assortit au langage. Ou utiliser un outil, la boussole, ce qui revient au même, sauf que s'y ajoute la manipulation par la main. Se servir de la main et effectuer une lecture : un double appel aux dimensions de la maîtrise.

Nul besoin de cela avec l'architecture. On peut oublier qu'on est là, on y est encore.

L'architecture n'est pas un outil, l'architecture n'est pas un langage. Elle donne le monde, elle lève la terre de son indétermination, et nous dispense d'y faire attention. Elle se retire de la conscience pour se faire le fond du monde. Cela veut dire qu'elle nous dispense d'être conscient pour être là, cela veut dire qu'elle nous permet d'être conscient d'autre chose, de nous préoccuper par ailleurs. Ou aussi de nous abandonner, de nous laisser aller au fond du monde, sans cependant être perdu.

Martin Heidegger décrit les points cardinaux comme les dimensions « aprioriques » nécessaires à la fondation du monde, au sein duquel, et plus précisément, à partir duquel un être-là et une destination peuvent s'établir. Hors ces dimensions « aprioriques », point d'orientation, point de monde ni de « sujet ». « Ces points cardinaux, avant même qu'ils aient reçu un sens géographique, fournissent les directions « aprioriques » où peuvent se former les entours, qui eux-mêmes s'articulent en lieux. La préoccupation de l'être-là, pour qui, en son être, il y va de son être, découvre a priori ces entours décisifs pour toute destination »¹⁷. Les lieux et les entours, dans leur dépendance aux points cardinaux, appartiennent à ce que Heidegger appelle les « étants de prime abord disponibles ». En font partie, plus largement, les outils qui, dans la mesure où ils s'inscrivent dans le prolongement immédiat de notre motricité ou de notre perception intentionnelle, disparaissent du champ de notre attention. « L'outil qui sert à voir, comme celui qui sert à entendre, par exemple l'écouteur du téléphone, manifeste ce caractère propre à l'étant de prime abord disponible, et déjà décrit, de se soustraire à notre attention, Il en va de même, par exemple, pour la rue, l'outil de nos déplacements. A la marche, chacun de nos pas entre en contact avec elle, qui, apparemment, devient le plus proche et le plus réel de tous les étants disponibles : elle glisse sans arrêt au long de certaines parties de notre corps, au long des semelles de nos souliers. Et pourtant, elle est plus éloignée de nous que telle personne connue que, en foulant son pavé, je rencontre, distante d'encre vingt pas »¹⁸. La rue, comme entour, s'éloigne de notre attention. Eminemment proche, puisqu'elle soutient la rencontre que l'on peut y faire, elle échappe cependant à l'éveil de la conscience qui ne s'en préoccupe pas.

La similarité avec l'outil¹⁹ est relative : la disparition de l'entour de notre conscience est plus fondamentale, plus originaire, parce qu'il est lui-même la condition, le support d'une destination de l'outil. Ce que Heidegger formule ainsi : « Plus originellement encore que l'être des étants possibles, l'être disponible a priori des entours possède un caractère de familiarité qui le fait échapper à l'attention »²⁰. « Plus originellement » parce que plus proche de l'origine, du fond des choses. Les entours, et plus précisément ce qui les donne à être : l'architecture, parce qu'ils constituent le fond du monde, se dérobent dans une forme d'oubli qui, à titre second, permet que nous ne nous préoccupions plus de certains outils.

Notons ici, mais nous y reviendrons, qu'à suivre Heidegger, si l'architecture est une

17. M. Heidegger, *L'être et le temps*, Ed. Gallimard.

18. M. Heidegger, *ibidem*.

19. A noter ici que la boussole dont nous parlions plus haut ne fait pas partie de cette catégorie d'outils. Nous avons vu au contraire qu'elle requiert une attention aiguë.

20. M. Heidegger, *ibidem*.

levée de l'indétermination, cette levée est première. Elle précède ou supporte la détermination des autres « étants ».

Ce détour par Martin Heidegger a conforté notre position. L'architecture comme levée de l'indétermination se manifeste en disparaissant, se manifeste par une forme d'absence. Cet effacement de l'architecture en tant qu'elle se fait fond appartient à son versant qui se tourne vers la terre. Nous avons vu qu'une forme – une émergence ou un détachement – se met en œuvre par rapport à un fond, ou davantage : la forme et le fond se mettent mutuellement en œuvre. L'architecture relève de ces formes – mais il convient mieux de parler de structure ou d'ordre étendu – qui insistent à émerger, qui demeurent en émergence, parce qu'elles ne se constituent pas dans un écart au fond : au contraire, au fond elles restent. Elles modulent le fond. Et la figure du fond où demeure et disparaît l'architecture, c'est la terre.

Le versant constituant du monde ou de la culture, l'architecture l'emprunte au ciel ; son versant d'absence, c'est dans la terre qu'il disparaît. On comprend dès lors le paradigme initial qui se repère dès l'aube de l'architecture : à la fois révélation de l'ordre cosmique et lieu de la puissance de dissolution et d'indétermination que porte la mort.

Au cours de son développement à propos de « L'origine de l'œuvre d'art », Heidegger approche le temple grec²¹. Il explique que le temple ouvre un monde, mais aussi fait advenir au sein de ce monde la terre qui se replie sur soi. « Le monde est l'ouverture ouvrant toute l'amplitude des options simples et décisives dans le destin d'un peuple historial. La terre est la libre apparition de ce qui se referme constamment sur soi, reprenant ainsi en son sein. Monde et terre sont essentiellement différents l'un de l'autre, et cependant jamais séparés. Le monde se fonde sur la terre, et la terre surgit au travers du monde »²². Nous retrouvons chez Heidegger cette solidarité, pointée plus haut, entre le monde et la terre comme fond, qui apparaissent l'un à l'autre dans le même mouvement « La terre est l'afflux infatigué et inlassable de ce qui est là pour rien »²³. Plus loin : « Reposant sur la terre, le monde aspire à la dominer. En tant que ce qui s'ouvre, il ne tolère pas d'occlus. La terre, au contraire, aspire, en tant que reprise sauvegardante, à faire entrer le monde en elle et à l'y retenir. »²⁴ L'éclaircie et l'ouverture du monde que délivre l'architecture se dévoilent simultanément à la révélation de ce qui demeure voilé et tend à reprendre sur soi. « Le temple et son enceinte ne se perdent pas dans l'indéfini. C'est précisément l'œuvre-temple qui dispose et ramène autour d'elle l'unité des voies et des rapports, dans lesquels naissance et mort, malheur et prospérité, victoire et défaite, endurance et ruine donnent à l'être humain la figure de sa destinée. L'ampleur ouverte de ces

21. Heidegger fait appel au temple grec pour asseoir sa pensée sur l'œuvre d'art. Ce qu'il y décèle déborde, pour lui, le domaine limité de l'architecture et vaut pour toute œuvre d'art. Il y a donc quelque abus de ma part à détourner sa pensée pour étayer un développement plus restreint où je tente d'établir la spécificité de l'architecture. Je laisse en suspens cette question.

22. M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Ed. Gallimard, p. 52.

23. Ibidem p.49.

24. Ibidem pp. 52-53.

rappports dominants, c'est le monde de ce peuple historai. A partir d'elle et en elle, il se retrouve pour l'accomplissement de sa destinée. Sur le roc, le temple repose sa constance. Ce « reposer sur » fait ressortir l'obscur de son support brut et qui pourtant n'est là pour rien. »²⁵ Le temple fait venir la terre. « Faire venir la terre signifie : la faire venir dans l'ouvert en tant que ce qui se referme en soi. »²⁶

Au-delà de ces citations de Heidegger, il convient d'a jouter ceci : l'ouverture du monde, l'architecture en emprunte les moyens au ciel et à la géométrie qu'il décline. A cet égard – la double appartenance au ciel et à la terre, la pyramide égyptienne nous en fait la démonstration la plus radicale. D'autant plus étonnante qu'elle demeure étrangère à « l'habiter » au sens commun. Au sol : l'assise la plus ample qui disparaît dans la terre. Pas de rupture entre la terre et la pyramide. Le sol n'est pas un plan sécant qui viendrait interrompre le faisceau des arêtes, ou au contraire, sur quoi il s'appuierait. Il y a adhérence totale, confusion entre les poids respectifs de la pyramide et de la terre. Parce qu'elle manifeste l'inertie la plus lourde – comprise ici dans son égalité avec l'éternel –, la pyramide englobe l'opacité insondable de la terre.

Au ciel : un point. L'abstraction la plus vive, un hyper-concept : le prototype de la connaissance qui nous vient du ciel. Avec une logique implacable la pyramide s'achève au ciel là où il n'y a plus de lieu pour la matière, là où règne la détermination la plus pure, la plus négative, sous la figure du point. Comme l'étoile fixe, la pointe de la pyramide est la figure de l'unique qui exclut la confusion et supporte la possibilité de la géométrie²⁷.

Rien d'étonnant en ce que la pyramide n'ait cessé de frapper les esprits ! Elle est la solution la plus simple pour combler l'écart entre la terre et le ciel, pour faire lien, pour lier l'indétermination la plus sourde à la pureté transparente de l'exclusion absolue. Un lien qui s'incarne en une architecture perpendiculaire au sol. Perpendicularité parallèle à celle de l'obélisque, mais pourtant de nature différente. L'obélisque, à son point de rencontre avec la terre, laisse pressentir la possibilité d'une rupture, d'une brisure. La pyramide fait lien, remplit l'écart ; l'obélisque manifeste la rencontre quasi-incompatible entre deux substances hétérogènes : le faisceau coupant qui jaillit du ciel – l'éclat de lumière pétrifié, et l'étendue pleine de la terre. La pyramide est une émergence solide : elle présente la solidité, et l'obélisque une érection précaire : elle présente la fragilité, qui l'exclut des contingences propres à l'architecture. Elle n'a d'ailleurs jamais été rangée sous le chef de l'architecture avec beaucoup d'assurance.

Pour risquer un terme qui est sans doute plus qu'une métaphore, la pyramide est

25. Ibidem p.44.

26. Ibidem p.51.

27. Si la pyramide porte la détermination la plus vive, elle appartient à cet égard - au moins pour partie - à l'ordre du signifiant. Mais alors, si le « point » peut officier à la fois comme élément prototypique du langage et comme support générateur de la géométrie, quels peuvent être, plus largement, les rapports qu'entretiennent la géométrie et l'ordre du signifiant ?

un objet transitionnel, si l'on retient de ce concept fabriqué par la psychanalyse l'objet qui résiste au détachement, à la séparation. La singularité la plus radicale, le prototype du signifiant : le point, résiste à s'élaner seul, s'enclôt dans le poids des choses. La pyramide en reste à l'émergence, elle résiste à l'avènement du pur signifiant²⁸.

Il faut relever ici ce qui peut apparaître comme un écueil dans cette explication. L'architecture est levée de l'indétermination de la terre qui se fait fond avec elle pour disparaître de notre attention. Voilà où nous en sommes. Pourtant l'architecture sacrée est l'objet d'un souci constant. Des rituels réglés et périodiques l'entourent. Des dons y sont offerts aux divinités. Des victimes y sont sacrifiées. La destination des édifices sacrés semble être, au premier chef, de délimiter des lieux qui ne souffrent aucune distraction, aucun oubli. De plus, ces architectures irradiant un espace d'effroi et de fascination qui exclut leur fréquentation libre et insouciant. L'architecture sacrée ne disparaît pas. Au contraire, elle tient en éveil la crainte et la vénération.

Je n'aurai pas recours à la distinction habituelle entre architecture sacrée et profane, car elles sont fondamentalement de même nature, et cette identité l'emporte face aux différences que l'on peut pointer. Plus, seule une saisie correcte de leur constitution commune permet de comprendre leurs caractères indépendants.

Si l'architecture sacrée s'assortit aux domaines de la terre et du ciel – et nous venons de le vérifier pour la pyramide égyptienne – avec les conséquences que nous avons relevées, à savoir son absence des préoccupations actives, pourquoi sollicite-t-elle une attention régulière ?

C'est que la révélation du fond, dès qu'elle apparaît au regard, à la conscience et donc qu'elle est prise par la langue, est redoutable.

Voyons. L'anthropologie nous a appris qu'au sein du sacré, l'impur et le pur se côtoient dans une proximité troublante qui laisse supposer que, quelque part, ils communiquent. La première architecture élabore de manière privilégiée le lieu où agissent le sacré et son ambivalence. Rien d'autre ne la concerne. Elle tient, en outre, son caractère d'exception, sa puissance inouïe, de sa rareté sur des territoires où des populations relativement mobiles concentrent une part importante de leurs ressources à son édification. Dans un premier temps, il n'y a pas de ville, et les dimensions de l'architecture sont portées pour l'essentiel par les lieux sacrés. Elle est donc remarquable parce qu'extérieure aux gestes quotidiens qui s'oublient dans leur répétition. Et cela est pris en charge, voire constitué, par la religion et les

28. Notes :

- La pyramide n'est pas un socle : elle n'attend rien qui puisse se reposer sur elle. Elle n'est donc pas à proprement parler un fondement.

- La pyramide comme paradigme universel de l'architecture : le point = l'élémentaire de la géométrie qui contient en puissance tous ses développements; la terre comme pure profondeur insondable, non-connaissable.

discours mythiques, c'est-à-dire par la langue. C'est cette dernière qui institue le lieu sacré, le lieu interdit. L'architecture n'a pas en elle-même ce pouvoir, le lieu ne porte pas sur lui, intrinsèquement, le sceau de l'interdiction. L'effet du langage doit s'y superposer. Il attribue au lieu sacré la vertu de révéler le jeu du pur et de l'impur, d'abriter la communication trouble avec les puissances originelles, et il requiert de le tenir à distance.

Quand l'architecture s'étend et se fait ville, cette communication n'est plus tenue à distance, elle baigne l'ensemble de la culture. Elle disparaît de l'attention, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'agit plus. Le doublet effroi/fascination devant l'architecture est reporté sur les rituels de fondation qui le liquident, qui permettent d'être là sans plus s'en préoccuper. Il y a glissement du sacré : il se retire partiellement des lieux pour investir le temps, le moment originaire des fondateurs et sa répétition rituelle. C'est bien là le sens du « mundus » romain. Les résonnances sacrées de l'édification, manipulées par les prêtres et les devins, sont condensées et rythmées selon une périodicité qui en marque les limites. Hors ces limites, là où la terre et l'architecture ne sont plus tenues à distance par des pratiques langagières et rituelles, elles perdent leur caractère sacré pour se faire le fond du monde, le fond qui glisse dans l'oubli.

Encore une fois : l'architecture est levée de l'indétermination et se fait fond. Ce qu'il convient d'ajouter, c'est qu'à ce titre elle est la première. Première levée de l'indétermination. A ne pas entendre diachroniquement au sens qu'elle aurait été le premier geste, l'aube de la culture. Non, elle précède sur un mode synchrone et logique. Elle permet la levée du monde qui s'appuie sur elle. A partir de son immobilité, sur son socle impassible, se mesurent les distances entre toutes choses. Les distances, les écarts qui fondent la culture. Nous avons déjà vu, en suivant Heidegger, que les « entours » et les lieux comme « étants a priori disponibles » supportent la possibilité de tous les autres étants. Nous pouvons aussi le comprendre autrement. Rappelons-nous que l'être selon le signifiant s'engage sur la voie d'un double tiraillement et entraîne dans son sillage des dimensions d'accompagnement, de précédence et de résistance. Nous avons dans ce procès remarqué l'importance solidaire du fond et du signifiant. Nous pouvons désormais souligner l'architecture comme la figure du fond la plus continue, celle qui n'a de cesse d'être là en son absence. Bien sûr, elle n'est pas la seule figure du fond, mais elle est peut-être seule à apparaître sans intermittences au sein de la mécanique culturelle. Elle est le bord de la culture. Une détermination minimale qui permet d'aller plus avant tout en restant là. Sa part « détermination » établit un ordre à la surface de la terre par rapport à quoi s'articule la culture, se déploie un monde. Sa part « fond » dépose le socle, la continuité qui perdure sous les discontinuités, sous les significations qui tressent l'efficace de la culture.

L'architecture communique à la fois avec le fin-fond et avec le monde. Un bord monde, un bord fin-fond. Mais la dimension de notre être que constitue l'architecture dissipe le caractère immonde, insupportable du fin-fond et de son poids d'indifférence, dès lors qu'elle s'étend aux dimensions de l'urbain et que se résorbe l'exception du lieu

sacré. Le fond, et à travers lui le fin-fond, apparaît comme l'immonde – effroi et fascination – quand on s'en tient éloigné, c'est-à-dire pour l'être selon le signifiant. Quand on se tient dans la proximité du fond, ce à quoi nous engage l'architecture, son caractère immonde se dissipe.

L'architecture nous tient en suspend en inter-face entre le monde et le fin-fond. Comme figure du fond, elle nous ouvre à l'horizon des possibilités du monde. Comme figure du fond, elle nous tient à proximité du fin-fond en tant que puissance pure de l'indifférence, en tant que l'impossible.

L'architecture est le suspend entre le fin-fond et le monde.

L'architecture fournit un appui au monde, au monde du sujet. Mais pas au sujet en tant que tel qui reçoit, lui, ses déterminations des vertus spéculaires de l'image et du pouvoir séparateur du mot. L'architecture est toujours dans le dos, en deçà des autres déterminations. A la différence des objets, des outils qui se manipulent par la main, à bout de bras, devant soi, et informent notre unité motrice. A la différence des mots qui s'extraient des possibilités d'une langue qui nous déborde, mais sont réactivés par la prise de parole du sujet : il y a un « effet » d'origine de la parole au sein du sujet qui est constituant

L'architecture n'est pas manipulable, nous sommes toujours dedans, ou comment dire, elle est toujours derrière. Nous sommes immergés dans l'architecture, elle n'offre pas d'accroc précis au sujet ; elle ne prête pas le flanc comme les objets, les images ou le langage, aux illusions de la maîtrise.

En linguistique, on distingue la langue et la parole. La langue livre l'horizon de toutes les possibilités d'un système linguistique : le stock, vain à dénombrer, de tous les énoncés prononçables en conformité à leurs règles de constitution. La langue est le système où est immergé le sujet parlant. La parole, elle, est l'effectuation singulière et irréversible d'une possibilité de la langue. Le sujet qui prend la parole s'élanche dans la construction d'un énoncé, et, au fur et à mesure de sa progression, procède par choix exclusifs qui disqualifient toute autre possibilité de la langue. Le sujet se pose en émergence, il se détache par rapport à la langue. Eu égard aux horizons de la langue, le sujet parlant est à la fois détaché et en immersion.

Cette distinction langue/parole n'est pas déplaçable sur le terrain de l'architecture. Cependant l'appui que peut nous fournir ce double concept consiste à comparer l'architecture à une langue qui ne pourrait jamais être saisie par une parole, à une langue dont toutes les possibilités sont actualisées à la surface de la terre, où nous sommes toujours en immersion, sans pouvoir nous en détacher. Etre là ou ici, ce n'est pas encore grand-chose. Et les amateurs de sémiologie qui ont comparé l'itinéraire du promeneur urbain à une prise de parole, à un choix délibéré parmi un possible multiple ont semé une confusion stérile entre la ville et le langage. Le promeneur ou le voyageur vrais qui se laissent guider au gré de leur indécision, demeurent en

deçà du monde, de ses décisions et de ses destinations. Ils glissent de lieux en lieux, adossés à leurs structures, mais en suspend avec au devant d'eux un monde libre et flottant. Ils sont là, mais sans engagement ; sans trop de précision : abandonnés au fond. Dans une langue sans parole.

Ainsi on peut affirmer que l'architecture est le fond des possibilités du monde – et qu'elle n'est que cela. Nous sommes « pris » par l'architecture sans jamais pouvoir la saisir. Cela signifie que l'architecture ne permet pas au sujet de se poser, ni d'actualiser les possibilités du monde. Les déterminations du sujet viennent d'ailleurs, ainsi que celles de la culture.

L'architecture soutient le monde mais ne le fait pas. L'architecture soutient le monde du sujet, mais ne permet pas au sujet de se constituer.

VI

Reprenons. L'architecture se retire de l'actualisation du monde et de ses sujets – et pourtant elle en assied la possibilité. L'architecture détermine et disparaît, et dans le mouvement de sa disparition elle laisse venir la terre auprès du monde – rumeur de l'indifférence qui se fait familière.

Mais cette manière d'absentement de la détermination s'accomplit selon une double filière, qu'il convient à présent de bien décomposer :

1. La part géométrique de l'architecture lève l'indétermination, mais elle ne livre pas les moyens d'effectuer des déterminations. A cet égard, disions-nous, l'architecture est première. Elle soutient l'ordre du monde sans pouvoir le structurer plus avant. Elle est le fond des possibilités du monde et ainsi, d'une manière, le monde y est prévu. Il est déjà contenu dans l'architecture. Mais pas strictement. Car si, de son côté, la langue contient, en puissance mais strictement, toutes les paroles possibles, l'architecture inscrit l'éventualité du monde, mais ne contient pas encore tous les mondes possibles. La langue est exhaustive, en soi et sous ses horizons. Elle enferme la potentialité du monde. L'architecture ouvre l'amplitude dans laquelle il pourra se tenir, mais sans plus : elle n'a pas les moyens d'achever le monde. Elle est le fond des possibilités du monde et non pas son réservoir comme l'est la langue.²⁹ Elle précède les possibilités, mais ne les anticipe pas. Virtualité des virtualités.

29. Un exemple ! Les ruines d'architecture éveillent la nostalgie d'univers défunts. On le sait, elles appellent le rêve, le vagabondage de l'esprit autour de mondes éventuels. Les écritures anciennes, une fois décryptées, décrivent et définissent les cultures révolues. Elles congédient le rêve et font place à la science.

Ainsi s'entend son premier mode de disparition : l'architecture disparaît parce qu'elle n'est pas encore possibilité, quoiqu'elle en réserve l'accueil. Et seules les possibilités apparaissent, qui agissent le monde et ses sujets. Le fond des possibilités, c'est déjà la promesse du monde, mais pas encore le monde. Mais ce fond-ci n'est pas fin-fond, règne pur de l'indifférence, Autre absolu du monde. Au contraire, il est mise en sourdine de la différence, monde en suspend, seuil bienveillant de la différence. Il est le limen du monde, en quoi il ne peut être trop rapidement confondu avec le fin-fond et ses figures qui laissent affleurer l'envers infini du monde, l'hors-monde au sein du monde.

2. Cependant, cet estompement au seuil de la différence se superpose à une disparition au fond de l'indifférence. Car l'architecture est, de part en part, mélange de géométrie et de fondement. Et le fondement est ce qui laisse venir la terre dans l'oubli, ce qui rend supportable son poids d'indifférence. Parce qu'au travers du fondement, elle se lie à la présence sourde de la terre, l'architecture disparaît. La géométrie – puissance de la détermination – se laisse reprendre, s'affaisse dans la solidité impassible du fond qu'a constitué le fondement.

Le fondement instaure le séjour de l'indifférence auprès du monde – ou vice versa –, et ce séjour, avons-nous vu, se donne sous l'espèce d'un commencement qui dure. Le fondement donne un bord au monde – un bord disparaissant dans la terre. Tel est bien le deuxième mode de disparition de l'architecture.

Premier mode de disparition : l'architecture est le limen du monde. Sa part « géométrie » se fait le seuil ouvert de la différence. Deuxième mode de disparition : l'architecture – sa part « fondement » – instaure le séjour du monde auprès de l'indifférence pure du fin-fond.

Les deux modes ne se confondent pas : ils s'allient. La virtualité pure de la géométrie se superpose au commencement qui dure du fondement. Il faut bien distinguer le fond des possibles, virtualité des virtualités et le fond qui fait figure parce qu'y affleure la trace du fin-fond. Ce dernier n'est pas même une virtualité, mais un pur « neutre » indifférent quant à toute virtualité. Le fond des possibles s'étend sur la figure du fond à quoi se prête la terre. La virtualité apparaît et s'éteint au travers du commencement qui tente de lier continûment le monde au fin-fond.

Pour comprendre plus avant encore la distinction entre ces deux modes du « disparaître », imaginons un lieu sans terre : le véhicule spatial.

Le véhicule spatial est un outil de locomotion³⁰. De locomotion très particulière, puisqu'il est le seul à s'arracher complètement aux horizons de la terre - au moins en termes de « physique ». Mais plus essentiel, selon le point de vue du véhicule, la terre devient un objet saisissable, offert à la prise de l'attention. Elle est éjectée de

30. Cf. à cet égard le développement de Husserl dans le texte : « L'arché originaire Terre ne se meut pas », in *Philosophie n°1*, Ed. Minit, pp.3-21.

sa puissance à demeurer figure du fond. Elle ne peut plus se prêter à faire émerger au sein du monde son Autre absolu qu'est la pure indifférence : la terre fait partie du monde, elle n'en est plus le bord. Elle se pose à distance, mais à la distance des objets, c'est-à-dire mesurable. Elle ne figure plus au terme de cet éloignement incommensurable, quand par delà se donne l'échappement du fin-fond qui ne peut être compté.

Est-ce à dire que le véhicule spatial, à son tour, se fait fond pour ses occupants ? Non, car le véhicule lui-même est objet saisissable, outil qui ne disparaît pas de l'attention parce qu'il nécessite des soins : il est propulsé dans le ciel, ses occupants en sortent, en font le tour pour entretenir son fuselage et ses organes extérieurs. Le véhicule spatial reste fragile, il ne peut disparaître du souci de l'éveil, glisser dans l'oubli et l'indifférence.

Posons à présent l'hypothèse d'une station interstellaire suffisamment étendue et dont la position dans l'espace soit acquise, stable et assurée de manière à ne plus occuper les tâches de ses habitants. Elle deviendrait plateforme (si on admet ce terme pour désigner un lieu soustrait à la pesanteur) structurée pour accueillir un monde ; levée de l'indétermination, ouverture d'un horizon – sans cependant contenir d'emblée et anticipativement toutes les effectuations de ce monde.

(Réserve : à supposer néanmoins que la plateforme ne soit pas structurée selon l'économie de la juste fonctionnalité, auquel cas tous les possibles de ce monde y seraient déjà contenus et comptés d'avance. Cette supposition limite fortement la portée de notre exemple qui s'en trouve réduit au terme de l'hypothèse hautement théorique. On imagine mal en effet, dans l'état actuel des prévisions, une station conçue simplement pour ouvrir une amplitude mondaine sans l'anticiper. Mais plus radical, cette remarque invalide à rebours nos développements sur l'architecture si on pense y associer la production contemporaine. Cette dernière, pour beaucoup, sous les espèces de l'aménagement du territoire et du logement, se résume à un comptage préalable des fonctions, c'est-à-dire à une énumération, limitée en son principe, du possible. L'architecture devient une production du possible, toujours déjà assigné. En quoi elle se détourne de ce que nous avons repéré ici de l'architecture comme fond ouvert des possibilités.)

Quoi qu'il en soit, reprenons, dans ses limites, l'hypothèse d'une station spatiale qui se ferait fond des possibilités d'un monde – et non son réservoir. Dans ce cas, la plateforme disparaîtrait, selon le premier mode que nous avons décrit. Elle serait structuration qui choisit de l'attention et celle-ci porterait sur les effectuations singulières qui s'articulent dans l'ouverture de son accueil.

Cependant, le fait qu'on puisse s'en écarter, la quitter et y revenir avec une extrême facilité, la ramènerait périodiquement au statut de l'objet – un grand objet manipulable et pensable. En conséquence, il en serait de même pour la terre qui deviendrait objet dès qu'on la quitte. Et l'ensemble du monde serait dispersé

en plusieurs « sols » suspendus dans l'espace. La station ne pourrait jamais se fondre selon le deuxième mode de disparition, faire figure du fond par où affleure le fin-fond. Et la terre elle-même serait expulsée de son poids de mort, ce qui ne l'empêcherait d'être le support structuré et disparaissant des activités de la part du monde qu'elle découvre. La géométrie de la station s'estomperait selon le premier mode – uniquement. Elle serait le « limen » du monde, ouvert vers le possible et non pas l'hors-monde, ouvert vers l'impossible. Ce qui établit que les deux modes ne sont pas nécessairement liés : leur mélange, leur confusion est le propre de l'architecture.

La terre pourrait encore fournir le point d'appui primordial au sein des narrations d'origine, mais le fondement comme commencement qui dure, comme bord du monde qui glisse dans l'impassibilité de la terre ne serait plus supporté par l'expérience concrète qui autorise ce mode de figuration du fond. A fortiori dans ce scénario de science-fiction, les différentes stations essaimées dans l'espace, radicalement délestées de tout poids, demeureraient étrangères à l'ordre du fondement - et donc de l'architecture. En tant que levées de l'indétermination, « limens » de fragments du monde, elles ne pourraient disparaître que selon le premier mode³¹.

31. On peut se demander ce qu'il adviendrait du traitement des cadavres, et le versant sacré qu'il comporte, dans un monde dispersé entre quelques stations spatiales et quelques planètes...

VII

Nous disions : l'architecture est suspendue entre le fin-fond et le monde. Avec le déploiement de son versant géométrique, l'architecture se fait limite du monde, ouverture de la possibilité du possible. La géométrie délivre la capacité structurante de l'architecture : structure dont le propre est de s'effacer. Cet estompement que nous avons reconnu « double », en tant que fond de la possibilité du possible et en tant que disparition dans l'impassibilité du fondement, il nous faut à présent reconnaître qu'il s'affiche aussi comme silence au sein du discours. Le « disparaître » de l'architecture disparaît de la pensée de l'architecture.

Une théorie de l'architecture s'est bien instituée en tradition dans le monde occidental, du moins au fil de la filiation classique, c'est-à-dire celle qui se développe quasi en linéaire depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, malgré les fluctuations et malgré sa désaffection au cours du Moyen-Âge. Mais au travers de sa considération de la géométrie et des ordres, eux-mêmes transis par la géométrie, cette tradition s'est employée à une mise à jour de l'architecture comme perfection proportionnée qui se manifeste dans son entier. Loin d'être reconnue en son « disparaître », la géométrie y est mise en oeuvre sous cette visée de garantir l'apparition totale et achevée de l'architecture. Non seulement, à l'écoute de ce discours, la part « géométrie » épuise-t-elle le coeur de l'architecture, mais encore lui est-il demandé d'assurer et de consolider définitivement sa présence : la géométrie est essence de l'architecture et la condition de son détachement de tout fond.

On le comprend, le discours théorique est profondément oublieux de la tradition mythique et des rituels de fondation...

Il convient de reprendre en amont. La géométrie, à l'état pur, fait partie du monde, et

du monde de la clarté la plus vive. Plus : à l'aube de la tradition classique, la géométrie, discipline proprement philosophique, coïncide avec la connaissance du monde parce que sa mise à jour égale, stricto sensu, le dévoilement de l'ordre du monde, tel qu'il est, en deçà ou au-delà des apparences matérielles. La géométrie révèle et relève du monde le plus vrai, où toute obscurité est dissipée. Si une connaissance du monde est possible, si sa vérité peut être décrite, seule la géométrie mise en œuvre par le philosophe pourra l'atteindre et l'achever.

A cet égard, cependant, la géométrie est inséparable des trois disciplines qui l'accompagnent au sein du « quadrivium » classique : l'arithmétique, l'astronomie et la musique. Ces « sciences » sont vraies parce qu'elles mettent en œuvre les structures du monde à l'état pur, incorrompues par l'incertitude de la sensation. Le voisinage des quatre disciplines se comprend aisément. L'arithmétique complète la géométrie parce qu'elle adjoint le nombre à la figure, ajustement marqué au sceau de la transparence. L'astronomie vise le milieu naturel des mathématiques, le ciel en tant que sphère cosmique : le lieu même de la perfection du nombre et de la figure géométrique. Et la musique met en œuvre les nombres et la proportion dans le milieu le plus abstrait qui soit avec la lumière : l'air. En outre, si l'astronomie et la musique s'adressent à l'intelligence, à l'entendement par la médiation des sens, celle-ci s'opère au travers des vecteurs les plus idéaux : la vue et l'ouïe.

L'architecture en quoi se conjoignent l'arithmétique et la géométrie ne figure pas au compte du quadrivium antique. Elle n'est ni immédiatement, ni simplement idéale : trop incarnée. Mais plus tard, au fil de la tradition classique, à la Renaissance, elle tendra à s'y assimiler en compagnie de la perspective. Quoi qu'il en soit, quelle que soit la proximité à la connaissance idéale qui lui est concédée, la légitimité de l'architecture adhère à sa détermination par le nombre et par la géométrie. Déjà Platon faisait dire à Socrate : « Mais l'architecture, qui fait usage d'un très grand nombre de mesures et d'instruments, en retire, je crois, cet avantage qu'elle a beaucoup de justesse et qu'elle est plus scientifique que la plupart des arts. »³² Et plus tard, aucun traité ne fera l'économie d'une fondation de l'architecture par la mathématique.

Le mouvement par où l'architecture doit se conformer aux lois de la géométrie, c'est celui de « l'imgo mundi », la répétition de l'ordre du cosmos, tout entier dans le nombre et la proportion ; la reconduction du geste du démiurge décrit par Platon dans le *Timée*,... toutes proportions gardées. La géométrie est connaissance idéale parce qu'elle coïncide avec l'idée (la structure) du monde. Et l'architecture se tient dans la proximité de l'idéal si elle le respecte, c'est-à-dire si elle s'y conforme par une procédure de réitération.

Reparcourons quelques fragments clés du *Timée* qui vont nous permettre d'éclairer le paradigme majeur dont dépend l'essentiel de la théorie classique de l'architecture et, précisément, ce statut de la géométrie qui y est destiné à épuiser le principe

32. Platon, *Philèbe*, Ed. Garnier-Flammarion, pp. 56-57.

même de l'art de bâtir :

« Afin donc que notre monde fût semblable en unité à l'animal parfait, l'auteur n'en a fait ni deux, ni un nombre infini ; il n'est né que ce ciel unique et il n'en naîtra plus d'autre. Or ce qui a commencé d'être doit nécessairement être corporel et ainsi visible et tangible ; mais, sans feu, rien ne saurait être visible, ni tangible sans quelque chose de solide, ni solide sans terre. Aussi est-ce du feu et de la terre que le dieu prit d'abord, quand il se mit à composer le corps de l'univers. Mais, si l'on n'a que deux choses, il est impossible de les combiner convenablement sans une troisième ; car il faut qu'il y ait entre les deux un lien qui les unisse. Or, de tous les liens, le meilleur est celui qui, de lui-même et des choses u' il unit, forme une unité aussi parfaite que possible, et cette unité, c'est la proportion qui est de nature à la réaliser complètement. Lorsqu'en effet, de trois nombres quelconques, cubiques ou carrés, le moyen est au dernier ce que le premier est au moyen et qu'inversement le moyen est au premier ce que le dernier est au moyen, le moyen devenant tour à tour le premier et le dernier, et le dernier et le premier devenant l'un et l'autre les moyens, il s'ensuivra nécessairement que tous les termes seront les mêmes et qu'étant les mêmes les uns que les autres, ils formeront à eux tous un tout. Si donc le corps de l'univers avait du être une simple surface, sans profondeur, un seul terme moyen aurait suffi pour lier ensemble les deux extrêmes et lui-même. Mais, en fait, il convenait que ce fut un corps solide. Aussi, comme les solides sont toujours joints par deux médiétés, et jamais par une seule, le dieu a mis l'eau et l'air entre le feu et la terre et les a fait proportionnés l'un à l'autre, autant qu'il était possible, de sorte que ce que le feu est à l'air, l'air le fut à l'eau et que ce que l'air est à l'eau, l'eau le fut à la terre et c'est ainsi qu'il a lié ensemble et composé un ciel visible et tangible. C'est de cette manière et de ces éléments, au nombre de quatre, que le corps du monde a été formé. Accordé par la proportion, il tient de ces conditions l'amitié, si bien que, parvenu à l'unité complète, il est devenu indissoluble par tout autre que celui qui l'a uni.

Chacun des quatre éléments est entré tout entier dans la composition du monde, car son auteur l'a composé de tout le feu, de toute l'eau, de tout l'air et de toute la terre sans laisser en dehors de lui aucune portion ni puissance d'aucun de ces éléments. Son dessein était en premier lieu qu'il y eut, autant que possible, un animal entier, parfait et formé de parties parfaites, et en outre qu'il fût un, vu qu'il ne restait rien dont aurait pu naître quelque chose de semblable, et, en dernier lieu, pour qu'il échappât à la vieillesse et à la maladie. Il savait en effet que, lorsqu'un corps composé est entouré du dehors et attaqué à contretemps par le chaud, le froid et tout autre agent énergétique, ils le dissolvent, y introduisent les maladies et la vieillesse et le font périr. Voilà pourquoi et pour quelle raison le dieu a construit avec tous les tous ce tout unique, parfait et inaccessible à la vieillesse et à la maladie.

Pour la forme, il lui a donné celle qui lui convenait et avait de l'affinité avec lui.

Or la forme qui convenait à l'animal qui devait contenir en lui tous les animaux, c'était celle qui renferme en elle toutes les autres formes. C'est pourquoi le dieu a tourné le monde en forme de sphère, dont les extrémités sont partout à égale distance du centre, cette forme circulaire étant la plus parfaite de toutes et la plus semblable à elle-même, car il pensait que le semblable est infiniment plus beau que le dissemblable. En outre, il arrondit et polit toute sa surface extérieure pour plusieurs raisons. Il n'avait en effet besoin ni d'yeux, puisqu'il ne restait rien de visible en dehors de lui, ni d'oreilles, puisqu'il n'y avait non plus rien à entendre. Il n'y avait pas non plus d'air environnant qui exigeât une respiration. Il n'avait pas non plus besoin d'organe, soit pour recevoir en lui la nourriture, soit pour la rejeter, après en avoir absorbé le suc. Car rien n'en sortait et rien n'y entraît de nulle part, puisqu'il n'y avait rien en dehors de lui. L'art de son auteur l'a fait tel qu'il se nourrit de sa propre perte et que c'est en lui-même et par lui-même que se produisent toutes ses affections et ses actions. Celui qui l'a composé a pensé qu'il serait meilleur, s'il se suffisait à lui-même, que s'il avait besoin d'autre chose. [...] Il lui attribua un mouvement approprié à son corps, [...] En conséquence, il le fit tourner uniformément sur lui-même à la même place et c'est le mouvement circulaire qu'il lui imposa ; [...]

C'est pour toutes ces raisons que le dieu qui est toujours, songeant au dieu qui devait être un jour, en fit un corps poli, partout homogène, équidistant de son centre, complet, parfait, composé de corps parfaits. Au centre, il mit une âme ; il l'étendit partout et en enveloppa même le corps à l'extérieur. Il forma de la sorte un ciel circulaire et qui se meut en cercle, unique et solitaire, mais capable, en raison de son excellence, de vivre seul avec lui-même, sans avoir besoin de personne autre, et, en fait de connaissances et d'amis, se suffisant à lui-même. En lui donnant toutes ces qualités il engendra un dieu bienheureux. »³³

Suit plus loin un long développement où Platon détaille la formation des solides constitutifs des quatre corps élémentaires : la terre, l'eau, l'air et le feu. Ces solides dérivent strictement de la conciliation harmonique des deux nécessités dont ils dépendent, une fois entendu que tout solide est enclos par le déploiement d'une surface finie :

1. le triangle est la figure minimale nécessaire à la délimitation de toute surface ;
2. la sphère est le volume idéal où s'inscrit tout solide qui tend à la perfection.

Cette conciliation se décline en quatre modes raisonnés, indispensables mais aussi suffisants, producteurs des solides de base : le cube pour la terre, le dodécaèdre pour l'eau, l'icosaèdre pour l'air et le tétraèdre pour le feu. A partir de là, une combinatoire déploie l'horizon multiple de la constitution de la matière suivant ses différents états et rend compte de ses métamorphoses³⁴.

Le Timée, on le sait, ne laisse aucun doute à cet égard, si nous admettons sa valeur

33. Platon, *Le Timée*, Ed. Garnier-Flammarion, pp. 412-414.

34. Cf. Platon, *ibidem*, pp. 432-439.

paradigmatique : la pensée classique est marquée par l'Un. La géométrie et l'art du nombre sont la connaissance idéale. L'architecture pour mériter sa légitimité se doit de respecter cette connaissance en la répétant. Mais si l'ordre du monde peut ainsi être connu par la philosophie ou réitéré (matériellement) par l'architecture, c'est qu'il est descriptible, rassemblé, achevé, c'est que sa géométrie est finie, qu'elle fait Un : la géométrie du monde est gouvernée par un principe unique et le déploiement de l'univers est la déclinaison de ce principe. Car la géométrie du philosophe, comme celle de l'architecte, n'est pas un champ homogène de propriétés articulées comme l'accomplira la pensée moderne, mais une structure hiérarchisée autour d'un élément-maître : la sphère, dont l'excellence est retenue en ceci qu'elle est l'Un, qu'elle fait l'Un. La géométrie est orientée vers la sphère qui ordonne son principe. Et l'Un, s'il vient à se fractionner pour générer le multiple, pour supporter la différence, c'est selon une proportion idéale qui garantit la rétention de la différence dans l'Un. Les solides platoniciens qui soutiennent, qui sont l'idée de toute matière et de toute forme dérivent et à la fois s'intègrent dans l'ordre de la sphère. Nul écart : ils sont les purs produits sans reste d'une démultiplication interne à l'Un de la sphère.

La sphère, comme principe du monde, se démultiplie selon les lois de l'harmonie, c'est-à-dire selon les lois de la proportion idéale. Mais elle se démultiplie en objets, en corps solides à leur tour constitués selon la proportion parfaite ; des corps solides qui ne sont que l'explicitation, le développement logique de l'Un de la sphère. Ces corps sont les équivalents, à un degré moindre de perfection, de la sphère ; ils en sont la répétition privilégiée et différenciée. La loi de leur formation est un détour, issu de l'Un, qui se reverse dans l'Un.

Ainsi le principe de l'Un, la sphère, est peuplé d'équivalents de l'Un (des microcosmes solides). L'Un se répète, mais au sein de l'Un et l'assemblage de ses répétitions est soumis à une loi de rétention, constituée selon le nombre et la figure de l'Un. Chaque duplication du Tout de l'Un est partie du Tout, à la fois semblable au Tout et soumise à la rétention des parties dans le Tout fait Un. Chaque partie est à l'image de l'Un et les parties sont assemblées entre elles selon la loi qui compose l'Un.

Au sein de l'Un, l'Un se répète de manière remarquable sous la forme qui soutient le corps de l'homme : ce vivant dont la capacité à atteindre l'intelligence de l'Un fonde son privilège parmi tous les étants.

Le principe de l'Un informe le corps, lui donne forme. Inversement, et par voie de conséquence, l'idée de l'Un se lit, se découvre à même le corps de l'homme : l'image du corps, c'est-à-dire ce qui soutient son incarnation, est au chiffre de l'Un et de sa démultiplication idéale. Rappelons-nous le diagramme de Vitruve et ses nombreuses réinterprétations à la Renaissance : le corps s'inscrit parfaitement dans la suffisance du cercle ; l'articulation de ses membres et parties répond à la proportion cosmique. L'idéal du corps est sans orifices et sans épanchements, il s'affirme comme pure compacité (matérielle) retenue dans l'Un.

Ce privilège qui investit le corps de l'homme eu égard à l'ordre du cosmos place

indirectement l'architecture devant une double ressource structurale, ou plutôt lui assigne une origine légitimante qui se dédouble en même temps qu'elle se redouble. En effet, l'architecture, si elle veut satisfaire aux concepts de beauté et de perfection, tels que les pense la tradition classique, peut emprunter ses règles constitutives soit à la géométrie du monde, soit à la géométrie du corps de l'homme puisqu'elle en est la répétition privilégiée. Ce qui n'engendre aucun dilemme, mais au contraire un renforcement de ses garanties et un élargissement de ses sources référentielles.

Ainsi, l'architecture classique est métaphore à la fois du monde et du corps simultanément cosmique et organique, assignée à cette mesure stricte que gouverne l'Un.

Poursuivons ! L'Un règne « absolument » dans la souveraineté de sa suffisance. Il s'institue au droit de sa propre adéquation, dans l'ignorance de l'altérité. Il ne subit aucun mouvement, sinon celui dont l'excellence le reconduit éternellement sur lui-même, à savoir ce mouvement qui n'a de cesse d'effectuer l'écart nul de la coïncidence. L'Un ne se meut que pour confirmer sa propre identité, sans détour, sans intermédiaire, sans « Autre ». Pure différence qui s'octroie sans reste, pur signifiant – signifiant absolu – qui se maintient à cette condition d'ignorer le désir puisqu'il n'est creusé par aucun manque. Le tout de l'Un ne connaît aucune extériorité, le champ de l'altérité lui est tout entier interne : la différence, c'est-à-dire le déploiement du monde et de ses parties est composé et logiquement fini puisqu'il est assigné à la loi de rétention de l'Un. Le mouvement qui génère la nature est interne et sa résultante est nulle ; un simple détour introverti. L'Un se démultiplie au sein de lui-même pour revenir sur lui-même. C'est le parcours de l'adéquation pleine et comble, sans manque, ni supplément : une économie qui se résout sans Autre.

La beauté, dès lors, est accomplissement de cette adéquation de l'Un à l'Un, révélation de cette résolution idéale qui ignore le désir et resplendit dans son achèvement. Est belle toute chose qui, au sein de l'Un, réitère la suffisance de l'Un, ne laisse nulle partie à l'abandon, en manque de la loi où elle est retenue. Les apparences sont trompeuses, brutes et aveugles. La beauté révèle leur nécessité et leur suffisance en dévoilant la composition qui les soutient, malgré les apparences... L'oeuvre d'art, disqualifiée par Platon, mais réévaluée au fil de la tradition classique, se doit de dépasser le miroitement instable des apparences pour assurer la contemplation de la beauté : c'est-à-dire porter au jour l'assignation des apparences au mouvement qui reconduit éternellement l'Un à l'Un, au travers du déploiement interne de ses parties. Et cette contemplation, à son tour, est mouvement adéquat de la suffisance. Elle rend vain et annule tout désir, elle suspend toute quête illusoire « d'autre chose », elle assure le calme et la sérénité dans l'intelligence de l'Un.

Le beau, selon la tradition classique est levée, suspension du désir.

Si dans la nature, les choses se donnent par fragments, mouvements partiels qui glissent de l'un à l'autre, le beau progresse (ou rétrocede) au-delà (ou en deçà) de ces péripéties internes pour livrer accès à l'achèvement de l'Un où elles s'inscrivent.

L'altérité qui se creuse au devant du désir est interne et secondaire – partielle ; le beau ouvre à l'absolu de l'Un et l'absolu est absolument Un : signifiant unique et définitif, le désir n'y a plus d'objet, plus de raison : la suffisance est à son comble.

L'Un comme signifiant absolu et absolument sans Autre, que la contemplation du beau laisse advenir, retient le déploiement de la différence en son sein, soumet la démultiplication des parties à une harmonie entièrement résolue, c'est dire qu'il résiste à l'entraînement d'un désir qui l'engagerait à se déporter sur le champ de l'extériorité, de l'altérité : ainsi, l'Un inscrit sa suffisance dans le vide, tranche sur le rien.

Au dehors de la sphère de l'Un, au-delà de ses limites, il y a « rien ». Un « rien » qu'Aristote disait ni plein ni vide. La sphère céleste fait limite, clôture absolue. Il n'y a pas de reste au dehors. A entendre : il n'y a pas de dehors. Pas de lumière, ni de nuit. La lumière est au principe même de l'Un, elle est son éclat. Et l'ombre est intérieure au monde, strictement liée à ses détours, à ses mouvements internes : rappelons-nous la caverne de Platon. Elle est l'Autre interne de la lumière, en aucune manière une altérité ténébreuse qui l'enroberait et se ferait son Autre absolu, car il n'y a pas d'Autre de l'absolu de l'Un. On comprend à cet égard l'épreuve qu'a fait subir le Caravage à l'esprit classique, lui qui renverse le statut de l'ombre subordonnée au prima de la lumière pour en faire cette chair sans bord et sans fond où advient l'éclat du visible. Le Caravage ébrèche la sérénité du beau classique parce qu'il s'ouvre sans réserve à la question du fond : l'Un n'est plus saisi absolument sans Autre, voilà que l'Un sombre dans l'Autre, voilà que la contemplation s'inquiète...

Mais cette inquiétude, le Caravage ne l'inaugure pas. Elle est le revers inévitable de l'idéal classique : l'Autre de l'Un qui se manifeste aux franges du pensable, insiste et s'impose. Comment l'Un tient-il et revient-il toujours à l'Un ? On se souvient de cette question lancinante qui se pose à la tradition antique et plus tard encore, à la Renaissance : que se passe-t-il si on passe le bras au travers de la sphère qui contient le monde ? Que lui arrive-t-il à ce membre, une fois au dehors ? A cette partie qui échapperait au Tout de l'Un ?...

Demeurons encore un moment auprès de l'idéal classique : est beau ce qui révèle au sein de la réalité l'assignation des différences, de la multiplicité à la loi de l'Un - le signifiant absolu. La contemplation du beau libère du manque que le désir ne peut résorber parce qu'il s'attache au partiel, au fragmentaire. Elle procède en amont des parties, vers le principe producteur de leur complétude. L'inachèvement apparent et trompeur des choses et des corps est reconduit au droit de leur juste accord au sein de l'Un. Le désir n'a plus d'espace où se déployer puisque le regard est porté au lieu même de la suffisance du monde et des objets qui le peuplent. Et cette suffisance qui retient et compose le monde ne connaît nulle extériorité : il n'y a pas d'ailleurs au principe, pas de lieu ni même de milieu où s'inscrire.

L'Un règne, serein et souverain, sur l'appui de sa propre adéquation.

VIII

Deux questions s'imposent au terme de ce parcours :

Si l'architecture, telle qu'entendue au sein de la tradition classique doit être conforme à l'idéal du beau, c'est-à-dire réitérer la suffisance de l'Un sous les espèces cosmiques ou organiques, échappe-t-elle au fondement qui la lie à l'hors-monde, à l'immonde de la terre ? Comment peut-elle révéler l'Un s'il est vrai qu'elle disparaît au travers du fondement sans bord ? Comment peut-elle être à l'image finie du monde ou du corps, alors qu'elle se mêle à l'impassibilité de la terre pour la muer en appui indifférent de la possibilité du monde ?

Plus largement, comment le beau peut-il échapper à la question du fond, du fin-fond ? Comment le beau qui se détache absolument peut-il régner sereinement sans Autre, sans vertige ? Le beau classique fait-il l'économie et de la figure du fond et du fin-fond ?

Il n'est pas certain que le discours classique épuise tout ce qui advient dans sa propre quête du beau. Bien sûr, au premier abord la pensée classique liquide la tradition mythique. Son souci de l'Un écrase l'ancienne conscience du tragique, de l'horreur et de l'informe. Car le mythe est une pensée qui laisse ouverte la question des bords, du passage vers l'ailleurs du monde. Les réseaux signifiants du mythe comptent des mots, des figures, des actes qui indiquent la fragilité du monde au regard de son Autre, sa précarité face au fin-fond. Des mots qui disent le danger de la transgression des limites, des figures qui laissent entrevoir l'horreur de l'indistinction, des actes qui préviennent ou conjurent la violence d'un égarement au-dehors des bords du

monde³⁵. Toutes dispositions qui entérinent l'impossibilité de liquider définitivement le fin-fond et reconduisent avec obstination la structure de l'ordre signifiant. Auxquelles il faut adjoindre, nous l'avons vu, l'acte de fondation et son produit : le fondement qui dure, dispositif qui permet d'habiter la terre et son poids d'indifférence.

La pensée classique, elle, et donc la métaphysique, travaille à l'élaboration d'une consistance absolue du monde, une consistance dont la compacité serait telle que tout y soit à la fois retenu et composé, et telle aussi que rien n'eût encore à demeurer par delà ses frontières. Les limites sont une fin définitive, en aucune façon le lieu d'un passage. L'architecture, par conséquent, ne pourrait occuper, ni même fonder les bords du monde. Au contraire, soumise aux exigences de la perfection, elle en réitère le milieu, c'est-à-dire le cœur proportionné de son absolue consistance. Là où le mythe fait continûment la part entre le monde et son Autre dont le séjour est préservé aux confins du représentable, l'esprit classique persévère sur la voie de la cohérence incorruptible de l'Un : le beau est lavé de tout Autre.

Nous cherchons à dire ceci : l'effet réel du beau n'est-il pas porté en exil dans le silence ? Malgré l'entêtement des discours à pointer sa condition dans l'accord harmonieux des parties, malgré l'insistance à paraphraser l'ordre qui consiste, la beauté n'est-elle pas autant l'effet de la vacuité où l'Un advient ? La singularité du beau n'est-elle pas comprise dans l'écart absolu où surgit sa suffisance ?

Par suite, la sympathie structurale du discours avec ce qui s'articule expliquerait son abondance au lieu de l'accord de l'Un et son silence au droit de l'abîme où il s'inscrit.

Et les questions que nous ne pouvions éviter plus haut se résorberaient. Car le propre du beau serait de liquider toute figure du fond et d'advenir immédiatement face à l'absolue vacuité du fin-fond. Et l'architecture se déroberait à l'idéal du beau, puisque sa nécessité constitutive produirait la terre comme figure du fond...

35. Voir par exemple le petit livre de J. P. Vernant, *La mort dans les yeux*.

IX

Les métaphores qui décrivent le beau dans les textes classiques relèvent du paradigme de la lumière. Non par appel à sa plus simple propriété d'apporter la clarté ou de supporter le visible, mais par allusion à sa présence violemment vibratoire. L'important tient en son éclat, sa brillance, son scintillement. Heidegger traduit ainsi un passage du « Phèdre » de Platon : « La Beauté seule s'est vue attribuer ce lot, soit d'apparaître avec le plus d'éclat, mais aussi avec le plus de force ravissante. » Et il commente : « Platon n'entend pas que le Beau même serait en tant qu'objet « transparent et aimable » ; il est ce qu'il y a de plus lumineux et, en tant que tel, d'un attrait et d'un ravissement irrésistibles ». ³⁶ La lumière, comme image du beau, n'est pas convoquée pour ses vertus de permanence, mais en raison de sa soudaineté. Elle jaillit comme l'étincelle, comme l'éclat d'une pierre précieuse ; elle éblouit pour vite s'éclipser ou imposer le détour des yeux : apparition la plus soudaine, la plus pointue et précise, mais aussi qui dément les lenteurs de la matière – signe du surgissement sans frein ni détour.

L'éclat se donne d'emblée, en une fois au plus haut de sa puissance, pour se reprendre aussitôt. Apparition et disparition, la lumière, si elle est image adéquate de l'Un, ne demeure pas simplement en elle-même, fixe et constante, elle survient et s'éteint, sans devoir rompre une quelconque inertie, sans résister à quelque milieu adverse : elle saillit dans le vide. ³⁷

36. M. Heidegger, *Nietzsche I*, Ed. Gallimard

37. Cf. J. Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, Ed. Seuil.

«Cet éclat que tous ceux qui ont parlé dignement de la beauté n'ont jamais pu éliminer de leur définition.» p.290.

« J'ai essayé de vous le faire connaître dans ces dernières rencontres sous une forme esthétique, c'est-à-dire sensible, celle du beau - la fonction du beau étant précisément de nous indiquer la place du

Bien sûr, l'homme ne peut que découvrir furtivement l'être suprême de l'Un. Il est trop mêlé aux apparentes incohérences de l'apparence pour mériter aisément une contemplation soutenue. Seul lui parvient l'éclat d'une lumière dont le principe pourtant ne peut connaître aucune intermittence, car l'Un demeure immobile en lui-même. Encore que, curieusement, cette immobilité ait à se reconduire éternellement par une motion redondante. Au monde, nous dit Platon, le démiurge « attribua un mouvement approprié à son corps, celui [...] qui s'ajuste le mieux à l'intelligence et à la pensée. En conséquence, il le fit tourner uniformément sur lui-même à la même place et c'est le mouvement circulaire qu'il lui imposa. »³⁸ On peut se demander pourquoi l'Un ne peut demeurer simplement immobile ? Le mouvement circulaire ne tient-il pas à la nécessité de reconduire sans cesse l'Un ? N'offre-t-il pas le moyen le plus continu pour résoudre la précarité de l'Un ? Quoi qu'il en soit, n'abondons pas d'avantage l'analyse du *Timée*. Voici ce qui nous importe : le saut métaphorique laisse entrevoir autre chose que l'explicitation logique. La pensée discursive insiste sur la consistance interne de l'Un, et par conséquent du beau. Il est comble et résolu fini et sans Autre. Depuis Platon jusqu'à Hegel, malgré les fluctuations et les écarts, le paradigme théorique du beau est constant. Par contre, dès que le discours s'abandonne à la métaphore, il donne à voir le vide où l'Un surgit. L'appel à l'éclat, au scintillement du beau découvre ce que la théorie dessine en creux et qu'elle laisse choir de son dire : la vacuité absolue où saillit la pointe du beau.

La métaphore libère une vérité que la pensée classique, quand elle s'égaré à interroger – inquiète – ce « rien » qui règne au dehors de l'Un, s'interdit d'explorer plus avant. Car le « rien » ne se laisse attribuer d'autre propriété que d'être vide et, partant, d'être ce lieu impensable parce que rien n'y peut séjourner : tout y tombe³⁹. Comment l'Un pourrait-il alors y demeurer ?

Et telle est bien la vérité troublante de la métaphore : il n'y a pas de demeure pour l'Un. L'Un se donne en un éclat, il surgit pour choir aussitôt. Le beau est un bien fugitif qui ne se consolide pas. L'assignation du sensible multiple à l'Un, et la suspension conséquente du désir et de l'incomplétude s'octroient dans la précarité d'un éblouissement. L'entreprise folle qui consiste à composer et résoudre le multiple et ses enchaînements erratiques sous la loi d'un signifiant unique, absolu et définitif, loin de s'apaiser par la conquête d'un bien solide, s'achève en un vacillement.

Il faut bien sûr tempérer cette vérité qui ne se découvre qu'à l'ultime pointe du beau. Tant que l'œuvre peine à élaborer la consistance harmonieuse du beau, à composer

rapport de l'homme à sa propre mort, et de ne nous l'indiquer que dans un éblouissement. » p.342.

38. Platon, *Le Timée*, Ed. Garnier-Flammarion, p. 414

39. Au XVII^e siècle encore, Kepler déclarait à propos de l'idée d'une étendue infinie au-delà de la sphère cosmique: « Cette pensée porte avec elle je ne sais quelle horreur secrète ; en effet, on se trouve errant dans cette immensité à laquelle sont déniés toute limite, tout centre, et par là-même, tout lieu déterminé. »

Kepler, *Opera Omnia* cité par A. Koyre, *Monde clos et univers infini*, Ed. Gallimard.

horizon d'apaisement où la poussée du désir s'annulerait. L'idéal du beau apparaît alors, pour reprendre les mots de Hegel, comme « calme et félicité sereine ». Aussitôt que le multiple s'accorde sans distance à l'Un, que les parties disparaissent sous son tranchant – mais toujours ceci ne se laisse qu'entrevoir –, alors s'ouvre le vide où l'Un survient pour s'abîmer.

Ainsi la quête du beau s'organise en deux moments qui découlent strictement de la stratégie théorique et pratique qui le vise :

1. la mise en oeuvre d'une complétude équilibrée ;
2. l'assignation, la résorption de cette oeuvre sous le tranchant de l'Un.

Ces deux moments, nous les repérons distincts, et néanmoins ils sont solidaires. A la fois au cours du processus de l'oeuvre, dans sa saisie contemplative et au fil des théories. L'oeuvre rassemble, cherche les rapports qui permettent de composer et d'achever le divers qu'elle prend en charge, aiguillonnée par la perspective d'une complétude raisonnée. C'est le premier moment. Dès son objet fini, elle découvre son infinie nudité : l'Un qui sourd à travers l'oeuvre est absolument seul, en suspend fragile dans ce vide qu'il a abandonné pour Autre. C'est le deuxième moment. La soumission progressive (dans le procès de l'oeuvre) du multiple à l'Un, une fois accomplie, se révèle inouïe, infiniment précaire. C'est l'éclat. La jouissance, et son fracas, n'est pas loin. Le sol manque : les délices et l'horreur de la chute⁴⁰.

La contemplation oscille entre les deux moments. En deçà de l'Un, elle s'apaise devant une présentation du monde (quelle que soit l'oeuvre : corps, paysage, scène) dont l'harmonie tranquille a congédié toute inconnue : point de faille ni de course erratique, l'univers est plein. Elle séjourne en aval de l'Un, sous sa capacité à se démultiplier, à se diffracter en rapports. Stase du beau dont parle Diderot : « J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée. »⁴¹ Au-delà de l'Un, une fois passé outre, se déploie l'immense vacance que son effectuation laisse en reste. La contemplation se fixe alors sur la pointe du beau, en son trait qui saillit et tombe à travers un paysage d'abîme. Les parties viennent à coïncider sous la pointe de l'Un qui bascule : le ravissement au faite de la contemplation.⁴²

40. « La vraie barrière qui arrête le sujet devant le champ innommable du désir radical pour autant qu'il est le champ de la destruction absolue, de la destruction au-delà de la putréfaction, c'est à proprement parler le phénomène esthétique pour autant qu'il est identifiable à l'expérience du beau - le beau dans son rayonnement éclatant, ce beau dont on a dit qu'il est la splendeur du vrai. C'est évidemment parce que le vrai n'est pas joli à voir que le beau en est, sinon la splendeur, tout au moins la couverture.

[...], je vous montrerai,[...], que dans l'échelle qui nous sépare du champ central du désir, si le bien constitue le premier réseau d'arrêt, le beau forme le second, et va plus près. Il nous arrête, mais aussi il nous indique dans quel sens se trouve le champ de la destruction. »

J. Lacan, op.cité, p. 256.

41. Diderot, *Le Traité du Beau*, Oeuvres Esthétiques, p. 418.

42. Plotin parle de l'éclat du beau qui se trouve au-delà de la « symétrie » : « C'est pourquoi, même ici-bas, il faut dire que la beauté consiste moins dans la symétrie que dans l'éclat qui brille en cette symétrie, et c'est cet éclat qui est aimable. »

Plotin, *Ennéades W*, 7, 22, Les Belles Lettres, p. 94.

Car le beau, au sens précis de la pensée classique, ne laisse, dans la chair de l'oeuvre, aucune trace de son émergence. Il se donne tout d'un coup – résolu en réduisant au maximum la lourdeur et l'opacité têtue de la matière. Pas de milieu d'appui, ni de fond d'extraction. Pas de nuit qui résisterait à l'éclaircie des formes. L'Un est souverain, sans appel. Et, partant, l'écart où il se dresse est infini. Il ne tolère aucune figure du fond par où ses contours se laisseraient affecter par le fin-fond et qui menacerait de le corrompre. Nulle trace que ce soit d'une naissance ou de l'imminence d'une disparition. Nul battement rythmique d'un continuum, sauf à s'inscrire aussitôt sous le chiffre de la rétention.



Le martyre de Saint Matthieu, Caravage
Saint Louis des Français. Rome

Le beau congédie toute figure du fond. Il refuse d'appivoiser le fin-fond, de le prendre dans les rets de sa figuration. Dès lors, il advient dans le saut le plus absolu où il s'éteint.

La vacuité est l'Autre absolu de l'absolu de l'Un : il n'y a pas de figure du fond où le fin-fond viendrait laisser l'empreinte de son absolue étrangeté auprès du monde.

C'est le scandale du Caravage : non tant l'irrespect de la composition des parties, de la scène, mais l'adhérence des corps à un fond dévorant. Le Caravage est le peintre de la nuit. Une nuit déchirée par des éclats de lumière qui éblouissent les corps. Mais jamais le jour ne vainc assez l'ombre pour assurer la sérénité de la scène. La peinture est le lieu d'une lutte sans victoire où des lambeaux de monde rompent l'aveuglement d'une épaisseur sans fond. L'Un refuse d'advenir, de se donner. Il se livre démembré, par fragments qui emportent avec eux la trace de leur émergence, qui laissent à découvert les empreintes d'un procès d'apparition qui ne peut se conclure.

A rebours, on comprend pourquoi la sculpture grecque, à travers les siècles, s'est maintenue comme modèle idéal de l'art classique, jusqu'à Hegel qui y lisait l'accomplissement absolu de l'art classique, lui-même étape de la maturité, comble du procès de l'art.

La sculpture se donne sans reste. Immédiate, et toujours là : calme et souveraine. Elle réalise la solidité et la compacité de l'Un, selon sa démultiplication la plus serrée, au sein du milieu le plus abstrait, le moins matériel : la lumière. Et son objet est le corps de l'homme, ou du dieu, dégagé de toute contingence, séparé des circonstances de l'action ou du désir, mais surtout détaché de tout fond puisque la résistance de la matière s'y soumet sans détour à la suffisance de l'Un. Elle procède d'ailleurs par extraction de tout surplus de matière, au dire de sa définition courante : « l'art de la sculpture consiste à enlever un excès de matière pour n'en laisser que la forme du corps telle qu'elle est dessinée dans l'esprit de l'artiste »⁴³. Aucune trace de l'avènement du corps n'est inscrite dans la pierre. Il est là, éternellement immédiat, le plus conforme à l'idéal du beau. Son surgissement rapide, pareil à l'éclat, à ce point soudain qu'il n'en demeure aucun souvenir, s'est débarrassé de l'adhérence d'une figure du fond. Enfin, la sculpture du corps s'accorde au plus court à l'Un. La composition des membres est compacte, – et se résout en articulations continues : la soumission des parties à l'Un du corps se fait sans hiatus et, partant, le corps saisi dans sa pure individualité, comme seule peut l'accomplir la sculpture, révèle au mieux et sans hésitation, au sein du monde des apparences, l'existence du beau.

Selon Hegel, la sculpture accomplit l'idéal classique, et, plus largement, elle est l'art le plus conforme au concept du beau. A cet égard, elle relève et dépasse l'architecture qui, pour sa part, réalise le commencement de l'art.

« La première réalisation de l'art est représentée par l'architecture. [...] Lorsque cet art qu'est l'architecture veut réaliser une adéquation parfaite entre le contenu et la forme, il sort des limites de son domaine propre, pour empiéter sur un domaine plus élevé, qui est celui de la sculpture. Et c'est ainsi qu'il fait apparaître sa nature limitée par ses rapports purement extérieurs avec le spirituel et par la nécessité où il se trouve de se dépasser pour se rapprocher de l'idée, de l'esprit. [...] le mérite d'avoir réussi à réaliser cette parfaite adéquation revient à

43. G. Vasari, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs, architectes*, Ed. Berger-Levrault.

l'art classique, qui est celui de la sculpture. La sculpture introduit Dieu lui-même dans l'objectivité du monde extérieur. »⁴⁴

Il convient, avant de poursuivre, de préciser le contenu spécifique que Hegel attribue au concept de « beau ». Selon ses déterminations générales, il répond au paradigme classique : le beau révèle l'adéquation du multiple sensible à la suffisance de l'Un : « or, la vraie nature du concept (du beau) exige que les différences réelles, autrement dit la réalité des différences indépendantes et de l'unité, elle aussi, objectivement indépendante, puissent être réintégrées dans une seule et même unité, dans un Tout »⁴⁵. Mais l'unité visée par le beau, et qui s'épanouit au mieux dans l'art classique, est organique, corporelle. Elle prépare une saisie plus haute la pure auto-détermination de la subjectivité, « l'esprit qui se sait lui-même »⁴⁶. Car le beau est un absolu provisoire, une étape sur le chemin qui mène au bien absolu : le Savoir plein du sujet qui se saisit, sans détour, en son indépendance⁴⁷. Tâche que la philosophie est destinée à accomplir. L'art, en son achèvement classique, prépare l'œuvre des philosophes. Il réalise l'unité d'un contenu spirituel avec une forme corporelle. L'esprit est saisi selon ses limites organiques : tel est l'acquis du beau classique dans l'œuvre de la sculpture. Avec la statue du dieu, la subjectivité idéale est approchée sous l'angle de l'unité du corps où elle est abritée.

« La sculpture représente l'esprit sous sa forme corporelle, dans son unité immédiate, dans un état de calme serein et bienheureux, tandis que la forme, de son côté se trouve vivifiée par l'individualité spirituelle. La forme et le contenu participent d'une adéquation absolue, aucun d'eux ne l'emporte sur l'autre, la forme détermine le contenu, le contenu la forme, c'est l'unité dans sa pure universalité. »⁴⁸

Le Savoir Absolu, c'est celui du sujet qui se sait, savoir transparent puisqu'il s'effectue par l'immédiateté du concept. L'idéal du beau en est encore éloigné. Il révèle l'identité et l'unité de l'esprit par le biais de son apparence corporelle. Le détour est charnel, opaque, mais il annonce une saisie plus vive.

Ceci dit, l'Un révélé par le beau n'est plus destiné à composer le monde. L'« Esthétique » de Hegel s'est disjointe du paradigme classique que le Timée nous avait permis d'éclairer. L'Un s'est déporté du principe du monde vers la promesse de l'avènement du sujet absolu. L'absolu ne réside plus en ce trait unique, en ce nombre, où se résout la multiplicité des apparences, mais au terme d'une histoire où, enfin, le sujet se comprend dans sa suffisance. L'Un ne soutient plus la nature, il est la conquête de l'esprit qui s'achève en sujet souverain, qui s'institue « Un ». Il donne sens, non plus

44. Hegel, *Esthétique*, vol.I, Flammarion, Champs, pp. 122,123.

45. Hegel, *Ibidem*, pp. 167-168.

46. Hegel, *Le savoir absolu*, Ed. Aubier, p. 105.

47. «...Ce savoir est le pur être-pour-soi de la conscience de soi : il est Je, qui est ce Je et aucun autre, et qui est aussi Je immédiatement médiat...»
Hegel, *Ibidem*, p. 105.

48. Hegel, *Esthétique*, op.cité, p. 124

à l'univers, mais à l'histoire, concaténation dialectique du développement de l'esprit. Et dès lors, l'idéal du beau, puisqu'il anticipe l'avènement du Savoir Absolu, est orienté vers l'Un du sujet que dévoile, de façon encore détournée, la consistance charnelle où il séjourne. Le principe du beau, c'est le corps où se recueille l'indépendance de l'esprit. Non plus l'Un de la sphère cosmique : le paradigme classique s'est déplacé. « Dans la mesure où l'esprit existe, et existe d'une existence sensible, il ne peut se manifester sous aucune autre forme que l'humaine. C'est ainsi que se trouve réalisée la beauté dans tout son éclat, la beauté parfaite. »

Bien sûr, au long de la tradition classique, la forme du corps est demeurée au premier chef modèle de la perfection, incarnation privilégiée de la beauté. Mais au nom de sa coïncidence avec le principe de l'univers. Parce qu'elle réitère son excellence infinie mieux que tout autre être. Car par-delà le corps, au travers de sa perfection, le regard accède à la complétude absolue – divine ou cosmique. Tandis que pour Hegel, le rapport du corps à l'Un n'est plus inscrit dans une règle de répétition. La beauté du corps anticipe une révélation supérieure : l'achèvement de l'esprit qui se sait dans son infinie finitude. Le renversement est de taille. Le sujet déloge le monde pour occuper sa place au droit de l'Un, et pourtant les effets du beau sont pareils. Ils suspendent l'errance du désir et révoquent l'adhérence de toute figure du fond.

« ...la contemplation du beau comporte, [...], ce qu'on peut appeler le retrait du désir. »⁴⁹

« Il est en effet de l'essence du beau que l'objet possédant cette qualité ne doit rien à des influences extérieures : aussi bien son concept, sa fin et son âme que sa détermination, sa variété et sa réalité extérieure en général ont leur source en lui-même, puisqu'il tire sa vérité de son unité immanente et de l'accord de son concept avec son être-là. »⁵⁰

Les effets du beau sont identiques, mais son plus haut accomplissement se délivre exclusivement par l'achèvement d'une consistance organique :

« C'est là que réside la principale différence entre la partie d'un tout et un membre de l'organisme. Les parties particulières d'une maison, par exemple : les pierres, les fenêtres, etc., restent ce qu'elles sont, qu'elles fassent partie d'une maison, ou non ; l'association avec d'autres parties leur est indifférente, et le concept reste pour elles une forme purement extérieure qui ne vit pas dans les parties réelles pour les élever à l'idéalité d'une unité subjective. Les membres d'un organisme, au contraire, possèdent bien, eux aussi, une réalité extérieure, mais le concept est leur essence propre et intime qui, loin de leur être imposée du dehors à titre de force unificatrice, leur assure seule leur existence. C'est pourquoi les membres d'un organisme possèdent une réalité qui n'est pas celle des pierres d'un édifice ou celle des planètes, des lunes, des comètes dans

49. Hegel, *Esthétique*, op.cité, p. 164

50. Ibidem, p. 164.

le système planétaire, mais leur existence est une existence posée par l'idée, inhérente à l'organisme, indépendamment de toute réalité. Une main amputée, par exemple, perd son existence indépendante, elle ne reste plus ce qu'elle est et symétrique les formations de la nature extérieure,... »

Hegel est le premier à disqualifier l'architecture, à rompre sa prétention au beau. Il bat en brèche toute la pensée qui avait soutenu l'art classique de l'édification. Non seulement parce qu'il déconsidère les moyens de la géométrie et sa capacité à atteindre le beau véritable, mais parce qu'il démontre l'impuissance de l'architecture à l'Un. L'architecture ne se dégage pas de la nature brute. Son mode de constitution ne lui permet pas d'aller au-delà d'un simple ordonnancement des masses inorganiques. Elle élève la terre à des rapports de sympathie avec l'esprit, mais ce dernier ne peut, avec elle, progresser vers le modelage de son individuation. L'architecture adhère à la terre qu'elle modifie pour y réserver l'accueil de l'esprit et les étapes successives de son cheminement vers l'assomption du Savoir Absolu. Soumise à la pesanteur et impuissante à dégager la forme de l'individuation, puisqu'elle n'organise que ses circonstances extérieures, elle pose les prémisses de l'aventure téléologique de l'esprit.

Enthousiasmés par sa substance mathématique, les trattatistes classiques avaient placé l'architecture au voisinage immédiat du pur idéal. Hegel bouscule ces prétentions à l'achèvement et la renvoie au commencement : l'architecture détermine le sol du monde. Première levée de l'esprit qui se marque à même l'inorganique. Première levée de l'indétermination.

« Les matériaux sur lesquels elle (l'architecture) travaille représentent, par leur aspect extérieur et direct, une lourde masse mécanique, et ses formes restent celles de la nature inorganique, ordonnées d'après les rapports abstraits de la symétrie. L'art débute donc ici par la nature inorganique, se réalise en elle, et comme son contenu est lui-même abstrait, il lui reste extérieur et, au lieu de faire apparaître extérieurement Dieu lui-même, il se contente d'une simple allusion à lui. L'architecture ne fait encore que frayer la voie à la réalité adéquate de Dieu et s'acquitte de ses devoirs envers lui en travaillant sur la nature objective et en s'efforçant de la tirer des brouilles de la finitude et des difformités de l'accidentel. Elle prépare la voie qui doit conduire vers lui, elle lui érige des temples, elle lui crée de l'espace, nettoie le terrain, élabore, pour les mettre à son service, les matériaux extérieurs, afin qu'ils ne lui restent pas extérieurs, mais le fassent apparaître, et deviennent propres à l'exprimer, capables et dignes de le recevoir. Elle fait de la place pour les réunions intimes, bâtit une enceinte pour les membres de ces réunions, une protection contre l'orage qui menace, contre la pluie et les intempéries, contre les bêtes. Elle extériorise, en lui donnant une forme concrète et visible, le vouloir-être-ensemble. Telle est sa destination ; tel est le contenu qu'elle doit réaliser. Ses matériaux lui sont fournis par la grossière matière extérieure, sous forme de masses mécaniques et pesantes. Le façonnage de ces matériaux est un façonnage extérieur, exécuté

d'après les règles abstraites de la symétrie. C'est ainsi qu'on érige à Dieu son temple, qu'on bâtit sa demeure. On fait subir des transformations à la nature extérieure, et soudain elle est traversée par l'éclair de l'individualité. Dieu fait son entrée dans son temple, prend possession de sa maison. L'éclair de l'individualité, c'est le moyen par lequel il se manifeste, et sa statue se dresse désormais dans le temple.

En d'autres termes : c'est ainsi que, grâce à l'architecture, le monde inorganique extérieur subit une purification, est ordonné selon les règles de la symétrie, rapproché de l'esprit, et le temple de Dieu, la maison de sa communauté se dresse toute prête. Dans ce temple, Dieu lui-même fait ensuite son entrée, en frappant, en pénétrant la masse inerte de l'éclair de l'individualité, et la forme infinie, non plus simplement symétrique de l'esprit, s'empare de la matérialité du temple et la façonne pour rendre celui-ci digne de sa destination véritable. »⁵¹

51. Hegel, *Esthétique*, vol.I, op.cité, pp. 122-123.

X

Ainsi, quand l'art classique reçoit ses lettres de noblesse sous la plume de Hegel, l'architecture est reconduite au seuil du beau : l'architecture est inadéquate au beau. Au moment où Hegel accomplit son projet d'achever la métaphysique et où il reconduit l'art et la quête du beau à leur place dans le procès de l'esprit, l'architecture est repoussée aux aurores. Elle est bien en deçà du progrès du beau – et dès lors, Hegel disqualifie toute prétention de l'architecture à endosser les avantages de l'art classique dont la sculpture présente la plus haute avancée.

Si l'architecture tente de se résoudre en entier sous la suffisance du beau, elle se déporte hors d'elle-même ; elle outrepassa sa condition, elle se cherche là où elle ne peut se trouver. Car à l'Un, elle demeure étrangère. Elle est circonstance, accueil. Elle est marquage de l'inorganique : elle précède, elle prépare les progrès ultérieurs de l'esprit. Or le beau est une conquête de l'esprit qui aborde, qui entrevoit le scintillement de l'Un ; le beau est plus avant sur la quête du Savoir absolu. Le beau est déjà l'affaire du sujet.

Loin en deçà, l'architecture dispose sur la terre l'ordre où pourra advenir le beau... L'architecture est sans éclat.

Le beau, tel qu'il appartient à la tradition classique, nous l'avons vu, congédie toute figure du fond. Il advient dans la pure vacance où s'instaure le fil de l'Un. Il révoque toute inscription d'un fond et, partant, saillit en éclat sous l'horizon de son absolument Autre : le fin-fond, l'infinie vacance.

Nous poserons ceci : la tradition classique s'achève quand la vacance entre dans la

chair de l'oeuvre, à savoir à l'âge baroque⁵² : la consistance de l'Un s'abîme, l'Autre absolu de l'absolu de l'Un est convoqué, l'éclat se donne dans sa chute : effondrement au sens propre du beau.

L'architecture, tirée malgré elle, comme Hegel nous l'enseigne, dans les péripéties du beau n'échappe pas à ses ultimes avatars : l'architecture, à la limite du beau, est baroque.

L'âge baroque est avare de discours fondateur : il n'y a pas de légitimation théorique de l'architecture baroque. Persistent les anciens argumentaires classiques issus de Vitruve et de son renouvellement par Alberti, qui ignorent largement les nouvelles structures, tout au moins les enjeux produits par ces nouvelles structures.

Le moment où le beau s'achève au sens propre, c'est-à-dire où l'art saisit l'Un dans sa chute, dans son déclin infini, n'est pas l'heure du concept. Le baroque est une expérience où la pensée n'a pas de prise, où les mots manquent. La fin de l'idéal du beau, son outrepassement, est une aventure hors discours, hors théorie.

Nous avons vu que la quête du beau s'organise autour de deux moments :

- le rassemblement raisonné du divers sous la consistance de l'Un.
- le vacillement de l'Un au sein de la vacance qu'il laisse pour reste, pour Autre.

L'expérience baroque prend à corps, admet dans l'oeuvre l'ivresse du vacillement. L'Un s'y outrepassa – au sens précis que le baroque passe outre l'Un, s'ouvre à la nudité sans mesure de sa suffisance. Pas de sol sous le signifiant absolu : une fois passé outre, le baroque s'abandonne au pur écart.

L'outrepassement suppose la conquête préalable de l'Un. La captation par l'infini où s'épuise le baroque succède à la production de la vacance qu'accomplit l'idéal classique du beau. Mieux : cette vacance absolue que le classique laisse pour Autre méconnu est la condition du baroque. L'expérience baroque suit logiquement l'assomption du beau idéal. Il n'y a qu'un léger glissement du scrupuleux accomplissement de l'Un vers sa chute. Pas même une inversion.

Les méditations sur l'Autre de l'Un que la tradition classique retenait dans ses marges s'incorporent au travail du « beau ». Plus précisément : le ressort de la jouissance du beau - qui tire ses effets de la production du détachement absolu et de la révocation de toute figure du fond –, que la tradition classique maintenait hors-oeuvre, l'art baroque lui donne, lui offre chair.

Les effets de la vacance sur l'Un, à savoir l'impossibilité pour l'Un de demeurer, rentrent dans l'oeuvre.

52. Il est évident que la tradition classique déploiera sa filiation au-delà de l'époque dite baroque. Ce qui se dit ici, c'est que sa mise à mort est effectuée par l'outrepassement baroque, ce qui n'empêchera l'inertie de la tradition de prêter encore son soutien aux données de l'art de bâtir.

L'échec (ou l'aporie) de l'idéal du beau, à savoir convoquer l'Un dans l'oubli de son Autre, mais aussi la jouissance induite par l'efficacité de ce leurre, s'incarnent, adviennent au plan de l'oeuvre.

Mais une telle ouverture, une telle advenue s'était au préalable frayée un chemin. Elle est venue clore, combler, aboutir un processus dont l'accomplissement se cherchait au travers de différentes voies, au travers de différents modes de régulation du beau. Comment, pourquoi ce chemin s'est-il ouvert, pourquoi y a-t-il « histoire » ? : nous ne l'aborderons pas ici. Il importe qu'il y ait eu expériences, que des pensées et des oeuvres successives, cumulatives et relevantes, aient ouvert des questions - et en final un champ nouveau.

Le fil majeur qui a guidé le déploiement de ce chemin, au long duquel nous voyons se défaire l'Un et se préparer les conditions nécessaires à l'outrepassement baroque, nous posons cette hypothèse qu'il coïncide avec les développements logiques du dispositif perspectif. Avec, par conséquent, ce corollaire que dès l'aube de la Renaissance, dès l'inauguration par Brunelleschi du champ d'élaboration des données et implications de la perspective, le cours logique et nécessaire où l'Un va s'abîmer est à pied d'oeuvre.

On sait que la construction perspective dispose la relation entre un point où s'établit le sujet – le point de vue –, un objet qui s'inscrit au tableau, et un point de fuite qui a pour lieu l'infini. Le point de vue et le point de fuite viennent à coïncider sur le tableau si on les y projettent. Au travers de l'objet qui occupe le coeur du dispositif, qui institue la place disponible au déploiement du beau, deux pyramides se télescopent. L'une est retenue à distance finie par le point du sujet. L'autre se résout dans la profondeur infinie de l'image en un point dont le propre est de fuir toujours – c'est-à-dire un point impossible, un point qui se dérobe toujours plus avant : un point hors monde.

Le dispositif perspectif, dès lors se décompose en trois termes.

1. Le point de vue institue le lieu potentiel d'une maîtrise d'un sujet sur l'objet saisi au tableau. Si l'on admet que le point de convergence du faisceau géométrique qui cadre l'objet ou la scène est l'origine du dispositif, la perspective offre le beau à la disposition du sujet. C'est l'interprétation courante de l'invention de la perspective à la Renaissance : le beau est mis en scène pour l'homme⁵³. Recul de la théologie et/ou de la cosmologie antique : l'homme est au centre du monde.

2. L'objet saisi au tableau est capté par la profondeur où il se dresse. Les fuyantes qui permettent d'articuler le volume perspectif sont, dans leur principe, continues et se dérobent infiniment. L'objet est au centre du dispositif, mais la

53. Ainsi Panofsky : « ...entre la perspective et l'attitude mentale de la Renaissance, il existe une correspondance interne : le processus consistant à projeter un objet sur un plan de telle façon que l'image résultante soit déterminée par la distance et l'emplacement d'un foyer, ou « point de vue », symbolise en quelque sorte la Weltanschauung (la vision ou la conception du monde) d'une époque. Cette époque, en effet, a intercalé entre elle-même et l'Antiquité une distance historique - comparable à la distance qui fonde la perspective - en assignant à l'homme une place « au centre de l'univers » de même que la perspective assigne à l'oeil humain une place au centre de la représentation graphique. » E. Panofsky, *La vie et l'art de Albrecht Durer*, Ed. Hazan, p. 78.

profondeur où il se loge ne connaît pas de mesure, pas d'arrêt. Elle se creuse toujours plus loin, jusqu'en un point qui n'a pas de lieu : le point de fuite. L'objet qui a droit au dispositif de la présentation du beau est happé par la puissance de l'infini.

3. Le point de fuite institue le lieu potentiel, mais hors mesure, d'une perte indéfinie de l'objet. Et ce point coïncide en projection avec celui qui retient l'objet, qui construit sa maîtrise : le point de vue.

Les deux positions (le point de vue et le point de fuite) sont équivalentes au regard de certains paramètres comparatifs, à savoir le face à face des sommets de deux pyramides qui ont en commun l'axe de leur génération. Mais elles s'inscrivent en deux champs radicalement hétérogènes. Le premier déploie l'ordre de la mesure et donne lieu à la position du sujet. Le deuxième libère l'ordre de l'impuissance de la mesure où s'établit un point qui n'a de cesse de s'évanouir. Au miroir du tableau, par delà l'objet, le sujet vise son alter ego qui est le principe même de l'échappement, de la défection.

La perspective est sans fond – et au travers l'Un de l'objet, le sujet rencontre le lieu hors-mesure de sa défaillance : la profondeur fuyante.

La construction logique d'un lieu qui donne l'objet pour un sujet induit nécessairement la mise à jour d'un « hors lieu » où s'abîment en puissance et le sujet et l'objet. La perspective construit avec raison la vacance où se constitue l'objet pour un sujet.

Ceci veut dire que la perspective qui est tenue pour le reflet d'une culture humaniste ou pour l'instrument concourant à la construction de l'humanisme contient d'emblée le renversement de l'humanisme. Une culture tempérée, oeuvre équilibrée des sujets, contient dès son aurore les germes de sa défection : l'homme est jeté dans le réel ; à l'horizon de la culture pointe sa précarité : la culture s'établit au creux d'un vide.

La perspective semble fonder la maîtrise du sujet sur le monde, mais dans le même temps, elle opère une défondation radicale. L'objet qui se donne ne s'appuie sur aucun fond : il est jeté dans la vacance, dans la pure ouverture, qui est non-lieu.

La radicalité du dispositif perspectif, telle que la formule notre hypothèse, s'éclairera et s'accomplira au plus profond lors des travaux d'anamorphose, et bien sûr au cours de l'expérience baroque. Ce qui n'empêchera que dès l'abord, dès les premières expériences de Brunelleschi, le point de fuite, son statut et ses conséquences, la manière d'infini qu'il impose, ne cesseront de questionner ceux qui disposent ou se laissent disposer par la perspective. Les travaux d'Hubert Damisch⁵⁴ ont parfaitement démontré l'état, l'urgence ou les détours de cette question ainsi que sa dimension transverse aux différents savoirs et pratiques dès l'aube de la Renaissance : l'ordre de l'infini, l'instance d'une pure profondeur travaillent les pensées.

54. H. Damisch, *Théorie du nuage*, Ed. Seuil, et *L'origine de la perspective*, Ed. Flammarion.

Dans la première expérience de Brunelleschi – premier dispositif de perspective « raisonnée », la question de l'infini est à la fois donnée, livrée et reprise : le point de fuite qui organise la perspective est rapporté au point de vue du spectateur. Grâce à une disposition imaginée par Brunelleschi, l'observateur ne se place pas devant la perspective et face au déploiement de sa profondeur, mais au revers du tableau où un petit trou est percé à l'endroit précis du point de fuite. Un miroir tenu à bout de bras et à bonne distance est placé face au tableau, et le spectateur regarde la réflexion de la perspective peinte à partir de l'oculus pratiqué à son propre point de fuite. Ainsi la double pyramide qui se déploie de part et d'autre du tableau et a pour sommets le point de vue et le point de fuite se rabat sur elle-même.

Le point de « l'observateur », le point d'origine de la perspective (si l'on peut attribuer un tel statut à la position du sujet), vient coïncider avec le point d'infini : la question de la fuyance indéfinie de la profondeur est réduite. Le sujet se trouve, se retrouve lui-même au terme de la profondeur perspective. Maîtrise complète de ce qui (de celui qui) occupe simultanément les points extrêmes du dispositif perspectif. L'ubiquité du sujet résout l'écart qui se creuse au devant de sa position. Le système perspectif se boucle sur soi : rien n'échappe au sujet⁵⁵.

On connaît les autres dispositions auxquelles eurent recours les artistes de la Renaissance pour occulter l'œuvre de l'infini au sein de représentations destinées à présenter des scènes achevées, des mondes suffisants. Dont la plus élémentaire consiste à placer au milieu du tableau un écran qui masque l'étendue indéfinie de la profondeur. Un écran dont la valence symbolique et/ou formelle recentre à distances finies l'ensemble des éléments du tableau.

Cette disposition garantit et conforte la vigueur hiérarchique du centre géométrique du tableau, et reconduit la maîtrise de l'Un sur les diverses parties composées de la représentation, malgré la rupture de sa complétude, son abandon à la fuyance de la perspective.

« La cité idéale »⁵⁶ nous offre la solution quasi prototypique de cette disposition. La peinture nous présente un paysage urbain et, au milieu exact du tableau, un temple circulaire. Diverses constructions civiles et religieuses composent un petit lexique des structures architectoniques manipulées à l'époque, ainsi que quelques manières de combiner leurs articulations internes. Le paysage est astreint à une perspective centrale dont les plans fuyants sont parfaitement explicités par le dallage du sol, par les façades des bâtiments qui cadrent le temple suivant deux alignements parallèles

55. « Ce fait manifeste clairement que, même si le thème n'en était pas explicitement présent dans la découverte de Brunelleschi, la perspective centrale, comme déjà la géométrie grecque, toute finie ou finitiste qu'elle fût, aura été travaillée, dès l'origine, par la question de l'infini, et cela au lieu, au point même que Viator, par un calcul sans doute inconscient, devait nommer « sujet » : telle étant la force de la perspective, la force - comme pariera Piero - de ses lignes et de ses angles, que le sujet n'ait d'abord trouvé à s'assurer de lui-même qu'en se plaçant au revers de la peinture, et s'effaçant derrière elle pour la viser au miroir, à travers l'écran, percé d'un trou, du tableau ».
H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Flammarion.

56. Palais ducal d'Urbino. Cf. le travail de H. Damisch, in *L'origine de la perspective*, Op. cité.

quasi continus, et par les dégradés bleus du ciel.



La Cité idéale
Galerie Nationale des Marches, Urbino

L'image nous donne à voir un lieu qui s'étend en une profondeur perspective. Une profondeur rapidement occultée par la construction ronde. Rien d'innocent dans cette disposition. Le temple circulaire accomplit au mieux le paradigme classique de l'architecture, tel qu'il fut réactivé à la Renaissance. Les traités l'ont placé au comble de la perfection : la géométrie du cercle économise l'articulation des parties ; elle se tient sans détour sous la complétude de l'Un, elle réalise immédiatement l'Un.

C'est la perfection de la complétude, incarnée par le temple, qui fait arrêt au déploiement incomplet, inachevé en son principe, de la profondeur perspective. La perfection lisse et pleine du temple circulaire dissimule le lieu où la profondeur s'amplifie, le lieu qui n'arrive pas à se clôturer, sinon en son terme ultime : le point de fuite. Elle s'affirme et résiste sans intermédiaire à l'endroit même dont la logique fuyante pose problème.

Là où surgit ce que le beau classique abandonne pour Autre et maintient dans la méconnaissance : la vacance, le fin-fond, l'auteur de la « cité idéale » a choisi de disposer le comble de l'Un sous son espèce architecturale.

L'effet du beau sur le sujet, par la voie de la contemplation, est de l'extraire du réseau inachevé des apparences pour l'introduire à la lumière de l'Un. Le beau suspend la voie errante du désir. Ceci est le discours explicite de l'époque classique. Dès qu'un dispositif logique – la perspective – construit la mise à disposition du beau pour le sujet, l'Un advient au jour sous un horizon de défaillance, de mise en abîme prochaine. Et par delà le beau, c'est le sujet qui défaille et choit. A la quête d'un signifiant absolu, qui interromprait les aléas du désir, succède nécessairement la défaite du sujet qui se délie sous l'horizon du fin-fond.

Que l'infini, que l'inachèvement adviennent à la présence au plan, au tableau de la peinture, mais qu'en outre l'expérience picturale s'y abandonne sans frein, il faudra attendre les constructions d'anamorphose et le délitement des baroques. Trop d'obstacles dans les appareils théo-cosmologiques de la Renaissance, qui règlent

leurs structures sur la consistance sans reste de l'Un, empêchent l'affleurement dans la pensée et dans les oeuvres des questions posées par les effets d'une pure profondeur. Ce sera pour l'anamorphose le produit du jeu libre et spéculatif de l'esprit maniériste, et pour le baroque les retombées du développement de la théologie catholique qui accède à l'idée d'une puissance, d'une essence infinie de Dieu

L'anamorphose crée délibérément la possibilité d'un regard tiers sur l'ensemble du dispositif perspectif. Puisqu'à se placer, comme à l'habitude, face au tableau, le spectateur ne s'installe pas sur l'axe du point de vue. Il occupe une position oblique par rapport à la double pyramide perspective et prend la place d'un observateur extérieur des effets de la profondeur perspective sur les objets. « Au lieu d'une réduction à leurs limites visibles, c'est une projection des formes hors d'elles-mêmes et leur dislocation de manière qu'elles se redressent lorsqu'elles sont vues d'un point de vue déterminé », écrit Baltrusaitis⁵⁷.

Si l'observateur occupe une position quelconque devant l'anamorphose, il est de biais par rapport à la fuyance de la perspective. Il n'est pas au droit de l'axe qui organise la double pyramide. Il échappe lui, en tant que sujet, à la captation par la profondeur. Cependant, il en mesure les conséquences, en tant que tiers, sur l'objet : la profondeur altère l'intégrité de la forme, l'objet se répand, sa consistance se délie. Le bénéfice d'une position tierce par rapport au dispositif perspectif est d'accéder à ce constat qu'un objet donné pour un sujet ne peut parvenir à l'Un absolument : ainsi donné, il se défait.

Si par contre, l'observateur se place en ce point singulier (le point de vue) qui organise la projection perspective, le sujet s'aligne sur la profondeur où se tient l'objet et ce dernier réintègre l'apparence de sa consistance. L'objet accède à l'Un, ses apparences font l'Un, s'il est jeté dans la profondeur où se tient le sujet. Dès que le sujet abandonne une position tierce pour recevoir l'objet à partir du point où il lui est effectivement donné, adressé en tant qu'objet pour un sujet, la profondeur lui est donnée dans le même temps, sans partage. Le dispositif qui délivre un objet pour un sujet emporte avec lui l'étendue de la profondeur - et celle-ci, comme l'enseigne la position quelconque à l'égard du dispositif - capte les objets, les projette hors d'eux-mêmes.

L'accès à l'Un se délivre dans la précarité - et sous les effets - d'une profondeur sans fond.

Il n'a pas été reconnu à l'anamorphose le pouvoir d'accéder à la vérité du beau. Jeu, production de chimères, elle fut tenue à l'écart des considérations sérieuses et pertinentes. Pourtant, du beau donné pour un sujet, elle démonte et démontre le mécanisme. Mais ce faisant, elle ouvre un champ aux plaisirs et aux jeux de la déformation plutôt qu'à la jouissance ouverte de l'Un, comme l'accomplira en tant que telle le baroque.

57. J. Baltrusaitis. *Anamorphoses et perspectives curieuses*, Paris, 1955, p. 5.

L'anamorphose est demeurée une spéculation subtile et cultivée, un secret pervers, un envers que seuls ont pu manipuler ceux qui avaient le savoir de la constitution du beau offert à un sujet. Ces derniers, pour la première fois sans doute, ont ouvert un regard désenchanté sur l'absolu du beau : les chimères du doute.



Les Ambassadeurs, Hans Holbein.
National Gallery, Londres

Le baroque, quant à lui, approfondira la jouissance et l'enchantement liés à l'exploitation libre et radicale des ressorts du dispositif perspectif. Au lieu de mesurer, de constater les effets déformants de la profondeur sur les objets, de jouer d'un trouble qui laisse supposer quelque secret et convoque l'esprit aux plaisirs du décodage, ce à quoi s'assortit l'anamorphose, l'art baroque livre le sujet sans détour, sans médiation savante, aux effets de la profondeur. Plus de position tierce

du sujet par rapport aux happements de la fuyance : le sujet est jeté, capté, lié à l'outrepassement qui affecte la scène peinte, ses objets, ses corps.

Dans le champ pictural, un objet – le beau – est encore donné pour un sujet, mais la vacance où s'accomplit cette mise à disposition, n'est plus contournée : le beau choit effectivement dans la vacance où il saillit. L'Autre de l'absolu de l'Un n'est plus retenu hors œuvre : ses effets agissent dans la chair de la présentation peinte. Il s'agit bien des effets, car cet Autre – le fin-fond – échappe, nous le savons, à l'ordre de la présence. Et ces effets sont extatiques : les corps, les choses sont déportées, déployées hors d'elles-mêmes. Non pas comme dans l'anamorphose où la déformation n'est pas alignée sur le gouffre d'une profondeur – déformation constatée à distance finie, formation étrange, chimère – mais une déportation qui, poussée à sa limite, tend vers l'infini, vers l'extrême de la vacance. L'horizon des déformations baroques, c'est l'extinction.

Dans le champ de l'architecture, les effets de la vacance, du fin-fond sur un ordre précédemment pétri par la recherche du beau, sont parallèles à ceux qui affectent le champ pictural. A ceci près que les déformations portent sur les géométries - c'est l'apparition des plans elliptiques⁵⁸, sur les ordres architecturaux, sur le poids des matières. On connaît le baroque et ses descriptions.

Le baroque, nous l'avons dit, est une expérience qui ne se dit pas, une expérience dont les conditions d'élaboration ne firent pas théorie, tout au moins dans le domaine de la pratique des arts et de l'architecture. Il n'a pas été jugé nécessaire d'en asseoir les principes et de traiter les garanties de sa reproduction. Cela illustre bien ceci que le baroque ne put qu'être un moment, un produit historique qui exécuta la consommation du beau classique. Ce ne fut même pas une mise à mort, mais un abandon, la chute du beau au droit de son propre principe, et comme telle la temporalité en fut évanouissante. Par nature, le baroque ne pouvait faire école et demeurer. Quelques expériences, leurs échos successifs et l'énergie de l'éclat fut dépensée.

Le moment baroque nous permet, à rebours, d'appréhender le beau classique comme un bien culturel périssable, un absolu qui fit lien culturel tout en traçant ses propres limites et sa contingence. L'ignorance de son propre principe, ignorance qui fondait sa condition d'existence et de persistance, ne put résister aux modifications radicales de la culture, aux expériences, à la curiosité, au doute qui ont frayé leur chemin dès l'aube de la Renaissance.

Il en reste que la quête du beau et ses avatars ont recouvert pour un temps les coordonnées mentales de l'architecture – le traitement des règles de son édification et le jugement des œuvres.

Hegel nous a appris que ce recouvrement par la loi du beau ne pouvait en rien modifier les nécessités intimes de l'architecture. L'architecture demeure en elle-même malgré les discours liés au beau qui la surplombent et qui l'assiègent. Un autre chemin, une

58. L'ellipse est le produit d'un abandon raisonné du cercle à la profondeur. Et la raison à entendre ici est celle qui enclot l'œuvre de l'infini au sein de coordonnées finies.

histoire – celle qui se conclut à l'âge baroque, nous montre la contingence et la fin du beau. L'idéal du beau, en droit et par force, est retiré à l'architecture.

XI

Le développement du travail qui, ici, rencontre son point d'arrêt, s'est déplié sur un double terrain. Nous avons commencé notre parcours, lui-même commencement en choisissant la voie ouverte par l'analyse structurale et par l'enseignement de Lacan, à savoir cette mise à jour de la fonction du langage en tant qu'instance formatrice de l'humain, et comme telle débitrice de toutes les structures qui le trament. Nous terminons notre parcours en décrivant l'accomplissement du cycle du beau, si nous admettons qu'à l'époque baroque, les coordonnées de l'esthétique classique se rompent sous la poussée d'une radicalisation et d'un questionnement actif de leurs propres bases.

Ce parcours n'est ni innocent, ni forcé. Nous avons, dans un premier temps, déployé les concepts de « fin-fond » et de « figures du fond », concepts amples qui nous ont permis de donner un lieu au champ de l'architecture. Dans un deuxième temps, nous n'avons pu nous dérober à la question du beau, dans la mesure où ce dernier supporte dans notre culture une idée de l'architecture qui l'arrache à ce qui semble être une de ces nécessités intimes : le fondement. C'est encore avec le secours des concepts élaborés dans les premières parties du travail (fin-fond, figures du fond) que nous avons pu réduire le beau et comprendre son destin « historique », c'est-à-dire sa fragilité, sa visée inouïe et partant, sa nécessaire fin. Il appartient sans doute à notre époque de pouvoir ainsi déconstruire la logique du beau, de comprendre la portée de son cycle. Et dès lors de dégager la liberté de l'architecture à son égard - et surtout l'intimité du propre de l'architecture, étranger par nature aux modes de constitution du beau. Là où le beau congédie toute adhérence à un fond, l'architecture institue continuellement la terre à la place, au lieu d'une figure du fond. Une fois cette distance prise, les notions de fondement et de géométrie telles

que nous les avons décrites dans les premières parties retrouvent leurs aises... et la pensée peut et pourra à nouveau les fréquenter, séjourner dans les étendues qu'elles tissent, mesurer leurs pertinences.

Nous avons travaillé à la formation de divers concepts aptes à situer le champ du propre de l'architecture. Reste alors, au terme du parcours, une série de nœuds où les questions construites et relevées acquièrent leur plus grande densité, mais aussi, nous l'espérons, un profil plus clair.

laa

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa>

© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411