

## **De l'idéal à l'objet déchet**

**Réflexions lacaniennes sur « Le ventre de l'architecte »  
(« The belly of an architect ») de Peter Greenaway**

**Viviana M. Saint-Cyr**

Octobre 2009

**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**

*Mr. Kracklite, architecte américain à Rome*

Mr. Kracklite est un architecte américain épris d'Etienne-Louis Boullée (architecte « visionnaire » du XVIII<sup>e</sup> siècle) depuis l'âge de 10 ans. A la cinquantaine, il est appelé à Rome pour réaliser le rêve de sa vie : une exposition entièrement consacrée à l'architecte français. Le succès retentit. Mr. Kracklite est sur le point d'atteindre son idéal. « J'ai attendu tant d'années pour honorer cet architecte visionnaire que j'admire passionnément depuis mon enfance » dit-il lors de sa réception à Rome. Pourtant, juste après ce pompeux accueil sur le parvis du Panthéon la vie de l'architecte va changer, elle sera entièrement ravagée.

Le tout début du film – la scène qui précède l'accueil de Mr. Kracklite – laisse déjà apercevoir le fil conducteur de l'histoire : mort et sexualité. Dans un train qui les amène à la capitale italienne, Mr et Mrs Kracklite font l'amour. Au dehors, les images qui défilent sont celles d'un cimetière. Cette toute première scène est le seul moment où la caméra présente un mouvement, pendant tout le film elle reste fixe. Je dirais même que la caméra est pétrifiée, arrêtée. Il y a une relation entre l'architecture et ce mode de la prise de vue en plan fixe qui est utilisée tout au long du film de manière presque exclusive. Cette sorte de *pétrification* de la caméra et de l'architecture est aussi en relation avec les maux de ventre que Mr. Kracklite commence à ressentir le soir même de son arrivée. L'architecte est paralysé dans l'instant même de la douleur. C'est ici que le cinéaste précède le psychanalyste ; P. Greenaway s'avère savoir sans Lacan ce qu'il enseigne. Le Dr. Lacan interroge : « N'y a-t-il pas dans ce que nous faisons nous-mêmes du règne de la pierre, pour autant que nous ne la laissons plus rouler, que nous la dressons, que nous en faisons quelque chose d'arrêté, n'y a-t-il pas dans l'architecture elle-même comme la présentification de la douleur ? »<sup>1</sup>. Dans le film de Greenaway, la douleur physique – qui deviendra aussi une douleur morale – du

---

1. J. Lacan, « L'éthique de la psychanalyse » in *Le Séminaire, livre VII*, Paris, Ed. du Seuil, 1986, p. 74.

personnage est *présentifiée* par l'architecture et par cette angoissante succession de plans fixes. L'écran de cinéma devient véritablement une limite architecturale, un mur infranchissable. J'y reviendrai.

### *Les constructions de l'architecte*

Les maux de ventre de Mr. Kracklite augmentent. Deux constructions viennent répondre à ces douleurs. La première : l'architecte soupçonne sa femme de l'empoisonner avec des figues ; la deuxième : il commence à écrire des lettres adressées à Monsieur Boullée (mort bien évidemment il y a deux siècles). Dans la lettre initiale, Mr. Kracklite se confie ainsi à l'architecte visionnaire : « Monsieur Boullée, je pense que ma femme m'empoisonne. Vous pouvez rire mais je suis sérieux. Je pense que son animosité à votre égard tient à ça ». En effet, Mrs. Kracklite critique, mais d'une manière assez bon enfant, Boullée : c'est un architecte qui, comme son mari « n'a presque rien construit », elle lui dit directement : « personne n'a entendu parler de Boullée, sauf toi ». Cette idée d'empoisonnement par sa femme ne surgit pas ex-nihilo. Lors d'un repas avec l'équipe de l'exposition, le jeune architecte italien, Caspasian – qui depuis le début séduit la jeune épouse américaine – raconte l'anecdote de l'empoisonnement d'Auguste par sa propre femme. En même temps que le charmant architecte décrit les effets du poison sur Auguste, on voit Mr. Kracklite ressentir des symptômes identiques.

Les travaux pour l'exposition consacrée à Boullée avancent, les douleurs de ventre de l'architecte aussi. Il commence à être obsédé par son ventre et, en particulier, par l'image du ventre d'Auguste qu'il utilise comme cadre pour localiser sa propre douleur. De son côté, le ventre de sa femme commence, lui aussi, à changer : elle attend un enfant. Concernant les maux et les obsessions du ventre de son mari, Mrs. Kracklite s'amuse à dire : « il pense peut-être qu'il va avoir un enfant ».

### *Architecture et corps*

La grossesse de sa femme va donc de pair avec l'apparition de ses maux d'estomac. Autant son ventre meurt, autant celui de sa femme vit. L'architecture de Boullée est aussi rapportée au ventre : le cénotaphe que l'architecte visionnaire conçoit comme hommage à Newton – et dont la forme est reprise pour le gâteau offert à Mr. Kracklite en guise de bienvenue – a la forme d'un gros ventre (pour Boullée, il s'agit d'une sphère qui est censée représenter la terre). Dans la deuxième scène du film (celle où l'architecte américain est accueilli sur le parvis du Panthéon) on découvre, dans un premier temps, le gâteau architectural tout rond tel un ventre de femme enceinte ou un ventre d'homme malade, mais dans un deuxième temps, on voit ce même gâteau mangé, détruit, ravagé.

En ce qui concerne le rapport entre la femme enceinte et l'architecture, on pourrait

penser que Greenaway développe les propositions de Filarète (théoricien-architecte de la renaissance italienne) qui soutient que l'architecte est « la mère du bâtiment » et que « avant d'accoucher », il doit « rêver de sa conception, la retourner en tous sens dans son esprit, pendant sept à neuf mois, exactement comme une femme porte son enfant dans son corps durant sept à neuf mois »<sup>2</sup>. L'architecte américain dispose précisément de neuf mois entre son arrivée à Rome et la date prévue pour l'inauguration de l'exposition sur Boullée. Neuf mois pendant lesquels, bien qu'il rêvera effectivement de sa conception et la retournera en tous sens, l'architecte n'accouchera pas de l'exposition rêvée mais d'un cancer d'estomac. Pendant que son ventre est rongé petit à petit de l'intérieur, tel le gâteau-cénotaphe de Boullée, le ventre de sa femme grandit progressivement. Le ventre-cénotaphe de Boullée aurait (il ne l'a jamais construit) accueilli la mort : la dépouille de celui qui a découvert la loi de gravitation « grâce » à la chute d'un fruit. Le ventre de l'architecte Kracklite accueille littéralement sa propre mort, tandis que le ventre de sa femme accueille la vie. Mais la dualité ne se pose pas uniquement en termes de vie et de mort, mais bien en ceux de mort et de sexualité. Car on voit Mrs. Kracklite s'épanouir sexuellement avec le jeune architecte séducteur : elle finira par partir avec lui.

Mr. Kracklite est un architecte presque inconnu, qui construit peu (« six bâtiments et demi », dit sa femme). Il est épris d'un autre architecte qui a peu construit et qui n'est pas très connu. Mrs. Kracklite raconte qu'aux Etats-Unis, son mari a été accusé d'avoir inventé Boullée. A quoi le jeune architecte italien qui la séduit répond : « Boullée est l'architecte idéal à inventer, pour votre mari ». Il y a donc une identification imaginaire entre l'architecture de Boullée – son cénotaphe – et la forme d'un ventre gros de vie ou gonflé de maladie, mais aussi entre l'architecte américain et son architecte idéal. « Il se prend pour Boullée » dit, d'ailleurs, sa femme.

J'ai l'idée que ce film est lacanien et qu'il traite deux thèses lacaniennes sur l'architecture. D'un côté, la thèse citée plus haut sur l'architecture comme la *présentification* de la douleur, ce qui est montré non seulement par la belle manière de filmer l'architecture mais surtout par l'angoissante succession de plans fixes. Et de l'autre, la thèse sur l'architecture « qui peut être définie comme quelque chose d'organisé autour d'un vide »<sup>3</sup> et rapportée à la sublimation qui « élève un objet à la dignité de la Chose »<sup>4</sup>.

---

2. *Filarete's Treatise on Architecture. Being the Treatise by Antoniodi Piero Averlino, Known as Filarete*, Book II, (1461), John R. Spencer (trad.), New Haven and London, Yale University Press, 1965, p. 15.

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

4. Ibid., p. 133.

*L'écran de cinéma devenu architecture*

Le plan fixe est une prise de vue où la caméra est immobile, les personnages se déplacent à l'intérieur du cadre, à l'intérieur de la surface de l'écran. Dans « Fenêtre sur cour de Hitchcock », par exemple, chaque fenêtre de l'immeuble regardé par James Stewart est une sorte d'écran de cinéma. Chaque cadre devient un plan fixe mais les limites ne sont pas imposés par la caméra mais par l'architecture du bâtiment. L'architecture fait ici littéralement limite, si les personnages s'écartent du cadre de la fenêtre on ne les voit plus. Chez Hitchcock l'architecture devient un écran de cinéma, chez Greenaway c'est l'écran qui devient architecture, mur architectural imposant une limite. La particularité de « The belly of an architect », c'est qu'au-delà de la « valeur expressive »<sup>5</sup> du plan fixe, celui-ci est ce par quoi le cinéaste parvient à *présentifier* la douleur de l'architecte ; l'angoissante succession de plans fixes nous font presque vivre cette douleur : on se sent soi-même pétrifié.

Pour Lacan, l'architecture, qui arrête la pierre, peut être considérée comme la *présentification* de la douleur. Le cinéaste pétrifie la caméra tout en réussissant à en faire de l'architecture, il réalise ainsi la thèse du psychanalyste. Dans le film, Mr. Kracklite choisit l'image du *ventre d'Auguste* comme *cadre* pour localiser sa propre douleur, cette douleur qui paralyse son corps. Par la succession de plans fixes, Greenaway réussit à faire de l'écran de cinéma, devenu architecture, l'incarnation de ce ventre-cadre, c'est-à-dire l'incarnation même du corps de l'architecte. Un corps paralysé par la douleur, un corps pétrifié, arrêté. L'écran de cinéma devient architecture – la caméra est pétrifiée –, l'architecture devient ventre – le ventre-cénotaphe de Boullée – et le ventre devient *cadre* – un cadre imaginaire qui permet à l'architecte de localiser sa douleur, mais aussi un *cadre* réel, le cadre de la caméra arrêtée qui dans le film *présentifie* cette douleur. Ainsi, je pourrais aller jusqu'à dire que Greenaway nous fait littéralement regarder l'intérieur ravagé du ventre de Kracklite. C'est-à-dire que regarder « Le ventre de l'architecte » n'est pas une métaphore, on regarde réellement le cœur, l'intérieur même du ventre de l'architecte (la traduction française du titre changeant l'article indéfini « *un* architecte » par l'article défini « *l'*architecte » est, assurément sans le savoir, réussie). Le cénotaphe de Boullée aurait accueilli la dépouille de Newton, le ventre de Kracklite loge le cancer qui le ravage, le ventre-cadre réalisé par le cinéaste nous présente l'intérieur de ce ventre : la mort.

---

5. E. Rohmer, *Le goût de la beauté* (1984), Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004.

*Logique de la sublimation lacanienne*

Concernant la deuxième thèse, « The belly of an architect » présenterait une sublimation qui a échoué. La sublimation lacanienne donne à un objet imaginaire « valeur de représentation de la Chose »<sup>6</sup>. L'objet imaginaire élevé, *sublimé*, devient inatteignable, lointain, insaisissable ; il est, comme la Chose, isolé, cerné, contourné par la structure signifiante au lieu d'y être glissé, comme l'est n'importe quel objet imaginaire non sublimé (dans l'amour courtois, une femme vient représenter la Chose en étant isolée et contournée par les poèmes et les rites de l'éthique courtoise). Mais, étant donné qu'il acquiert la valeur de « représentation de la Chose », l'objet sublimé finit par n'être qu'un vide contourné. C'est là où l'architecture peut se poser comme le paradigme de la sublimation : tout bâtiment crée un vide, toute architecture constitue les bords d'un vide. L'objet imaginaire sublimé est, par l'opération même de la sublimation, vidé de signification, il peut ainsi représenter la Chose, soit le « hors-signifié »<sup>7</sup>. En deux mots : la logique lacanienne de la sublimation va de l'objet imaginaire qui recouvre le vide (il le recouvre mais il ne peut pas le remplir) au dévoilement d'un vide comme Chose. Dans la sublimation, l'objet imaginaire n'est pas vraiment considéré comme objet imaginaire désiré mais plutôt comme Objet absolu. Au-delà du principe de plaisir, l'objet sublimé n'est plus « objet » mais « être de signifiant »<sup>8</sup>. La logique de la sublimation va donc de l'objet imaginaire désiré au vide de l'Autre symbolique entouré, en passant par l'inaccessibilité, la privation et l'isolement de cet objet, qui, élevé, sublimé, n'est plus un objet qui recouvre le vide mais le dévoilement d'un vide cerné.

*Mr. Kracklite, objet déchet*

J'amène ces réflexions théoriques, courtes et limitées bien entendu, car je pense que dans le film de Greenaway la sublimation ne fait pas l'affaire. Mon hypothèse est que Boullée est l'objet imaginaire<sup>9</sup> de Mr. Kracklite. Mais Mr. Kracklite s'identifie aussi bien à Boullée, l'architecte, qu'à son architecture. Son exposition aurait pu être le lieu d'une sublimation ; l'architecte aurait alors vidé là son objet imaginaire, l'élevant ainsi à la dignité de la Chose. A sa « *dignité* » pourrait-on dire, soit à sa *choséité* d'objet tout en restant différencié de la Chose grâce à l'intermédiation de la sublimation. Mais, Mr. Kracklite s'identifie tellement à son objet qu'il en reste au premier temps de la sublimation ; il élève son objet sans pour autant l'évider, sans pour autant réussir à lui donner la valeur de représentation de la Chose. Au contraire, Mr. Kracklite devient lui-même la Chose, il devient lui-même l'objet déchet. Loin de

---

6. J. Lacan, « L'éthique de la psychanalyse », in Op. Cit., p. 152.

7. Ibid., p. 67.

8. Ibid., p. 254.

9. J'entends par « objet imaginaire », la représentation imaginaire que le sujet a de lui-même, soit cette surface spéculaire qui recouvre toute l'extension de ce qu'il est et de son monde, i(a) comme mathème lacanien.

« récupérer l'objet » par le truchement de son art<sup>10</sup>, l'architecte le devient.

D'un côté, ceci est explicite dans l'avant dernière scène du film ; elle a lieu là où commence l'histoire : au parvis du panthéon de Rome. Mais dans ce deuxième temps, Mr. Kracklite n'est plus la vedette reconnue et élevée qu'on nous présente au début, mais un clochard sale et ivre qui erre dans les rues de la capitale italienne. Il est seul, ravagé par le cancer qui mange son ventre. L'architecte est saoul, déchu. (Il est intéressant de souligner les signifiants qui constituent le nom de l'architecte : « Krack-lite » : « crack », *casser, fendre, craquer* et « lite » qui pourrait faire allusion au « lithos » grec,  *pierre*. Kracklite viendrait ici désigner la  *pierre cassée*)<sup>11</sup>.

De l'autre côté, la thèse de l'architecte devenu objet est réalisée par l'art du cinéma lui-même. Car non seulement le film nous présente la chute de l'architecte (sa chute et non pas son fantasma) mais surtout il nous montre que le cadre (le cadre de la fenêtre du fantasma) ne tient plus sa fonction de soutien du rapport structural du sujet au monde. Il n'y a plus de distance entre le sujet et son objet mais confusion de l'architecte avec son ventre. C'est exactement ce que Greenaway réussit à montrer grâce à l'utilisation volontaire des plans fixes : la caméra arrêtée parvient à faire de l'écran de cinéma l'incarnation du corps pétrifié de l'architecte. Le ventre est ici objet et cadre.

Du succès, de la gloire, la joie, le prestige et l'élévation, l'architecte passe à l'insuccès, l'échec, la tristesse, l'anonymat, la chute. Là où, au début, on le voyait glorieux parlant de sa découverte à l'âge de dix ans des dessins de Boullée qui lui faisaient penser au ciel, on le voit, à la fin, dans l'enfer de sa solitude et de sa douleur. Il a perdu son exposition, sa femme, son enfant, il va perdre aussi la vie. Outre cette opposition entre la deuxième scène – l'élévation – et l'avant-dernière – la chute et la déféstration – un autre passage nous montre la descente du sujet devenu objet : on voit l'architecte debout sur une chaise placée sur un grand lit, il descend et s'assoit d'abord sur la chaise, il redescend encore pour s'asseoir sur le lit, il finit enfin par regagner le sol. C'est la seconde scène où la caméra suit un mouvement : celui de la descente aux enfers de l'architecte.

Dans la sublimation, c'est, paradoxalement, par l'imaginaire que l'on peut avoir un rapport indirect au réel, saisir quelque chose de l'objet cause du désir, aller jusqu'à le « récupérer » nous dit Lacan en 1965. L'objet imaginaire sublimé devient les bords d'un vide, il acquiert ainsi une consistance symbolique, signifiante. Il devient un signifiant vide de signification, un signifiant pur, à partir duquel la jouissance est possible. Si dans la sublimation, l'imaginaire peut, paradoxalement, montrer dans le visible quelque chose de l'objet qui n'a pas d'image – soutenant toutefois la différence entre le sujet et la Chose –, dans le film de Greenaway, l'imaginaire ne fait pas bord, il ne devient pas les bords d'un vide : réellement identifié à l'objet, le sujet rejoint ici

---

10. J. Lacan, *Hommage fait à Marguerite Duras* (1965), Paris, Ed. du Seuil, 2001, p. 195

11. Je remercie Mr. J. Stillemans pour tous les commentaires qu'il a fait sur ce texte et en particulier cette remarque concernant le deuxième signifiant du nom de l'architecte.

le vide ! Mr. Kracklite se défenestre. Dans la sublimation lacanienne de 1957 « il s'agit d'une certaine prise de position du sujet par rapport à la problématique de l'Autre » où le sujet « s'adresse et se commande à lui-même à partir de son autre imaginaire »<sup>12</sup>. Dans le film de Greenaway, Mr Kracklite ne parvient pas du tout « à s'adresser et se commander à partir de » Monsieur Boullée « son autre imaginaire », il devient plutôt *l'architecte mort*. Ceci rappelle la fin du séminaire sur les écrits techniques de Freud : « chaque fois que l'autre est exactement le même que le sujet », nous dit Lacan, « il n'y a pas de maître autre que le maître absolu, la mort »<sup>13</sup>. Ici, le vide n'est pas vide, ni recouvert d'imaginaire, il est surtout rempli de réel : Mr. Kracklite remplit le vide de l'Autre avec l'objet qu'il est.

*Mr. Kracklite est réellement un autre : l'image de lui-même*

Le propre de l'art de bâtir est d'élever un objet tout en créant un vide, c'est pour cela qu'il peut être posé comme paradigme de la sublimation. Mais avant d'élever réellement l'objet, l'architecte le dessine, il le met à plat, il en fait une image. Dans la fonction qu'il assure pour l'architecture, le dessin représente un objet qui n'existe pas... encore. Il représente aussi bien cet objet, qui n'existe pas, que l'objet tel qu'il apparaît dans la représentation, l'image. Boullée lui-même, affirmait que « nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image »<sup>14</sup>. Cette image dessinée par l'architecte va se trouver vidée au moment de la construction du bâtiment : c'est là où le vide est créé. Pourtant, il y a des architectes qui ne bâtissent pas beaucoup mais qui dessinent énormément. C'est le cas d'Etienne-Louis Boullée qui affirmait : « moi aussi je suis peintre ».

Mon hypothèse, c'est que l'acte d'architecture, celui qui enseigne quelque chose sur la sublimation, est l'acte de bâtir et non pas celui de dessiner. J. N.-L. Durand, disciple de Boullée, soutenait qu' « on ne peut exécuter un édifice sans l'avoir conçu »<sup>15</sup>. Mais si le dessin d'architecture a une véritable fonction d'exécution, alors il subit l'action toujours mortifère du signifiant : on le dote de mesures précises, on lui donne des dimensions qui puissent en permettre la construction. L'image du dessin d'architecture n'est au fond qu'un signifiant. Cependant elle peut aussi apparaître comme une pure manifestation artistique. Ceci est critiqué par certains architectes qui considèrent que « le comble » du dessin d'architecture, c'est « lorsqu'on voit des dessins d'architecte presque immédiatement distraits des circuits ordinaires de la production du bâti, de son flot de documents graphiques, pour être exposés, révévés comme des icônes, dans les galeries et les musées »<sup>16</sup>. Déjà Durand affirmait que « le lavis de dessins géométraux, loin d'ajouter quoi que ce soit à l'effet ou à l'intelligence

12. J. Lacan, « La relation d'objet » in *Le Séminaire, livre IV*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 434.

13. J. Lacan, « Les écrits techniques de Freud » in *Le Séminaire, Livre I*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Points essais, 1975, p. 436.

14. E. L. Boullée, « Essai sur l'art » in Helen Rosenau, *Boullée & Visionary Architecture*, London and N.Y., Academy editions, 1976, p. 119.

15. J. N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*, Paris, 1840, p. 31.

16. In P. Uyttenhove (dir.), *Le dessin et l'architecte*, Paris, Ed. du demi-cercle / Pavillon de l'Arsenal, 1992, p. 224.

de ce dessin ne peut qu'y jeter du louche » et le professeur ne manque pas de souligner que l'architecte peut avoir le « malheur » d'être « séduit par le charme étrange d'un pareil dessin »<sup>17</sup>. L'architecte Antoine Stinco, pour sa part, soutient que « toutes ces représentations en architecture et la plupart des dessins d'architectes (...) nous fascinent et nous attirent le plus souvent pour des raisons extra-architecturales et propres aux possibilités de deux dimensions »<sup>18</sup>.

Ainsi, lorsque l'architecte agit en pur dessinateur il échoue dans sa tentative d'élever le dessin à la dignité du Bâtiment comme Chose. « Si l'architecture n'était en effet que l'art de faire des images » enseigne Durand, « au moins faudrait-il que ces images fussent vraies, qu'elles nous présentassent les objets »<sup>19</sup>. Mais l'architecture n'est pas *que* l'art de faire des images, sa particularité, son génie dirais-je, est d'être l'art qui élève les images à leur *choséité* réelle, il les élève à la dignité du vide qu'elles recouvrent. L'architecture traite le vide et l'organise. Si l'architecte ne fait que dessiner il reste envoûté par le mirage fascinant et séduisant du dessin qu'il contemple tel un religieux devant une icône.

Le film de Greenaway traite aussi cette question. Boullée, l'architecte idéal de Kracklite, s'impose comme théoricien de l'architecture et dessinateur. Son œuvre est surtout une œuvre dessinée, généralement considérée comme une architecture utopique irréalisable. Ce côté irréalisable vient peut-être de la fascination de Boullée pour l'image. Dans le film, Mr. Kracklite est fasciné par Boullée. L'architecte américain glorifie et révère l'architecte visionnaire telle une icône ; mais il ne le fait pas à la manière courtoise : il ne l'entoure pas, il ne l'isole pas, il n'utilise pas son art pour cerner son objet. Son exposition aurait pu être le lieu d'une pratique artistique organisatrice du vide, mais elle ne l'est pas. *L'exposition ne tient pas*. Pourquoi ? Peut-être parce que Mr. Kracklite ne met pas Boullée à la place de la Chose. Boullée est la Chose. L'architecte visionnaire est la représentation réelle de l'architecte américain : Mr. Kracklite est ici, littéralement, un autre, l'image – paradoxalement réelle – de lui-même. Et quand « l'autre » est « le même que le sujet », c'est la mort qui règne<sup>20</sup>.

La sœur du jeune architecte séducteur, Caspasian, est photographe, elle consacre son temps à photographier Kracklite : elle le photographie pendant ses débuts glorieux, lors de ses vomissements, visitant le mausolée d'Auguste, lorsqu'il écrit à Boullée, quand il va chez le médecin ; partout il est pris en image photographique. Greenaway parvient à représenter que Kracklite est l'image *réelle* de lui-même : dans l'atelier de la photographe, l'architecte découvre toutes ces photos de lui ; les images sont accrochées sur un mur, il les parcourt (c'est le troisième moment où la caméra est en mouvement) et finit par se placer physiquement à la fin de la série, telle une

---

17. J. N.-L. Durand, « Leçons d'architecture », Op. Cit., p. 34.

18. In *Le dessin et l'architecte*, Op. Cit., p. 33.

19. J. N.-L. Durand, « Leçons d'architecture », Op. Cit., p. 34.

20. J. Lacan, « Les écrits techniques de Freud », in Op. Cit., p. 436.

nouvelle image accrochée. L'imaginaire rejoint ici le réel. C'est aussi pour cela que la sublimation ne tient pas. Kracklite ne réussit pas à sublimer son objet, il le devient, il se confond avec lui.

En conclusion, les deux thèses lacaniennes sur l'architecture sont traitées d'une manière très particulière. D'une part, si l'architecture peut-être considérée comme la *présentification* de la douleur, le cinéaste propose l'écran de cinéma – devenu architecture, corps pétrifié – comme la *présentification* de la mort. Greenaway pousse la thèse du psychanalyste jusqu'à ses dernières conséquences. C'est pour cela qu'il y a quelque chose d'insoutenable dans ce film. D'autre part, l'architecture n'est pas présentée en tant que pratique organisatrice du vide, elle échoue comme paradigme de la sublimation car elle est remplie d'un imaginaire qui a rejoint le réel. Kracklite l'architecte n'agit pas en artiste, il n'organise pas son propre vide, il s'y jette tout en le remplissant avec le seul objet capable de le remplir réellement : lui-même.

laa

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

© Les Pages du laa  
ISSN : 2593-2411