

Architecture, corps et sublimation

Viviana Melo Saint-Cyr

décembre 2008

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**

Table des matières

1. Freud (1900) et Wölfflin (1886, 1888).	5
<i>L'architecture dans le travail du rêve de Freud et la psychologie de l'architecture de Wölfflin.</i>	
<i>L'architecture, un « être corporel »</i>	
<i>Forme du corps et sentiment vital du corps</i>	
<i>L'architecture comme idéalisation</i>	
<i>L'architecture comme Urbild du moi</i>	
2. Introduction au stade du miroir de l'architecture.	12
<i>Vitruve et la conception anthropomorphique de l'architecture.</i>	
<i>Alberti et le corps de l'édifice</i>	
<i>Filarète et l'édifice comme 'homme vivant'</i>	
<i>Francesco di Giorgio Martini et la ville comme corps</i>	
<i>Introduction au stade du miroir de l'architecture</i>	
3. Thèses psychanalytiques sur l'architecture	21
<i>Le séjour dans la mère de Groddeck</i>	
<i>Le récipient maternel d'Otto Rank</i>	
<i>L'analyse du gothique de Richard Sterba</i>	
<i>La libération du moi créateur d'O. Rank</i>	
<i>La psychanalyse de l'architecture de Pierre Kaufmann</i>	
<i>Wajcman et le tout de l'architecture au service du trou des fenêtres.</i>	
4. La thèse lacanienne sur l'architecture	31
5. Mettre autre chose à la place du Vide : l'architecture comme corps-tenu.	34
<i>Corps-tenu et corps-tenant</i>	
<i>Mon corps-tenu</i>	
<i>Le corps-tenant</i>	
<i>La sublimation et le stade du miroir de l'architecture</i>	
<i>De l'anamorphose à l'architecture de la Renaissance</i>	
<i>L'hystérie et la sublimation artistique</i>	
<i>Lorsque le théoricien-architecte agit en scientifique...</i>	

Nous travaillerons le rapport entre le corps et l'architecture. Nous tenterons de démontrer que ce rapport peut nous enseigner quelque chose sur la sublimation lacanienne des années soixante, soit l'élévation d'un objet à la dignité de la Chose¹.

Les index 1 « Freud et Wölfflin » jusqu'à 4 « La thèse lacanienne de l'architecture » constituent l'introduction de notre propos. Tout d'abord nous réaliserons l'articulation entre un passage freudien de 1900 et deux thèses de l'historien de l'art H. Wölfflin. Ensuite, en suivant G. Wajcman (2004) nous introduirons le « stade du miroir de l'architecture ». Pour terminer, nous réaliserons une rapide exploration des thèses psychanalytiques sur l'architecture tout en isolant la thèse principale de Jacques Lacan.

Dans notre dernier index 5 « Mettre autre chose à la place du vide : l'architecture comme « corps-tenu » » nous tenterons de démontrer que l'architecture peut être élevée au rang de paradigme de toute sublimation pour autant que nous y trouvions les deux manières de traiter la Chose : celle de mettre autre chose à sa place et celle de créer un vide ; ces deux manières seront rapportées à ce que nous appelons « Les temps logiques de la sublimation »².

*

1. C'est en 1960, dans son séminaire « *L'éthique de la psychanalyse* », que Jacques Lacan examine longuement ce concept tout en affirmant que « la formule la plus générale » de la sublimation est celle-ci : « elle élève un objet (...) à la dignité de la Chose ». In *Le Séminaire, livre VII*, Ed. du Seuil, Paris, 1986, p. 133. La sublimation lacanienne des années soixante opère pour qu'il y ait l'*élévation symbolique* d'un *objet imaginaire* qui n'est pas la Chose à la dignité de la *Chose réelle*. L'objet imaginaire est ici l'objet de la relation narcissique, soit, d'après l'écriture lacanienne, *i(a)*. Il s'agit de l'identification du moi du sujet à la forme totale unifiée du corps humain. L'objet imaginaire est gouverné par le langage, signifié et déterminé par le signifiant, c'est la chose imaginaire créée par le mot. La Chose réelle, à laquelle l'objet imaginaire est élevé, c'est un concept introduit explicitement par Lacan dans ce même séminaire. Elle se différencie de l'objet imaginaire en ce qu'elle est irréductible au symbolique, ingouvernable, insaisissable, irréprésentable. La Chose n'est qu'un vide : le vide laissé justement par son *irreprésentabilité*.

2. La sublimation lacanienne des années soixante suppose deux temps logiques. *Temps zéro* : temps de la création de la Chose, soit de la création *ex-nihilo* du vide. *Temps un* : temps de l'élévation d'un objet à la dignité de la Chose. Ce dernier est à son tour divisé en deux temps logiques qui sont ici rapportés aux deux arts paradigmatiques de la sublimation, la peinture et l'architecture. *Temps a* : c'est le temps de l'élévation ; la sublimation met autre chose, un objet imaginaire, à la place vide de la Chose (peinture). *Temps b* : c'est le temps de la descente, la sublimation crée un vide en vidant l'objet élevé (architecture). Peinture et architecture sont ainsi nouées.

1. Freud (1900) et Wölfflin (1886, 1888).

Nous articulerons ici un passage de la Traumdeutung où Freud rapporte le corps à l'architecture (1900) et la thèse de H. Wölfflin qui affirme qu'entre une Stimmung et l'architecture il y a l'organisation corporelle (1886). Ensuite, nous analyserons brièvement cette autre thèse de l'historien de l'art qui affirme que l'architecture « fait apparaître l'existence corporelle des hommes » (1888). Nous considérerons que cette thèse élève l'architecture au rang d'Urbild³ du moi tout en amenant l'historien de l'art au-delà du miroir du narcissisme.

*

L'architecture dans le travail du rêve de Freud et la psychologie de l'architecture de Wölfflin.

Dans un passage qui n'est pas très célèbre de la Traumdeutung, « L'interprétation des rêves », Freud rapporte le corps à l'architecture. Il nous dit que le travail du rêve transforme des parties du corps, aussi bien que le corps humain dans sa totalité, en figures venant de l'architecture. Par exemple, si le corps comme un tout est représenté par la maison, la tête peut l'être par le plafond d'une chambre ; mais un seul organe peut aussi être représenté par une série de maisons.

Transcrivons le passage entier :

« On ne peut trouver bien utile ce que l'imagination du rêve fait avec des stimuli somatiques. Elle joue avec eux un jeu agaçant, représente les organes d'où les stimuli du rêve proviennent par des formes symboliques. Scherner croit même (Volkelt et d'autres ne le suivent pas dans ce point) que notre imagination a dans le rêve une figure de prédilection pour représenter l'organisme entier : ce serait la maison. Heureusement pour ses représentations, elle ne s'en tient pas à cela ; elle peut au contraire représenter par des séries de maisons, un seul organe, par exemple de longues rues figurent une excitation intestinale. D'autre fois, des parties de maisons représenteront réellement des parties du corps. Ainsi, dans un rêve de migraine, le plafond d'une chambre (que l'on voit couvert d'ignobles araignées pareilles à des crapauds) représentera la tête⁴. »

Dans son « Introduction à la psychanalyse » lorsque Freud parle du « symbolisme dans le rêve » (Die Symbolik im Traum), il reprend cette même idée : « C'est la maison qui constitue la seule représentation typique, c'est à dire régulière, de l'ensemble de la personne humaine (der menschlichen Person als). Ce fait a été reconnu déjà

3- L'Urbild du moi est l'image de la forme totale du corps comme « unité comparable au moi » mais qui pourtant le précède. Cette image a la fonction de donner forme au narcissisme. Cf. Freud, S. « Pour introduire le narcissisme » (1914) in La vie sexuelle, P.U.F. Paris, 1969, p. 84 et Lacan, J. « Les écrits techniques de Freud » (1953-1954) in Le Séminaire, livre I, Ed. du Seuil, coll. Points essais, Paris, 1975, p. 185.

4. Freud. S. L'interprétation des rêves. Meyerson, I. (trad.), P.U.F., Paris, 1971, p. 81.

par Scherner qui voulait lui attribuer une importance de première ordre, à tort selon nous. On se voit souvent en rêve glisser le long de façades des maisons, en éprouvant pendant cette descente une sensation tantôt de plaisir, tantôt d'angoisse. Les maisons aux murs lisses sont des hommes ; celles qui présentent des saillies et des balcons, auxquels on peut s'accrocher, sont des femmes ».⁵ Quelques pages plus loin, il nous dit qu'en effet la maison est le symbole qui représente « le « corps humain (menschliche Leib) » mais que « font également partie de ce symbole les fenêtres, portes, portes cochères qui symbolisent les accès dans les cavités du corps (Körperhöhlen), les façades, lisses ou garnies de saillies et de balcons pouvant servir de point d'appui »⁶.

Tout ce qui se passe dans le corps en termes de stimuli mais aussi en termes d'organisation est nommé par Freud « vie corporelle » (Leiblichkeit)⁷. C'est cette « corporéité » qui est mise en scène par le travail du rêve qui, lui, fait plutôt partie de la « vie psychique » (Seelenleben)⁸. De ce fait, nous pouvons dégager du passage de la Traumdeutung que nous venons de citer, la formule suivante : entre la vie corporelle et la vie psychique il y a l'architecture. Cette formule va dans le sens de ce que Freud désigne comme « la symbolique architectonique du corps » :

« Ainsi que le remarquent excellemment Scherner et Volkelt⁹, la maison n'est pas le seul cercle de représentations qui serve à symboliser la vie corporelle (Leiblichkeit) ; cela est vrai pour le rêve comme pour les fantasmes inconscients des névrosés. Je connais des malades qui ont conservé la symbolique architectonique du corps (die architektonische Symbolik des Körpers) et des organes génitaux (...) chez qui les piliers et les colonnes représentent les jambes (comme dans le Cantique des Cantiques), chez qui chaque porte symbolise un orifice du corps (« trou », (Loch)). »¹⁰

Ainsi, au-delà du travail du rêve, cette symbolique architectonique du corps est au travail dans la structuration de l'imagerie du corps propre. Autrement dit, les éléments architecturaux viennent comme réponse à la question de comment nous représenter aussi bien notre corps propre que ce qui vient de ce corps.

5. « Introduction à la psychanalyse » (1916-1917), Jankélévitch, S. (trad.), Ed. Payot, Paris, 1981, p. 138 et « Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse » in *Gesammelte Werke*, t. XI, Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1942, p. 154.

6. *Ibid.*, p. 144 et *G.W. t. XI, Op. Cit.*, p. 160-161.

7. *L'interprétation des rêves, Op. Cit.*, 298. et *G.W. t.II-III, Op. Cit.*, p. 351.

8. Terme utilisé par Freud tout au long de son œuvre et notamment dans son dernier texte : « Nous admettons que la *vie psychique* est la fonction d'un appareil auquel nous attribuons une extension spatiale et que nous supposons formé de plusieurs parties. Nous nous le figurons comme une sorte de télescope, de microscope ou quelque chose de ce genre. La construction et l'achèvement d'un tel modèle sont une nouveauté dans le domaine scientifique (...) ». *Abrégé de psychanalyse*, (1938), P.U.F. Paris, 1985 A. Berman (trad.), p. 3. et *G.W. t. XVII, Op. Cit.*, p. 67.

9. Nous avons essayé de trouver les textes de ces deux auteurs mais nos recherches se sont heurtées au manque de traductions françaises ou anglaises. Nous voulons quand même souligner que H. Wölfflin a été l'élève de Volkelt. La thèse principale de « *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* », que nous étudierons juste après, se fonde sur la doctrine de « l'empathie » de Volkelt. Cf. « Présentation » par Bernard Tysse de « *Renaissance et Baroque* », Ed. Gérard Monfort, Brionne, 1985, p.p.18-19.

10. Freud. S. *L'interprétation des rêves, Op. Cit.*, p. 298 et *G.W. t.II-III, Op. Cit.*, p. 351-352.

Dans un texte de jeunesse, sa thèse doctorale, intitulé « Prolégomènes à une psychologie de l'architecture », H. Wölfflin pose comme fondement : « L'organisation de notre corps propre (Leib) est la forme sous laquelle nous concevons tout le corporel (Körper,) »¹¹. La question de départ de l'historien de l'art est : « comment est-il possible que des formes architecturales soient l'expression d'une âme, d'une Stimmung ? »¹². Sa thèse est que tout élément psychique¹³ est transformé en forme corporelle. Ainsi, d'après Wölfflin, c'est à partir de cette transformation que les formes architecturales peuvent être « l'expression d'une Stimmung humaine ». La transformation est possible grâce à « l'organisation corporelle » qui constitue le moyen terme entre le psychique et le matériel¹⁴. Or, la question qui arrête Wölfflin est la suivante : « ne doit-on pas considérer que le psychique et le corporel vont parallèlement ? »¹⁵. C'est avec cette question que l'historien de l'art précède le psychanalyste.

Freud	Vie corporelle	Organisation architecturale	Vie psychique
Wölfflin	Architecture	Organisation corporelle	Le psychique

Tableau I. Freud, 1900 ; Wölfflin, 1886. Architecture et corps.

Freud pense le « fantasmer » sur notre corps propre en termes d'organisation¹⁶ architecturale ; l'historien de l'art Henri Wölfflin, pense l'architecture en termes d'organisation corporelle. Wölfflin pose que l'élément psychique devient un élément corporel (une Stimmung devient un trait sur le visage), thèse qui permet à l'historien de l'art de faire des formes architecturales l'expression des stimmungen humaines. Freud propose que ce qui vient du corps, aussi bien que le corps dans son ensemble, soit figuré par un élément architectural, proposition qui permet au créateur de la psychanalyse d'affirmer que les fantasmes sur le corps propre sont à l'œuvre dans le désir humain.

11. Wölfflin, H. (1886), Bruno Queursage (trad.), Ed. Arts et esthétique, Paris, 2005, p. 41.

12. *Ibid.*, p. 24. Queursage n'a pas voulu traduire ce terme allemand qui, au sens le plus général, désigne « les sentiments » ou « les états d'humeur ».

13. L'historien de l'art entend par élément psychique tout ce qui produit une *Stimmung*.

14. Wölfflin reprend l'idée kantienne du schématisme comme médiation entre l'intelligible et le sensible.

15. *Ibid.*, p. 40. Wölfflin s'y arrête car d'après lui cette question marque « les frontières de chaque science ».

16. Je remercie David Pavòn Cuéllar pour tous les commentaires qu'il a fait sur ce texte et en particulier sa remarque concernant l' « organisation » comme moyen terme entre le corps et le psychique, l'architecture et le psychique.

L'architecture, un « être corporel »

Dans « Renaissance et Baroque »¹⁷, lorsqu'il développe ses considérations sur la « théorie psychologique » du changement de style, Wölfflin affirme que celui-ci est « l'expression de son temps »¹⁸. Pourtant il ironise sur la thèse de Samper à propos de l'architecture gothique comme expression de la scolastique médiévale : « quel sera le chemin qui mène de la cellule des philosophes scolastiques au chantier de l'architecte ? »¹⁹ s'interroge-t-il. Il accuse cette proposition de ridicule et se demande « Qu'est-ce que le gothique a à faire avec la féodalité ou la scolastique ? »²⁰. Pour l'historien de l'art, la vraie question est celle « de savoir de quelle nature est le pouvoir d'expression des formes stylistiques »²¹. Le point de départ pour y répondre se fonde sur la thèse avancée dans les *Prolégomènes* selon laquelle, l'organisation corporelle prend place entre l'élément psychique et les formes architecturales : « Nous jugeons », écrit-il, « chaque objet par analogie avec notre corps. Non seulement chaque objet se transforme aussitôt pour nous (...) en un être qui a une tête et des pieds – avant et arrière ; non seulement nous sommes convaincus qu'il est de travers et menace de tomber, mais encore nous imaginons la joie et la peine dans l'existence de n'importe quelle configuration, de n'importe quelle forme, aussi étrangère nous soit-elle »²². Dans les *Prolégomènes* Wölfflin considère que cette tendance à l'animation de la matière est une « Trieb ancestrale de l'humanité »²³, sur laquelle il fait reposer tout l'art. Mais dans *Renaissance et Baroque* il va au-delà de cette notion classique à partir de laquelle la forme est l'agent qui anime la matière passive²⁴ : il confirme la part de l'architecture dans ce Trieb, mais plus important que cela, il souligne qu'étant « un art des masses corporelles », l'architecture ne peut « avoir de relations avec l'homme qu'en tant qu'être corporel »²⁵.

Le pouvoir d'expression des formes stylistiques est donc de nature corporelle, ce que donne la primauté à l'architecture : « grand corps monumental, elle fait apparaître l'existence corporelle des hommes ». Un style naît toujours dans l'architecture car « un style ne peut naître que là où est fortement ressenti le besoin pour le corps de vivre d'une certaine manière »²⁶ ; et ce que l'architecture exprime d'une époque n'est autre chose que son « sentiment vital ». L'historien de l'art n'hésite pas à affirmer qu'« en

17. La thèse de Wölfflin dans *Renaissance et Baroque* (1888) est que « la technique ne crée jamais un style, mais que là où on parle d'art il y a toujours à la base un certain sentiment de la forme ». Le livre de Poche, Paris, 1961, p. 174

18. *Ibid.*, p. 168.

19. *Ibid.*, p. 169.

20. *Ibid.*, p. 168.

21. *Ibid.*, p. 169.

22. *Ibid.*, p. 170. Un peu plus loin nous rapporterons cette anthropomorphisation des objets à l'architecture à partir des thèses des théoriciens-architectes de la Renaissance italienne.

23. *Prolégomènes, Op. Cit.*, p. 31.

24. Soulignons que cette notion classique est, pour la psychanalyse, une notion périmée. Même si nous le développerons pas, nous citons le passage du *Séminaire XX* où Lacan affirme : « (...) cette animation n'est rien d'autre que cet *a* dont l'agent anime quoi ? il n'anime rien, il prend l'autre pour son âme » in « Encore », *Le Séminaire, Livre XX*, Ed. du Seuil, livre de poche, Paris, 1975, p. 104.

25. *Renaissance et Baroque*, p. 171. En italiques dans le texte.

26. *Ibid.*

tant qu'art, l'architecture élèvera et idéaliserà ce sentiment vital, elle cherchera à proposer ce que l'homme voudrait être »²⁷.

Forme du corps et sentiment vital du corps

En 1886, la réponse de Wölfflin à la question des formes architecturales comme expression des *stimmungen*, est l'organisation corporelle ; en 1888, l'historien de l'art affirme que la nature du pouvoir d'expression des formes stylistiques est d'ordre corporel. Si la question change un peu la réponse est toujours la même : le corps. La question du créateur de la psychanalyse va plutôt dans le sens de la représentation du corps humain et de ce qui vient de ce corps, sa réponse, c'est l'architecture. Il s'agit de la dialectique du corps et de l'architecture que nous venons de poser. Le point de départ de l'historien de l'art, c'est l'architecture, le style architectural ; le point de départ du créateur de la psychanalyse c'est le corps, les fantasmes de notre corps propre. D'après Freud ceux-ci peuvent s'organiser comme une architecture. D'après l'historien de l'art, qui prend la chose de l'autre bord, le style architectural est l'expression du sentiment vital du corps pour autant que l'architecture est organisée par le corps.

Or, nous constatons qu'il y a deux corps différents, tant pour Wölfflin que pour Freud : a) le corps en tant que forme, son organisation formelle, et b) le corps en tant qu'organisme vivant, ce qui vient de lui, son sentiment vital. C'est la différence entre les deux termes allemand pour corps : *Körper* et *Leib*. Aussi bien pour Wölfflin que pour Freud ces deux corps ont affaire à l'architecture mais c'est surtout chez l'historien de l'art que la différence est plus nette : en tant qu' « être corporel », l'architecture a, d'une part, affaire à la forme du corps en ce qu'elle « fait apparaître l'existence corporelle des hommes », et d'autre part, elle a affaire au sentiment vital du corps en ce qu'elle « élève et idéalise ce sentiment vital », ici l'architecture « cherche à proposer ce que l'homme voudrait être ». Nous rapporterons cette dernière thèse à l'idéalisation freudienne de 1914 et la première à un certain au-delà de cette idéalisation.

L'architecture comme idéalisation

Suivant notre Tableau I, nous pouvons constater un certain contraste entre la « vie corporelle » de Freud et « l'organisation corporelle » de Wölfflin, il s'agit d'une sorte d'opposition entre la vie et l'organisation. En effet, dans ces Prolégomènes, Wölfflin ne parle pas de « vie ». Pourtant dans Renaissance et Baroque il avance sa thèse sur le « sentiment vital » du corps qui se trouve au principe de la naissance d'une forme stylistique. Ici le corps, en tant qu'organisme vivant, donne forme au style architectural. Pourtant, c'est l'architecture qui « élève et idéalise » ce « sentiment vital » tout en cherchant « à proposer ce que l'homme voudrait être ». C'est comme

27. *Ibid.* En italiques dans le texte.

si l'architecture était ici une opération telle l'idéalisation posée par Freud en 1914²⁸. Cette dernière « est un processus qui concerne l'objet et par lequel celui-ci est agrandi (vergrößert) et exalté (erhöht) »²⁹. De même, en suivant la thèse de l'historien de l'art, nous pouvons définir l'architecture comme un processus qui concerne le corps et par lequel celui-ci est élevé et idéalisé³⁰.

Or, chez l'historien de l'art il y a un paradoxe : le corps donne forme au style architectural, nous pourrions affirmer qu'il est l'Urbild de l'architecture. Celle-ci élève et idéalise ce corps tel le moi agrandissant et exaltant l'objet désiré, sa propre représentation imaginaire. Par contre, et c'est là le paradoxe, c'est l'architecture qui « fait apparaître l'existence corporelle des hommes ». Ici, elle donne forme au corps humain, c'est elle qui est l'Urbild³¹ du moi.

L'architecture comme Urbild du moi

L'historien de l'art propose un face à face entre l'homme et l'architecture, celle-ci ne peut avoir de relation avec l'homme qu'en tant qu'être corporel car l'architecture est corps, un « grand corps monumental ». Pour Wölfflin elle a ce rôle fondamental de faire « apparaître l'existence corporelle des hommes ».

Cette thèse suppose que, sans l'architecture, l'existence corporelle des hommes n'apparaît pas ; ce qui impliquerait que l'homme ne put concevoir son propre corps, la forme et l'organisation de son propre corps, qu'une fois qu'il éleva des bâtiments organisés pourtant par ce même corps. La question de l'historien de l'art rejoint donc celle du créateur de la psychanalyse : comment représenter le corps ? La thèse de Wölfflin pose, paradoxalement, que même si l'architecture est organisée par le corps, elle en est le point de départ. Car la forme du corps, son existence, n'apparaît qu'avec l'architecture. Celle-ci serait donc à l'origine de la conception de la forme du corps propre.

Si nous jugeons chaque objet par analogie avec notre corps – comme le pense à juste titre Wölfflin – ce n'est donc pas grâce à la forme humaine du corps, ni à

28. Dans « *Pour introduire le narcissisme* » (1914), Freud souligne la différence entre sublimation et idéalisation: la « sublimation désigne un processus qui concerne la pulsion et l'idéalisation un processus qui concerne l'objet » (p. 99). L'opération propre à la première est la déviation (« *Ablenkung* ») (« *Zur Einführung des Narzissmus* », *G.W.*, t. X. p. 161) du but pulsionnel. Une fois le but dévié, une fois que la pulsion est devenue capable d'atteindre sa satisfaction autrement que par le sexuel, son objet, en tant qu'il est ce par quoi la pulsion peut atteindre la satisfaction, est alors échangé. C'est cette logique qui fait la différence entre la sublimation et l'idéalisation. Dans la sublimation, l'objet ne peut être échangé, il ne peut être valorisé socialement que lorsque la modification de but est accomplie. Dans l'idéalisation, c'est tout d'abord l'objet qui est « élevé », *erhöht*, et « agrandi », *vergrößert*. (Traduction : p. 84 et *G.W.* t. X. p. 161)

29. *Ibid.*

30 Nous n'avons pas pu consulter le texte allemand de Wölfflin. « *Renaissance und Barok* » n'apparaît dans aucun des catalogues des deux Bibliothèques les plus importantes de Paris : la BNF et la Bpl. Nous aurions souhaité relever les termes utilisés par Wölfflin pour « élever » et « idéaliser ».

31. Rappelons que l'*Urbild* du moi est, au fond, l'image de la forme totale du corps comme « unité comparable au moi » mais qui pourtant le précède. Elle a la fonction de donner forme au narcissisme. Cf. Freud, S. « *Pour introduire le narcissisme* », *Op. Cit.*, p. 84.

son sentiment vital, mais grâce à l'architecture qui a fait apparaître l'existence de cette forme. Pour cette raison nous pouvons affirmer que la thèse de Wölfflin élève l'architecture à la dignité de l'Urbild du moi. Sans l'architecture, l'homme ne peut guère se concevoir comme corps. Le corps humain, l'image du corps visible est ainsi envisagée en référence à l'architecture.

Le paradoxe de la thèse de l'historien de l'art peut se résumer ainsi : le corps donne forme au style architectural mais l'architecture donne forme à l'image unifiée du corps humain. Ce qui implique que sans l'architecture le stade du miroir³² ne peut avoir lieu. L'homme pré-historique, l'homme des cavernes, aurait été un homme sans corps.

Dans son « Stade du miroir » Lacan nous dit que la forme totale du corps « apparaît » au sujet « dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qu'il inverse »³³. Si l'on suit la thèse de Wölfflin cette « apparition » aurait son origine dans l'architecture. Pas d'image du corps visible sans l'architecture, sans cet « être corporel » extérieur à l'homme car, pourrait-on dire avec Lacan, ce n'est que « hors de lui-même » que l'être humain « voit sa forme réalisée, totale »³⁴. Nous est-il permis de suivre cette thèse ? la psychanalyse, peut-elle poser l'architecture à l'origine de l'apparition de l'existence corporelle des hommes ?

La forme humaine est, en effet, « hors de nous »³⁵. Mais la théorie du stade du miroir pose que c'est la « vue de la forme totale du corps humain » qui « donne au sujet une maîtrise imaginaire de son corps, prématurée par rapport à la maîtrise réelle »³⁶. C'est le corps du semblable, l'image du corps de l'autre, qui en est à l'origine. Ce corps, dans sa forme unifiée, ne peut qu'être hors de nous mais c'est par son intermédiaire que nous reconnaissons originellement notre désir.

Ainsi, l'architecture ne peut pas être à l'origine de l'apparition de l'existence corporelle des hommes tout simplement parce qu'avant l'architecture il y avait des « autres humains » parmi les hommes. Nous dirons que la thèse de H. Wölfflin montre que l'historien de l'art est séduit par cette « fatale attraction de l'image du corps humain »³⁷ ; et elle démontre que le stade du miroir « structure toute la vie fantasmatique »³⁸. Il est séduit, certes, pourtant par l'idée que l'architecture est ce qui fait apparaître l'existence corporelle des hommes – c'est-à-dire, par l'hypothèse que l'homme ne peut se concevoir comme corps qu'à partir de l'architecture – il y a une sorte de tentative d'aller au-delà du miroir tout en prenant, malgré cela, un chemin illusoire.

32. C'est en 1936, au congrès de Marienbad, que Jacques Lacan propose sa théorie du « stade du miroir ». Elle rend compte du narcissisme par l'identification de l'enfant, entre six et dix-huit mois, à son image spéculaire, soit à l'image de la totalité unifiée du corps humain. Cf. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » (1936) in *Ecrits*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p.p. 93-100.

33. In *Ecrits*, *Op. Cit.*, p. 95.

34. In « Les écrits techniques de Freud », *Op. Cit.*, p. 221.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*, p. 128.

37. Wajcman, G. *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Ed. Verdier, Paris, 2004. p. 129.

38. Lacan, J., « Les écrits techniques de Freud », *Op. Cit.*, p. 128.

2. Introduction au stade du miroir de l'architecture.

Tout d'abord nous produirons une brève évocation, voire une citation, de la conception anthropomorphique chez Vitruve qui pose le corps humain comme modèle fondamental de l'architecture. Ensuite, nous réaliserons un précis des principales thèses des théoriciens-architectes de la Renaissance italienne inspirés, sur ce point, de Vitruve : « tout édifice est un corps » (L.B. Alberti, publié en 1485) ; « le bâtiment est vraiment un homme vivant » (Filarète, rédigé entre 1461 et 1462) ; « il faut construire la ville et la forteresse comme le corps humain » (Francesco di Giorgio Martini, rédigé entre 1465-1475).

Ensuite, nous introduirons la thèse que nous développerons un peu plus loin : il y a « une sorte de stade du miroir de l'architecture » (Wajcman, 2004).

*

Vitruve et la conception anthropomorphique de l'architecture.

En 2004, Gérard Wajcman pose qu'il y a « une sorte de stade du miroir de l'architecture »³⁹ dans la conception humaniste de celle-ci.

Depuis Vitruve il y a une conception anthropomorphique de l'architecture. Dans son Livre III, le théoricien antique répond à la question « d'où les proportions ont été transportées aux temples ». Il nous dit ce qui suit :

« L'ordonnance d'un édifice consiste dans la proportion qui doit être soigneusement observée par les architectes. Or, la proportion dépend du rapport que les Grecs appellent analogie ; et, par rapport, il faut entendre la subordination des mesures au module, dans tout l'ensemble de l'ouvrage, ce par quoi toutes les proportions sont réglées ; car jamais un bâtiment ne pourra être bien ordonné s'il n'a cette proportion et ce rapport, et si toutes les parties ne sont, les unes par rapport aux autres, comme le sont celles du corps d'un homme bien formé » car « le corps humain a naturellement et ordinairement cette proportion (...) ».

C'est ici qu'il établit son « homme au carré » :

« Le centre du corps est naturellement au nombril ; car si à un homme couché, et qui a les pieds et les mains étendus, on met le centre d'un compas au nombril, et que l'on décrive un cercle, il touchera l'extrémité des doigts des mains et de pieds ; et comme le corps ainsi étendu peut être enfermé dans un cercle, on trouvera qu'il peut de même être enfermé dans un carré ; car si on prend la distance qu'il y a de l'extrémité des pieds à celle de la tête, et qu'on la rapporte à celle des mains étendues, on trouvera que la longueur et la largeur sont pareilles, de même qu'elles le sont en un carré parfait ». Ainsi « la division et

39. Wajcman, G. Fenêtre. Op. Cit. p. 196.

même la nomenclature de toutes les mesures pour les différents ouvrages, ont été prises sur les parties du corps humain (...) »⁴⁰

Pourtant, chez Vitruve, le corps humain n'intervient pas vraiment dans le récit des premières constructions. Dans son Livre II où il parle « de la vie des hommes primitifs et des commencements de la civilisation et des habitations », il rapporte l'origine des premières bâtisses au rassemblement des hommes grâce à l'incendie d'une forêt :

« le feu donna l'occasion aux hommes de s'assembler en société, et d'habiter en un même lieu ; étant du reste doués d'avantages particuliers que la nature n'a point donnés aux autres animaux, comme de marcher droits et levés, d'être capables d'admirer la magnificence de l'univers, et de pouvoir, à l'aide de leurs mains, faire toutes choses avec une grande facilité », les hommes « commencèrent donc les uns à se faire des huttes avec des feuilles, les autres à se creuser des loges dans les montagnes ; d'autres, imitant l'industrie des hirondelles, pratiquaient, avec de petites branches d'arbres et de la terre grasse, des lieux où ils pouvaient se mettre à couvert, et chacun, considérant l'ouvrage de son voisin, perfectionnait ses propres inventions par les remarques qu'il faisait sur celles d'autrui (...) »⁴¹

La formule vitruvienne de l'anthropomorphisme de l'architecture est élargie par les thèses des théoriciens-architectes de la Renaissance italienne et notamment par Alberti, dans son *De Re Aedificatoria*, Filarète dans son *Trattato di Architettura* et Francesco di Giorgio Martini dans *l'Architettura Ingegneria e arte militare* et dans *l'Architettura civile et militare*. Le thème, nous dit Daniel Arasse, est « évoqué rapidement par Alberti » et « repris par Filarète » mais il « est plus abondamment développé (...) par Francesco di Giorgio »⁴².

Alberti et le corps de l'édifice

Dans son *De re aedificatoria*⁴³, Leon Battista Alberti (1404-1472) rapporte

40. Vitruve, *Les Dix Livres d'Architecture*. Traduction intégrale de Claude Perrault, 1673, revue et corrigée sur les textes latins et présentée par André Dalmas. Ed. Balland, Evreux, 1979, p.p. 91-92.

41. *Ibid.*, Livre II, Chapitre I., p. 51-52.

42. Arasse, D. *Le sujet dans le tableau* (1997), Flammarion, Paris, 2006, p. 52.

43. Le traité d'architecture d'Alberti se différencie en nombreux points des *Dix Livres d'Architecture* de Vitruve. Mais le thème de l'anthropomorphisme de l'architecture est quand même évoqué. Ici, nous ne nous centrerons que sur ce point. Pourtant il nous semble important de souligner rapidement l'ensemble de ce traité : L'ouvrage est, comme celui de l'architecte antique, divisé en dix livres. Alberti l'organise tout en reprenant les trois critères de Vitruve « *firmitas* » (solidité), « *utilitas* » (utilité), « *venustas* » (élégance) mais il les reprend à son compte sous une autre forme : « *necessitas* » (nécessité), « *commoditas* » (commodité) et « *voluptas* » (plaisir). Les *Livres I, II, III* se centrent surtout sur la « *necessitas* ». Le *Livre I*, est une introduction, il traite des plans, du chantier et de l'édifice considéré en tant que corps. Le *Livre II* est plutôt consacré aux matériaux de construction et le *Livre III* aux techniques de construction. Dans les *Livres IV et V* il traite de la « *commoditas* ». Le *Livre IV* développe les ouvrages de génie civil de la ville. Le *Livre V* décrit les fonctions des ouvrages publics et privés tels que palais, forteresse, hôtel de ville, couvent, église, école, etc. Les *Livres VI, VII, VIII et IX* se consacrent à la « *voluptas* ». Le *Livre VI* présente les ornements et les éléments du décors, et dit comment les réaliser techniquement ; le *Livre VII*, parle de l'ornementation des édifices religieux ; le *Livre VIII* de l'ornementation des constructions publiques ; le *Livre IX* de celle des constructions privées

l'architecture au corps : il nous dit qu' « un édifice est une sorte de corps qui, comme les autres corps, consiste en linéaments et en matière »⁴⁴ ; ce « corps de l'édifice est rempli d'édifices plus petits, tels des membres assemblés et ajustés en un seul corps »⁴⁵. Alberti n'évoque pas le corps humain en tant que tel, l'édifice est une sorte de corps en tant qu' « être vivant »⁴⁶, cela pourrait être le corps de n'importe quel animal. Plus loin il reprend l'idée vitruvienne de l'ordonnance d'un édifice consistant dans la proportion : « de même que, chez l'être vivant, la tête, le pied ou n'importe quel autre membre doit être rapporté à tous les autres membres et à la totalité du corps, de même dans l'édifice, et surtout dans le temple, toutes les parties du corps doivent être conformées de façon à si bien correspondre entre elles que, quelle que soit la partie considérée, celle-ci permette, à elle seule, de donner leur mesures convenables à toutes les autres »⁴⁷. Les « mesures convenables » ne sont autres que celles du corps humain. Et Alberti de continuer : « j'ai découvert que les meilleurs architectes de l'Antiquité avaient la plupart pour règle de déduire de la largeur du temple la hauteur de son soubassement. En effet, ils divisaient cette largeur en six parties et en donnaient une à la hauteur de son soubassement »⁴⁸.

Il faut dire que le rattachement du procédé d'Alberti à l'assertion vitruvienne est, pour le dire comme Panofsky, « très lâche ». Alberti propose un nouveau système de mensuration qu'il nomme « Exempeda » qui consiste justement à diviser la longueur totale du corps en six pieds (pieds), soixante unceolae (puces) et six cents minuta (unités élémentaires). Le résultat de ce système était de « pouvoir consigner et regrouper en tables, d'une façon aisée et pourtant rigoureuse les mensurations prélevées sur un homme vivant »⁴⁹.

Un peu plus loin, dans le Livre IX, Alberti explique que « tout corps est composé de parties propres et déterminées dont la suppression, l'agrandissement, la diminution ou le déplacement en un lieu inapproprié aura pour conséquence d'altérer ce qui dans ce corps assurait à la forme sa convenance »⁵⁰. Ceci lui permet de donner sa définition de la beauté : elle « est l'accord et l'union des parties d'un tout auquel elles appartiennent ; cet accord et cette union sont déterminés par le nombre, la délimitation et la position précise que requiert l'harmonie, principe absolu et premier

et d'une façon plus générale, de la beauté et des proportions. Le *Livre X* a pour objet la réparation des défauts susceptible d'affecter l'espace bâti dans le cadre respectif de chacune des trois parties du traité. Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier (De re aedificatoria, 1485)*, Ed. du Seuil, Françoise Choay (trad.) Paris, 2004.

44. *Ibid.*, *Livre I, chapitre I*, p. 51 Le mot « linéaments » a une dimension purement mentale de la création architecturale ; linéaments : projet ou image mentale que désigne le pluriel lineamenta, F. Choay, *Ibid.* p. 55 n. 1

45. *Ibid.*, *Livre I, chapitre 2*, p. 58.

46. *Ibid.*, *Livre VII, Chapitre 5*, p. 331 et *Livre IX, chapitre V*, p. 438.

47. *Ibid.*, *Livre VII, Chapitre 5*, p. 331.

48. *Ibid.*

49. Alberti propose ce procédé dans son *De Statua*. Cf. Panofsky, E., « L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles » (1921) in *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*. Ed. Gallimard, Paris, 1969, p. 90.

50. *Ibid.*, *Livre IX, Chapitre 5*, p. 439.

de la nature »⁵¹. Juste après, il nous dit qu'« observant ce que la nature a l'habitude de faire à l'égard du corps entier ainsi que de chacune de ses parties, nos ancêtres se rendirent compte qu'à l'origine les corps ne sont pas toujours composés selon des proportions identiques, d'où vient que certains d'entre eux sont créés minces, d'autres gros, d'autres enfin moyens ; et, observant aussi que, comme nous l'avons expliqué aux livres précédents, un édifice diffère beaucoup d'un autre par sa fin et par sa fonction, ils comprirent que, pour la même raison, il fallait les faire variés »⁵². En effet, dans son Livre IV, Alberti se donne à étudier le fait que les édifices « ont été essentiellement conçus en fonction de la diversité des hommes, ce qui explique la diversité et le grand nombre des ouvrages existants »⁵³. Le « corps entier » dont il s'agit est donc le corps humain. Ainsi Alberti évoque ce qu'il appelle les « trois manières d'orner la demeure », c'est-à-dire les trois ordres grecs. « Voilà, nous dit-il, ce qu'ils (les Anciens) imaginèrent à l'égard du corps de l'édifice entier » : la manière dorique « massive », « plus adaptée à l'effort et à la durée », la manière corinthienne, « mince et très gracieuse », et enfin ionique « composée des deux autres ». Alberti suit ici Vitruve mais il ne garde que les adjectifs utilisés par le théoricien antique qui dit de la manière dorique qu'elle a « la proportion, la force et la beauté du corps de l'homme », de la manière corinthienne qu'elle a « la délicatesse d'une jeune fille à qui l'âge rend la taille plus dégagée et plus capable des ornements qui peuvent augmenter la beauté naturelle », et qui dit de la manière ionique qu'elle a « la délicatesse du corps d'une femme »⁵⁴.

Le corps visé par Alberti est aussi le corps de l'animal⁵⁵. Lorsqu'il parle du nombre pair ou impair, il nous dit que les Anciens « suivirent la nature et ne disposèrent nulle part les os en nombre impair. En effet, tu ne trouveras aucun animal qui se tienne ou se meuve sur un nombre impair de pattes. Inversement – nous dit-il – nulle part ils ne disposèrent les ouvertures en nombre pair, règle que la nature a, elle aussi, manifestement observée, puisqu'elle a placé chez les êtres vivants, de part et d'autre du visage, des oreilles, des yeux, des narines en nombre pair, mais au milieu une seule et large bouche »⁵⁶. Mais il faut dire que ces traits de l'animal sont ceux qu'il partage, au niveau du nombre et de l'organisation, avec l'homme.

L'ordonnance du corps intervient comme principe organisateur de l'architecture, et l'édifice est lui même un corps ; mais, comme chez Vitruve, le corps humain n'intervient pas dans le récit des premières constructions :

51. *Ibid.*, p. 440.

52. *Ibid.*, p. 441.

53. *Ibid.*, Livre IV, Chapitre 1, p. 185.

54. Vitruve, Livre IV, chap. 1, *Op. Cit.*, p.p. 124-125

55. D'après Françoise Choay l'assimilation albertienne de l'édifice et du corps n'a rien avoir avec un anthropocentrisme, ce qui constitue un « cas unique dans l'histoire des traités d'architecture » (Choay, F. « Introduction » à *De Re Aedificatoria*, *Op. Cit.* p. 22). Pour nous l'importance ne réside pas sur une quelconque thèse 'anthropocentriste' mais sur la référence au corps humain, qui est tout de même présente dans le traité d'Alberti.

56. L. B. Alberti, Livre IX, Chapitre 5, p. 441.

« *Au commencement* », nous dit Alberti, « *les hommes se mirent en quête de lieux propices au repos dans quelques régions sûres ; et ayant découvert une aire commode et agréable pour leurs besoins, il s’y arrêtaient et prirent possession du site, avec la volonté que toutes les activités domestiques et privées ne se déroulent pas dans le même lieu mais qu’il y ait des endroits différents pour dormir, pour faire le feu et pour les autres occupations ; là-dessus, ils commencèrent par réfléchir à la façon de poser des toits pour s’abriter du soleil et de la pluie ; à cette fin, ils ajoutèrent des murs, en guise de flancs, pour supporter les toits, réalisant qu’ils seraient ainsi plus sûrement protégés contre les saisons froides et les vents glacés ; enfin, ils ouvrirent dans les murs, de bas en haut, des portes et des fenêtres, non seulement pour accéder à l’édifice mais aussi pour capter la lumière et la brise aux saisons propices, ainsi que pour chasser l’humidité et les vapeurs qui auraient pu se former dans la demeure* ». ⁵⁷

C’est donc la protection contre l’extérieur, le soleil, la pluie, etc. qui est à l’origine de l’art de bâtir.

Filarète et l’édifice comme « homme vivant »

Ceci n’est pas le cas chez Filarète⁵⁸ (Antonio Averlino choisit le surnom, dérivé du grec, de « Filarete » (ami de la vertu)). Pour ce théoricien de l’architecture, qui se revendique aussi bien de Vitruve que d’Alberti, ce n’est ni plus ni moins que le corps d’Adam qui est à l’origine de l’art de bâtir : « il pleuvait, lorsque Adam fut chassé du Paradis » écrit Filarète, et comme « il n’avait que ses mains pour se protéger de la pluie » Adam « les a mises au-dessus de sa tête » ; ainsi, il « a fait un toit de ses mains » et de ce fait il a eu l’idée « de réaliser une sorte d’habitation pour se protéger de la pluie et du soleil ». Adam a donc été « probablement le premier homme à construire des maisons »⁵⁹. Mais, pour Filarète, ce n’est pas seulement le

57 *Ibid.*, Livre I, Chapitre 2, p.57.

58. Le *Trattato di Archittettura* est divisé en 25 livres qui ne portent pas de titre, à l’exception du livre troisième intitulé « *De aedificatione urbis* ». Le Traité de Filarète a, comme celui d’Alberti, de nombreuses divergences avec le traité de Vitruve, parmi elles : ce qui concerne la relation du corps à l’architecture.

59. Pour toutes les citations de Filarète nous transcrivons, à chaque fois, le passage entier dans la traduction anglaise réalisée par John R. Spencer que nous traduisons à notre tour en français : « *There is no doubt that architecture was invented by man, but we cannot be certain who was the first man to build houses and habitations. It is to be believed that when Adam was driven out of Paradise, it was raining. Since he had nothing else at hand to cover (himself), he put his hands over his head to protect himself from the rain. Since he was constrained by necessity to (find his) living, both food and shelter, he had to protect himself from bad weather and rain. Some say that before the Flood there was no rain. I incline to the affirmative, (for), if the earth was to produce its fruits, it had to rain. Since both food and shelter are necessary to the life of man, it is to be believed for this reason than after Adam has made a roof of his hands and has considered the need for his sustenance, he thought and contrived to make some sort of habitation to protect himself from the rain and also from the heat of the sun. When he recognized and understood his need, we can believe that he made some sort of shelter of branches, or a hut, or perhaps some cave where he could flee when he needed. If such were the case, it is probable that Adam was the first* ». Book I, p. 10. *Filarete’s Treatise on Architecture. Being the Treatise by Antoniodi Piero Averlino, Known as Filarete. John R. Spencer (trad.). Yale University Press, New Haven and London, 1965.*

geste inaugural du premier homme qui est à l'origine de l'acte bâtisseur, c'est aussi, et surtout, son corps, car étant donné que c'est « Dieu qui lui a donné forme » Adam « était beau et mieux proportionné que n'importe quel autre homme »⁶⁰.

Adam est donc, pour Filarète, l'« homme bien fait » vitruvien. De la sorte, il n'y pas de doute, « la forme des bâtiments provient de la forme et des mesures de l'homme »⁶¹. Comme Alberti, Filarète pense que la variété et la différence entre les bâtiments proviennent de la variété et de la différence propres aux hommes : « on n'a jamais vu un édifice, ou mieux dit, une maison ou une habitation, exactement pareil à un autre au niveau de la structure, de la forme ou de la beauté. Certains sont longs, d'autres petits, il y en a aussi des beaux et des laids, comme chez l'homme lui-même »⁶². Mais si tout se passe comme ceci, c'est parce qu'étant donné que l'homme « a été créé à Son image », Dieu « souhaite » qu'il puisse à son tour « faire quelque chose qui lui ressemble »⁶³, soit un bâtiment fait à l'image et à la ressemblance de l'homme.

Concernant la conception anthropomorphique de l'architecture, Filarète va plus loin qu'Alberti et Vitruve⁶⁴. Il considère que « le bâtiment est vraiment un homme vivant »⁶⁵ qui « tombe malade et meure » et qui « parfois est guéri de sa maladie par un bon médecin » ; mais, « comme l'homme », il « peut retomber malade », alors « il peut grâce à un bon médecin revenir à la santé, vivre longtemps et mourir finalement à son heure. Certains ne tombent jamais malades et meurent tout soudainement ; d'autres sont tués par des hommes pour une raison ou une autre »⁶⁶. Mais Filarète avance encore pour nous dire qu'avant de « naître » le bâtiment est « tout d'abord conçu »⁶⁷. Ainsi que l'homme a besoin d'une femme, soit « d'un semblable », pour concevoir un enfant, de même « celui qui désire bâtir un édifice », a besoin « d'un architecte ». Celui-ci devient donc « la mère du bâtiment ». De ce fait, « avant d'accoucher », l'architecte doit « rêver de sa conception, la retourner en tous sens dans son esprit, pendant sept à neuf mois, exactement comme une femme porte son

60. « It is to be believed that the inventors of these things must have taken these measures, that is, quality, from the best-formed large men. It is probable that this quality was taken from the body of Adam, because it cannot be doubted that he was handsome and better proportioned than any other (man) who has ever lived, since God formed him ». *Book I*, p. 7.

61. « ...the form of the building is derived from the form and measure of man and from his members... ». *Book I*, p. 10

62. « ...you never see any building or, better, house or habitation, that is totally like another either in (structure), form, or beauty. (Some are) large, small, medium-sized, beautiful, less beautiful, and ugly, and some uglier, like man himself », *Book I*, p. 11

63. « ...God wished that man, just as he was made in His image, should make something similar to himself ». *Book I*, p. 11

64. Le traducteur, John R. Spencer affirme que « neither he (Alberti) nor Vitruvius goes to such anthropomorphic extremes as Filarete » *Ibid.*, n. 15, p. 12

65. « ...I will show you that the building is truly a living man ». *Book I*, p. 12

66. « It sickens and dies or sometimes is cured of its sickness by a good doctor. Sometimes, like man, it becomes ill again because it neglected its health. Many times, through (the care) of a good doctor, it returns to health and lives along while and finally dies in its own time. There are some that are never ill and then at the end die (suddenly) ; others are killed by other people for one reason or another ». *Book I*, p. 12.

67. « As (it is) with man himself, so (it is) with the building. First it is conceived, using a simile such as you can understand, and then it is born. ». *Book II*, p. 15

enfant dans son corps durant sept à neuf mois »⁶⁸.

L'architecte de Filarète, cette mère bâtisseuse, est surtout un « organisateur »⁶⁹ qui jouit, car « construire n'est rien d'autre qu'un plaisir voluptueux comparable à celui d'un homme amoureux. Quiconque l'a jamais expérimenté sait que l'acte de construire produit à la fois tant de plaisir et de désir que, quelle que soit l'ardeur qu'un homme y déploie, il désirera toujours en faire davantage »⁷⁰.

Francesco di Giorgio Martini et la ville comme corps

Pour sa part Francesco di Giorgio reprend le récit vitruvien de l'origine de l'art de bâtir. Mais Francesco y fait intervenir le corps humain tout en intégrant au récit de l'écrivain antique la découverte des mesures humaines⁷¹. L'architecte souligne : « j'ai puisé, pour mon propos, aux meilleures sources, et en particulier chez Vitruve, surtout pour ce qui est de la proportion des colonnes, des bases et des chapiteaux, des architraves et des autres proportions des temples et de palais »⁷². Et il affirme que « de même que le corps a tous ses membres proportionnés entre eux et que les parties sont parfaitement équilibrées, de même en construisant les temples, les villes, les forteresses il faut observer les mêmes règles ». Nous constatons ici que chez Francesco le corps est aussi appliqué à la ville : « il faut construire la ville et la forteresse comme le corps humain ». En suivant Vitruve, l'auteur d'*Architettura Ingegneria* soutient que « la place principale doit être située au milieu et au centre de la ville, ou le plus près possible de celui-ci, comme l'est le nombril (au corps) de l'homme »⁷³. Ainsi, étant donné que les villes ont « les qualités, les dimensions et la

68. « The building is conceived in this manner. Since no one can conceive by himself without a women, by another simile, the building cannot be conceived by one man alone. As it cannot be done without a women, so he who wishes to build need an architect. He conceives it with him and then the architect carries it. When the architect has given birth, he becomes the mother or the building. Before the architect gives birth, he should dream about his conception, think about it, and turn it over in his mind in many ways for seven to nine months, just as a women carries her child in her body for seven to nine months » *Ibid.*

69. « (You) have also chosen him (the architect) as organizer and executor ». *Book II*, p. 18

70. « Building is nothing more than a voluptuous pleasure, like that of a man in love. Anyone who has experienced it knows that there is so much pleasure and desire in building that however much a man does, he wants to do more ». *Book II*, p. 16

71. Il n'y a pas, que nous sachons, de traduction des traités de Francesco di Giorgio Martini. Nous suivons ici Françoise Choay dans son article « La ville et le domaine bâtis comme corps dans les textes des architectes-théoriciens de la première renaissance italienne » apparu dans la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, No. 9, 1974. et aussi sur l'ouvrage de German, Georg, « Vitruve et le vitruvianisme » (1979), M. Zaugg et J. Gubler (trad.), Lausanne, 1991, p.p. 75-87. Il y a deux versions du traité de Francesco di Giorgio. « La première version, tome I traite des fortifications, des villes, des écluses, des églises, des théâtres, des colonnes, de l'architecture ancienne et moderne, de l'arpentage, des moulins, des canalisations d'eaux, des métaux, des pompes, des machines de guerre, anciennes et modernes, des couvents, de la fonte des cloches, des clochers, des jardins. La deuxième version (tome II) suit un plan d'ensemble ; elle compte sept livres ou « trattati ». Le Livre I, présente les éléments de base (terrain à bâtir, eau, vents, matériaux) ; le livre II, le logement, de la simple habitation paysanne et artisanale jusqu'au palais ; le livre III, les places fortes et les villes ; le Livre IV, les temples et les églises ; le livre V, les forteresses ; le livre VI, les ports ; le livre VII, les engins de transport, les pompes et les moulins ». G. German, p. 75-76

72. G. Georg, *Op. Cit.*, p. 78.

73. Cité in F. Choay, *Art. cit.* p. 243.

forme du corps » il faut que « la forteresse soit la tête, que l'enceinte des murailles soit les bras et que ceux-ci, séparément, enserrant tout le reste du corps, l'immense ville ». Dans le cas où la forteresse est absente, Francesco nous dit tout simplement « qu'il faudrait attribuer son emplacement à l'église cathédrale, avec en regard la place où le palais du seigneur lui fera pendant. Et à la partie opposée et rotundité du nombril la place principale. Les mains et les pieds devront être affectés à d'autres temples et places »⁷⁴. Or, les basiliques ont elles-mêmes les dimensions et la forme du corps « puisque la tête de l'homme est sa partie principale, il faudra faire de la plus grande chapelle la partie principale et la tête du temple » ; la chapelle du milieu « aura la longueur et la largeur de la superficie du front et du visage, et de la bouche qui va au nez en ligne droite, et il y aura deux paires séparées de chapelles pour les yeux et les oreilles, qui toutes se rapporteront au centre de leur circonférence. Il faudra attribuer de la même façon le carré de la large poitrine à la tribune, les bras au transept, les paumes de mains aux deux chapelles qui y donnent, les doigts linéaires aux cinq hémicycles qui les entourent et les six autres parties seront données au corps de l'église »⁷⁵.

Les traités de Francesco di Giorgio transcrivent le corps humain en des rapports numériques et géométriques. C'est là où réside notre intérêt. Le corps humain apparaît littéralement dans le plan d'une église comme le montre un dessin de Roberto Papini où on voit un plan d'église et à l'intérieur la figure complète d'un homme couché⁷⁶. Et il apparaît aussi dans le plan de la ville, dans la façade de l'église, dans la colonne et aussi comme figure vitruvienne inscrite dans le carré.

Introduction au stade du miroir de l'architecture

Voici donc en deux mots ce que disent, tout en s'inspirant sur ce point de Vitruve, les théoriciens-architectes de la Renaissance italienne : le bâtiment se construit selon les proportions de l'homme, il est ordonné à partir de l'organisation du corps humain. Ainsi, nous pouvons dire avec Gérard Wajcman que le corps total de l'homme, ce « Corps-Un », est « le modèle imaginaire de l'architecture, sa Gestalt »⁷⁷. C'est pour cela que nous pouvons isoler, avec lui, « une sorte de stade du miroir de l'architecture »⁷⁸ : c'est le corps humain, sa totalité unifiée, qui est le principe organisateur de l'architecture. Comme nous l'avons vu plus haut, du côté de l'historien de l'art H. Wölfflin, il y a aussi l'idée que l'architecture a un caractère anthropomorphique. Le corps du bâtiment serait ici le corps du semblable, le corps total, unitaire, ce corps que l'homme doit « s'assimiler » pour qu'il puisse « se reconnaître comme corps »⁷⁹. C'est ici que nous pouvons dire, en changeant un peu la formule de Wölfflin, que « l'architecture fait

74. *Ibid.*, p. 248

75. *Ibid.*

76. Roberto Papini, *Francesco di Giorgio architetto*, Florence, 1946, volume II, planche 69 reproduit in G. German, *Op. Cit.*, p. 80.

77. Wajcman, G. *Fenêtre*, *Op. Cit.*, p. 196.

78. *Ibid.*

79. Lacan, J. « Les écrits techniques de Freud », *Op. Cit.*, p. 233.

apparaître la forme corporelle des hommes ». Une forme dont les proportions sont, pour Vitruve, en parfaite harmonie avec l'univers. Les théoriciens-architectes de la Renaissance rétablissent ce principe anthropométrique et esthétique auquel le moyen âge avait renoncé.

Or, ce stade du miroir de l'architecture « doit » surtout « être qualifié de mesuré »⁸⁰, comme le souligne fort justement G. Wajcman. Non seulement le bâtiment est une image du corps mais, comme nous venons de le voir dans les citations données plus haut, il se « construit selon la structure du corps, principe parfait de ses proportions, perfection calculée, l'élévation étant proportionnée selon certaines règles numériques »⁸¹. Ainsi, outre le fait d'être « corps-image », et « corps mesuré », le corps humain « devient mesurant »⁸² car comme l'écrit Vitruve, « les mesures pour les différents ouvrages ont été prises sur les parties du corps humain »⁸³. Nous y reviendrons.

80. Wajcman, G. *Fenêtre*, *Op. Cit.*, p. 196.

81. *Ibid.*

82. *Ibid.*, p. 197.

83. *Les Dix Livres d'Architecture*. *Op. Cit.*, p. 91.

3. Thèses psychanalytiques sur l'architecture

Le rapport du corps humain et de l'architecture est d'une grande importance dans les thèses de Vitruve et des théoriciens-architectes de la Renaissance italienne. Nous réaliserons ici une rapide exploration des thèses psychanalytiques sur l'architecture : « issue du sein maternel, l'architecture est née d'elle même » (Groddeck, 1920) ; la cathédrale gothique est « une cavité protectrice tenant lieu du sein maternel » (Sterba, 1924) ; l'architecture « est le symbole du moi créateur qui s'est libéré de l'enveloppement protecteur de la mère » (Rank, 1930) ; la construction architecturale est « ce qui nous permettrait de restituer, à travers la diversité de ses formes, la cicatrice » du « processus de socialisation » (Kaufmann, 1993).

Mais nous ne prendrons un véritable appui que sur la thèse proposée par Gérard Wajcman : il faut considérer « que les murs sont ce qui permet de soutenir et cadrer l'ouverture des fenêtres – le tout au service du trou, en somme » (Wajcman, 2004).

*

Le séjour dans la mère de Groddeck

En 1920, Georg Groddeck affirme que « le ça dote sa créature – la personnalité, le moi de l'homme – d'un nez, d'une bouche, de muscles, d'os et d'un cerveau » et il souligne qu'« il faut se demander si le ça, capable d'aussi grandes choses, ne peut également construire des églises, composer des tragédies ou inventer des machines »⁸⁴. La réponse qu'il y apporte est affirmative : « ce que nous avons coutume de considérer comme le résultat de la réflexion de l'homme, de sa raison, est en vérité la création de l'inconscient, du ça, dont l'action se révèle à nous dans le symbole »⁸⁵. Ainsi, le ça – identifié par le psychanalyste allemand à l'inconscient – peut, en effet, construire des églises, composer des tragédies et inventer des machines.

Par ailleurs, une année avant, Victor Tausk écrit que « créées par l'esprit ingénieux de l'homme à l'image même du corps humain » les machines « sont une projection inconsciente de sa propre structure corporelle »⁸⁶.

Mais Groddeck ne suit pas Tausk, pour lui la construction tourne autour du « séjour dans la mère ». Il nous dit que « certaines inventions de l'homme présentent une ressemblance surprenante avec la configuration de son corps » mais il souligne que l'important ne réside pas dans cela mais dans « une seconde condition de vie du fœtus à laquelle, comme à son repos dans le corps maternel, se rattache toute une

84. Groddeck, Georg. « Du ça » (1920) in *La maladie, l'art et le symbole*, Lewinter, R. (trad.) Gallimard, Paris, 1969, p. 64.

85. *Ibid.*, p. 72

86. Tausk, Victor, « De la genèse de « l'appareil à influencer au cours de la schizophrénie » (1919) Laplanche, J. et Smirnoff, V. N. (trad.) in *Œuvres psychanalytiques*, Ed. Payot, Paris, 2000, n.1, p. 217. Tausk ne développe pas plus cette thèse.

chaîne de développements : c'est la protection dont jouit l'enfant par son séjour dans la matrice. » Il soutient que c'est à partir du « rapport de protection » articulé à ce séjour « que s'est développé l'habitat de l'homme ». Ainsi « issue du sein maternel, l'architecture est née d'elle-même, se donnant, dans une aspiration inconsciente, outil, matériau et forme »⁸⁷.

Que l'architecture soit « née d'elle-même » pour autant qu'elle est « issue du sein maternel » semble, pour Groddeck une évidence, facile à comprendre. Néanmoins, pour nous ce n'est pas si évident ni si facile que ça. D'après Marc Perelman la thèse de Groddeck « signifie que l'architecture à l'instar du corps serait une production auto-organique, sui generis, la répétition toujours identique du même. Et qui de plus recouvrirait telle une enveloppe (peu importerait le style décoratif employé) le corps de l'homme indéfectiblement voué à organiser sa vie en fonction d'une structure si radicale. A elle seule, et en tout état de cause d'ailleurs, l'architecture occuperait tout l'espace, nous englobant, et se faisant ainsi tel un pouvoir omnipotent par sa présence, sa contingence permanente »⁸⁸.

La lecture de Perelman ne nous éclaire pas plus sur le propos du psychanalyste allemand. Essayons toutefois de le suivre. Le séjour de l'homme dans la mère est quelque chose de protecteur, l'enfant « jouit » nous dit-il de cette protection. Si l'habitat s'est développé à partir du séjour dans la mère – ce qui semble être une évidence pour Groddeck – il est alors quelque chose de protecteur et l'architecture est, du coup, issue du sein maternel. Groddeck ne la rapporte donc pas au corps de l'homme ni à sa forme – même si la lecture de Perelman va dans ce sens – mais au corps maternel et à sa supposée protection. Si elle « se donne outil, matériau et forme », l'architecture, d'après le psychanalyste allemand, donne corps au sein maternel. Or, ceci ne permet pas de saisir comment l'architecture, prise surtout pour sa fonction d'habitat, se serait développée à partir du séjour dans la mère.

Les interprétations de Groddeck sur la voûte et l'église sont encore moins compréhensibles. Il affirme, par exemple, que « la voûte maternelle de la nef – avec son porche, le bassin d'eau bénite à l'entrée et l'autel, où est sacrifié le corps du seigneur, du fils, – est complétée par le vieux symbole de l'homme, la tour érigée, où pend la cloche, qui redouble le symbole puisque son corps représente la femme, et son battant, l'homme »⁸⁹. Nous laissons à d'autres la tâche de saisir ce que cette phrase peut bien vouloir dire.

Au fond, la thèse de Groddeck sur l'architecture, rapportée au séjour dans la mère, ne nous intéresse que parce que nous la retrouvons chez d'autres psychanalystes tels que Rank et Sterba.

87. Groddeck, Georg. « Du ça » (1920) in *Op. Cit.*, p. 71

88. Perelman, Marc. *Construction du corps. Fabrique de l'architecture*. Ed. de la Passion, Châtillon, 1994, p.59

89. Groddeck, Georg. « Du ça » (1920) in *Op. Cit.*, p. 72.

Le récipient maternel d'Otto Rank

En 1924, dans « Le traumatisme de la naissance », Rank s'interroge entre autres choses sur la question des rapports de l'art et de la psychanalyse. L'analyse de Rank dans son chapitre « L'idéalisation artistique » n'est pourtant pas centrée sur l'architecture. D'elle, il ne dit que ce qui suit : « en tant qu'art de l'espace, au sens vrai du mot » l'architecture « est une plastique négative, de même que la plastique est un art qui cherche à « remplir l'espace » »⁹⁰.

La thèse centrale de Rank est – comme le titre de son ouvrage l'indique – que les œuvres d'art ne prennent origine que d'un seul événement traumatique, la naissance. Même s'il ne cite pas du tout le texte de Groddeck, Rank soutient une thèse qui n'y est similaire qu'en apparence : « c'est dans la « plastique » qu'il convient de voir les premiers débuts de l'art en général. Mais il est probable que l'homme primitif, avant de songer à reproduire l'homme, selon l'exemple de Prométhée, avec de l'argile, s'est livré, sous la poussée d'un instant analogue à celui qui préside à la construction de nids, à la reproduction plastique du récipient susceptible d'abriter et de protéger l'homme, autrement dit la matrice »⁹¹. Ainsi « l'utérus maternel » est « le premier « récipient » que l'homme ait eu l'idée de reproduire »⁹².

Pour le jeune disciple de Freud, l'art a aussi affaire au corps maternel mais il a quand même eu le génie de le prendre en tant que « récipient ». Pour lui « toute « forme » se laisse ramener à la forme primitive du récipient maternel ». Là où Rank se trompe est quand il nous dit que l'opération de l'art « transforme » cette forme « en un contenu, en l'idéalisant, en la sublimant, et en faisant précisément une forme pourvue de tous les caractères qui constituent la « beauté », afin de rendre acceptable la forme primitive depuis longtemps refoulée »⁹³.

Nous pensons qu'il se trompe et pourtant ses intuitions sont correctes. Premièrement, s'il y a en effet quelque chose de refoulé ce n'est pas la « forme » du récipient mais ce à quoi il donne forme : le Vide. Deuxièmement, l'art a affaire à la sublimation, certes, mais Rank soutient qu'il transforme le « récipient », soit le contenant, « en un contenu ». La sublimation ne fait de l'objet sublimé « un contenu » que dans un premier temps ; sa véritable opération, c'est de faire du contenu, soit de l'objet imaginaire, un contenant vide⁹⁴. Troisièmement, l'art crée, en effet, une chose « pourvue de tous les caractères qui constituent la « beauté » ». Mais ce n'est pas « afin de rendre acceptable la forme primitive depuis longtemps refoulée » mais pour, dans un premier temps, voiler le Vide comme la Chose la plus proche du sujet, puis dans un deuxième temps, simultanément, être le signal de ce même danger qu'elle, la beauté, voile.

90. Rank. O. *Le traumatisme de la naissance* (1924), Ed. Payot, Paris, 1968, p. 152.

91. *Ibid.*, p. 160.

92. *Ibid.*, p. 161.

93. *Ibid.*, p. 161.

94. Plus loin nous approfondirons nos hypothèses sur les notions de contenant et de contenu dans la sublimation.

L'analyse du gothique de Richard Sterba

Sterba aborde la question de l'architecture gothique dans un article paru dans *Imago* en 1924 dont le titre est « Sur l'analyse du gothique »⁹⁵. L'article de Sterba est immergé dans la psychanalyse appliquée de l'époque ; pourtant il remarque que « le gothique propose à la recherche psychologique une série de questions »⁹⁶. Il y répond en appliquant la psychanalyse à la cathédrale gothique. Tout en reprenant la thèse de Rank sur le caractère protecteur de l'art, Sterba interprète, et la cathédrale et certains éléments de l'architecture gothique, tels que la colonne et l'ogive. La cathédrale gothique est comparée à une névrose de masse et la voûte ogivale, puisqu'elle donne la « figuration du symbole maternel », est interprétée comme étant « une cavité protectrice tenant lieu du sein maternel »⁹⁷.

Nous ne citons cet article que parce qu'il est repris par Otto Rank quelques années après.

La libération du moi créateur d'O. Rank

C'est surtout dans son livre « L'art et l'artiste »⁹⁸, où la perspective est celle du « développement culturel » et du « principe de la spiritualisation », que Rank proposera plus spécifiquement une analyse des origines de l'architecture et une lecture de l'église chrétienne. Dans son chapitre « Construction domestique et architecture », il réfute la thèse de Sterba en l'accusant de « classique ». Pour lui, loin d'être une cavité protectrice, l'architecture est « le symbole du moi créateur qui s'est libéré de l'enveloppement protecteur de la mère »⁹⁹. La création artistique est ici considérée comme « l'élévation de soi même au plan macroscopique »¹⁰⁰ et l'architecture est prise comme l'une des manifestations du « principe d'auto-crédation »¹⁰¹. Ce principe, qui constitue la thèse fondamentale de *L'art et l'artiste*, considère comme « l'une des composantes essentielles » de la création artistique « la tendance à se créer soi même »¹⁰².

D'après Rank, l'origine de l'architecture se situe dans la construction funéraire, laquelle évoque déjà une conception de l'âme. Ce concept d'âme présupposant, pour

95. *Imago*, 1924, p. 25-26.

96. *Ibid.*

97. Cité aussi en Kaufman, « Psychanalyse et architecture » in *L'apport freudien*, Ed. Larousse-Bodas, 1998, p. 621

98. Rank, O. *L'art et l'artiste. Créativité et développement de la personnalité* (1930), Ed. Payot, Paris, 1979.

99. *Ibid.*, p. 157.

100. *Ibid.*, p. 159.

101. *Ibid.*, p. 141.

102. *Ibid.*, p. 51.

le psychanalyste austro-américain, « l'idée d'une création humaine spontanée ». Ainsi, de la construction de la tombe, prise comme la demeure de l'âme du mort, à la construction de la maison, considérée comme la demeure de l'âme du vivant, on arrive à « l'architecture proprement dite », la construction du temple, qui n'est autre que la maison de Dieu, soit la demeure de l'âme divine¹⁰³. Etant donné que la tombe est « l'enveloppe de l'âme », elle devient « un corps humain dans lequel l'âme du mort est « logée » après avoir quitté la terre », la tombe représentant « moins le sein maternel que le corps propre »¹⁰⁴.

Mais le corps est plutôt considéré comme un « lieu de séjour », lieu où loge l'âme du vivant ou du mort. Otto Rank rapporte donc les origines de l'architecture au corps : mais celui-ci, sa forme, n'est pas un principe organisateur de l'art de bâtir. Pour Rank, « même si les constructeurs grecs avaient emprunté au corps humain les mesures qu'ils appliquaient aux colonnes », la vraie question est celle de pouvoir expliquer « où ils prirent l'idée du temple que ces piliers devaient supporter ». Le psychanalyste critique la thèse vitruvienne sur les origines de la colonne entendues comme une imitation de la nature et assure que la tendance à l'imitation est le « renoncement de l'homme à sa propre force créatrice »¹⁰⁵ ; et il y oppose sa propre thèse, soit le « besoin de créer » de l'homme qui « aspire dès le départ à s'affranchir de la nature et à dépasser ses conditions préalables »¹⁰⁶.

Dans l'architecture religieuse « la mise en forme du corps humain » est « le symbole essentiel du spirituel »¹⁰⁷. Si le temple grec « signifie l'humanisation d'une structure sacrée »¹⁰⁸, l'église chrétienne « représente la spiritualisation de cette structure »¹⁰⁹. Si nous suivons bien le texte de Rank, cette spiritualisation est comprise comme « l'abstraction du corps humain », c'est-à-dire, la « tendance à situer le corps dans la tête en tant que celle-ci est le symbole de l'intellectualité ». Pour Rank la cathédrale représente donc « la plus haute expression architecturale de la transformation de la conception animaliste d'un monde souterrain en une idée d'âme spirituelle située dans la tête »¹¹⁰. Ce qui est important pour lui est que cette abstraction du corps humain implique déjà une force créatrice ; l'architecture religieuse est ainsi une manifestation de son propre « principe d'auto-création ».

L'architecture a questionné le psychanalyste austro-américain ; il a eu au moins le mérite de s'être laissé interroger. Cependant il demeure un peu mystérieux que

103. *Ibid.*, p. 153.

104. *Ibid.*, p. 141.

105. *Ibid.*, p. 151.

106. *Ibid.*, p. 148.

107. *Ibid.*, p. 152.

108. Puisque les réalisations architecturales de la culture grecque marquent, d'après Rank, non seulement l'élargissement de l'homme mais aussi son élévation, une sorte d'idéalisation de l'homme lui-même ; car en reprenant la formule antique, l'homme est la mesure de toute chose. *Ibid.*

109. Parce que dans le dualisme Créateur-créature du christianisme on assiste à la plénitude humaine de sa divinité et à l'absolue spiritualité de sa conception de Dieu. *Ibid.*, p. 151.

110. *Ibid.*, p. 152.

l'architecture religieuse soit « un symbole du spirituel » tout en représentant en même temps « la spiritualisation » d'une structure sacrale. Si l'architecture symbolise le spirituel, elle le matérialise. La thèse de Rank est, soit incompréhensible : elle pose que l'architecture spiritualise le spirituel, soit fanatiquement paradoxale : elle pose que l'architecture spiritualise la matérialisation du spirituel.

La psychanalyse de l'architecture de Pierre Kaufmann

En 1993, Pierre Kaufmann propose une interrogation sur l'architecture à partir de l'hypothèse d'un « mythe endopsychique collectif »¹¹¹. Sa thèse est qu'« une psychanalyse de l'architecture »¹¹², dont il cherche à poser les fondements, ne peut qu'être le « corollaire d'une psychanalyse des formations collectives » qui débouche sur une « définition sociale de l'opposition dedans-dehors »¹¹³. Il propose de concevoir la construction architecturale comme ce qui nous permettrait de « restituer, à travers la diversité de ses formes, la cicatrice » du processus de socialisation qui implique une rupture. « Nous sommes englobés par le monde – écrit-t-il – nous le sommes par l'édifice, et tout le problème c'est de comprendre cette analogie », celle du macrocosme et du monde, du microcosme et de l'édifice. Mais Kaufmann nous affirme que cela ne peut prendre son véritable sens que lorsqu'on comprend que « nous ne sommes englobés et situés au-dedans d'un monde, qu'en tant que nous sommes exclus du champ du créateur »¹¹⁴.

Kaufmann tente de se figurer en termes d'espace le mythe de Totem et Tabou et souligne que l'espace serait, d'un côté, « sacralisé par le totem » c'est-à-dire qu'il deviendrait un espace « extérieur à l'intimité communautaire de la vie du groupe » dans lequel « s'irradie la puissance symbolique de l'omnipotent », et de l'autre côté, il y aurait un « espace suprasensible, où l'omnipotent est réinvesti en tant qu'objet d'amour ». Ainsi, l'hypothèse d'une psychanalyse de l'architecture établit que cette « distribution spatiale de la collectivité religieuse trace les lignes de force de la construction de l'édifice » mais sous la condition suivante : que « ces lignes de partage soient des lignes de rupture, empreintes des épisodes de violence au travers desquels s'opère la genèse discontinue du symbolique »¹¹⁵.

Du côté de l'architecture gothique, où d'après Kaufmann il y a une « sacralisation de l'espace », au-dedans se trouve le peuple de Dieu et au-dehors la collectivité profane, l'architecture de la cathédrale constituant la limite. Selon lui, dans le gothique il y a une « verticalisation de l'espace sacré » où il s'agit de comprendre ce qui peut être

111. Inspiré du « mythe endopsychique » de Freud comme construction intellectuelle qui soit l'expression de la structure du sujet. « Psychanalyse et architecture » in *L'apport freudien* (1993), Ed. Larousse-Bordas, 1998, p.p. 614-637.

112. *Ibid.*, p. 628.

113. *Ibid.*, p. 622.

114. *Ibid.*, p. 630.

115. *Ibid.*, p. 627.

une vision bornée et qui cependant tend à s'étendre « vers le haut »¹¹⁶.

Tout édifice répond à une double exigence : il est la « traduction spatiale d'une structure d'identification symbolique » aussi bien que la « stylisation de la coupure entre le dedans et le dehors »¹¹⁷.

Pour Kaufmann le corps a peu affaire à l'architecture, car pour lui la question est principalement d'ordre social. S'il cite Alberti c'est surtout parce que le *De re aedificatoria* « illustre de la façon la plus saisissante la mise en forme originaire de la société naissante dans l'œuvre de civilisation, architecturale en l'occurrence »¹¹⁸. Il conclut avec Alberti que « nous ne devons pas comprendre l'édifice par la sociabilité, mais l'émergence de la société par l'édifice »¹¹⁹.

Wajcman et le tout de l'architecture au service du trou des fenêtres.

Il fallait attendre la psychanalyse lacanienne pour qu'un psychanalyste aborde d'une manière significative les thèses humanistes des théoriciens-architectes de la Renaissance italienne.

En 2004 Gérard Wajcman pose le cadre d'une fenêtre comme « la condition matérielle à toute pensée sur le monde »¹²⁰, d'où la thèse suivante tirée de Kafka : « nul homme parmi les hommes ne peut se passer d'une fenêtre »¹²¹. Ainsi, sa réflexion sur l'architecture tourne autour de cette fenêtre dont on ne peut se passer : « la vraie destination de l'architecture », nous dit-il, « pourrait être » de « creuser » les murs et d'y « situer des fenêtres », ce qui impliquerait que les murs ne sont là que pour « soutenir » et « cadrer l'ouverture des fenêtres ». De ce fait, comme on dit du « macaroni qui est un trou avec quelque chose autour »¹²² ou du gruyère qui « est fait de trous avec un peu de matière autour », G. Wajcman propose une thèse selon laquelle « le tout » de l'architecture est « en somme » au « service du trou » des fenêtres¹²³.

La fenêtre est ici définie comme « une machine à faire voir et aussi à cacher, à faire voir le visible, ce qui est au-delà d'elle, et à cacher ce qui est en deçà, le voyant »¹²⁴. Or, le point de départ – qui est en fait le point d'arrivée de tout le parcours de Fenêtre – est le fait qu'« avant de voir nous sommes vus (...) avant même d'inventer le tableau, nous sommes dans le tableau de l'Autre ». La fenêtre, il faut donc « la penser » à

116. *Ibid.*, p.p. 631-632.

117. *Ibid.*, p. 635.

118. *Ibid.*, p. 636.

119. *Ibid.*, p. 642.

120. Wajcman, G. *Fenêtre. Op. Cit.*, p. 23.

121. *Ibid.*, p. 12.

122. Expression évoquée par Lacan dans son séminaire sur l'éthique, *Livre VII, Op. Cit.*, p. 146.

123. Wajcman, G. *Fenêtre. Op. Cit.*, p. 38.

124. *Ibid.*, p.374.

partir de ce qu' « avant notre fenêtre, il y a la fenêtre de l'Autre »¹²⁵.

G. Wajcman propose, même s'il ne la développe pas vraiment, une thèse sur les origines de l'architecture¹²⁶. Il nous dit que « dans la liste des dangers dont la fragile créature humaine a à se protéger, outre les animaux sauvages, le vent, la pluie, les ennemis, les assassins, les voleurs, les morsures du froid et celles du soleil, il faut compter l'obscur regard qui tombe des étoiles, qui sourd de la forêt ou qui guette à l'angle de la rue ». Ainsi, « l'homme a inventé l'architecture » pour se protéger de « l'obscur regard ». L'architecture serait ainsi « un refuge contre un regard toujours présent, diffus, dont nous sommes l'objet, la plupart du temps sans nous en aviser, qui nous laisse inquiets quand on l'éprouve, qui terrorise quand on s'en sent la proie directe – le regard n'est jamais gentil »¹²⁷.

Sur la conception humaniste de l'architecture, qui suppose le corps humain comme modèle fondamental, G. Wajcman, soutient qu'elle diffracte ce « Corps-Un » en « trois espèces distinctes de uns »¹²⁸ : le corps-image, le corps-mesure et le corps-social.

Le corps-image intervient en tant que « modèle imaginaire de l'architecture », il s'agit d'un « un anthropomorphique », comme « unité normée » et « géométrisée » ; ce Corps-un est celui qui constituerait cette « sorte de stade du miroir de l'architecture » que nous avons introduit plus haut et que nous articulerons à la sublimation un peu plus loin. Pour G. Wajcman, il consiste en ce que le bâtiment « se construit selon la structure du corps, principe parfait de ses proportions, perfection calculée, l'élévation étant proportionnée selon certaines règles numériques (rapports arithmétiques, géométriques ou harmoniques) »¹²⁹. C'est pourquoi il faudrait le « qualifier de mesuré », ce qui nous amène au deuxième un, le corps-mesure.

Le corps-mesure est celui qui « fonde lui-même des unités de mesure », car le corps comme fondement de l'architecture est non seulement un « corps mesuré » mais il devient « mesurant ». Ici, il s'agit d'un « un anthropométrique » qui « donne le un de calcul ». Ce deuxième Corps-un est « un corps-étalon des constructions humaines et cadastre du monde »¹³⁰. Sur « l'homme au carré » de Vitruve, G. Wajcman critique le fait qu'en général on n'en retient que « l'analogie » de l'architecture et du corps humain fondée sur les proportions de l'homme bien fait, « bene figuratus ». Il affirme qu'en prêtant essentiellement attention « à la « mise au carré », soit en ne pensant au carré que comme mesure, « on oublie le carré comme forme, la forme carrée qui englobe ». Ainsi, il soutient qu'il faudrait ajouter que « le carré géométrique, qu'on pourrait nommer pour l'occasion « carré à l'homme », devient réciproquement

125 *Ibid.*, p.430.

126. G. Wajcman ne développe pas cette thèse dans « *Fenêtre* » mais il le fait dans un autre texte publié en espagnol : « La casa, lo íntimo y lo secreto » in *Las tres estéticas de Lacan*. Ed. del Cifrado, Argentina, 2006, p.p. 93-114. Publié en français sur le site www.lelaa.be, le laa, 2007.

127. Wajcman, G. *Fenêtre. Op. Cit.*, p.429.

128. *Ibid.*, p. 196.

129. *Ibid.*, p.197.

130. *Ibid.*

une mesure de l'homme lui-même »¹³¹. Il se constitue donc un « nœud logique et catoptrique » où « en miroir, l'homme mesure le carré en même temps que le carré mesure l'homme ». De ce nœud, Wajcman nous dit qu' « on pourrait tirer que poser l'homme comme mesure de toute chose suppose et emporte cette infatuation démesurée qui tisse au fond la pensée humaine, que l'homme est sa propre mesure, la seule, l'unique mesure de lui-même. Infatuation démesurée, certes, il importe cependant de la préserver soigneusement, et même de la défendre, contre d'autres croyances qui voudraient ne mesurer l'homme qu'à l'infinitude d'un dieu (...) »¹³².

Finalement le Corps-un comme corps-social est celui qui « constitue un idéal d'organisation de la cité » ; ici c'est « la dimension politique de l'architecture » qui est à la base.

L'architecture théorisée par les architectes de la Renaissance inspirés de Vitruve est ainsi une « architecture par le corps, comme un corps, pour le corps ». L'architecture est créatrice des corps, et l'architecte, l'albertien notamment, est celui qui « conçoit, donne forme, donne chair, fait naître, fait venir l'être, il crée des corps ». De la sorte, en ce qui concerne Alberti, et le corps de l'édifice dont il parle, le psychanalyste lacanien nous dit qu'il s'agit d'un bâtiment « pour les corps, comme les corps » et aussi que non seulement il « a lui-même un corps, un corps attribut » mais qu'il « est un corps »¹³³.

D'autre part, G. Wajcman considère que dans le *De re aedificatoria*, « l'architecture en elle-même consiste à élever des constructions dans un lieu sinon abstrait, du moins composé des éléments purs » ce qui aboutirait à ce que l'architecture ait « à négocier avec les éléments, à les domestiquer pour l'usage, les dresser, les canaliser, les filtrer et à préserver de leurs nuisances et de leurs excès. En ce sens, de la fenêtre, on ne saurait dire exactement qu'elle ouvre sur l'extérieur : en vérité elle se branche ». Ceci implique que la fenêtre d'architecture du *De re aedificatoria* – que le psychanalyste lacanien différencie à juste titre de la fenêtre du tableau – n'est pas vraiment « une frontière, une limite qui sépare et conjoint deux espaces, l'intérieur et l'extérieur », mais elle « serait plutôt toute entière au service de l'intérieur ». Ainsi, ce trou au service duquel sera le tout est ici au service de l'intérieur, il est « ce grâce à quoi l'intérieur se complémente, s'alimente »¹³⁴.

Ce sera la fenêtre du tableau de l'Alberti « peintre » qui constituera la frontière séparant et articulant en même temps deux lieux : le lieu « de celui qui peint, dedans », un « lieu architectural intérieur » et le lieu « de ce qui se peint, dehors », soit « l'autre lieu, lieu des autres, de l'Autre ». De la sorte, ce n'est pas l'architecture ni la fenêtre d'architecture du *De Re aedificatoria* qui constituent une limite séparant le dehors et le dedans. Cependant les fenêtres d'architecture qui apparaîtront après le *De Pictura*

131. *Ibid.*, p. 132.

132. *Ibid.*, p. 133.

133. *Ibid.*, p. 198.

134. *Ibid.*, p. 201.

seront construites telle la fenêtre du tableau¹³⁵ qui, elle, est une « frontière » qui « engendre en les séparant » l'extérieur et l'intérieur mais qui est aussi « le passage qui les relie »¹³⁶ ; autrement dit, la fenêtre « crée » ces deux espaces « comme séparés et reliés »¹³⁷.

C'est ici que la forme quadrangulaire de la fenêtre prend toute son importance. En s'appuyant sur Louis Marin qui dit du cadre qu'il « marque la possibilité d'accession au regard, de l'objet comme objet lisible »¹³⁸, et sur la série d' « unités unifiantes » établie par Anne-Marie Lecoq, soit « support, cadre, espace, scène (histoire) »¹³⁹, G. Wajcman pose, d'une part, qu'étant donné que le cadre crée « l'objet, le corps comme objet, un corps un », la formule albertienne fenêtre ouverte sur l'histoire « doit être remise en ordre, dans son ordre logique : « c'est en ouvrant la fenêtre, c'est-à-dire dans l'acte de découper » que l'istoria « se constitue »¹⁴⁰, car l'istoria est « conçue comme un corps »¹⁴¹ ; et d'autre part, il pose que la fenêtre est, elle aussi, une unité unifiante. En conséquence, G. Wajcman soutient que « si l'istoria constitue l'unité d'action du tableau, la fenêtre constitue le lieu où l'action a lieu. Or ce lieu, c'est très exactement ce qu'on peut nommer le monde – le monde comme visible cadré, le visible dans la fenêtre »¹⁴². L'architecture est ici au service du trou de la fenêtre ; la fenêtre du tableau architecturant l'architecture visible du monde, « d'un monde devenu image »¹⁴³. Car « le monde, c'est ce qu'on voit dans la fenêtre », ce monde dans la fenêtre on peut l'appeler « la réalité » et « la réalité, c'est en somme ce qui recouvre, nous sépare et nous protège du réel »¹⁴⁴.

135. Le constat de Wajcman est que « les tableaux rectangulaires ont précédé les fenêtres rectangulaires », *Ibid.* p. 75

136. *Ibid.*, p. 270.

137. *Ibid.*, p. 372.

138. *Ibid.*, p. 279.

139. *Ibid.*, p. 286.

140. *Ibid.*, p. 279.

141. *Ibid.*, p. 287.

142. *Ibid.*, p.p. 286-287.

143. *Ibid.*, p. 376.

144. *Ibid.*, p. 262.

4. La thèse lacanienne sur l'architecture

Nous évoquerons les occurrences lacaniennes sur l'architecture et nous introduirons sa thèse principale : « L'architecture primitive peut être définie comme quelque chose d'organisé autour d'un vide » (Lacan, 1960). Cette thèse implique deux propositions d'une grande importance pour la sublimation : « le vide sacré de l'architecture » et « la sublimation primitive de l'architecture » (Ibid.)

*

Nous trouvons tout au long de l'enseignement de Jacques Lacan, ici et là un peu éparpillées, des évocations de l'architecture.

En 1954, il affirme qu'il y a une « architecture qui nous intéresse dans l'analyse »¹⁴⁵. Il ne précise pas laquelle, mais cela a affaire à la « complexité de la structure » et plus précisément « au caractère dissymétrique (...) de chacune des relations duelles que comprend la structure oedipienne »¹⁴⁶.

Lacan ne dit pas qu'il y a une architecture de l'analyse, il dit dans l'analyse. En lisant cette première évocation de l'architecture avec les propos du séminaire sur l'éthique nous posons comme hypothèse que cette architecture qui nous intéresse dans l'analyse est celle qui résulte de la sublimation : il s'agit du sujet du désir¹⁴⁷ qui ne peut être qu'un sujet vide.

En 1959, Lacan utilise Hamlet pour illustrer la question du désir. Ce qui l'intéresse « c'est l'ensemble de l'œuvre, son articulation, sa machinerie, ses portants pour ainsi dire, qui lui donnent sa profondeur, qui instaurent cette superposition de plans à l'intérieur de quoi peut trouver place la dimension propre de la subjectivité humaine,

145. « Les écrits techniques de Freud » in *Le Séminaire, livre VII, Op. Cit.*, p. 109.

146. *Ibid.*

147. Dans son cours de 1994-1995, « *Silet* », Jacques-Alain Miller trace une intéressante ligne qui va de « *Konstruktionen in der Analyse* » à ce qu'il appelle « l'architecture du concept du désir ». Au milieu de cette ligne se trouve le changement dans l'orientation de Lacan qui va du « pardon de la parole » du *Discours de Rome* à « l'impossibilité de cette parole » de *La direction de la cure*. D'après Miller ce que Freud appelle construction « c'est la parole qui s'élève par le moyen de l'analyste, là où il n'y a que silence chez l'analysant ». Il s'agit d'un signifiant qui vient « combler le trou dans le savoir inconscient ». La visée de Lacan est celle de « dévaloriser », dans l'interprétation intersubjective, ce qui vient de l'analyste. Il le fait en 1953 en avançant que la parole est question dont la réponse se trouve dans la parole elle-même ; ici, ce que le sujet cherche, c'est la réponse de l'Autre. Il le fait en 1958 en posant la parole non pas comme question mais comme demande ; ici, le sujet cherche non pas une réponse mais une satisfaction. Il y a donc une substitution de places du couple question-réponse par celui de demande-désir, car « le désir, quand Lacan en construit le concept, c'est la réponse en tant qu'elle se trouve dans la question ». En 1953, Lacan considérait la possibilité d'une parole absolutoire qui mettrait le sujet en accord avec son désir, c'est ce qu'il désigne comme « le pardon de la parole » (« Fonction et champ de la parole et du langage » in *Ecrits, Op. Cit.*, p. 281). Ce passage est rapporté à *La direction de la cure*, là où l'absolution par la parole est « structurellement impossible » là où Lacan amène son \$ et précise que « le désir n'est rien d'autre que l'impossibilité de cette parole » (in *Ecrits, Op. Cit.*, p. 634). D'après Miller cette formule « nous donne l'architecture de ce concept du désir ». Cours de 1994 – 1995, « *Silet* » cours du 7 décembre 1994, inédit.

le problème du désir »¹⁴⁸. Il s'agit de ce que montre « l'architecture d'Hamlet », laquelle est remarquée par Lacan dans toutes les « relevances » qui s'y trouvent, et qui montrent « ce qui dans Hamlet dépend fondamentalement d'un rapport qui est celui du sujet à la vérité »¹⁴⁹.

En cette même année, dans « A la mémoire d'Ernest Jones : sur la théorie du symbolisme », Lacan évoque le discord qu'il y a entre l'architecture et le bâtiment, entre « la puissance logique qui ordonne » la première et ce que le second « support de possible utilisation »¹⁵⁰. Si dans « l'art de construire » il n'est pas « un fait seulement éventuel », ce discord « est plus essentiel dans l'art de la psychanalyse, dont une expérience de vérité détermine le champ ». Lacan évoque l'art de bâtir pour dénoncer le manque de domination, chez les théoriciens post-freudiens, sur la logique qui ordonne la psychanalyse. Leur erreur : ils ont confondu le bâtiment avec l'architecture sans rien comprendre de leur discord foncier. Ils ont pris leur réalité imaginaire comme la seule réalité réelle. Autrement dit, la psychanalyse, comme l'architecture, est ordonnée par une puissance logique ; et ce que quelques psychanalystes ont fait de la théorie freudienne n'est que soutenir son édifice sans pour autant bien saisir la logique qui l'organise. En outre, Lacan souligne vivement que « nul bâtiment (...) ne peut-il se passer de cet ordre qui l'apparente au discours »¹⁵¹. Etant donné que l'on reconnaît à la logique qui gouverne le langage « une puissance formatrice des choses humaines sans égale »¹⁵², nous pensons avec l'architecte Jean Stillemans, que cette thèse de Lacan sur l'architecture pose que cette logique peut « rendre compte de ce qui œuvre à travers l'architecture – ou de ce que l'architecture œuvre », la question étant « jusqu'ou et comment » elle en rend compte.

Or, c'est dans le séminaire sur l'éthique de la psychanalyse que Lacan avance sa thèse principale : « L'architecture primitive peut être définie comme quelque chose d'organisé autour d'un vide »¹⁵³. L'architecte Marc Belderbos remarque qu'avec cette définition, Lacan « a écarté de l'architecture toute attention pour ces objets et a soutenu la question de l'architecture par son opération »¹⁵⁴, soit l'organisation. Il considère que la danse peut être conçue comme « organisée autour du vide » et si l'architecture est quelque chose d'organisé autour d'un vide, il faut supposer « un corps tout immobile comme le négatif d'un vide ». L'architecte est touché et avoue « c'est intrigant de penser l'architecture comme la danse d'un corps tout immobile autour d'un vide »¹⁵⁵. Ce qui n'est pas loin de cette autre interrogation de Lacan lorsqu'il réfléchit sur la douleur, soit « ce champ » qui s'ouvre « à la limite où il n'y a pas possibilité pour l'être de se mouvoir ». D'après Lacan il y aurait dans l'architecture

148. Lacan, J. « Hamlet », in *Ornicar ?*, n°25, p.p. 15 – 18.

149. Lacan, J. « Lé désir et son interprétation » séance du 27 mai 1959, inédit.

150. Lacan, J. « A la mémoire d'Ernest Jones : sur la théorie du symbolisme » in *Ecrits*, Op. Cit., p. 698.

151. *Ibid.*

152. Stillemans, J. *La figure du fond*. Texte publié sur le site www.lelaa.be, le laa.

153. Lacan, J. « L'éthique de la psychanalyse », *Op. Cit.*, p. 162.

154. « Purity lies in the incompleteness » in *La part de l'œil*, no. 13, Bruxelles, 1997, p. 19.

155. *Ibid.*, p. 22.

« la présentification de la douleur » car ce que nous faisons « du règne de la pierre » c'est de ne plus la laisser rouler, on la dresse, on en fait « quelque chose d'arrêté »¹⁵⁶. La pierre est dressée, élevée, arrêtée autour d'un vide, c'est cela qui est important, comme le souligne Belderbos : « L'architecture n'est là que pour qu'il y ait un vide qui se tienne »¹⁵⁷. Ce vide est le « vide sacré de l'architecture »¹⁵⁸ qui a affaire à « la sublimation primitive de l'architecture »¹⁵⁹.

Cinq ans après, Lacan revient sur l'architecture et le vide tout en réaffirmant que pour lui, l'architecture « se définit plutôt comme un vide que des surfaces, que des plans entourent »¹⁶⁰.

156. Lacan, J. *Ibid.* p. 74.

157. Belderbos, M. « Purity lies in the incompleteness », p. 23.

158. Lacan, J. « L'éthique de la psychanalyse », *Op. Cit.*, p. 162.

159. *Ibid.* p. 206.

160. Lacan, J. *Séminaire XII*, « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », inédit, séance du 13 janvier 1965.

5. Mettre autre chose à la place du Vide : l'architecture comme corps-tenu.

Nous articulerons les conceptions de contenant et de contenu – que nous désignerons corps-tenant et mon corps-tenu – à la sublimation et à ce que nous avons appelé avec G. Wajcman le stade du miroir de l'architecture.

La sublimation, qui élève un objet à la dignité de la Chose, opère pour faire de mon corps-tenu un corps-tenant vide. Nous proposerons trois sublimations artistiques qui se rapprochent de l'hystérie : l'anamorphose, l'amour courtois (en anamorphose) et l'architecture. D'une part, nous démontrerons que l'objet sublimé, élevé, est à la fois ce qui vient à recouvrir le Vide, mon corps-tenu, et les bords d'un vide, corps-tenant. D'autre part nous travaillerons l'hypothèse suivante : l'opération de l'art de bâtir, telle qu'elle est conçue à la Renaissance, consiste justement en faire de mon corps-tenu un corps-tenant ; il s'agit là de l'opération même de la sublimation.

Pour finir nous examinerons la question de ce qui arrive lorsque le théoricien-architecte agit en scientifique.

*

Nous avons vu que chez les psychanalystes l'architecture n'est pas rapportée au corps propre. Gérard Wajcman ne rapporte pas vraiment l'architecture au corps, il étudie soigneusement ce rapport d'harmonie entre les proportions de l'architecture et celles de l'homme institutionnalisé par Vitruve et formalisé par la conception humaniste de l'architecture à la Renaissance. D'autre part, il semblerait que la thèse lacanienne sur l'architecture n'ait rien avoir avec le corps. Pourtant, nous tenterons de démontrer qu'articulée à la sublimation cette thèse a affaire au corps. Si nous avons intitulé – tout en nous inspirant de notre lecture de Fenêtre – « stade du miroir de l'architecture » la partie qui expose la conception humaniste de l'architecture, c'était pour introduire ce que nous allons développer maintenant : l'architecture, en tant que corps, a affaire à ces conceptions analytiques « mises au premier plan » par le stade du miroir, soit les conceptions « du contenant et du contenu »¹⁶¹.

Corps-tenu et corps-tenant

Chez Lacan, il y a une théorie du corps : il est aussi bien considéré comme contenant que comme contenu. Il y a donc un corps-contenu et un corps-contenant, nous proposons de les écrire ainsi : corps-tenu et corps-tenant. L'un et l'autre font plutôt partie du premier enseignement de Lacan.

Mon corps-tenu, c'est l' « image de la forme totale du corps », le « corps de l'autre »,

161. « S'il y a des notions qui sont mises au premier plan de toutes les conceptions analytiques du stade primitif de la formation du moi, c'est bien celles du contenant et du contenu. C'est par où le rapport du vase aux fleurs qu'il contient peut nous servir de métaphore, et des plus précieuses ». Lacan, J. « Les écrits techniques de Freud », *Op. Cit.*, p. 128

le semblable, soit la « forme humaine » que nous ne pouvons voir dans sa forme complète que « hors de nous »¹⁶² ; c'est le moi en tant que « surface »¹⁶³ et l' « objet aimé »¹⁶⁴ à quoi le sujet s'identifie. Il s'agit de cette « relation au corps propre » qui « caractérise chez l'homme le champ (...) de l'imaginaire »¹⁶⁵. Le monde du sujet lui apparaît donc comme « l'image »¹⁶⁶ de ce corps qui au fond « habite le langage »¹⁶⁷.

Le corps-tenant, c'est tout d'abord « le corps comme contenant »¹⁶⁸, soit « la forme vide »¹⁶⁹, c'est-à-dire, vidée de mon corps-tenu, il est « le corps du symbolique » comme « suite de signifiants »¹⁷⁰. C'est donc le langage, « corps subtil »¹⁷¹, habité par mon corps-tenu.

Dans le dernier enseignement de Lacan on trouve cet objet particulier qu'est l'objet *a*¹⁷² : il n'est ni corps-tenant ni mon corps-tenu mais un « résidu du corps » où s'incarne le Dasein¹⁷³. Ici, on a plutôt affaire à un corps pulsionnel, un corps ramené à ses orifices.

Mon corps-tenu

Le corps-tenu est le corps-image du stade du miroir, il est l'image de la forme totale, unifiée du corps, la forme du corps humain donc comme image du moi, représentation imaginaire de moi-même. Le propre de mon corps-tenu est d'habiter le langage. C'est grâce à cette image que j'ai de moi-même que les mots ont une signification pour moi ; mais cette image que j'ai de moi-même est tout de même déterminée par ces mêmes mots en tant que signifiants. Car la représentation imaginaire de moi-même est produite par ma parole signifiante.

Mon corps-tenu est aussi bien l'image de mon propre corps que celle du corps de mon semblable, le corps de l'autre, là où je vois d'abord mon moi. Car je ne peux voir

162. « Les écrits techniques de Freud », *Op. Cit.*, p. 221.

163. *Ibid.*, p. 265.

164. *Ibid.*, p. 268.

165. « Les psychoses » (1955-1956) in *Le Séminaire, Livre III*. Ed. du Seuil, Paris, 1975.p. 20.

166. « *De la psychanalyse dans ses rapports avec la réalité* » in *Autres Ecrits*, Ed. du Seuil, Paris, 2001, p.357

167. « Télévision » in *Autres Ecrits, Op. Cit.*, p. 527.

168. « *Remarque sur le rapport de Daniel Lagache* » in *Ecrits, Op. Cit.*, p. 676.

169. « Les écrits techniques de Freud », *Op. Cit.*, p. 266

170. « Radiophonie », *Autre Ecrits, Op. Cit.*, p. 409.

171. « *Fonction et champ de la parole et du langage* », in *Ecrits, Op. Cit.*, p. 301

172. Jusqu'à 1960 Lacan désigne par la lettre « *a* », l'autre du narcissisme, le « petit autre », le semblant, l'objet structuré par la relation narcissique, soit l'objet imaginaire désiré : « *mon corps-tenu* ». Mais à partir de 1960, Lacan élaborera l'« objet (petit) *a* », cet objet est « insaisissable au miroir » (Lacan, J. « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien » in *Ecrits*, Ed. Du Seuil, Paris, 1966, p. 818). Il s'agit de l'être réel du sujet, être insignifiant, ineffable, irréprésentable. A la différence de l'objet imaginaire désiré, l'objet réel *a* « est à concevoir comme la cause du désir ». L'objet *a* n'est donc pas devant mais « derrière le désir » (Lacan, J. « L'angoisse » in *Le Séminaire, livre X*, Ed. du Seuil, 2004, p.120.

173. « *De la psychanalyse dans ses rapports avec la réalité* » in *Autres Ecrits, Op. Cit.*, p. 358.

mon propre corps dans sa forme totale que hors de moi-même, la forme humaine comme telle est toujours hors de moi. Cette forme unifiée est alors vue en miroir, dans le corps de l'autre, là où je vois mon moi, soit la surface de mon corps.

Mon corps-tenu est une surface, il est le mirage de moi-même. Il est le reflet de ma propre image corporelle, l'image que j'ai de mon moi, qu'est le reflet d'un reflet. Mais cette forme unifiée de mon corps, si je ne peux la voir que hors de moi, je me montre capable de l'assumer à l'intérieur. Une fois que cette image de la forme de l'autre, cette surface qu'est mon moi, est située en mon intérieur, je peux alors me connaître comme corps. Du coup, mon rapport avec l'au-dehors s'établit à partir de l'au-dedans. L'image de mon corps est le principe de toute unité que je perçois dans les objets. Tous les objets de mon monde auront la même forme que moi et j'aimerai tous ces objets parce qu'ils me ressembleront, ils ne seront qu'une image de moi. Ainsi, je ne peux avoir qu'une relation double avec moi-même car c'est toujours autour de l'ombre errante de mon propre moi que se structurent tous les objets de mon monde ; ce monde qui, au fond, m'apparaît comme l'image de mon corps, tous les deux étant un microcosme.

Or, cette assomption de la forme humaine à l'intérieur de moi, en réalité je ne peux l'assumer qu'à l'état de forme vide : quand je m'apprend comme corps, c'est comme forme vide du corps.

Le corps-tenant

Le corps-tenant est cette forme vide de l'image unifiée du corps propre, image que le sujet perd en son intérieur. Si le propre de mon corps-tenu est d'habiter le langage, d'y mettre une image, de faire que ça fasse sens, le corps-tenant est le corps du symbolique qui soutient cette image du corps mais qui en soi est un corps vide d'image. Sans le corps-tenant le corps-tenu ne tient pas, sans le symbolique l'imaginaire ne fait pas sens.

Mon corps-tenu est ce qui est tenu ou déterminé en tant que signifié ; le corps-tenant est ce qui tient, c'est-à-dire ce qui est déterminant en tant que signifiant. Lorsqu'un corps-tenant tient mon corps-tenu la signification a lieu, le symbolique est rempli d'imaginaire, le langage habité par l'image du corps. Le signifiant ne signifie rien, il est un corps vide d'image, de l'image du corps propre. Il n'est qu'un corps qui tient mon corps-tenu, soit un corps susceptible de contenir cette image qui n'est autre chose que le moi-idéal, $i(a)$, qui dépend de la position du sujet dans le symbolique, soit de l'être du sujet comme corps-tenant. Celui-ci est donc le corps qui détermine mon corps-tenu, cette chose liquide qui prend forme dans le corps-tenant. C'est la suite de signifiants qui a pour effet la réalité imaginaire qu'elle contient, toujours mon corps-tenu. Car celui-ci en tant que ce qui est tenu ne peut qu'être déterminé, signifié, représenté.

Le corps-tenant n'est jamais tout seul, bien qu'il soit isolable. Il est toujours concaténé à d'autres corps-tenants dans la chaîne signifiante, cette chaîne par laquelle la réalité imaginaire tient. Or, il ne s'agit pas d'une suite de corps-tenant mon corps-tenu – car ceci n'est rien d'autre que la signification - mais une suite de corps-tenants déterminant des corps-tenus - toujours le mien, mon corps-tenu, toujours le mirage de moi-même. Autrement dit, il ne s'agit pas de la signification mais d'une signifiantisation, que nous pouvons décrire avec D. Pavon-Cuéllar comme « le mouvement qui impose une valeur symbolique signifiante à la réalité imaginaire signifiée »¹⁷⁴.

La sublimation et le stade du miroir de l'architecture

Lacan étudie la sublimation à partir des trois registres, symbolique, imaginaire et réel. Le rapport entre le symbolique et le réel, soit entre le signifiant et la Chose, fait problème à Lacan. Il y répond, en 1960, en posant comme schéma topologique celui d'un vide central qui se trouve entouré par le signifiant – Vide qui n'est là qu'au moment où le signifiant construit son lieu tout en l'entourant. Le signifiant est un corps-tenant. Dans la chaîne signifiante il y a une articulation des corps-tenants déterminant des corps-tenus ; la sublimation lacanienne des années soixante est l'opération qui, d'une part, met mon corps-tenu, un objet imaginaire, dans un corps-tenant, mais d'autre part – et c'est là sa véritable opération – elle fait de mon corps-tenu un corps-tenant. Ce qui implique un rapport entre les trois registres. Dans la sublimation, bien que l'imaginaire vienne se mettre entre le signifiant et la Chose, il finit par être élevé à la dignité du réel. Ainsi, la sublimation n'opère pas seulement pour mettre mon corps-tenu dans un corps-tenant – car ceci n'est que la formule de la signification – mais – et c'est là le paradoxe – la sublimation opère pour que le corps-tenant vienne dans mon corps-tenu, ce qui fait de ce dernier un corps-tenant (un) vide.

L'opération de la sublimation a des temps logiques : un temps zéro, où le signifiant construit la place du Vide et un temps un qui est divisé à son tour en deux temps logiques qui vont, disons, à l'inverse : temps un, la sublimation met autre chose à la place du Vide, et temps zéro, elle crée un vide pour cerner le Vide.

La Chose est irreprésentable par la parole signifiante qui l'entoure, c'est pour cela que Lacan la désigne comme « hors-signifié »¹⁷⁵. Les signifiants ne peuvent que signifier les autres choses, ils ne peuvent que déterminer des représentations imaginaires, des choses du monde du plaisir-réalité produites par ces signifiants eux-mêmes. Nous pouvons poser que la Chose est, comme le signifiant à l'état pur, un corps-tenant, un corps-tenant vide ; elle est un signifiant vide de signification, un signifiant qui ne peut aucunement être signifié en raison de son propre vide. Rappelons ce que Lacan dit du vase qui représente la Chose : il n'est signifiant que parce qu'il ne signifie rien, il

174. Pavon Cuéllar, D. *Le révolutio-m'être*. Ed. Psychophores, Paris, 2006, p. 39

175. « L'éthique de la psychanalyse », in *Op. Cit.*, p. 67.

est signifiant de « rien de particulièrement signifié »¹⁷⁶. De la sorte, à la différence des signifiants – de tous les autres corps-tenants qui s'enchaînent – la Chose, elle, est un corps-tenant impossible d'être habité par mon corps-tenu. Aucun corps-tenu ne peut venir habiter ce corps-tenant qu'est la Chose ; comme corps-tenant la Chose ne peut être corps-tenu par rien d'autre qu'elle-même. La Chose comme Vide se corps-tient elle-même.

Une question s'impose, comment est-il possible que le corps-tenant puisse venir dans mon corps-tenu ? Cette question pose le problème de la sublimation, soit le problème d'élever un objet à la dignité de la Chose. Ce problème peut se poser ainsi : comment, dans la représentation imaginaire, soit dans l'objet imaginaire désiré, visualiser l'irreprésentable de la Chose, soit l'Objet dernier du désir ?

Le temps zéro de la sublimation est le temps de la création ex-nihilo de la place de la Chose, il s'agit de la création du Vide ; c'est le signifiant qui délimite le réel et qui le fait apparaître comme Chose. Il s'agit de la création du corps-tenant. Le temps un de la sublimation, nous l'avons dit, a à son tour deux moments logiques. Nous pouvons maintenant les organiser comme suit : 1) élever un objet : mettre mon corps-tenu dans un corps-tenant, 2) à la dignité de la Chose : à la place de la Chose, là où le corps-tenant vient dans mon corps-tenu.

Autrement dit, l'élévation d'un objet est le moment où autre chose, mon corps-tenu vient recouvrir la place vide de la Chose. Mais mon corps-tenu étant élevé à la dignité de la Chose, soit à sa choséité d'objet, devient lui-même les bords d'un vide. Il s'agit du moment où ce qui est recouvert, le Vide, vient prendre lieu dans ce qui le recouvre, c'est-à-dire dans l'objet imaginaire élevé, sublimé. Ici le Vide, comme corps-tenant¹⁷⁷ vient dans mon corps-tenu ; ce qui fait de ce dernier un corps-tenant vide. C'est pour quoi nous affirmons que ce deuxième moment du temps un de la sublimation se rapporte au temps zéro : il s'agit de la création d'un vide, d'un corps-tenant.

Créer un corps-tenant est, par exemple, découper un cadre, façonner un vase, ou encore bâtir une église.

Dans un cadre, telle la fenêtre du tableau d'Alberti, le peintre dispose des corps-tenus : « L'œuvre majeur du peintre, c'est l'histoire, les parties de l'histoire sont les corps »¹⁷⁸ nous dit l'auteur de *De Pictura*. Et comme l'affirme Daniel Arasse « l'istoria est bien, dans son ensemble, le corps harmonieux et fonctionnel qui occupe le lieu délimité par la « fenêtre » à partir de laquelle on peut le contempler »¹⁷⁹. La fenêtre du tableau est ici le corps-tenant « occupé » par ce corps-tenu qu'est l'istoria. Dans un

176. *Ibid.*, p. 145

177. Rappelons ce que dit Heidegger du vide : « ce qui fait du vase une chose » réside « dans le vide qui contient » . In « La chose », *Op. Cit.*, p. 200.

178. Alberti L.- B. « *De la peinture* » (*De Pictura*), (1435), Schefer, J.L. (trad.), Ed. Macula, Dédale, Paris, 1992. p. 153

179. In *L'Annonciation Italienne. Une histoire de perspective*, Ed. Hazan, 1999, note 65, p. 347. Les italiques sont de nous.

premier temps le cadre de la fenêtre du tableau est vide, il peut donc être recouvert par n'importe quelle histoire. C'est ici le temps un : on peint une histoire, on dessine un corps, on élève un objet imaginaire. Mais la sublimation ne s'arrête pas là ; étant donné qu'elle élève un objet à la dignité de la Chose, elle fait de cet objet l'Autre chose qui re-présente la Chose, elle fait de mon corps-tenu un corps-tenant vide.

Du côté de l'architecture théorisée par Vitruve nous avons l'homme au carré. Il s'agit justement du corps humain – mon corps-tenu par excellence – mis dans un carré, dans un corps-tenant. Gérard Wajcman affirme, nous l'avons déjà cité, que de l'homme de Vitruve, on retient en général uniquement « l' « analogie » de l'architecture et du corps humain fondée sur les proportions de l'homme bien fait », c'est-à-dire « que dans l' « homme au carré », on prête attention essentiellement à ce qu'on appelle la « mise au carré » », ainsi « on néglige qu'il s'agit aussi d'une mise dans un carré, que la question des proportions va de pair avec celle du format, que les carrés comme mesure du corps posent le problème du carré comme cadre (...) on pense au carré comme mesure et on oublie le carré comme forme, la forme carrée qui englobe »¹⁸⁰.

Nous considérons que c'est dans cette « analogie » de l'architecture et du corps humain que se trouve le stade du miroir de l'architecture. Dans le texte du théoricien antique le mot grec « analogia » vient « traduire »¹⁸¹ le mot latin « proportio ». Pierre Gros pense que chez Vitruve le mot « analogia » désigne « l'existence de rapports numériques simples entre toutes les mesures d'un édifice et entre celles-ci et sa totalité »¹⁸². Si nous disons que c'est dans cette « analogie » que se trouve le stade du miroir de l'architecture c'est parce que nous considérons, avec G.Wajcman, qu'il doit « être qualifié de mesuré »¹⁸³. Nous suivons ce qu'annonce Pierre Gros et prenons le terme d'« analogia » utilisé par Vitruve comme une traduction du mot « proportio ».

La « proportio », la « symmetria » et l'« eurythmia », sont les trois critères de l'esthétique architecturale chez Vitruve. L'eurythmie est l'équilibre, « l'harmonie d'ensemble »¹⁸⁴, c'est le critère qui fait le moins de difficulté. Mais, comme le souligne Panofsky, « la différence entre proportio et symmetria est la plus difficile à saisir, car les deux termes sont restés en usage mais ont pris une signification radicalement différente du sens

180. In *Fenêtre, Op. Cit.*, p. 132

181. Gros, Pierre. « Commentaire » au livre III, In *Vitruve, Livre III*. Gros, Pierre (trad. et éd.) Les Belles Lettres, Paris, 1990, note 1,3, p. 59.

182. *Ibid.*

183. Wajcman, G. *Fenêtre, Op. Cit.*, p. 196.

184. Ph. Fleury. *Dictionnaire des termes techniques du De architectura de Vitruve*. Ed Olms Weidmann, Hildesheim, Zürich, New York, 1995, p. 67.

originel »¹⁸⁵. Ces deux termes sont souvent employés en couple¹⁸⁶. Rappelons ce que dit le fameux livre III où Vitruve convoque son homme au carré : « L'ordonnance des édifices est fondée sur la « symmetria », [...]. Celle-ci naît de la « proportio », qui se dit en grec « analogia »¹⁸⁷. Le livre III est le livre de la symmetria. D'après Panofsky, celle-ci est « à proportio ce que la définition de la norme est à la réalisation selon la norme »¹⁸⁸. La différence entre l'un et l'autre termes est que la symmetria est un « principe esthétique » tandis que la proportio est une « méthode de technique architecturale », c'est-à-dire qu'elle est une « garantie » de la « réalisation pratique » de la beauté. Panofsky accentue le fait que Vitruve « insère son bref aperçu sur les proportions humaines dans son exposé sur la symmetria (nullement sur la proportio), et les exprime [...] par fractions de la longueur totale du corps ». Mais il nous dit aussi que Vitruve insiste sur « la nécessité de référer proportio à symmetria »¹⁸⁹.

L'« analogie » qui traduit proportio, et dans laquelle nous situons le stade du miroir de l'architecture, est toujours référée à symmetria car la totalité du corps propre y est reconnue. C'est l'unité posée dans la symmetria qui nous intéresse. Panofsky la définit comme « la mutuelle relation entre composantes et leur rapport d'harmonie avec le tout »¹⁹⁰. D'après Pierre Gros elle est la « clé de l'unité organique »¹⁹¹ de l'art de bâtir. Et l'une des dernières définitions modernes du terme grec dit : la symmetria « est le concept qui dénote l'unité consubstantielle des parties, et qui décrit leur relations intimes »¹⁹².

Le théoricien antique soutient qu'« aucun temple ne peut effectivement présenter une ordonnance rationnelle sans la symmetria ni la proportio, c'est-à-dire si ses composantes n'ont pas entre elles une relation précisément définie ».

L'architecte vitruvien doit donc proportionner les parties du corps de son édifice les unes par rapport aux autres « comme les membres d'un homme correctement conformé (bene figuratus) »¹⁹³.

185. Panofsky, Erwin « L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles » (1921) in *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*. Ed. Gallimard, Paris, 1969 note 19, p. 69. Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, tome VIII, Viollet-le-Duc « rend justice aux Grecs : « Symétrie veut dire aujourd'hui, dans le langage des architectes, non pas une pondération, un rapport harmonieux des parties d'un tout, mais une similitude des parties opposées, la reproduction exacte à gauche d'un axe de ce qui est à droite. Il faut rendre justice aux Grecs, auteurs du mot symétrie, qui ne lui ont jamais prêté un sens aussi plat ». Ed. A. Morel, Paris, 1866, p. 507.

186. Ph. Fleury. *Dictionnaire des termes techniques du De architectura de Vitruve*. Ed Olms Weidmann, Hildesheim, Zürich, New York, 1995, p. 67.

187. *Vitruve, Livre III*. Gros, Pierre (trad. et éd.) Les Belles Lettres, Paris, 1990, p. 5

188. Panofsky, E. « L'histoire de la théorie des proportions... » *Op. Cit.*, note 19, p.69.

189. *Ibid.*

190. *Ibid.*

191. Gros, Pierre. « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait (De architectura, III, 1, 2-3) » in *Vitruve et la tradition des traités d'architecture. Fabrica et Ratiocinatio*. Ecole Française de Rome, 2006, p. 447

192. Jean-Luc Périllié. *Symmetria et Rationnalité Harmonique. Origine pythagoricienne de la notion grecque de symétrie*. Ed. L'Harmattan, Paris, 2005, p. 327.

193. *Vitruve, Livre III*. Gros, Pierre (trad. et éd.) Les Belles Lettres, Paris, 1990, p. 6.

D'après Filarète, l'homme bien fait n'est autre qu'Adam¹⁹⁴. Mais nous pouvons citer aussi l'ami du Socrate de Paul Valéry pour qui « le corps » d'Alcibiade « était si bien fait » qu'il s'écriait : « En le voyant, on se sent devenir architecte !¹⁹⁵. En voyant le corps si bien fait d'Alcibiade, on s'identifie avec celui à qui on attribue la « maîtrise » de façonner le corps des hommes. Dans le stade du miroir de l'architecture proposé par l'ami du Socrate de Paul Valéry, non seulement on expérimente « la fatale attraction de l'image du corps propre »¹⁹⁶ avec l'émerveillement qui cause un corps si bien fait que celui d'un semblable aussi beau que le cher Alcibiade, mais on s'identifie aussi avec celui qui l'a façonné si bien : c'est la vue de la forme totale du corps du bel Alcibiade qui donne au sujet une maîtrise imaginaire du façonnement du corps humain.

L'architecte façonnerait des corps humains comme le potier façonne des vases. Or, il n'y a que Dieu, « premier architecte »¹⁹⁷, pour façonner les hommes tels que des vases : « Comme l'argile est dans la main du potier, Ainsi vous êtes dans ma main, maison d'Israël » (Jérémie, 18, 6).

L'architecte humaniste ne peut que façonner le corps de son bâtiment – et non pas le corps des hommes –, mais il le fait à partir des proportions du corps humain. Toutefois, comme l'a déclaré Cesare Cesariano (1483-1543), qui a réalisé la première traduction italienne commentée et illustrée du *De Architectura* de Vitruve, « les architectes qui obtiennent des « résultats justes » dans cet acte de proportionner et harmoniser les parties du corps d'un édifice, « apparaissent comme des demi-dieux, « comme semidei » »¹⁹⁸.

L'architecte humaniste-vitruvien organise le corps de son bâtiment à partir de la puissance irrésistible de la forme du corps humain. Dans l'introduction au traité d'architecture qu'il expose dans son *Divine Proportion*, Luca Pacioli reprend l'idée du théoricien latin : « Comme le dit notre Vitruve, nous devons observer, dans tout édifice, des proportions qui soient à la ressemblance d'un corps humain bien fait et aux membres bien proportionnés » car « toutes les mesures et leurs dénominations dérivent du corps humain, dans lequel toutes sortes de proportions et proportionnalités se retrouvent, créées par le doigt du Très Haut, au moyen des lois mystérieuses de la nature »¹⁹⁹. Un peu plus loin, dans le chapitre I, il ajoute : « les anciens, eu égard à la juste disposition du corps humain, édifièrent-ils toutes leurs œuvres, et principalement les temples sacrés, selon ces proportions. Ils trouvaient en

194. *Filarete's Treatise on Architecture. Being the Treatise by Antoniodi Piero Averlino, Known as Filarete. John R. Spencer (trad.). Op. Cit., Book I, p. 10.*

195. *Eupalinos ou l'Architecte*, Ed. Gallimard, Paris, 1945, p. 21.

196. Wajzman, G. *Fenêtre*, *Op. Cit.*, p. 129.

197. Francesco Zorzi cité in Wittkower, R. *Les principes de l'architecture à la renaissance* (1949), C. Fargeot (trad.) Ed. de la Passion, Paris 1996, p. 171. Zorzi (1460-1540) était un moine franciscain néo-platonicien qui s'intéressait de près à l'architecture.

198. Cité in Wittkower, R. *Les principes de l'architecture à la renaissance*, *Op. Cit.*, p. 23.

199. Fra Luca Pacioli, *Divine Proportion* (1509), G. Duchesne et M.Giraud (trad.), Librairie du Compagnonnage, Paris, 1980, p. 143

effet dans le corps de l'homme les deux figures les plus importantes, sans lesquelles il est impossible de faire quelque ouvrage que ce soit : la première de ces figures est le cercle, lequel est parfait [...] ; l'autre est le carré »²⁰⁰.

L'architecte humaniste-vitruvien organise le corps de son bâtiment à partir des proportions humaines, c'est-à-dire à partir d'un corps humain géométrisé ou arithmétisé, mis au carré. Le carré est ici mesure. Mais, comme on l'a déjà relevé, dans cette « mise au carré » il s'agit aussi « d'une mise dans un carré »²⁰¹.

Le carré où l'on met le corps humain est une figure, toute 'parfaite' soit-elle, vide, il s'agit d'une forme vide qui contient, il s'agit d'un corps-tenant, d'un cadre où le théoricien-architecte inspiré de Vitruve met mon corps-tenu. Le vide forcément créé par le cadre est recouvert par la forme et les proportions 'parfaites' du corps humain. Les théoriciens-architectes de la Renaissance italienne organisent donc l'espace architectural à partir des proportions du corps propre ; ils organisent le vide tout en mettant le corps humain à sa place. Le carré de « l'homme au carré » vitruvien n'est pas vide mais recouvert par l'image unifiée du corps humain.

Or, le corps de l'édifice réel bâti à partir des proportions humaines, ne peut que créer réellement un vide, celui autour duquel l'architecture s'organise. Car, comme le dit l'architecte Marc Belderbos : « Ictinos, ..., le romain, le gothique, ... Brunelleschi, ... , Le Corbusier d'Ahmedabad, de Chandigarh ..., Aalto, Kahn, Anselmi... tous prennent, comme fond et fonds de leurs traces ou de leurs marques, la matière organisée autour d'un vide. A tous ceux-là s'applique sans distance la mise au point de Lacan : « L'architecture primitive peut être définie comme quelque chose d'organisé autour d'un vide ». »²⁰²

Dans un premier temps, le corps de l'édifice, est l'image de mon corps-tenu dans un carré et mis au carré, mais dans un deuxième temps, en tant que corps de l'édifice, il est un corps-tenant vide. C'est comme si mon corps-tenu s'ouvrait dans son intérieur, comme s'il s'écartelait devenant les bords d'un vide qui contient.

Il faut insister ici qu'il s'agit de temps logiques et non pas chronologiques. Le corps de l'édifice est en même temps, simultanément, mon corps-tenu et un corps-tenant vide.

Comme corps-tenant l'architecture d'une église n'est que le vide qu'il y a dans son centre, vide qui est organisé par les artistes-bâisseurs, évité par les fidèles-religieux et exclut radicalement par les architectes-scientifiques²⁰³.

200. *Ibid.*, p. 145.

201. Wajcman, G. *Fenêtre, Op. Cit.*, p. 132. Les italiques sont de nous.

202. Belderbos, M. « « Les marques dans le vide. Le nombre, la géométrie, le sujet » in *Géométrie, mesure du monde. Philosophie, architecture, urbain*. Th. Paquot et Ch. Younès (dir.) Ed. La découverte, Paris, 2005, p. 125.

203. Pour Lacan il y a trois termes de sublimation : l'art, la religion et la science. Le rapport de ces trois termes au vide de la Chose révèle que dans l'art il y a l'organisation d'un vide refoulé, dans la religion l'évitement d'un vide déplacé et dans la science l'incroyance au vide forclus. Cf. « L'éthique de la psychanalyse » in *Op. Cit.*, p.p. 153-165.

De l'anamorphose à l'architecture de la Renaissance

L'anamorphose s'avère capable, d'après Lacan, de rendre compte de la logique de la sublimation²⁰⁴. Nous pouvons dégager trois images de ces « perspectives dépravées »²⁰⁵ :

- 1 - L'image peinte en perspective non dépravée, soit la représentation imaginaire comme telle.
- 2 - L'image déformée peinte en perspective dépravée. Par les lois de la perspective cette image est mathématisée et cette mathématisation comporte une destruction.
- 3 - L'image « ressuscitée »²⁰⁶, soit dans un miroir, soit en la regardant d'un point de vue déterminé.

Nous pouvons dire que du côté de l'architecture théorisée par les architectes de la Renaissance il y a aussi trois images, soit trois corps différents :

- 1 - Le corps humain mis dans un carré.
- 2 - Le corps humain mis au carré²⁰⁷.
- 3 - Le corps de l'édifice.

Nous avons donc du côté des anamorphoses aussi bien que du côté de l'architecture :

- 1 - Un objet imaginaire, mon corps-tenu.
- 2 - Un objet symbolique ou signifiantisé.
- 3 - Un objet élevé à la dignité du réel, un corps-tenant.

L'anamorphose est un jeu de perspective qui consiste à déformer l'image jusqu'à l'anéantir de sorte qu'elle ressuscite tout en la regardant d'un certain point de vue ou grâce à un miroir. Pour que l'anamorphose puisse être peinte, l'image doit d'abord être mathématisée, ce qui s'obtient par une application particulière des lois propres à la perspective. Cette mathématisation disloque l'image. Dans les anamorphoses catoptriques, l'image est disloquée autour du trou noir qui indique la place du miroir qui la ressuscitera. Cette image que nous appelons signifiantisée est peinte autour de ce trou noir telle la structure signifiante entourant la Chose. Ici c'est le miroir ressuscitant l'image qui est mis à la place de la Chose, soit à la place vide autour de laquelle l'image signifiantisée est peinte.

204. *Ibid.*, p. p. 160-163.

205. Le terme est de Jean-François Niceron (« *Thaumaturgus opticus* ») repris par Baltrusaitis comme sous-titre pour la troisième édition d' *Anamorphoses, Les perspectives dépravées – II* (1984), Flammarion, 1996.

206. C'est Baltrusaitis qui souligne que l'anamorphose est une image « ressuscitée de son chaos comme le Phénix de ses cendres, elle apparaît transfigurée par un mystère » Baltrusaitis, J. dans le Catalogue de l'exposition « *Anamorphoses, jeux de perspective* », Musée des arts Décoratifs de Paris et Rijksmuseum d'Amsterdam, M. DuMont Schauberg, 1976, sans pag.

207. Il s'agit, au fond, du corps-image, ce « un anthropomorphique », et du corps-mesure, ce « un anthropométrique » dégagés par G. Wajcman et que nous avons étudiés plus haut.

Dans l'architecture théorisée par les artistes de la Renaissance italienne, le corps mis dans un carré – cette forme unitaire du corps humain comme principe parfait des proportions – est mis au carré. La différence de l'un et l'autre corps-un est évidente : le premier est pris dans sa totalité imaginaire tandis que dans le deuxième les parties du corps sont divisées, mesurées et rapportées les unes aux autres et à la totalité du corps. Il suffit, par exemple, de considérer quelques-uns des feuillets que l'on appelle communément les Carnets de Léonard de Vinci pour se rendre compte de la différence. Son homme parfait vitruvien est l'image d'un véritable bel homme aux cheveux longs parfaitement proportionné, mis en même temps dans un carré et un cercle, c'est mon corps-tenu, l'image du corps humain – cette « forme unitaire, référent dernier de toute image »²⁰⁸. Le « compagnon parfait » de Léonard de Vinci « révèle une symmetria du corps humain essentiellement définie avec des articulations rationnelles, avec une taille corporelle qui fait 8 têtes de hauteur »²⁰⁹. Dans d'autres feuillets nous trouvons toute une série de dessins des parties du corps mesurées. Nous trouvons par exemple le dessin d'un bras, divisé en trois parties, a, b, c : « a b c sont égaux entre eux »²¹⁰ ; un bras avec la moitié du torse divisé aussi en trois points f, g, h : « f g est égale à g h et mesure une coudée »²¹¹ ; toute une série de dessins du profil d'un visage mesuré, ici Léonard de Vinci, écrit par exemple : « la distance e f entre le menton et la base du nez est égale au tiers de la face, à la longueur du nez et la hauteur du front », et aussi « l'intervalle g h entre le milieu du nez et le bas du menton est égal à la moitié de la face »²¹².

Rappelons d'autre part ce que dit L. B. Alberti sur l'architecture : « le corps de l'édifice est rempli d'édifices plus petits tels des membres assemblés et ajustés en un seul corps » et « de même que, chez l'être vivant, la tête, le pied ou n'importe quel autre membre doit être rapporté à tous les autres membres et à la totalité du corps, de même dans l'édifice, et surtout dans le temple, toutes les parties du corps doivent être conformées de façon à si bien correspondre entre elles que, quelle que soit la partie considérée, celle-ci permette, à elle seule, de donner leurs mesures convenables à toutes les autres »²¹³.

Ainsi, du côté de l'architecture l'objet imaginaire est aussi anéanti : de la forme totale du corps propre il ne reste que la détermination de ses proportions, soit la réduction de « ses hauteur, largeur et profondeur à des grandeurs mesurables »²¹⁴ - pour parler comme Panofsky – ou bien, « l'équivalence des rapports entre deux paires de

208. Wajcman, G. *Fenêtre, Op. Cit.*, p. 127.

209. Jean-Luc Périllié. *Symmetria et Rationnalité Harmonique. Origine pythagoricienne de la notion grecque de symétrie*. Ed. L'Harmattan, Paris, 2005, p.211

210. *Léonard de Vinci. Les Carnets*. H. Anna Sue (éd.), ML Editions, Paris, 2006, p. 53.

211. *Ibid.*

212. *Ibid.*, p. 51.

213. *L'art d'édifier, Livre VII, chap. 5, Op. Cit.*, p. 331.

214. Panofsky, E. « L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles » (1921) in *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*. Ed. Gallimard, Paris, 1969, p. 61.

quantités »²¹⁵ - pour parler comme Wittkower.

Pour bâtir le corps de l'édifice à partir de belles proportions du corps humain, pour élever mon corps-tenu à la dignité de corps-tenant, il faut, telle l'image d'une anamorphose, l'anéantir, le signifiantiser : il faut arithmétiser ou géométriser le corps total mis dans un carré. Car le corps de l'édifice se construit justement selon la structure de mon corps-tenu. On fait donc supporter au corps l'action toujours mortifère du signifiant. C'est ici que nous pouvons dire avec l'architecte J. Stillemans que « le lieu pour l'architecture » est plutôt « du côté du langage, en fonction et en structure, que du côté de l'image »²¹⁶.

C'est donc mon corps-tenu qui est en quelque sorte disloqué, telle l'image peinte en perspective dépravée du procédé d'une anamorphose. Cette dernière est peinte autour d'un trou noir ; du côté de l'architecture mon corps-tenu signifiantisé est construit autour d'un vide, celui-là même qui est créé par le corps de l'édifice. Il est donc mon corps-tenu devenu corps-tenant.

Le corps de l'édifice construit à partir des proportions du corps humain devient donc un ensemble des corps-tenus signifiantisés – et pour parler comme Alberti - « assemblés et ajustés en un seul » corps-tenant un vide.

L'hystérie et la sublimation artistique

L'architecte réussit là où l'hystérique échoue. Le sujet hystérique façonne son propre corps au moyen des conversions et somatisations avec lesquelles il entoure son propre vide, l'énigme de la féminité ; il met la représentation imaginaire qu'il a de son corps à la place de la Chose tout en en faisant le tour. Ainsi « mon corps, noyau hystérique de la névrose »²¹⁷ est mon corps-tenu par excellence. Mais mon corps-tenu, cette représentation imaginaire que l'hystérique a de son corps ne peut qu'être déterminée par les signifiants inscrits sur ce même corps, soit par toutes ses conversions et somatisations. Tout en entourant son propre vide, qu'est le vide de la Chose – toujours le Même vide – l'hystérique est elle-même entourée de ses propres objets imaginaires : la série d'hommes de l'identification hystérique qui s'enchaînent

215. Wittkower, R. *Les principes de l'architecture à la renaissance*, Op. Cit., p. 186. Il nous semble important de souligner la différence entre *rapport* et *proportion* telle que l'affirme Wittkower « un rapport est une relation entre deux quantités tandis qu'une proportion est l'équivalence des rapports entre deux paires de quantités ». En simplifiant un peu les choses, voici un exemple : Vitruve nous dit que « l'espace qu'il y a du menton jusqu'au haut du front où est la racine des cheveux est la dixième partie » du corps humain. Ici, il s'agit du rapport entre la première quantité (l'espace qu'il y a du menton jusqu'au front) et la deuxième (la totalité du corps). Et il continue : « la même longueur est depuis le pli du poignet jusqu'à l'extrémité du doigt qui est au milieu de la main. » Voici la proportion, soit l'équivalence entre la première paire de quantités (la distance entre le menton et le front étant la dixième partie du corps) et la deuxième paire de quantités (la distance entre le pli du poignet jusqu'à l'extrémité du doigt étant aussi la dixième partie du corps humain).

216. Stillemans, Jean. « L'architecture dénoue le réel : l'office de la géométrie » in *Géométrie, mesure du monde. Philosophie, architecture, urbain*. Th. Paquot et Ch. Younès (dir.) Ed. La découverte, Paris, 2005, p. 134.

217. Lacan, J. « Fonction et champ de la parole » in *Ecrits*, Op. Cit., p. 259. Les italiques sont de nous.

telle une structure signifiante. Ainsi, l'hystérique est elle-même mise à la place de la Chose.

Lacan pose comme « paradigme de la sublimation »²¹⁸ l'amour courtois où on met la Dame à la place de la Chose, où on élève une femme à la dignité de la Dame comme Chose en l'entourant des poèmes et rites courtois et en la rendant inaccessible : le troubadour se prive réellement de son objet imaginaire désiré en le rendant ainsi digne d'être mis à la place de la Chose, il arrive donc à évoquer la choséité de l'objet. Dans cet « amour courtois en anamorphose »²¹⁹ ce sont justement les objets imaginaires de l'hystérique qui, en tant que sujets agissent en artistes et l'entourent avec des poèmes et des rites courtois, l'élevant ainsi à la dignité de la Dame courtoise comme Chose.

Or, la logique lacanienne de l'amour courtois va de la femme comme objet imaginaire, corps-tenu qui recouvre le vide chosique²²⁰, au Vide au cœur de la Dame comme Chose ; de l'objet imaginaire désiré au vide de l'Autre entouré, corps-tenant. Dans la sublimation, l'objet élevé est aussi bien l'objet imaginaire qui recouvre le vide chosique que le dévoilement d'un vide cerné.

Art	Objet imaginaire	Structure signifiante	Objet sublimé	Chose
Hystérie	Mon corps	Conversions et somatisations /la série d'hommes de l'identification hystérique	<i>L'hystérique</i>	<i>Le vide au cœur d'une femme</i>
Amour courtois	Une femme	Poèmes et rites courtois	La Dame	Le vide au cœur de la Dame
Anamorphose catoptrique	Une image	Image mathématisée	Le miroir	Le trou noir
Architecture de la Renaissance	Mon corps	Proportions du corps humain	Le bâtiment	Le vide au cœur d'un bâtiment

Tableau II. L'hystérie et la sublimation artistique.

218. « L'éthique de la psychanalyse », *Op. Cit.*, p. 153.

219. Jaques Alain Miller a titré « l'amour courtois en anamorphose » la séance du séminaire de Lacan concernant cette question. Cf. « L'éthique de la psychanalyse », *Op. Cit.*, p.p. 167-184.

220. Nous comprenons par « vide chosique » ce qui reste de l'irreprésentable une fois représenté. Il s'agit d'un vide impénétrable par autre chose que le réel de la Chose. S'il ne peut être rempli, le vide chosique peut toutefois être voilé, recouvert par l'objet imaginaire.

L'architecte réussit là où l'hystérique échoue. Car l'architecte crée un nouvel objet ; cet objet créé par l'artiste, le corps de l'édifice, réussit à dévoiler un vide tout en voilant le Vide sans pour autant le remplir, car il est tout de même un objet imaginaire incapable de pénétrer réellement le vide chosique. Le théoricien-architecte de la Renaissance italienne met mon corps-tenu à la place vide créée forcément par la figure du carré, il détermine ses proportions, il le mathématise. Cette mathématisation de mon corps-tenu lui permet de bâtir, d'ordonner « harmonieusement », le corps de son édifice, il en fait un corps-tenant car une fois bâti, le corps de l'édifice ne peut que créer un vide.

Or, l'opération technique de découpe et de mesure qu'on appelle la « mise au carré », la grille perspective, est expliquée par Panofsky en ces termes : « ce procédé présuppose un dessin préparatoire, qui n'est en lui-même soumis à aucune quadrature » (à la différence de la quadrature égyptienne qui précède le dessin) ; « des lignes horizontales et verticales, tracées après-coup, lui sont superposées à intervalles égaux, arbitrairement choisis »²²¹. C'est une opération technique appliquée à la Renaissance grâce à la découverte de la perspective. Le dessin précède les carrés – les carrés qui sont là en tant que mesure du corps – certes, mais, il faut insister sur ce que « les carrés comme mesure du corps posent le problème du carré comme cadre » ; il ne faut donc pas oublier « le carré comme forme », soit « la forme carrée qui englobe »²²².

La « mise au carré » suppose logiquement la mise dans un carré. Même s'il semble que le dessin précède le carré, l'ouverture du cadre, le vide qu'il crée, est logiquement première.

De même, quand Vitruve établit son homme au carré, il semble que le corps humain est déjà là – tel le dessin de la « mise au carré ». Donc on peut penser que le carré vient après, c'est-à-dire qu'il ne nous est pas permis de parler d'un vide recouvert par mon corps-tenu : « Si l'on couche un homme sur le dos », écrit le théoricien antique, « mains et jambes écartées, et qu'on pointe un compas sur son nombril, on touchera tangentiellement, en décrivant un cercle, l'extrémité des doigts de ses deux mains et de ses orteils ». Nous pouvons donc penser que le « compagnon parfait » était là avant le cercle. La phrase suivante où Vitruve appelle le carré remarque : « de même que la figure de la circonférence se réalise dans le corps, de même on y découvrira le schéma du carré »²²³.

D'après P. Gros il n'y a « nul anthropomorphisme » dans la pensée de Vitruve, car l'entreprise théorique de l'écrivain antique est surtout d'associer « les deux créations les plus hautes de la nature et des hommes dans une même recherche

221. In « La théorie des proportions... » in *Op. Cit.*, p. 61.

222. Wajcman, G. *Fenêtre*, *Op. Cit.*, p. 132

223. *Vitruve, Livre III*. Gros, P., *Op. Cit.*, p. 7. La traduction de Claude Perrault (revue et corrigée par A. Dalmas) dit : « et comme le corps ainsi étendu peut être enfermé dans un cercle, on trouvera qu'il peut de même être enfermé dans un carré » in Vitruve. *Les Dix Livres d'Architecture*, *Op. Cit.*, p. 92

harmonique »²²⁴. D'après l'expert en théorie vitruvienne l'inscription du corps humain dans le cercle et le carré, soit dans deux figures géométriques considérées parfaites relève d'une « intrusion de la rationalité dans le monde sensible »²²⁵. Car « échappant à la contingence, la totalité physique de l'homme n'est pas la somme aléatoire de ses parties, elle réalise selon les positions qu'on lui fait prendre, deux images de la perfection, compléments et conséquences de sa rigueur modulaire »²²⁶. Ainsi, ce qui « séduit Vitruve, indépendamment de tout anthropomorphisme plastique ou architectural, c'est le rôle accordé à la ratio dans la pratique de son art »²²⁷. Pierre Gros, savant latiniste doué d'une compétence en archéologie cherche à replacer le principe vitruvien « dans la tradition » dont il « procède »²²⁸ et il donne des arguments.

Bien que nous ne soyons pas des experts en la matière, nous ne pouvons pas suivre le savant dans sa dénégation de l'anthropomorphisme qui se dégage de la formule de Vitruve. Par contre, nous le suivons lorsqu'il souligne que dans le *De Architectura* il y a « une quête quasi désespérée de la cohérence universelle » ; c'est-à-dire qu'il y a une « articulation de l'univers dont l'homme lui-même et les meilleures de ses réalisations s'affirment comme des transpositions réduites mais pertinentes puisque porteuses de rationalité »²²⁹. Ce qui était déjà identifié par Panofsky quand il souligne que la déclaration vitruvienne « tend à montrer l'harmonie entre la structure du corps humain et les formes géométriques 'les plus parfaites', ce qui implique aussi une correspondance entre le corps humain et l'univers »²³⁰.

Le théoricien antique trouve la cohérence universelle, soit des principes permanents qui régissent la loi de la nature, dans le corps humain en ce qu'il est organisé selon les mêmes principes, soit les relations proportionnelles. Il y a une correspondance entre le corps humain et l'univers, il y a un jeu de miroir entre l'un et l'autre.

La théorie freudienne du narcissisme met le monde à sa place, « à savoir dans notre

224. Gros, Pierre. « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait (*De architectura*, III, 1, 2-3) » in *Vitruve et la tradition des traités d'architecture. Fabrica et Ratiocinatio*. Ecole Française de Rome, 2006, p. 450

225. Gros, Pierre « Les fondements philosophiques de l'harmonie architecturale selon Vitruve (*De architectura* III-IV) » in *JTLA (Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics)*, Vol. 14, 1989, p. 15.

226. Gros, Pierre. « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait (*De architectura*, III, 1, 2-3) » in *Op. Cit.*, p. 449.

227. Gros, Pierre « Les fondements philosophiques de l'harmonie architecturale selon Vitruve (*De architectura* III-IV) » in *JTLA.*, p. 16.

228. Gros, Pierre. « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait (*De architectura*, III, 1, 2-3) » in *Op. Cit.*, p. 447.

229. *Ibid.*, p. 448.

230. E. Panofsky « Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci » (1940), Flammarion, Paris, 1996, p. 80. L'historien de l'art ne dénie pas l'anthropomorphisme qui se dégage de cette formule et nous dit que les théoriciens de la Renaissance « rétablissent le principe anthropométrique et esthétique prévalent dans l'Antiquité classique, mais ils tendent à élaborer ces principes sur une nouvelle base scientifique, mathématique et empirique ». *Ibid.*, p. 75

corps et pas ailleurs »²³¹. Le narcissisme structure « toutes les relations de l'homme avec le monde extérieur »²³² ; tous les objets du monde humain, y compris les figures géométriques, ont un caractère fondamentalement anthropomorphe²³³.

Nous insistons sur ceci que dans la formule vitruvienne, qui ne désespère de trouver la cohérence universelle, se trouve le fondement du stade du miroir de l'architecture : l'harmonie entre le corps humain et les figures géométriques « parfaites » - qui implique une certaine correspondance entre mon corps-tenu et l'univers - en est la base.

Il y a même eu des tentatives comme celle de Francesco Zorzi pour répondre à la question « Pourquoi la figure de l'Homme inscrite dans un cercle est une image du monde » (1525)²³⁴. Le moine franciscain néo-platonicien proche de l'architecture met l'accent sur l'homme inscrit dans le cercle ; le *De Pictura* d'Alberti le mettra sur le carré tout en instaurant le tableau quadrato moderne et en élevant Narcisse « à la dignité suprême d' « inventeur de la peinture »²³⁵ car il est « l'unité de mesure du tableau »²³⁶.

En reprenant notre réflexion du départ nous considérons que l'homme vitruvien n'était pas déjà là avant la figure géométrique ; bien au contraire la totalité du corps humain n'apparaît qu'une fois que l'homme est mis dans un carré, englobé par la forme carrée, délimité et identifié comme Un total. Il s'agit là d'une reconnaissance de la totalité unifiée du corps humain, mon corps-tenu. Au Moyen Age, les mesures étaient prises du corps. Il y avait le pied, la palme, la coudée, la paume, l'empan, etc. mais la *proportio* et la *symmetria*, soit la nécessité de se référer à la totalité du corps était ignorée : « le Moyen Age renonce à la fois à l'objectivité anthropométrique et aux aspirations esthétiques du canon antique »²³⁷.

En ce sens Gérard Wajcman nous invite à porter notre regard sur « une certaine imaginarisation humaine de la géométrie »²³⁸, c'est-à-dire que « c'est la géométrie

231. Lacan, J. « L'éthique de la psychanalyse » in *Op. Cit.*, p. 111.

232. Lacan, J. « Le moi dans la théorie de Freud » in *Op. Cit.*, p. 229.

233. Il est indispensable ici de citer les « deux géométries » telles que J. Stillemans les distingue : « une géométrie que l'on pourrait qualifier d'inaugurale, fidèle à ses axiomes originaires, qui laisse place à l'infinitude, voire à l'infini, et une géométrie qui cherche le comble, à atteindre le « Tout Un » sans reste – c'est la géométrie des solides platoniciens, tenue par le désir absolu de clore, en l'espace sous la forme de la sphère, d'achever sans reste et de fournir les métaphores adéquates, les images géométriques, où pourraient s'inscrire par analogie, c'est-à-dire imaginativement, tantôt le monde, tantôt le corps de l'homme. ». Ici, les figures géométriques à caractère anthropomorphe rentrent dans cette dernière géométrie. Cf. Stillemans, J. « L'architecture dénoue le réel : l'office de la géométrie » in *Op. Cit.*, p.144.

234 In « *De Harmonia Mundi* » (*Harmonie Universelle*), cité in Wittkower, R. *Les principes de l'architecture à la renaissance*, *Op. Cit.*, p. 26.

235 Wajcman, G. *Fenêtre*, *Op. Cit.*, p. 135

236 *Ibid.*, p. 137.

237 Panofsky, E. « Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci », in *Op. Cit.*, p.74.

238 Wajcman, G. *Fenêtre*, *Op. Cit.*, p. 127.

elle-même, en elle même, par elle même qui est anthropomorphe »²³⁹. Malgré Pierre Gros, cet anthropomorphisme de la géométrie se trouve bel et bien dans l'entreprise théorique vitruvienne d'associer les figures géométriques parfaites et le corps humain. Ici, « la figure géométrique est du signifiant », un corps-tenant « encombré de corps »²⁴⁰ de mon corps-tenu.

Nous réaffirmons ce que nous avons dit plus haut : le théoricien-architecte de la Renaissance italienne, inspiré de Vitruve, met mon corps-tenu à la place vide créée par ce corps-tenant qu'est la figure géométrique du carré. Dans l'anthropomorphisme de la géométrie, la totalité du corps humain apparaît seulement lorsque l'image du corps est mise dans le carré. On met mon corps-tenu à la place vide créée par le corps-tenant. Ce qui revient à dire que le carré, en tant que corps-tenant produit mon corps-tenu, cette matière liquide qui prend forme dans le corps-tenant géométrique. Dans la géométrisation du corps humain, mon corps-tenu est mathématisé, mortifié par le signifiant, mais ceci permet à l'architecte de bâtir le corps de son édifice et de l'ordonner 'harmonieusement'.

Or, le corps de l'édifice est simultanément mon corps-tenu meurtri par le signifiant et un corps-tenant vide. Car une fois bâti, le corps de l'édifice ne peut que créer un vide. Il s'agit toutefois d'un vide pénétrable.

La Chose en tant que Chose n'est que le Vide impénétrable autour de quoi tourne la chaîne signifiante. En tant que telle, la Chose ne peut être présente pour nous que comme « unité voilée »²⁴¹. Le vide chosique est irréprésentable, le sujet ne peut pas supporter l'irreprésentabilité de la Chose, il ne peut que la refouler, la déplacer ou l'exclure²⁴².

Quand le sujet agit en artiste, il organise, tout en l'entourant, le vide chosique refoulé. Quand l'architecte bâtit, quand il sublime mon corps-tenu, il organise le Vide tout en l'entourant avec le corps de son bâtiment. L'acte de l'art-architecte a lieu au moment de bascule du stade du miroir de l'architecture.

Il s'agit ici d' « architecturer », de « créer cette bascule du vide-matière à une matière vide »²⁴³. L'architecte Marc Belderbos pose cette définition : « Architecturer établit dans le réel une organisation de l'espace par une disposition de la matière pour le premier bien être de ceux qu'il y a là » : « Etablir dans le réel », c'est parvenir à se faire tenir (comme une table) ; « l'espace », c'est le vide considéré comme une matière ; « bien être », c'est avoir une tenue, avoir une éthique qui n'a rien à voir avec le bonheur ; « celui qu'il y a là », c'est une marque dans le vide. Ainsi, pour Belderbos « architecturer se fait dans la con-sidération du basculement entre un vide-matière

239 *Ibid.*, p. 130.

240. *Ibid.*, p. 129.

241. Lacan, J. « L'éthique de la psychanalyse », in *Le Séminaire, livre VII, Op. Cit.*, p. 142.

242. Cf. notre note 203.

243. Belderbos, M. « Les marques dans le vide. Le nombre, la géométrie, le sujet » in *Op. Cit.*, p. 119

et une matière-vide »²⁴⁴. Tout en nous inspirant de la définition de l'architecte, nous posons qu'architecturer, c'est parvenir à se faire tenir tout en organisant le Vide, c'est-à-dire en mettant autre chose à la place du Vide, autre chose qui finit tout de même par devenir les bords d'un vide. Cette organisation relève de l'éthique de la psychanalyse : Architecturer est ici sublimer.

Architecturer, veut donc dire organiser le Vide, c'est-à-dire élever un objet à la dignité de la Chose : mettre mon corps-tenu à la place du Vide-matière, tout en le basculant à une « matière-vide », un corps-tenant « (vide de toute signification) au pas du réel »²⁴⁵. L'architecture se rapproche plus du réel que la peinture.

Une question s'impose d'abord : comment l'architecte refoule-t-il le vide de la Chose ? Comme pour le sujet hystérique, pour l'architecte la Chose ne peut pas être seulement un vide. Eh bien non, il y a les proportions harmonieuses du corps humain qui correspondent à la cohérence universelle, il y a la solidité, l'utilité, l'élégance (firmitas, utilitas, venustas), il y a la nécessité, la commodité, le plaisir (necessitas, commoditas, voluptas)²⁴⁶, il y a le corps de l'édifice. Pour l'architecte, la Chose peut être autre chose qui n'est pas le Vide : une architecture. C'est justement parce que le vide chosique est refoulé qu'il peut être organisé : c'est justement parce que « le corps humain a naturellement et ordinairement cette proportion » qu' « un bâtiment pourra être bien ordonné »²⁴⁷. C'est justement parce que « l'architecture est une science » qui peut s'acquérir « par la pratique (fabrica) et par la théorie (ratiocinatio)»²⁴⁸ que l'architecte peut bien ordonner son temple. Car l'architecte est surtout un « organisateur »²⁴⁹ du Vide. Si l'architecture est quelque chose d'organisé autour d'un vide, c'est parce que le vide chosique est refoulé ; l'architecte vient mettre le corps de son œuvre d'art à sa place.

Comme le sujet hystérique, l'architecte enferme le vide chosique en lui-même et dans l'objet imaginaire auquel il s'identifie, le corps de son bâtiment. Il l'enferme ainsi dans quelque chose qui semble ne pas être le Vide mais qui au fond crée forcément un vide. Mais à la différence du sujet hystérique désirant l'insatisfaction, l'architecte se satisfait de l'acte de bâtir car « construire n'est rien d'autre qu'un plaisir voluptueux comparable à celui d'un homme amoureux. Quiconque l'ayant expérimenté sait que l'acte de construire produit à la fois tant de plaisir et de désir que, quelle que soit l'ardeur qu'un homme y déploie, il désirera toujours en faire davantage »²⁵⁰.

244. In « Passage au verbe », *Clinique de la création 2007 / 2008*, Namur FUND Université Catholique de Louvain, 28 février 2008.

245. *Ibid.*, p. 120.

246. Il s'agit de la fameuse distinction vitruvienne des trois qualités auxquelles doit répondre l'architecture qu'Alberti reprend à son propre compte.

247. Vitruve, *Les Dix livres d'Architecture*, *Op. Cit.*, Livre III, chapitre I, p. 91.

248. *Ibid.*, Livre I, chapitre I, p. 8.

249. Filarète, *Op. Cit.*, Book II, p. 18.

250. « Building is nothing more than a voluptuous pleasure, like that of a man in love. Anyone who has experienced it knows that there is so much pleasure and desire in building that however much a man does, he wants to do more ». In *Op. Cit.*, Book II, p. 16.

Nous disons que le corps d'un édifice crée forcément un vide, il s'agit tout simplement de l'espace vide dans lequel on entre en tant que visiteurs de n'importe quelle église ; c'est justement ce vide qui permet qu'on y rentre²⁵¹.

C'est un vide pénétrable, un vide créé par l'architecture, par le corps de l'œuvre d'art. Le vide chosique est toutefois refoulé. Pour l'architecte, la Chose peut être autre chose qui n'est pas le Vide : une architecture. Or, dans l'architecture théorisée par les architectes contemporains il y a une sorte de levée du refoulement : « I believe that Architecture doesn't exist »²⁵² soutien Louis I. Kahn.

En effet, nous pourrions dire que l'architecture, au fond, n'existe pas car elle n'est qu'un vide, elle n'est là que pour présenter le vide autour duquel elle est organisée. Mais nous dirons plutôt que l'architecture ex-siste au vide qu'elle entoure. Elle « est devenue une opération plutôt qu'un produit » nous disent les architectes qui suivent Kahn. Il n'y a donc pas « de produit à considérer. Sauf pour les spécialistes [...] les exégètes »²⁵³ ou les scientifiques, qui ne refoulent pas le Vide, mais qui l'excluent radicalement ne voulant rien savoir au sens du refoulement.

Lorsque le théoricien-architecte agit en scientifique...

L'artiste bâtisseur organise le Vide tout en l'entourant avec le corps de son œuvre d'art. Mais quand l'architecte agit en scientifique il fait fi du Vide ; quand il agit en scientifique il ne bâtit pas²⁵⁴. Ici l'architecture ne s'organise surtout pas autour

251. Rappelons le *Tao XI* qui, d'après François Regnault a peut être « inspiré » Lacan dans sa réflexion sur le Vide (Regnault, F. « Ex-nihilo », » *Quarto*, No. 40-41, Bruxelles, 1990, p. 9) :

*Trente rayons convergent au noyau
Mais c'est le vide médian
Qui fait marcher le char.
On façonne l'argile pour en faire des vases,
Mais c'est du vide interne
Que dépend leur usage.
Une maison est percée de
portes et de fenêtres,
C'est encore le vide
Qui permet l'habitat
L'Être donne des possibilités,
C'est par le non-être qu'on les utilise*

252. Cité in M. Belderbos, *Op. Cit.*, p. 114.

253. *Ibid.*, p. 109.

254. Nous disons que quand le théoricien-architecte de la Renaissance italienne agit en scientifique, il ne bâtit pas. Pourtant dans d'autres civilisations, telles les pré-hispaniques, les architectes agissent en scientifiques et ils bâtissent quand même des temples. Mais leurs pyramides ne sont pas quelque chose d'organisé autour d'un vide, leurs pyramides sont des pleins qui ont exclu le vide à l'extérieur d'elles. Pas de refoulement mais exclusion radicale du vide chosique. Alors la cruauté de la Chose affreuse réapparaît dans le réel de leurs sacrifices sanglants. Pour la Bataille de Denis Hollier le monde aztèque est précisément « le modèle d'une société qui ne *refoule* pas le sacrifice qui la constitue » ; « les pyramides qu'elle a laissées ne servaient pas à *recouvrir* la mort mais à exposer en spectacle aux yeux du peuple entier la mort de la victime sacrifiée » (Hollier, D. *La prise de la Concorde*. Ed. Gallimard, Paris, 1993, p. 94. Les italiques sont de nous). L'architecture pré-hispanique n'est pas un art qui relève de la sublimation artistique mais de la sublimation scientifique. Dans la « *Part maudite* »

d'un vide, ici l'architecture n'est que Nombre . Tout est commensurable. C'est la thèse défendue par R. Wittkower qui se prononce contre « certaines publications érudites » des années cinquante qui « tendent à obscurcir le débat en insistant sur les positions théoriques et pratiques soutenues par les architectes de la Renaissance à propos des proportions incommensurables »²⁵⁵. Le « professeur idéal », tel que l'a nommé A. Chastel, défend le côté purement scientifique de l'architecte humaniste : « les rapports numériques sont en fait au cœur de la conception humaniste des proportions. Dans l'art et l'architecture, ils ne peuvent être atteints que si chaque partie par rapport à une autre (y compris dans les plus infimes détails) et par rapport à l'ensemble se réfère à une unité commune. Il a donc fallu mettre au point un mode de mesure permettant d'appliquer un système numérique de rapports cohérent à l'ensemble d'une figure, d'un tableau ou d'un édifice, avec une unité adaptable à chaque cas particulier ». Sa formule, qui synthétise la défense de la science dans l'art, est la suivante : « introduire l'ordre et la proportion dans les arts consiste à donner une direction consciente et intellectuelle à une impulsion inconsciente »²⁵⁶. Cette formule ne fait qu'exprimer l'une des manières de rejeter le vide chosique organisé et entouré par les artistes-bâisseurs.

Or, avec Panofsky, il faut dire qu'à la Renaissance « la science et l'art » ont eu « partie liée pour progresser comme sur un front commun »²⁵⁷. Ce que font Alberti, Léonard de Vinci et Dürer, c'est prendre « les mensurations d'êtres humains sur le vif » et dresser « une table des résultats au moyen de chiffres et de lignes, transformant ainsi un procédé de dessinateurs en une science mathématique »²⁵⁸. Il s'agit de la mathématisation de mon corps-tenu dont l'anthropomorphisme de la géométrie est logiquement premier. Quand l'architecte bâtit, il est obligé de refouler le Vide car il met son œuvre d'art à la place, c'est avec ce produit (le corps de son édifice) qu'il entoure le vide chosique refoulé. Mais quand il agit en scientifique, c'est-à-dire quand il ne fait que mathématiser mon corps-tenu, tout est commensurable. C'est exactement ce qui sera critiqué à la fin du XVI siècle. Comme le souligne Daniel Arasse : « les théoriciens des arts tels que Raffaele, Borghini, Gregorio Comanini et Federico Zuccari, attaquèrent les mathématiques comme un moyen de réduire l'esprit à l'esclavage »²⁵⁹. Vasari de son côté trouvait « les procédés rigoureux de la perspective architecturale « fastidieux et d'explication difficile » ; pour lui, les perspectives sont assez belles « si elles ont l'air juste »²⁶⁰. Pour les artistes les certitudes mathématiques ne seront plus d'actualité à la fin du XVI siècle préférant suivre la formule de Michel-

Bataille écrit « leur science de l'architecture leur servait à édifier des pyramides en haut desquelles ils immodaient des corps humains » (cité in E. Heimerl, p. 57). Dans l'architecture scientifique des préhispaniques le corps humain n'est pas *mon corps-tenu* venant à recouvrir le Vide mais le réel du corps mis en morceaux.

255. *Les principes de l'architecture à la Renaissance, Op. Cit.*, p. 174.

256. *Ibid.*, p. 193.

257. Erwin Panofsky, « Artiste, Savant, Génie. Notes sur la Renaissance-Dämmerung » (1952) in *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*. Ed. Gallimard, Paris, 1969, p.106.

258. *Ibid.*, p. 111.

259. *Ibid.*, p. 132.

260. Arasse, D. « Présentation » in E. Panofsky « *Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci* » (1940), Flammarion, Paris, 1996, p. 8.

Ange : il faut avoir « le compas dans l'œil et non à la main »²⁶¹.

Lorsque le théoricien-architecte agit en scientifique, il prétend que le Nombre puisse dire tout le réel comme chez les pythagoriciens. D'après Pierre Gros « les harmonies pythagoriciennes » de la conception de Vitruve « sont évidentes »²⁶². Il suit J. E. Raven qui propose Philolaos de Crotona, philosophe pythagoricien contemporain de Socrate, comme la source de la conception vitruvienne²⁶³.

Dans sa « Métaphysique » Aristote nous explique que « ceux qu'on appelle les pythagoriciens s'intéressèrent les premiers aux mathématiques et les firent progresser. Comme ils avaient été élevés dans cette science, ils crurent que ses principes étaient les principes de toutes choses », ainsi pour ces philosophes experts en mathématiques « les choses sont des nombres »²⁶⁴.

Alexandre Kojève affirme que « quoi qu'il en soit du contenu philosophique des discours grecs pré-parménéidiens, leur caractère scientifique ou « scientifique » ne fait pas l'ombre d'un doute »²⁶⁵. Pour le scientifique le Vide ne peut pas être, il ne doit pas être. Le scientifique exclu radicalement le vide chosique. Pour les pythagoriciens, la Chose n'est pas un vide, la Chose est Nombre. Ils ne croient pas à la Chose comme Vide car ils croient que le Nombre peut la représenter directement, réellement.

« La nature du nombre est pour tout homme cognitive, directrice et institutrice »²⁶⁶ explique Philolaos, cet expert grec. S'il soutient qu' « aucune des choses (qui existent) ne serait évidente pour personne ni en elle-même ni dans la relation avec une autre chose, s'il n'existait pas le nombre », c'est tout simplement parce que pour lui « la vérité est chose propre et connaturelle au nombre »²⁶⁷. Le vrai se dit en nombre.

Pour Aristote les pythagoriciens ont le mérite d'avoir été « les premiers à poser la question de l'essence et à avoir tenté de la définir ». Mais il ne manque pas de leur reprocher l'identification immédiate de la « chose » et son « essence » numérique²⁶⁸. La cause des choses n'est pas l'irreprésentabilité de la Chose mais le Nombre qui la représente réellement.

261. *Ibid.*

262. Gros, Pierre « Les fondements philosophiques de l'harmonie architecturale selon Vitruve (De architecture III-IV) » in *JTLA*, p. 17.

263. Déjà le théoricien antique évoque le pythagoricien au début de son premier livre. « Il est rare de rencontrer des gens que la nature a doué d'assez d'ingéniosité, de finesse d'esprit et de mémoire pour être capables d'acquérir une connaissance approfondie de la géométrie, de l'astrologie, de la musique et de toutes les autres sciences (...) C'est pourtant le cas – plutôt exceptionnel certes – de gens comme Aristarque de Samos, Philolaos de Crotona et Archytas de Tarente (...) ». *Vitruve, Livre I*, Ph. Fleury. (trad. et éd.), Les Belles Lettres, Paris, 1990, I, I, 16.

264. *Métaphysique*, A, 986 a, 987 a, M, 1083 b, 1990. Cité in Mattéi, J.-F. *Pythagore et les pythagoriciens*. PUF, Paris, 1993, p. 57

265. Alexandre Kojève, *Essai d'une histoire raisonnée de la philosophie païenne. Tome I, Les présocratiques*. Gallimard, Paris, 1968, p.201.

266. In « *Les Présocratiques* », Gallimard bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p. 506.

267. *Ibid.*

268. Cité in Mattéi, J. F. *Pythagore et les pythagoriciens. Op. Cit.*, p. 102.

L'expert de Crotona, un des premiers philosophes à affirmer que la Terre n'est pas au centre de l'univers, pense que « le premier composé harmonieux, l'Un, qui occupe le centre de la sphère s'appelle Hestia », il s'agit du feu central. « Le cosmos est forgé continûment par une aspiration du vide illimité, situé en dehors de la sphère, sous l'action du feu central »²⁶⁹. Ici, le vide n'est pas entouré, il est « en dehors », il est exclu, forclos. Tout se dit en nombres. Tout est contenu dans le nombre, même « la qualité et la couleur de la nature visible » car selon Philolaos, elles sont contenues « dans le nombre 5 » ; « le principe vital », lui, est contenu « dans le nombre 6, la santé et la lumière dans le nombre 7 » ; même « l'amour, l'amitié, la ruse et l'intellection » sont contenues dans un nombre, ils « sont conférés aux êtres par le nombre 8 ».²⁷⁰

Philolaos assure que les nombres peuvent représenter réellement la Chose, la nature, la santé, la lumière ou l'amour. Plus précisément il croit que sa représentation imaginaire est une représentation réelle. Ainsi, l'expert de Crotona croit pouvoir se confondre, comme un psychotique, avec la Chose qui en vérité n'est qu'en présence d'elle-même. Quant le théoricien-architecte a « la conviction que l'architecture est une science, et que chaque partie d'un édifice – à l'intérieur comme à l'extérieur – doit correspondre à un système unique de rapports mathématiques »²⁷¹ il ne bâtit pas, il agit en scientifique et fait le mathématicien pythagoricien. Quand le théoricien-architecte agit en scientifique il « n'est pas libre d'appliquer à son édifice un système de rapports qu'il aurait lui-même choisi » car « les rapports appliqués doivent en effet respecter des conceptions d'un ordre supérieur, et l'édifice doit refléter les proportions du corps humain »²⁷². Quand le théoricien-architecte agit en scientifique il ne croit pas à la Chose mais au caractère naturel de la *symmetria* : « les relations proportionnelles qui doivent régir toute œuvre ne relèvent pas de l'arbitraire d'un créateur isolé, mais répondent à la loi immanente de la nature elle-même. La preuve en est que le corps humain est organisé selon les mêmes principes »²⁷³.

Or, lorsque le savant génie se fatiguera des mathématiques, comme ce fut le cas à la fin du XVI^e siècle, il suivra plutôt la formule de Giordano Bruno : « Il existe autant des règles, qu'il est de vrai poètes »²⁷⁴.

Autrement dit, l'architecte-scientifique fait hommage à l'objectivisme radical de la science dans lequel l'objet ne doit dépendre aucunement du sujet du signifiant car ce qui régit l'œuvre d'art ne doit pas relever de son « arbitraire » en tant que « créateur isolé ». Au contraire, l'objet doit être indépendant de toute croyance subjective, de tout enchaînement signifiant, l'objet doit répondre à la « loi immanente de la nature ».

269. Cité in *Ibid.*, p. 50.

270. Pseudo-Jamblique qui cite Philolaos in « *Les Présocratiques* », Gallimard bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p.p. 492-493

271. Wittkower, R. Les principes de l'architecture à la Renaissance », *Op. Cit.*, p. 126.

272. *Ibid.*

273. Gros, Pierre. « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait (De architectura, III, 1, 2-3) » in *Op. Cit.*, p. 447

274. In Panofsky, E. « Artiste, Savant, Génie », in *Op. Cit.*, p. 132.

laa

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

© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411