

**L'homme sans mur :
Architecture, divertissement et gravité**

Jean-Jacques Jungers

Septembre 2016

Avertissement de l’auteur :

Le présent document est constitué pour partie d’une version remaniée et complétée de deux articles précédemment publiés (Jungers 2015 a et b). Il s’inscrit dans un processus de recherche en cours dont l’intitulé est : «L’homme sans condition. Entre monde, scène et obscène: l’architecture». Toutes critiques et/ou recommandations sont donc les bienvenues (e-mail: jean-jacques.jungers@uclouvain.be). Nous vous remercions par avance et espérons que vous y trouverez matière à penser et à alimenter vos propres questionnements.

Comité de rédaction :

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

Diffusion :



**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**

Les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser (Pascal cité dans Weber 2001, p. 3).

Telle Alice après qu'elle eut traversé le miroir, j'eus l'impression d'être transporté hors de moi-même et projeté dans un temps et un lieu distant qui ne m'était pas du tout familier – dans un monde sans frontière, un univers à part qui me paraissait aussi séparé du reste de notre globe terrestre que la surface d'une lune habitable... (Hall découvrant la scène des Hopi dans Hall 1994, p. 16-17).

De toute façon, à cette époque plus que jamais, les architectes devaient s'effacer devant le commanditaire, considéré comme le véritable maître d'œuvre : car lorsqu'une inscription sur pierre nous informe qu'untel « a fait » le monument, il faut normalement comprendre qu'il s'agit du commanditaire qui l' « a fait [faire] ». C'est pourquoi les signatures d'architectes grecs sont rares, et l'anecdote rapportée par Pline l'Ancien au sujet du phare d'Alexandrie est très révélatrice de cette situation : sur le corps de la construction, l'architecte fit inscrire son nom, recouvert d'une couche de plâtre où il grava le nom du roi Ptolémée son maître, mais avec le temps le plâtre s'écailla et sa signature devint visible, sous forme de dédicace éternelle : « Sistrate de Cnide, fils de Dexiphanès, aux dieux sauveurs » (Hellmann 1998, p. 15).

Table des matières

Préambule	7
Introduction	9
1. Contexte	13
1.1 Espace	
1.2 Milieu	
1.3 Homo Sapiens	
2. S.O.M.	27
2.1 Scène	
2.2 Obscène	
2.3 Monde	
3. Processus	33
3.1 Mise en scène	
3.2 Mise obscène	
3.3 Mise en architecture	
4. Architecture	45
4.1 Ouvrage	
4.2 Figure	
4.3 Parergon	
Conclusion	53
Bibliographie	55



Figure 1. Ligne du temps : Pyramides | 0 | Aujourd'hui | 100 000

Certains déchets radioactifs sont contaminants pendant une période de 100 000 ans. Pour cette raison, il est fait usage de l'architecture afin de les entreposer sous terre à bonne distance de l'homme. Cette architecture est-elle capable de perdurer suffisamment longtemps pour les contenir de manière étanche (voir à ce propos le documentaire de M. Madsen, Into Eternity) ? La ligne du temps met en relation cette durée de 100 000 ans avec la construction des pyramides, l'an 0 et aujourd'hui.

Source : <http://content-usa-today.blogspot.be/2011/01/friends-of-onkalo.html>

Préambule

L'indice le plus ancien, le plus loin dans le passé, de la présence de l'homme sur notre planète se constitue des rebuts de l'activité humaine. Parmi les productions de l'homme, les déchets radioactifs sont aujourd'hui la trace la plus sûre de sa présence le plus loin dans le futur (figure 1).

Telle est la découverte qui inaugure notre travail de recherche. L'architecture n'est pas première ni dernière face au temps. Les « rebuts de l'activité humaine » (Benevolo 1975, p. 7) la dépassent. Ils marquent son environnement d'une trace plus profonde et plus pérenne.

Pour quelle raison cette information qui relève de l'évidence, nous apparaît-elle comme une « découverte » ? Quels mécanismes inconscients participent de ce refoulement (entendu au sens freudien comme mécanisme de défense psychique) de l'architecture ? N'y a-t-il pas dans ces mécanismes quelque chose à apprendre sur l'architecture et, par là même, sur l'homme ?

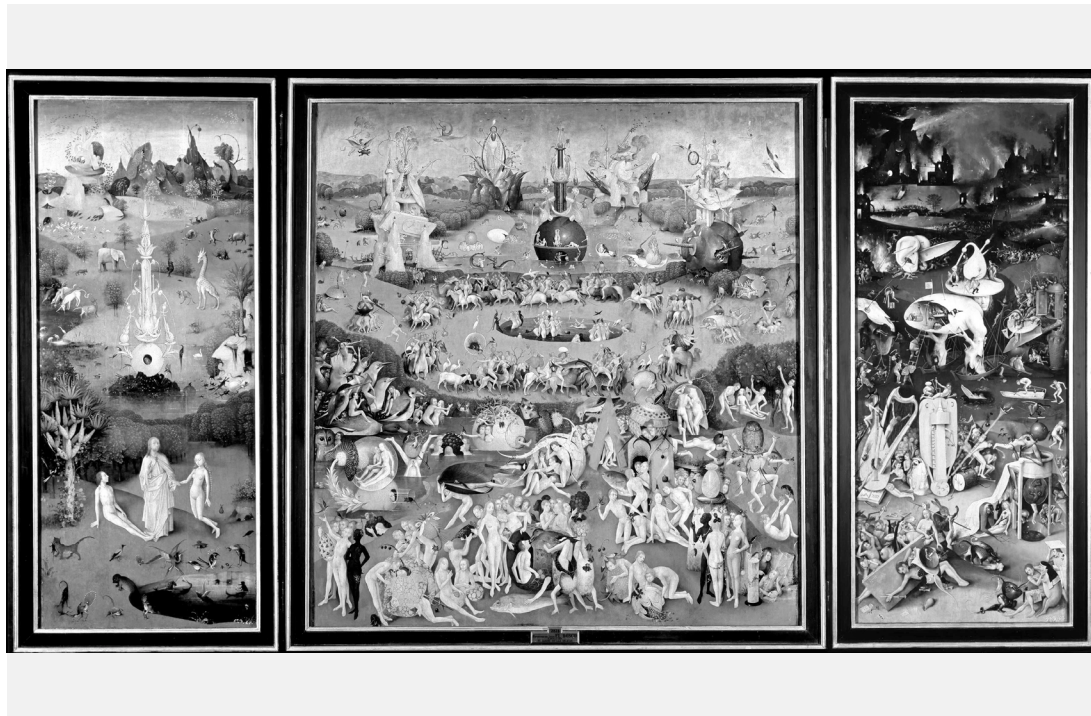


Figure 2. BOSCH (J.), Le jardin des délices, 1503

Il existe un grand nombre d'interprétations de ce triptyque. Nous proposons ici une interprétation personnelle qui nous permet d'illustrer de manière pragmatique les trois éléments constitutifs du dispositif monde | scène | obscène :

1. Le monde : Le panneau de gauche représente une vision idéalisée, un projet pour la scène fondé sur un récit, celui de la création du monde (peinture visible quand le triptyque est fermé).
2. La scène : Le panneau central représente la réalité.
3. L'obscène : Le panneau de droite représente ce qui est "caché".

Source : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights#/media/File:El_jard%C3%A1n_de_las_Delicias,_de_El_Bosco.jpg

Introduction

Doté d'un corps nécessiteux, sensible et mobile, l'animal humain parcourt l'étendue. Il identifie des repères qu'il relie les uns aux autres afin de retrouver le foyer préhistorique, le point idéalisé, le premier repère vitruvien. L'archéologie, dit Benevolo dans son histoire de la ville (Benevolo 1975, p. 7), nous en livre une image plus réaliste. Il le qualifie d'habitation primitive, même si, précise-t-il aussitôt, nous ne pouvons y reconnaître une forme simple et lisible. Sans plus de détails, Benevolo passe ensuite à la description de l'établissement humain néolithique, qu'il qualifie, quant à lui, de portion de nature transformée selon un projet humain. Comment expliquer ce passage du « chaos » à « l'ordre » ?

Si l'homme a vraisemblablement tenté de s'assurer de la disponibilité des ressources dont il avait besoin (nourriture et sécurité) en aménageant l'étendue, ce qui caractérise davantage cette mutation, c'est la matérialisation d'un projet humain, d'un monde.

Mais qu'est-ce qu'un monde? Monde (Littré 1874) vient du latin mundus qui signifie littéralement ce qui est ordonné par opposition au chaos duquel il a été tiré. Projeter un monde c'est donc projeter un ordre particulier. Ne pourrait-on dire monder, faire un monde ? Monder (Littré 1874) vient également de mundus et signifie débarrasser des matières hétérogènes, inutiles,... Projeter un monde, c'est donc concevoir un ordre débarrassé du désordre.

Partant, nous dirons qu'une société se fonde sur l'adoption, consentie ou non, d'un irréel commun, d'une réalité ; irréelle parce que mondée, mais tenue malgré tout pour réelle parce que partagée par les membres de cette société. Le monde, projection abstraite de cet irréel commun, trouve sa matérialisation, et par là même son organisation, dans ce que nous appelons la scène dont l'existence est conditionnée à ce qu'elle tient physiquement hors scène, l'obscène. Cette *mise obscène* consciente ou inconsciente d'une partie de son milieu permet en retour à cette société de préserver l'intégrité paradigmatique du monde qui la fonde.

La thèse pose comme représentation des dimensions matérielle, symbolique et mythologique constitutives du milieu humain le dispositif monde (idéel, universel) / scène (matériel, visible) / obscène (matériel, caché) (figure 2).

À partir du nouage borroméen (figure 3) des trois termes constitutifs de ce dispositif, elle cherche ensuite à mieux comprendre le processus de civilisation à l'œuvre dans nos sociétés. Ce processus se caractérise, selon nous, par la mise obscène croissante d'une part importante de notre milieu. Elle est caractéristique de l'animal social qu'est l'homme. Lorsqu'il se tient sur scène, celui-ci se dissimule toujours une part de sa condition, ne supportant pas d'y être confronté parce qu'elle le place devant le vide ontologique qui le constitue. Le mouvement moderne radicalisa ce processus en élevant la mise obscène au statut de principe. Ce principe constitue, selon nous, un

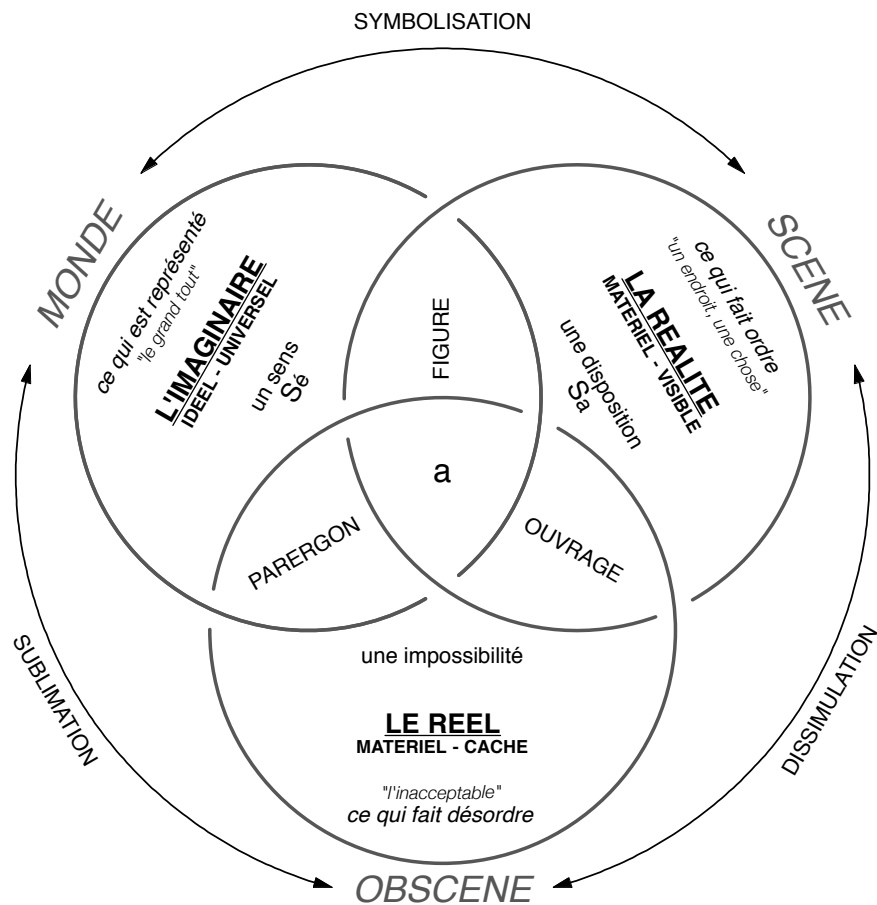


Figure 3. S.O.M.

Nœud borroméen, en cours d'élaboration dans le cadre de la présente recherche. À partir de celui-ci on peut reconstituer les trois dimensions propres au milieu de l'animal humain :

- (1) La dimension matérielle (la matière) = la scène (réalité) + l'obscène (réel)
 - l'ouvrage
 - la dissimulation | l'intimidation
- (2) La dimension symbolique (le sens) = la scène (réalité) + le monde (imaginaire)
 - la figure
 - la symbolisation | le travestissement
- (3) La dimension mythologique (le fondement) = le monde (Imaginaire) + l'obscène (Réel)
 - le parergon
 - la sublimation | le camouflage

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche

déni : celui de la complexité de l'homme, celui de la fragilité de son milieu et celui de la spécificité de sa condition. Il fut cependant le moyen dont usa l'homme moderne pour absenter le vide ontologique dont il était pourtant constitué. Par suite apparaît un homme nouveau, *un homme sans condition* qui, entouré par le décor rassurant de la scène, a perdu toute conscience, à la fois, de sa fragilité constitutive (son corps et son milieu) et du caractère destructeur de son propre mode de vie. Si l'on se réfère aux projections scientifiques, il se dirige aujourd'hui aveuglément vers un drame écologique imminent qui pourrait se conclure par l'inhabitabilité pure et simple de sa planète.

S'ouvre alors une double urgence : celle d'identifier et de comprendre les dispositifs à l'œuvre dans le processus de mise obscène et celle de s'interroger sur la manière de les modifier, étant entendu qu'une conscientisation de l'homme impacterait ses comportements et, par là même, permettrait d'infléchir les projections catastrophiques des scientifiques.

Selon notre interprétation de la définition lacanienne de l'architecture primitive (point 3.3), celle-ci peut être considérée comme l'un de ces dispositifs en ce qu'elle permet à l'homme d'isoler l'obscène de la scène.

Partant, nous posons comme hypothèse, pour ouvrir ce qui suit, que la vraisemblance de la mimesis est liée à la puissance mimétique de l'architecture. Si tel est le cas, mimesis et mimétique seraient alors les deux faces d'une même médaille. La mimesis est idéale. Elle concerne traditionnellement les arts d'imitation dans le souci qui les caractérise de représenter la nature. La mimétique est, quant à elle, matérielle. Elle permet à certains animaux de survivre dans cette même nature en usant, selon Roger Caillois, de trois subterfuges : l'intimidation, le travestissement et le camouflage.

Afin d'établir ce lien, nous chercherons, dans un premier temps, à mieux asseoir les concepts d'espace et de milieu qui nous permettront, dans un second temps, de dessiner les contours de cet animal particulier qu'est l'homme, à la fois, parlant, symbolique et social (chapitre 1). Nous préciserons ensuite plus avant ce que nous entendons par le dispositif monde | scène | obscène (chapitre 2) ainsi que l'articulation de chacun de ces termes les uns avec les autres (chapitre 3). Chemin faisant nous aborderons les questions de mimesis et de mimétique qui nous permettront de pointer trois artifices dont use l'architecture pour séparer l'obscène de la scène : l'ouvrage, la figure, le parergon (chapitre 4). La conclusion sera enfin le moment de lever le voile sur le vide autour duquel s'organise l'architecture...



Figure 4. Schéma général : Espace matériel | Milieu

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche

1. Contexte

1.1 Espace

Il y a l'espace matériel (figure 4) perceptivement inaccessible qui nous entoure. Il est pris dans un mouvement perpétuel induit par la juxtaposition de multiples déplacements de matière dont les causes sont variées ; l'érosion, le climat, le vent, les marées, le mouvement des astres, etc. et, bien entendu, ceux que génère la présence d'organismes vivants, d'animaux, d'âmes ; à la fois ceux de leur propre corps ainsi que ceux induits par leurs nécessités matérielles, voire symboliques et/ou mythologiques. Ces corps matériels se meuvent donc et emportent avec eux d'autres bouts de matière qu'ils consomment, transforment et/ou déplacent simplement. Le rapport qu'entretiennent les espèces animales avec leur espace matériel n'est pas direct. Il est médiatisé par leur sens physiologique particulier. Il s'opère à *mi-lieu* entre âme et matière. Chaque espèce animale entretient par conséquent un rapport différent avec l'espace matériel qui nous est commun à tous ; soit qu'il le perçoive partiellement, soit qu'il en ait une perception tronquée, soit encore que les moyens qui sont les siens pour agir sur lui sont fortement limités, ... La part d'espace matériel perçue par une espèce animale constitue son *umwelt*, littéralement son *monde autour*, son milieu.

1.2 Milieu

Le milieu d'une espèce animale se définit à la fois par les moyens dont dispose l'animal pour agir sur lui, *les outils*, et par les moyens dont il dispose pour le percevoir, *les perceptifs*. Il peut donc être considéré comme l'unité close (von Uexküll 1956, p. 27) qui renferme une part infime de l'espace matériel. Au travers des modifications qu'il apporte à son milieu, l'animal devient acteur de la transformation perpétuelle de l'espace matériel. Il est l'objet de multiples transformations successives ou synchrones qui visent chacune une organisation particulière de la matière correspondant en quelque sorte à une « logique de milieu ». Plus les capacités perceptives et actancielles de l'espèce en question sont limitées, plus cette logique est facilement identifiable. Tel est le cas de la tique dans l'exemple célèbre de von Uexküll. Elle n'est sensible qu'à trois affects : avoir conscience d'être au bout d'une branche grâce à la perception de la lumière, sentir l'odeur de l'animal qui passe en dessous d'elle, percevoir les parties les plus chaudes de celui-ci. À ces trois affects répondent trois réflexes : se laisser tomber, constater que la proie est atteinte et enfin percer au meilleur endroit. Tel est le milieu de la tique. Elle est tout entière tendue vers cette proie qu'elle est biologiquement capable d'attendre 18 longues années. Elle lui permettra de se reproduire (puis de mourir).

Retenons donc que chaque espèce animale perçoit une part plus ou moins importante de l'espace matériel, le milieu propre à cette espèce. Intéressons-nous maintenant de plus près à cet animal particulier qu'est l'homme.

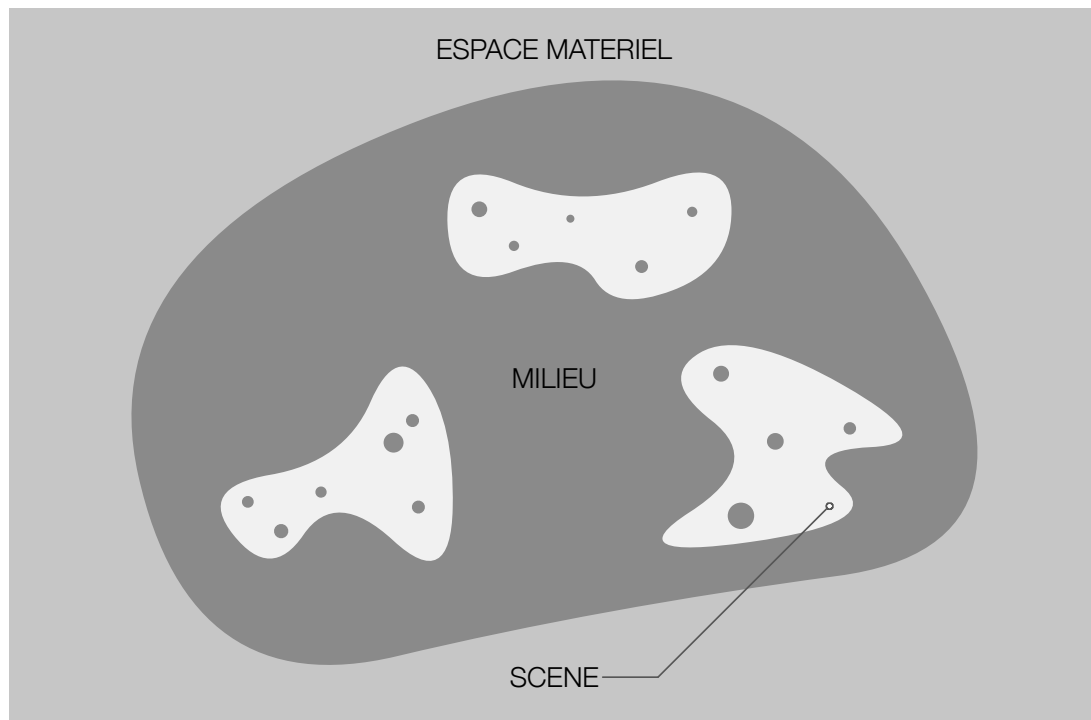


Figure 5. Schéma général : Espace matériel | Milieu | Scène

Agrandissement de la figure 4.

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche

1.3 Homo Sapiens

Pour quelle raison l'animal humain serait-il différent du reste des animaux ? Comment envisager qu'il ne le soit pas, nous répondrait-il, lui qui est devenu la première force géologique de la planète (anthropocène) ? Comment expliquer cette ascension unique dans le règne animal, lui encore, que rien à l'origine, compte tenu de sa fragilité constitutive au regard des autres espèces animales, ne prédestinait à l'hégémonie du vivant ?

Nous répondrons, tout d'abord, que l'homme est un animal parlant. Comme beaucoup d'autres espèces animales, il est capable de produire des signes compréhensibles par d'autres que lui. À une différence près : seul le langage humain permet d'amener à la conscience de chacun des choses qui n'existent pas (Harari 2015, p. 35). Seul l'homme est capable d'évoquer un phénomène ou d'invoquer une idée transcendante et, ce faisant, de mobiliser un groupe au nom de cette même idée de laquelle découle des valeurs, des croyances, des symboles, etc. Elle constitue la « colle mythique » (Harari 2015, p. 51) qui permet à la multitude de se comporter comme un seul homme et compense ainsi la fragilité qui le caractérisait à l'origine.

Nous répondrons, ensuite, que l'homme est un animal symbolique. Que de cette capacité à traiter de l'inexistant naît, dans le chef de l'animal humain, la conscience de l'indétermination de son existence, et avec elle, la perception d'un vide. Ce vide essentiel ou *vide ontologique* est générateur d'un manque, celui du sens. Pour Sartre, la véritable particularité de l'être pour soi qu'est l'homme, est bien celle de ressentir le besoin de définir lui-même sa propre essence, c'est-à-dire sa place au regard du grand Tout. Ainsi l'animal humain se met-il par nécessité en quête d'une logique transcendante, « d'un monde » puisque de la représentation de celui-ci dépend la définition de son essence, de sa fonction, de son rôle - ce rôle au nom duquel il transforme l'étendue afin d'y aménager la scène (figure 5). Von Uexküll que nous évoquons plus haut, n'échappe pas à la règle quand il conclut son ouvrage *Milieu animal et milieu humain* en introduisant l'idée de l'Un : « Si l'on voulait récapituler toutes [les] propriétés objectives [des différents milieux], dit-il, il en ressortirait un chaos. Et pourtant, tous ces différents milieux sont supportés et protégés par l'Un qui leur reste à jamais inaccessible. » (von Uexküll 1956, p. 166). Malgré son inaccessibilité, von Uexküll pose donc qu'une cohérence transcendante existe bel et bien à l'image de cet arbre autour duquel de nombreux animaux et insectes vivent sans pour autant avoir conscience de son existence. Cette idée de cohérence transcendante, il la nomme *welt*, littéralement monde.

L'animal symbolique qu'est l'homme se retrouve ainsi mu par le désir, ou le manque, de sens. À un point tel qu'il s'en trouve prisonnier. À l'origine, il lui était même « très difficile de distinguer entre les deux sphères de l'être et de la signification » (Cassirer 1975, p. 86). Tel est, par exemple, le cas du serpent chez les Hopi, société indienne animiste d'Arizona. Celui-ci en raison de son analogie formelle avec l'orage (figures 6, 7 et 15) et moyennant le respect scrupuleux de cérémonies traditionnelles secrètes

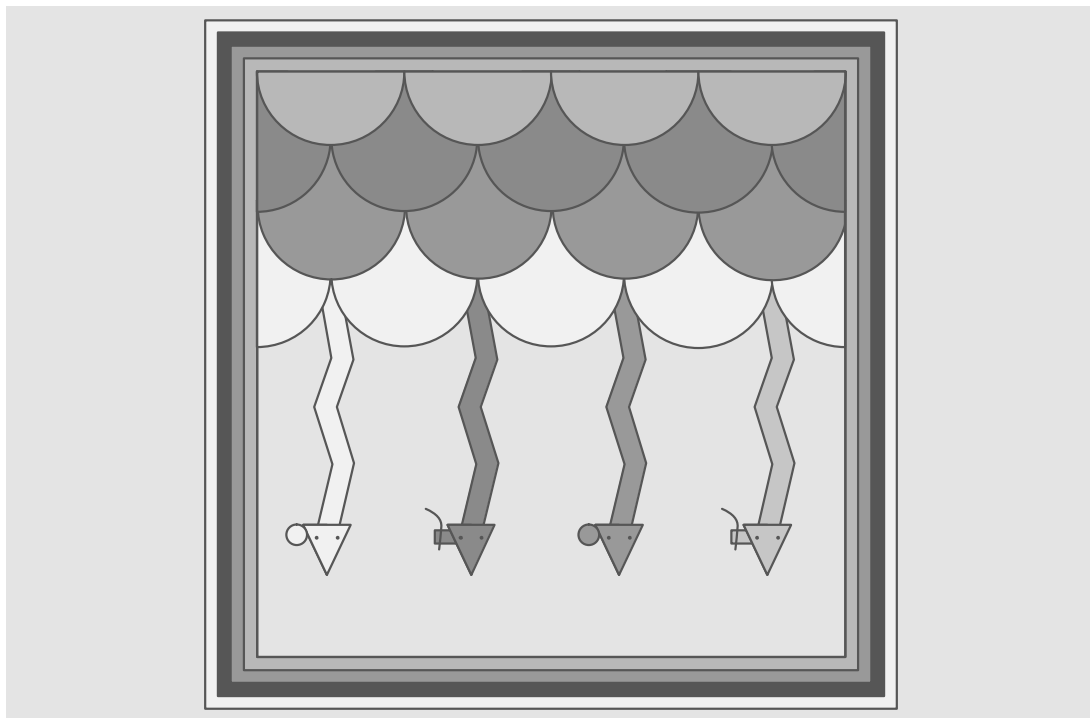


Figure 6. Hopi : Représentation Pluie | Serpent

Ce dessin est réalisé en sable sur le sol de la partie basse de la Kiva, « temple » Hopi, lors des cérémonies de la pluie. Il exprime l'analogie formelle entre le serpent et l'orage annonciateur de la pluie. L'une des étapes de la cérémonie de la pluie sera de jeter les serpents sur ce dessin de sable avant d'entamer la danse et de les libérer dans la nature afin qu'ils rejoignent l'obscène en se glissant dans les cavités de la falaise qui entoure le plateau sur lequel le village et les Kivas sont construites. Une fois dans l'obscène, ils pourront communiquer aux esprits qui font les nuages, les orages et la pluie que le moment est venu de « faire pleuvoir ».

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche à partir de Warburg, et al. 2011, p. 98

dans lesquelles il joue un rôle central leur permet de « faire tomber la pluie ». Selon Fritz Saxl,

[...] la création d'un symbole, par exemple celui du « serpent » pour l'éclair, doit être perçue comme un acte d'émancipation intellectuelle. Pris de peur, l'Indien cherche à comprendre le phénomène fugace de l'éclair en le comparant à un serpent, qu'il est capable de manipuler concrètement. Mieux : les deux entités fusionnent - et ce qui est remarquable, c'est que, dans ses pensées, il omet le « comme » qui maintient séparés les deux éléments de sa comparaison : pour lui l'éclair est le serpent. [...] Si l'éclair est incontrôlable, on peut se rendre maître du serpent, bien qu'il inspire de l'effroi. On peut en faire une partie de son corps (Fritz Saxl dans Warburg, et al. 2011, p. 141).

Chez nous, les publicitaires se sont depuis longtemps saisis de notre inclination primitive à l'indistinction entre signifiant et signifié en chargeant en monde tout objet qu'ils souhaitent rendre désirable. Tout est ainsi mis en œuvre pour nous faire croire que Michael Jordan, joueur de basket bien connu, saute aussi haut grâce aux souliers magiques qu'il chausse et non, bien entendu, en raison d'un entraînement long et répété. À l'image du serpent et de l'orage pour les Hopi, un symbole peut donc être défini comme un objet à trois dimensions : spatiale, temporelle et sociale. Il sert de lien « entre : (1) un individu et un autre (plusieurs autres) et (2) une réalité visible et une autre invisible (passée ou future). Cet objet devient alors médiateur de sens et de rassemblement, l'un par l'autre (plusieurs autres) » (Debray 2001, p. 30-31).

Mais si l'animal humain, comme nous le disions, est prisonnier de cette inclination à l'indistinction entre signifiant et signifié, celle-ci constitue aussi sa chance puisque la connaissance use de la symbolisation pour s'édifier. Elle débute, en effet, par l'établissement d'un premier lien entre une signification et une chose. Avec le temps, si l'homme fait le constat de son inadéquation, ce lien sera remis en question. Ainsi progresse la connaissance qu'a l'homme de la chose. Elle se poursuit par la recherche et la définition d'un lien nouveau qui avec le temps sera lui-même remis en question. Selon Norbert Elias, le processus de civilisation irait ainsi dans le sens d'une congruence croissante entre imaginaire et espace matériel. L'usage savant que nous faisons actuellement du symbole « soleil » est, par exemple, « davantage congruent à la réalité que ce n'était le cas il y a cent ou même mille ans, lorsqu'on croyait que le dieu soleil parcourait le ciel dans son chariot de feu » (Elias 2015, p. 30). Ernst Cassirer explique de la même manière les raisons de l'émergence de la religion au détriment de la magie :

C'est l'insuffisance et l'échec de la magie qui a ouvert la voie à la religion. Il fallait que la magie décline pour que la religion naisse. L'homme s'apercevait qu'il avait pris pour des causes ce qui n'en était pas, et que tous ces efforts pour faire agir toutes ces causes imaginaires étaient vains. Sa peine avait été stérile, son ingéniosité curieuse était restée improductive. Il avait tiré des ficelles auxquelles rien n'était attaché (Cassirer 1975, p. 137).

Progressivement, l'animal humain est ainsi passé de la pratique de la magie à la pratique de la religion, de la science, etc. Certaines périodes troublées de l'histoire contredisent cette évolution, bien qu'il semble que le temps long la confirme. Elles sont là pour nous rappeler que ce mouvement vertueux n'est pas acquis.



Figure 7. Hopi : Représentation pluie | serpent en situation sur le sol bas de la Kiva, Walpi, 1897.

Soulignons la présence des Paho (bâton de prière composé d'un bâton et de plumes d'aigle) qui permettent d'augmenter la puissance magique du dispositif.

Source : photographie de James George Wharton, 1897, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacred_altar_made_of_corn_meal_in_the_antelope_kiva_for_the_Hopi_Snake_Dance_Ceremony_at_Walpi,_Arizona,_ca.1897_\(CHS-4643\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacred_altar_made_of_corn_meal_in_the_antelope_kiva_for_the_Hopi_Snake_Dance_Ceremony_at_Walpi,_Arizona,_ca.1897_(CHS-4643).jpg)

En art, cette quête de connaissance s'est traduite par ce que l'on nomme la mimesis. À l'instar de l'homme qui, dès son plus jeune âge, apprend en usant de l'imitation, l'humanité au moyen de l'art s'est attelée à comprendre et à produire une représentation de sa réalité. En effet, « comme toutes les autres formes symboliques, l'art n'est pas la simple reproduction d'une réalité donnée, toute faite. C'est l'une des voies qui mènent à une vision objective des choses et de la vie humaine. Ce n'est pas une imitation mais une découverte de la réalité » (Cassirer 1975, p. 204).

Dans le livre X de *La République*, Platon met cependant en garde contre les arts dits d'imitation. Il les disqualifie par le biais de l'artiste peintre qu'il relègue à la place d'imitateur de troisième rang derrière l'artisan (qui pratiquement sait réaliser un lit) et Dieu (qui est à l'origine du concept même) (Platon 1993, p. 498). Ainsi Platon au nom d'un monde beau, bon et vrai bote-t-il hors de la scène les arts imitatifs afin de délivrer l'animal humain du faux et de la tromperie.

Aristote a un autre avis sur la question. Il divise les connaissances humaines en trois grands domaines ; les sciences théorétiques (physique, mathématique et métaphysique), pratiques (éthique et politique) et poétiques (production). Dans ces dernières, il distingue encore les disciplines qui achèvent la nature en réalisant ce qu'elle est incapable d'effectuer (comme, par exemple, l'architecture, la médecine, la cordonnerie, l'agriculture, etc.) de celles qui se contentent de l'imiter (comme c'est le cas de la sculpture, de la peinture, de la musique, de la poésie, etc.). Bien que distinctes dans leur fin, elles se rejoignent cependant toutes deux au travers du protocole qui préside à leur production. En édictant des règles, comme ce fut le cas par exemple pour les beaux-arts, l'animal humain définit tout autant la bonne manière d'imiter la nature que de la prolonger, liant ainsi l'architecture aux arts imitatifs.

Pour Aristote donc, à la différence de Platon, le produit des arts imitatifs ne doit pas être appréhendé sous l'angle théorétique, mais sous celui bien spécifique des sciences poétiques. Celui-ci ne réside pas dans une quête d'objectivité, mais bien d'universalité. C'est précisément par là qu'elles nous instruisent sur l'être humain. C'est d'ailleurs parce que l'acte d'imiter est source de connaissance, qu'il est source de plaisir. Il constitue de ce fait le premier moteur de la poésie, la considération du spectateur étant le second. La satisfaction que celui-ci retire de la représentation repose, quant à elle, simultanément sur la sensibilité et l'intelligence que nécessite la compréhension des liens de cause à effet constitutifs de la fiction. Ces mouvements multiples desquels émerge une tension dans le chef du spectateur débouchent *in fine* sur un dénouement libérateur. Il soulage le spectateur des tensions générées par le récit, emportant avec elles, pour une part, celles de sa propre vie. La fiction revêt ainsi un pouvoir de purgation, la *Catharsis* (Atelier d'Esthétique 2002, p. 20-22). Les arts d'imitation sont source de connaissance et d'équilibre. Il n'est donc pas question pour Aristote de les rejeter en dehors de la cité.

La mimesis n'est pas une copie, mais bien une imitation au sens de reproduction libre qui ne s'astreint pas à l'exactitude, et s'écarte du modèle là où cela ne convient pas

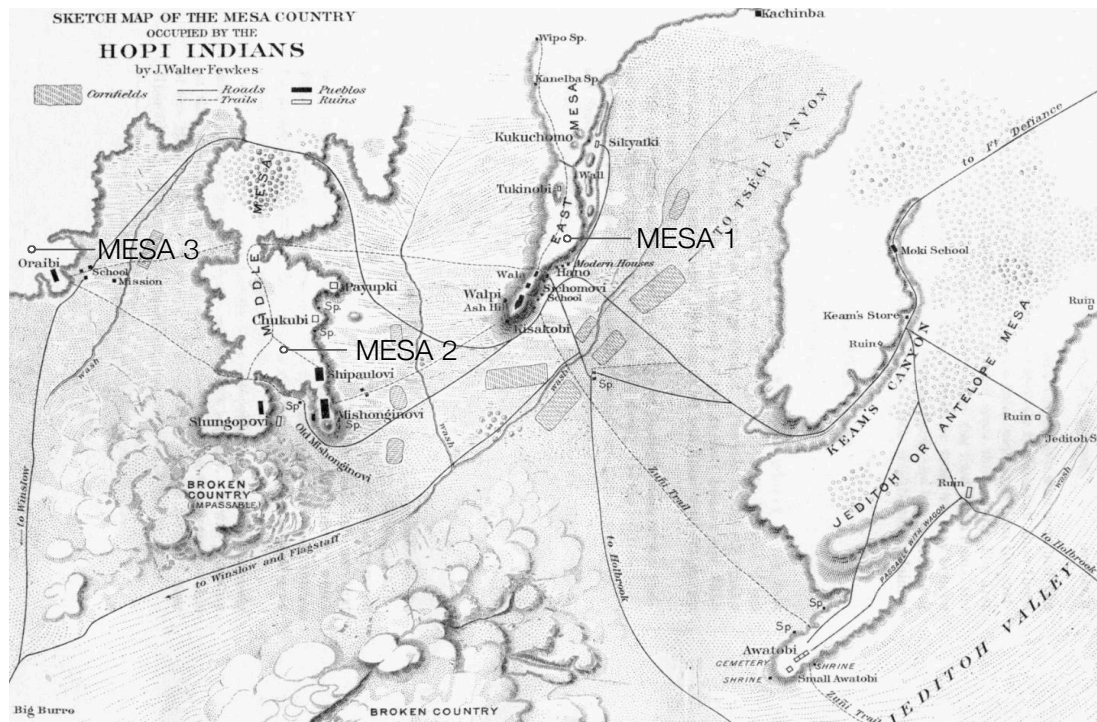


Figure 8. Hopi : Les trois Mesas Hopi, Arizona, U.S.A.

Les Hopi ont colonisé successivement trois mesas situées en Arizona. Les mesas sont des plateaux surélevés présents dans le désert. On retrouve donc sur la première mesa : le village de Walpi (figure 9), village le plus ancien, ainsi que Sichomovi et Tewa | sur la seconde : Shungopavi, Mishongovi et Sipaulovi | sur la troisième : Kykotsmovi, Old Oraibi, Hotevilla et Bacavi.

Source : Fewkes 1898, p. 161 annoté par l'auteur

(Littré 1874). Ainsi, dans son traité sur la peinture, Alberti écrit-il : « Prenons donc toujours dans la nature ce que nous voulons peindre et retenons-en toujours ce qui est le plus beau et le plus digne » (cité par Atelier d'Esthétique 2002, p. 76). À l'instar des idéalistes pour lesquels « le peintre œuvre en vue d'une seule fin : redonner sa vraie nature à la nature ! Le terme de mimesis est donc bien paradoxal, puisque, plus que la nature elle-même, l'artiste imite le principe théorique de cette nature » (Atelier d'Esthétique 2002, p. 233-234).

Présenter à la pensée une réalité, c'est [en effet] toujours, de la part de la pensée, interpréter cette réalité. [...] Interpréter c'est définir la nature, l'origine et le fonctionnement d'une réalité présente à la pensée. [...] Représenter, interpréter, organiser, légitimer sont autant de manières de produire du sens. Toutes les fonctions de la pensée confluent donc vers la production de sens pour organiser ou réorganiser, à partir des significations produites, les rapports des hommes entre eux et avec la nature (Godelier 1984, p. 199-201).

Tel fut aussi le cas de l'édificateur de la scène. À l'instar de la mimesis en peinture, l'homme au nom d'une représentation idéale de son milieu, le monde, détermine ce qui est digne de figurer sur la scène et ce qui ne l'est pas. « Se « situer » dans un lieu, l'organiser, l'habiter, autant d'actions qui présupposent un choix existentiel : le choix de l'univers que l'on est prêt à assumer en le « créant ». Or, cet « Univers » est toujours la réplique de l'univers exemplaire, créé et habité par les dieux : il participe donc à la sainteté de l'œuvre des dieux » (Eliade 1957, p. 36). Ainsi commença le combat entre le monde et la terre comme en témoigne le temple de Göbekli Tepe. De récentes découvertes, permettent en effet de penser que

les fourrageurs soient passés de la cueillette de blé sauvage à la culture intensive du blé non pas pour accroître leur approvisionnement normal, mais pour soutenir la construction et l'activité d'un temple. Suivant le schéma conventionnel, des pionniers commencèrent par bâtir un village. La prospérité venant, ils bâtirent un temple au centre. Or, Göbekli Tepe suggère que le temple a pu être construit d'abord, et qu'un village se forma ensuite autour (Harari 2015, p. 117).

Le chasseur cueilleur serait ainsi progressivement passé à l'agriculture au cours de l'édification du temple, ce qui confirmerait la thèse de Jacques Cauvin à savoir l'antériorité du symbolique sur l'économique (Cauvin 1997, p. 277).

Nous répondrons, enfin, que l'homme est un animal social. Il joue un rôle sur la scène au sein d'une société au nom du grand Tout, du monde. De l'inadéquation entre l'*imago mundi* qui légitime ce rôle et son milieu naît un reste qu'il faut dissimuler. Cet état de fait, Edgar Morin l'appelle le principe d'exclusion (Morin 1994, p. 212). Tout modèle exclut non seulement les idées qui ne lui sont pas conformes, mais aussi les problèmes qu'il ne reconnaît pas. Scène et obscène naissent donc avec l'apparition du concept de *welt*, de monde et de sa définition.



Figure 9. Hopi : Vue du village de Walpi | Scène

Du haut d'une toiture du village de Walpi, on aperçoit de multiples plateaux déserts et puis l'horizon, Tuuwaqalalni, le bord du sable et de la terre à partir duquel s'étend le royaume de la maîtresse des serpents, la compagne du soleil. Les morts et les divinités y vivent dans les vents, la neige, l'argile ou le sel. Tuuwaqalalni circonscrit les limites de l'histoire repérable des Hopi et délimite Tuuwaqatsi, le dressé de sable (sable, qui se tient, qui se dresse, qui vit, qui est autonome - Perez 2004, p.70) constituant la scène sur laquelle se déroule leurs vies. Ces véritables frontières se matérialisent par les rives du Grand Canyon, les montagnes enneigées de Nuvatokya'ovi où vivent les Kachinas, le désert peint, la forêt pétrifiée, le petit Colorado d'où leurs ancêtres émergèrent originellement avant d'entamer leur migration dont témoignent encore certaines ruines consacrées... Entre ces sanctuaires, les Hopi prélèvent chaque année les jeunes aigles qu'ils élèvent et étouffent rituellement après la fête de Niman en juin afin de confectionner avec leur plume les bâtons de prière, paho (Perez 2013). Plus proche, on peut distinguer le domaine de la brousse, le lit des coulées de polacca au débit hasardeux et puis les champs où ils cultivent principalement le maïs et où ils prient quotidiennement pour qu'il pleuve en plantant ici ou là des paho. Le climat aride rend crucial le moment de la plantation aussi ont-ils mis au point un calendrier très précis dont la lecture de l'horizon est d'une importance primordiale. Le climat impose encore lors de la plantation des champs de creuser des trous profonds afin d'y jeter des graines plutôt que de réaliser des sillons comme c'est le cas en Europe. Cette manière de faire permet de préserver l'intégrité du sol ainsi que son hygrométrie (Hall 1994, p.14). Pour se rendre au village ou aux champs, il faut donc parcourir chaque jour la falaise qui entoure la mesa. Les plis qui la caractérisent en font le lieu de l'indéterminé, c'est dans ces plis que les garçons rencontraient autrefois les filles. C'est là encore que l'on établit certaines tombes ou que l'on plaçait encore les enfants morts trop tôt. On y jetait aussi les détritiques en tous genres afin que ceux-ci aidés par la pluie retournent à la terre en allant fertiliser les champs (Perez 2004, p.121). À deux cents mètres d'altitude au-dessus des champs, le village est le lieu de stockage, de conservation et de transformation... (Perez 2004, p.106-111). Les maisons y sont construites en terrasse à la manière de Çatal Höyük. Outre les paysages, l'architecture particulière du village, ce sont les échelles qui attirent le regard.

Source : photographie de Ansel Adams, Walpi 1941, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walpi_arizona.jpg?uselang=fr

De la scène, l'animal humain extrait donc tout ce qui l'empêcherait d'être à la hauteur du rôle auquel l'astreint le monde. Cette mise obscène ne relève pas toujours d'un choix conscient. Elle s'impose à l'individu, pris qu'il est dans les liens de dépendances réciproques qui le rattachent aux autres (Elias 1969, p. 229). Dans le processus de civilisation, ces refoulements évoluent vers une forme d'autocontrôle, de Surmoi au profit d'une attitude prospective. Ce phénomène apparaît tout d'abord chez les élites qui y voient le moyen de la distinction (Elias 1969, p. 212). Il se répand ensuite dans les classes inférieures attirées qu'elles sont par le souhait d'appartenir aux classes supérieures. Ainsi dans l'histoire rien n'indique que le degré de sensibilité ne se modifie pour des raisons rationnelles. « Un grand nombre de tabous que les hommes s'imposent dans leur relations sociales n'ont [...] pas le moindre rapport à l'hygiène : ils tirent leur justification encore aujourd'hui de la sensation pénible qui résulterait de leur inobservation » (Elias 1969, p. 247-249). Ces « sensations pénibles » sont induites par le sentiment de gêne que ressent l'animal humain quand il se trouve en présence d'objets qui lui démontrent *de facto* qu'il est autre que ce que sa représentation du monde le convint qu'il est : un animal mortel qui, sans monde, erre. Selon Elias, l'orientation du processus de civilisation se dirige ainsi :

[...] vers une "privatisation" sans cesse plus prononcée et plus complète de toutes les fonctions corporelles, vers leur rejet dans des enceintes spécialisées, "hors du champ visuel de la société" [...] Toutes les fonctions corporelles sont investies peu à peu de sentiments de honte et de malaise d'origine sociale, si bien qu'à la fin même les mots qui les évoquent font l'objet d'un ensemble de règles et de restriction ; les hommes se cachent mutuellement ces fonctions et évitent tout ce qui pourrait en éveiller le souvenir. Quand ce n'est pas possible – qu'on songe au mariage, aux noces – on a recours à un rituel social sophistiqué et à des formules verbales respectueuses des normes de la pudeur, qui aident à surmonter la honte, l'embarras, la peur et les autres émotions suscitées par ces forces motrices de la vie humaine (Elias 1969, p.416-417).

Les motivations morales et hygiéniques ne sont aux yeux d'Elias qu'un moyen utilisé pour obtenir le comportement d'un individu tout en lui laissant l'illusion qu'il agit de son propre chef. Cette manière d'imposer aux individus des comportements à leur insu est à la source de l'objet des théories psychologiques modernes, notamment psychanalytiques, qui traitent des « conflits entre les forces et tendances pulsionnelles socialement irréalisables d'une part, et le schéma des exigences sociales ancrées dans l'individu de l'autre » (Atelier d'Esthétique 2002, p. 207-208).

Illustrons notre propos avec un exemple que nous donne Elias de ce processus de civilisation, celui de l'évolution des modes de consommation de la viande du Moyen Âge à nos jours.

Au Moyen Âge, nous dit-il, il existait au moins trois attitudes face à la consommation de la viande : les couches dirigeantes séculières qui la consommaient en grande quantité, les moines qui, par souci d'ascèse, refusaient d'en consommer et, enfin, les couches inférieures qui en consommaient très peu, mais s'occupaient malgré tout du cheptel du seigneur (Elias 1969, p. 252). Chacune de ces attitudes est représentative de l'occupation d'une place particulière dans l'agencement social.

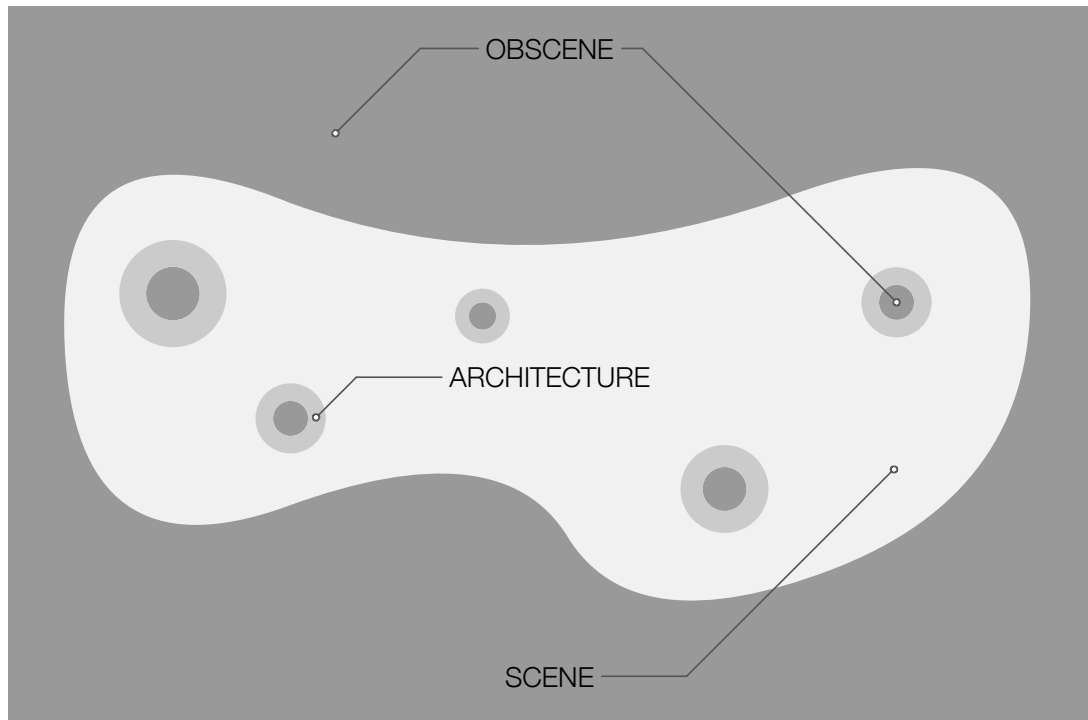


Figure 10. Schéma général : Scène | Obscène | Architecture

Agrandissement de la figure 5.

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche

Lorsque l'on consommait de la viande à cette époque, l'animal était dépecé directement sur la table. Un manuel de bonne tenue existait à cet effet pour définir la manière minutieuse avec laquelle on devait la découper. À la cour princière, seul un noble pouvait exécuter cette tâche très en vue « au même titre que la chasse, l'escrime ou la danse » (Elias 1969, p. 255). Suite au rétrécissement des ménages et à la division des tâches entre production et transformation, les ménages ne s'en occupèrent plus du tout, comme ce fut le cas pour le tissage, le filage et l'abattage du bétail.

Toutes ces occupations passent [alors] aux mains de spécialistes, d'artisans, de commerçants, de fabricants, le ménage devenant peu à peu une unité de consommation. Là encore, l'évolution du processus social répond à une évolution psychique : beaucoup se sentiraient de nos jours mal à l'aise s'ils devaient découper ou si d'autres découpaient sur la table des moitiés de veaux et de porcs ou des faisans ornés de leurs plumes. Il existe même des « gens si délicats » [...] que l'étalage d'un boucher et de corps d'animaux morts leur est pénible ; il en est d'autres qui refusent pour des raisons de sensibilité rationalisée de consommer de la viande (Elias 1969, p. 256).

Ainsi voyons-nous illustré ici le processus de civilisation qui voit une action passer du devant de la scène à l'obscène. Les hommes ont en effet tendance à rejeter loin d'eux, dans les coulisses, tout ce qui relève ou leur rappelle leur nature animale. « En Chine, le processus est allé si loin que la viande y est coupée en petits morceaux loin des yeux de tous, et que le couteau lui même a été banni de la table. [...] Les européens sont des barbares, disent-ils parfois, ils se servent d'épées à table ! » (Elias 1969, p. 259-268). Ainsi l'homme se cache-t-il tout ce qui peut toucher à son métabolisme (ses besoins matériels au sens large). Par extension, il en est de même de ce qui touche au métabolisme urbain. La publicité en a une nouvelle fois bien conscience, comme l'illustre ce commentaire d'Helen Woodward, autorité en matière de rédaction publicitaire dans les années vingt :

Quel que soit le produit que vous devez faire valoir, recommandait-elle, n'allez jamais voir l'endroit où il est fabriqué [...] Ne regardez jamais travailler les gens [...] Parce que, voyez-vous, quand vous connaissez la vérité de n'importe quoi, la vérité réelle et profonde, il devient très difficile de composer la prose légère et superficielle qui va faire vendre cette chose-là (Ewen 1976, p. 116).

De manière synthétique nous dirons que l'animal humain, animal parlant, symbolique et social s'approprie une part de son milieu en y aménageant une scène confortable qu'il débarrasse de l'obscène au nom d'un monde idéal. Revenons maintenant plus précisément sur ces trois termes.

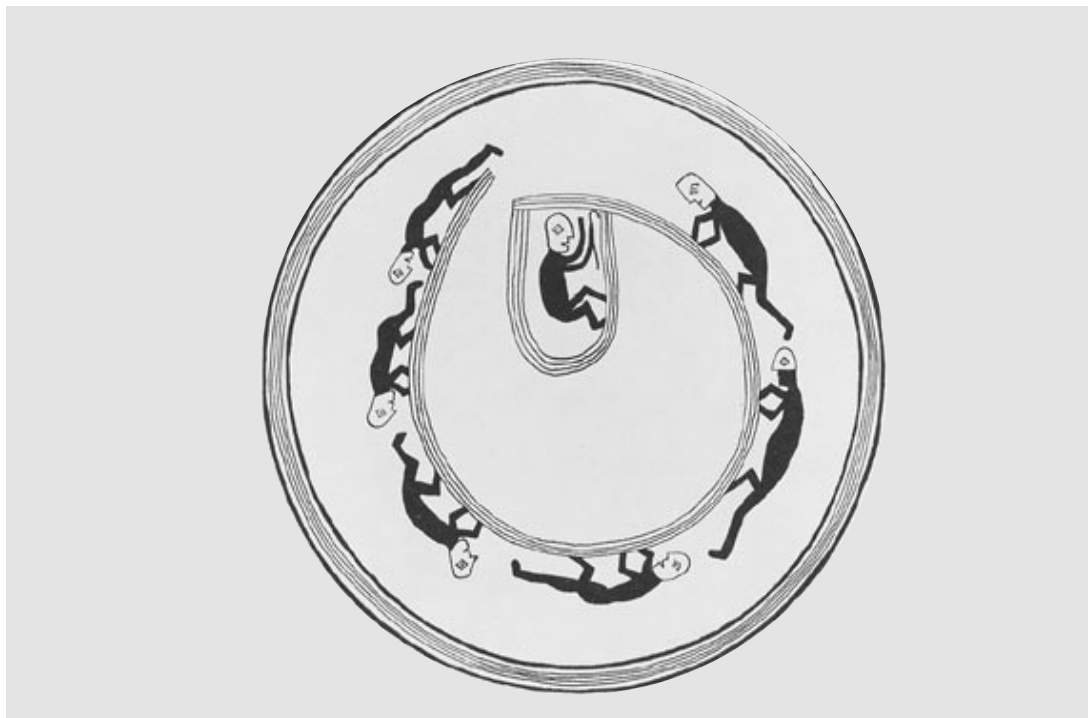


Figure 11. Hopi : Dessin représentant l'émergence | monde

À l'origine les hommes émergèrent de la surface de la terre. Elle « était molle et plate, comme leur corps ; le rôle premier de la civilisation fut de durcir le monde, de passer de l'informe à la forme. Les Frères de la Guerre, désignés aussi du sobriquet de « Crasseux », drainèrent les eaux de la terre en créant de profonds canyons, puis ils peignirent le monde, de noir, de rouge, de jaune et de blanc avec diverses substances dont celles de leurs corps ; ils firent de leur sueur, le sel, et de leur vomi, les pigments.

Aidés par l'Araignée, ils dressèrent les montagnes, durcirent la terre et firent les pierres, et puis comme la terre n'était toujours pas habitable à cause des êtres qui dévoraient le monde, ils tuèrent les monstres dont les carcasses abandonnées sont aujourd'hui les jouets fantômes des vents du désert.

Le monde asséché, les hommes eurent moins d'eau, mais ils purent cultiver en prenant exemple sur Masaaw, le civilisateur, qui travaillait déjà son champ de maïs lorsque les hommes arrivèrent. Masaaw apprit aux hommes l'art du feu, qui permet de manger cuit, de durcir la poterie, de trouver son chemin et de chauffer le maïs dans les champs, car le soleil n'existait pas encore en ce temps là. » (Perez 2004, p. 78-79).

Les Hopi purent alors occuper Tokpela (l'espace infini), le premier monde mais les hommes y devinrent mauvais et celui-ci fut détruit par le feu. Seuls les survivants purent rejoindre le monde du dessus, Tokpa (minuit sombre) le deuxième monde qui a finalement été couvert de glace. Les hommes se sont donc hissés au troisième monde Kuskurza (la signification du terme s'est perdue) qui a été englouti sous les eaux. Les hommes ont dû chercher eux-mêmes le passage vers un nouveau monde, Tuwaqachi (le monde entier) le quatrième monde. Le monde que les humains habitent toujours. Une prophétie prédit la fin prochaine de ce quatrième monde, les survivants grimperont alors vers un cinquième.

La scène des Hopi avec les différents plateaux qui la caractérise suggère à elle seule cette idée d'émergence. La scène, toujours déjà là, est la matrice à partir de laquelle l'animal humain se forge une représentation, un imaginaire, un monde.

Source : Nabokov and Easton 1989, p.348.

2. S.O.M.

2.1 Scène

S - C'est la scène (figures 3, 9 et 10). Elle a quelque chose à voir avec le symbolique lacanien. Toujours déjà là, elle est à la fois ordre et matière. Elle est la disposition et l'articulation de matières dont la forme, artificielle ou non, renvoie à la projection abstraite de la réalité, au monde. S renvoie à M.

Comme nous l'avons vu, l'homme est un animal symbolique (Cassirer 1975) qui ne cesse de produire du sens. Doté du langage, il est capable d'extérioriser des signes compréhensibles par d'autres hommes qui partagent avec lui un imaginaire commun. La scène en est la conséquence matérielle. Elle se compose d'œuvres (Heidegger 1962), d'unités de matière et de sens, de pierres brutes informes sculptées selon des codes bien précis qui forment un ensemble symbolique dans lequel chaque élément occupe une place particulière au regard du tout. À la différence du travail, l'œuvre n'est pas destinée à la consommation, « elle confère une certaine permanence, une durée à la futilité de la vie mortelle et au caractère fugace du temps humain » (Arendt 1958, p. 66). L'œuvre constitue ainsi le décor, « la scène sur laquelle le jeu de la nature est commandé par l'homme » (Leroi-Gourhan 1964, p. 142). Cet espace est délimité en ses bords par l'architecture ou par une limite à partir de laquelle le naturel rencontre le surnaturel (figures 8 et 9).

La scène, toujours déjà là, est la matrice de l'imaginaire. L'être humain se retrouve dès sa naissance immergé dans les symboles qui constituent la scène de laquelle il se forge une représentation imaginaire, un monde (figure 11).

Traditionnellement, la scène est le lieu de l'action politique, de la prise de décisions, elle est encore la garante de l'éternité du souvenir, de la trace matérielle commémorant la bravoure de l'homme politique qui agit au nom du groupe face à l'inconnu. Cette certitude, nous dit Arendt, fut bouleversée par la chute de Rome.

La condition humaine de la scène est le renvoi au monde. Un objet qui fait sens témoigne de la corrélation du dispositif scène/monde. Si le renvoi n'a pas lieu, l'objet sera mis obscène. C'est ainsi que nous pouvons dire avec Régis Debray que « chaque culture, en choisissant sa vérité, choisit sa réalité : cela qu'elle s'accorde à tenir visible et digne de représentation » (Debray 1992, p. 267).

2.2 Obscène

O - C'est l'obscène. Il a quelque chose à voir avec le réel lacanien qui met l'homme face au vide ontologique qui le constitue. « C'est l'expulsé du sens, c'est l'impossible comme tel, c'est l'aversion du sens » (Lacan 1974-1975, p. 56). Cela même qui est mis hors scène et tenu pour inexistant. O ne renvoie à rien.



Figure 12. Hopi : Clowns | Obscène

Les Clowns sont des personnages cérémoniels bien particuliers. « [Ils] ont des gestes désordonnés, agités, contradictoires, parfois obscènes ; eux s'adonnent à tous les excès, sensuels, sexuels, alimentaires, de boisson et de bouche ; ils vocifèrent, font des grimaces et plissent les lèvres ; ils parlent aussi parfois à l'envers ; [ils] font naître des espaces imaginaires avec leur corps, car ils se réunissent, semblent discuter, désignent du doigt des pays invisibles, puis imitent et miment avec force gestes les déviances de la communauté...et ceux qui se reconnaissent là ne rient pas.

C'est parce que ces personnages sont sacrés pour les Hopi qu'ils peuvent justement présenter le visage d'un « monde à l'envers », et leur jeu est moins un effet de leur nature qu'une grave mise en accusation du monde des vivants. » (Perez 2004, p.63).

Ils font émerger sur la scène ce qui quotidiennement est tenu obscène en se comportant comme les êtres de l'origine, l'animal humain d'avant le langage, les « Crasseux » (cf. figure 11).

Source : The American Museum Journal, 1900 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_American_Museum_journal_\(c1900-\(1918\)\)_\(18158015242\).jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_American_Museum_journal_(c1900-(1918))_(18158015242).jpg?uselang=fr)

L'homme est doté d'un corps nécessaire, sensible et mobile. Il naît, vit (en groupe) et meurt. Son travail lui procure par l'exploitation de son milieu de quoi satisfaire ses besoins. La tâche de l'*animal laborans* se caractérise par la répétition conséquente au métabolisme qu'entretient l'homme avec la nature c'est-à-dire la production, la consommation et la lutte contre la nature qui n'a de cesse d'envahir l'artifice humain.

L'homme est *un animal social*. La pluralité a permis aux individus formant le corps social de se spécialiser et de développer à la fois la faculté de communiquer et celle de décider au nom du groupe. Langage et politique répondent au double caractère de la pluralité : l'égalité et la distinction. Mais « [...] dire avec Aristote que l'homme est un animal social, c'est mettre au premier plan une de ses conditions en la dissociant ainsi de toutes les autres ou en les rejetant dans l'ombre. De la sorte, le sujet de la société recouvre et refoule celui de la nature » (Moscovici 1968, p. 597).

Se tenir sur scène, c'est donc toujours garder une part de sa condition hors scène, ce qui rend palpable la honte caractéristique de l'homme de ne pas être à la hauteur de la perfection des objets qu'il crée, à l'image de ces corps torturés peints par Bacon, qui, comme le dit Deleuze, se liquéfient pour tomber tel un vomissement sur le sol, à plat, dans un état proche de la matière (Deleuze 1981, p. 29-31). Le témoignage qui suit illustre bien ce phénomène. Un ouvrier explique « [...] qu'il avait jadis des rapports plutôt amicaux avec son patron, [mais qu'il] constatait tristement que maintenant (en 1928) « quand on fait visiter l'usine, on montre le nouveau matériel au lieu de nous présenter aux visiteurs » » (Ewen 1976, p. 50). Cette honte, Anders la nomme *la honte prométhéenne*, « c'est [à dire] faire l'expérience de ce que l'on n'est pas, mais que nous sommes pourtant condamnés à être. C'est un acte réflexif condamné éternellement à échouer » (Anders 1956, p. 86-87). La mise obscène, c'est le traitement que l'homme réserve à ces « objets honteux » afin de se préserver du vide face auquel il le place (figure 12).

Les mots que nous utilisons pour symboliser la matière nous disent quelque chose de ce rejet. Reprenons-les avec Dagognet (Dagognet 1997, p. 59-64) en partant de la pensée, la *res cogitans*. Classiquement, elle se trouve bien au-dessus de la *res extensa* dans laquelle nous trouvons en premier lieu la matière la plus noble puisque la plus proche de la pensée, l'œuvre; viennent ensuite le produit et la chose (Heidegger 1962). Ces matières sont dignes de figurer sur la scène, les suivantes n'y sont déjà plus tolérées, ce sont les fragments (épaves, morceaux reconnaissables), les déchets (les chutes, les restes du travail), les scories (de *skoria* en grec, la crasse) et, plus bas, les détritiques, les ordures, la pourriture et, plus bas encore, les excréments et les sécrétions organiques. Au plus proche du corps, plus fort est le dégoût, cette réaction naturelle de défense qui nous signale un danger physique ou psychique.



Figure 13. Hopi : Photo de l'entrée d'une Kiva

La photo est prise à partir de la seconde Mesa, le village de Mishongnovi. Elle représente deux indiens Hopi se tenant proches de l'entrée d'une Kiva.

Source : Photographie de Pierce, C.C., vers 1900, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hopi_Indian_priests_emerging_from_their_Kivas_before_the_Hopi_Snake_Dance_Ceremony_at_Mishongnovi,_ca.1900_\(CHS-1046\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hopi_Indian_priests_emerging_from_their_Kivas_before_the_Hopi_Snake_Dance_Ceremony_at_Mishongnovi,_ca.1900_(CHS-1046).jpg)

2.3 Monde

M - C'est le monde. Il a quelque chose à voir avec l'imaginaire lacanien, l'idée globale et cohérente que l'on se fait de la réalité dans laquelle on vit, c'est ce que l'on nomme communément la vision du monde. C'est la fiction de la totalité unifiée, le temple du sens dans lequel s'agencent de manière cohérente tous les renvois de S.

Le monde, c'est cette cosmogonie abstraite et cohérente à laquelle renvoie la scène (figures 11, 13, 14 et 18). Scène et monde fonctionnent de concert, la scène renvoie au monde et le monde, de par sa cohérence, conforte l'homme dans le juste agencement ou ordonnancement de la scène. De la perfection de ce jeu de miroir naît la puissance de l'illusion. Comme le dit Lacan, « l'imaginaire c'est ce qui arrête le déchiffrement, c'est le sens » (Lacan 1973-1974, p. 4).

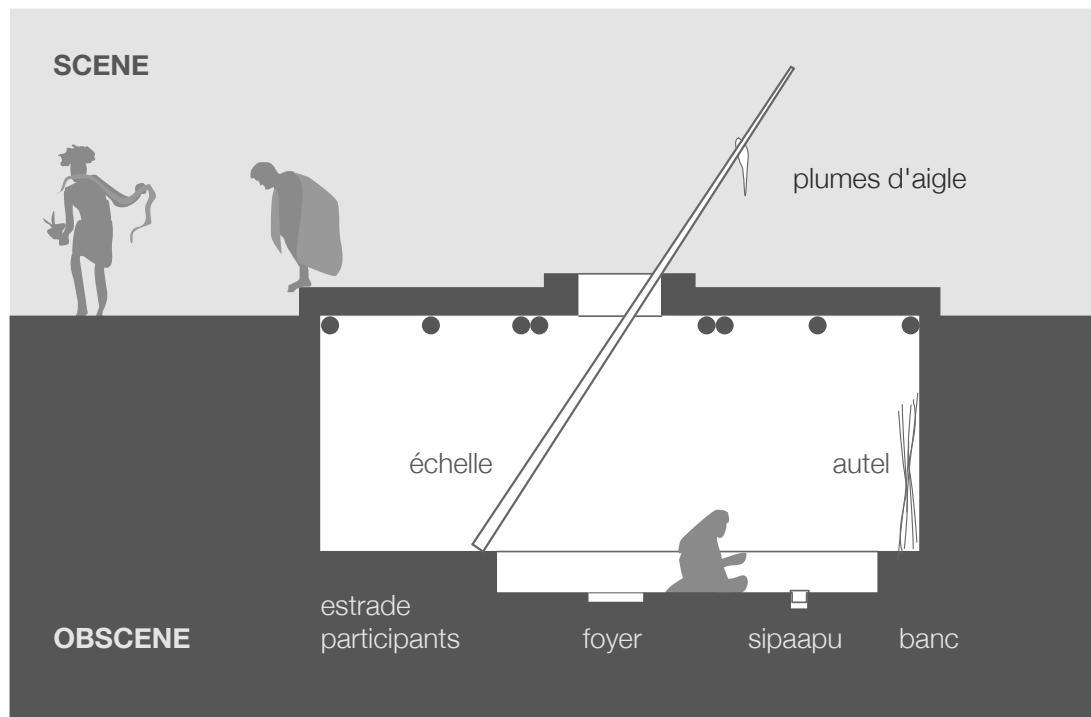


Figure 14. Hopi : Coupe de principe dans une Kiva

La Kiva est l'espace sacré des Hopi. Il est dissimulé dans le sol. De la scène, le seul signal de sa présence est l'échelle. Un objet ultra signifiant pour les Hopi. Il renvoie aux émergences successives de leur peuple (cf. figure 11).

Descendre dans la Kiva, c'est donc s'approcher physiquement du monde des ancêtres, des morts.

Source : dessin réalisé par l'auteur adapté de Perez 2004, p.85

3. Processus

3.1 Mise en scène

Si l'on retient ce qui précède, on peut dire que le dispositif scène/monde est un dispositif illusionnant qui permet aux hommes de vivre ensemble, de partager un moment sur terre délivrés des angoisses inhérentes à la condition d'être mortel qui est la leur. Ce dispositif permet par le jeu de miroir qu'il met en place de ne jamais mettre l'homme face au vide ontologique qui le constitue. Un reflet sans fin, entre scène et monde, et sans fond puisqu'il cache le vide, celui du monde, celui de la scène, celui du langage, celui de l'homme.

Par la mise en œuvre de ce dispositif, l'homme s'aconditionne. Il s'aconditionne en ce que, immergé dans le dispositif scène/monde, il oublie un moment tout ou partie de ses conditions afin de se consacrer à la vie telle que nous l'entendons communément.

Est-ce à dire que l'illusion est nécessairement négative ? Nous ne disons rien de tel. Une certaine distance est nécessaire avec l'obscène, elle permet de rendre absent ce qui autrement serait trop présent. Cependant, face au désastre écologique annoncé par les scientifiques et la place toujours plus importante que prend l'homme dans l'anthropocène, il nous semble que cette mise à distance doit être questionnée. En effet, la condition de la mise en scène de la vie, envisagée comme elle l'est aujourd'hui, repose sur le désordre (géologique), désordre duquel le dispositif scène/monde tend à détourner notre regard. Diamond attire notre attention sur les dangers de la trop grande efficacité de ce dispositif quand il s'interroge sur ces sociétés aujourd'hui disparues :

Comment ces sociétés n'ont-elles pas pris conscience de ces dangers qui nous paraissent aujourd'hui si évidents ? [...] Dans quelles mesures ces dommages du passé furent-ils involontaires et imperceptibles ou obstinément causés par des individus pleinement conscients de leurs conséquences ? Ainsi, que se dirent les habitants de l'île de Pâques au moment même où ils abattirent le dernier arbre de leur île ? (Diamond 2006, p. 49).

L'homme sans condition est cet individu qui, entouré par le décor rassurant de la scène, a perdu toute conscience à la fois de sa fragilité constitutive (son corps et son milieu) et du caractère destructeur de son propre mode de vie.

En guise d'illustration, reprenons un bref extrait du livre de Jonathan Crary intitulé *24/7* dans lequel l'auteur nous montre comment les impératifs de croissance économique poussent l'industrie à repousser les derniers retranchements humains préservés de la consommation, le sommeil :

Un monde sans ombre, illuminé 24/7, amputé de l'altérité qui constitue le moteur du changement historique, tel est l'ultime mirage de la posthistoire. Le temps 24/7 est un temps d'indifférence, où la fragilité de la vie humaine revêt de moins en moins d'importance, où le



Figure 15. Hopi : Photo d'un porteur de serpent

« En août, quand l'agriculture est dans une situation critique parce que toute la récolte dépend de la pluie d'orage, c'est une danse avec des serpents vivants qui a lieu alternativement à Oraibi et à Walpi pour faire advenir l'orage salvateur. [...] Le plus surprenant est que, dans ces cérémonies dansées, les Indiens ont su manier le plus dangereux de tous les animaux, le serpent à sonnettes [...]

On voit ici que, même aujourd'hui, il faut prendre le totémisme au sérieux : les hommes ne [se] contentent pas de se présenter sous des masques d'animaux, mais procèdent à des actions culturelles avec le plus dangereux des animaux vivant, le serpent.

La cérémonie des serpents à Walpi se situe entre l'empathie imitative et le sacrifice sanglant : on n'y imite pas les animaux, on les intègre sous la forme la plus directe, comme des acteurs participant au culte, non pas pour y être sacrifiés mais [...] comme des intercesseurs, afin de faire pleuvoir. Car la danse des serpents à Walpi est destinée à obliger les serpents eux-mêmes à intercéder.

En août, quand les orages doivent arriver, on les ramasse vivants dans la plaine du désert au cours d'une période de cérémonies qui dure seize jours à Walpi. Puis ils sont conservés dans la pièce souterraine, la lâwa [Kiva]. Le serpent est traité comme le novice lors des mystères, on plonge sa tête, malgré ses résistances, dans de l'eau consacrée, où ont été versées toutes sortes de médecines. Puis on le jette sur un tableau réalisé avec du sable sur le sol de la lâwa, représentant quatre serpents-éclairs, entourant un quadrupède. Dans une autre lâwa un tableau de sable représente une masse de nuages, dont sortent quatre éclairs de couleur différente, en forme de serpents, correspondant aux quatre points cardinaux. Les serpents sont jetés sur ce tableau de sable avec une très grande violence, de sorte que le dessin est détruit et que le serpent se mêle au sable. Il me semble indéniable que c'est justement cet acte magique de lancer le serpent qui oblige celui-ci à agir en suscitant les éclairs ou en faisant tomber la pluie.

C'est bien là le sens de toute la cérémonie, et les cérémonies suivantes prouvent à l'évidence que les serpents ainsi consacrés deviennent, en s'unissant aux Indiens, des faiseurs de pluie et des intercesseurs. Ce sont, sous une forme animale, des saints-serpents faiseurs de pluie. [...] La cérémonie culmine dans l'action suivante : on approche du buisson, on saisit et porte le serpent vivant, puis on l'envoie dans la plaine comme messenger. Les chercheurs américains décrivent cette façon de saisir le serpent à pleines mains comme un acte incroyablement impressionnant. » (Warburg 2011, p.94-97)

Source : Hopi indian study 28, photographie inconnu, Arizona, 1924. <http://www.loc.gov/pictures/item/90710209/resource/>

sommeil n'est plus ni nécessaire ni inévitable. En ce qui concerne la vie professionnelle, l'idée qu'il faudrait travailler sans relâche, sans limites devient plausible, voire normale. On s'aligne sur l'existence de choses inanimées, inertes ou intemporelles. En tant que slogan publicitaire, l'expression « 24/7 » attribue une valeur absolue à la disponibilité, mais ce faisant aussi au retour incessant de besoins et d'incitations voués à une perpétuelle insatisfaction. [...] Aujourd'hui, nos corps et nos identités absorbent une surabondance croissante de services, d'images, de procédés, de produits chimiques, et ceci à dose toxique si ce n'est souvent fatale. [...] De même, l'impératif 24/7 fait corps avec la catastrophe écologique, participe de sa promesse de dépense permanente, du gaspillage infini qui l'alimente et du chamboulement profond des cycles et des saisons qui sous-tendent l'intégrité écologique de la planète » (Crary 2014, p. 19-20).

3.2 Mise Obscène

Que se passe-t-il quand un objet inconnu s'immisce sur la scène ? Dans le film *Les dieux sont tombés sur la tête*, que se passe-t-il quand la bouteille de soda jetée par l'aviateur est ramassée par le marcheur indigène ? L'image est forte: d'une part, l'homme moderne dans le *topos* - lieu cartographiable - se débarrasse d'un objet qui a rempli son office et, de l'autre, le marcheur dans la *chora* - lieu existentiel - découvre la chose à la provenance et aux propriétés inconnues (Berque 2009, p. 44).

La suite du film illustre bien les deux mécanismes de protection inventés par l'homme pour résister à la mise en péril du bon fonctionnement du dispositif scène/monde : le traitement qu'il réserve à ce qui est dit sacré ou impur (dans le film, en idolâtrant l'objet d'abord, en l'enterrant ensuite, et enfin en le reconduisant en dehors de la scène). Ces deux termes que nous opposerions spontanément sont tous deux constitutifs d'un seul et même mot, le tabou :

« le tabou présente [en effet] deux significations opposées : d'un côté, celle de sacré, consacré; de l'autre, celle d'inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur. En polynésien, le contraire de tabou se dit noa, ce qui est ordinaire, accessible à tout le monde. C'est ainsi qu'au tabou se rattache la notion d'une sorte de réserve [...] le tabou se manifeste essentiellement par des interdictions et restrictions (Freud 1912, p. 20).

À ces deux mécanismes de protection s'ajoute une dernière option, celle du passage de la corrélation du dispositif scène/monde à sa mise en crise. Si l'homme ne peut sacraliser l'hétérogénéité, s'il ne peut la cacher, c'est le monde lui-même qui doit changer. Le sentiment de crise naît de l'a-synchronicité générée entre le monde et la scène, la scène court derrière le monde pendant que le monde réagit à la scène et vice versa, Anders appelle cette a-synchronicité le décalage prométhéen : « les décalages entre l'action et la représentation, entre l'acte et le sentiment, entre la science et la conscience, et enfin - surtout - entre l'instrument et le corps de l'homme » (Anders 1956, p. 31).

Selon Leroi-Gourhan, l'homme se construit dans et au travers de son milieu. Celui-ci évolue sans cesse avec l'apparition d'outils de plus en plus perfectionnés que l'homme jette au dehors de lui. Il appelle ce processus évolutif le processus



Figure 16. Mies : Photo du Seagram Building

La structure portante de l'édifice est dissimulée derrière des panneaux et des poutrelles en I qui prolongent le rythme des façades vitrées sans raison constructive.

Source photo : photographie de Peter Reitzfeld | Site web : <http://www.reitzphoto.com/site/home.html>

d'extension-projection. L'homme poursuit et accélère ainsi son évolution génétique par la création de prothèses extérieures à son corps biologique. Celles-ci, comme le souligne cette fois Régis Debray, transforment à chaque fois le rapport que l'animal humain entretient avec le temps et avec l'espace, sa sphère spatio-temporelle. Ces modifications impactent l'idée qu'il se fait du monde et le pousse à en déplacer les paradigmes.

En effet, le milieu structuré par son procédé capital de mise en mémoire (la transmission et le transport des messages et des hommes) structure à son tour un type d'accréditation des discours, une temporalité dominante, et un mode de regroupement, soit les trois faces d'un trièdre (formant ce qu'on pourrait résumer comme) la personnalité collective ou le profil psychologique propre à une période médiologique, une médiasphère » (Debray 1994, p. 40).

Il distingue ainsi la logosphère, la graphosphère et l'hypersphère¹, la médiasphère dans laquelle nous nous trouvons. Chaque médiasphère impose donc à l'animal humain de reformuler son rôle au regard du grand Tout et, avec lui, la ligne qui sépare la scène de l'obscène. L'œuvre de Foucault est à ce titre très instructive, lui qui s'est penché de très près sur ces déplacements en s'intéressant non pas à une histoire qui serait celle

[...] de ce qu'il peut y avoir de vrai dans les connaissances ; mais [à] une analyse des « jeux de vérité », des jeux du vrai et du faux à travers lesquels l'être se constitue historiquement comme expérience, c'est-à-dire comme pouvant et devant être pensé. À travers quels jeux de vérité l'homme se donne-t-il à penser son être propre quand il se perçoit comme fou, quand il se regarde comme malade, quand il se réfléchit comme être vivant, parlant et travaillant, quand il se juge et se punit à titre de criminel ? À travers quels jeux de vérité l'être humain s'est-il reconnu comme l'homme de désir ? (Foucault 1983, p. 3)

3.3 Mise en Architecture

Revenons un moment sur la définition que nous donne Lacan de l'architecture primitive. Que nous dit-elle de cette position qu'occupe l'architecture ? « Pour parler [dit-il] de façon abrégée, l'architecture primitive peut être définie comme quelque chose d'organisé autour d'un vide » (Lacan 1986, p. 162).

Notons que Lacan laisse ouverte la polysémie du mot *vide*, laissant parfois entendre *vide* par opposition au *plein* ou encore *vide* dans le sens de *vide de sens*. Revenons sur ces deux interprétations.

La première, c'est le vide de l'objet, de la cruche par opposition au plein. Le vide, matériau de l'architecte, autour duquel l'architecture est construite. Suivant cette interprétation, l'architecture est le mur, la limite, tout ce qui permet de retrancher et de séparer un vide d'un autre vide. L'architecture est construite autour d'un

1. « Louise Merzeau, avec raison, s'est récemment demandée si cette période [la vidéosphère] n'aurait pas servi de préambule à une sphère plus englobante encore, et plus stable, issue du numérique et qu'elle appelle l'hypersphère » (Debray 2000, p. 45).

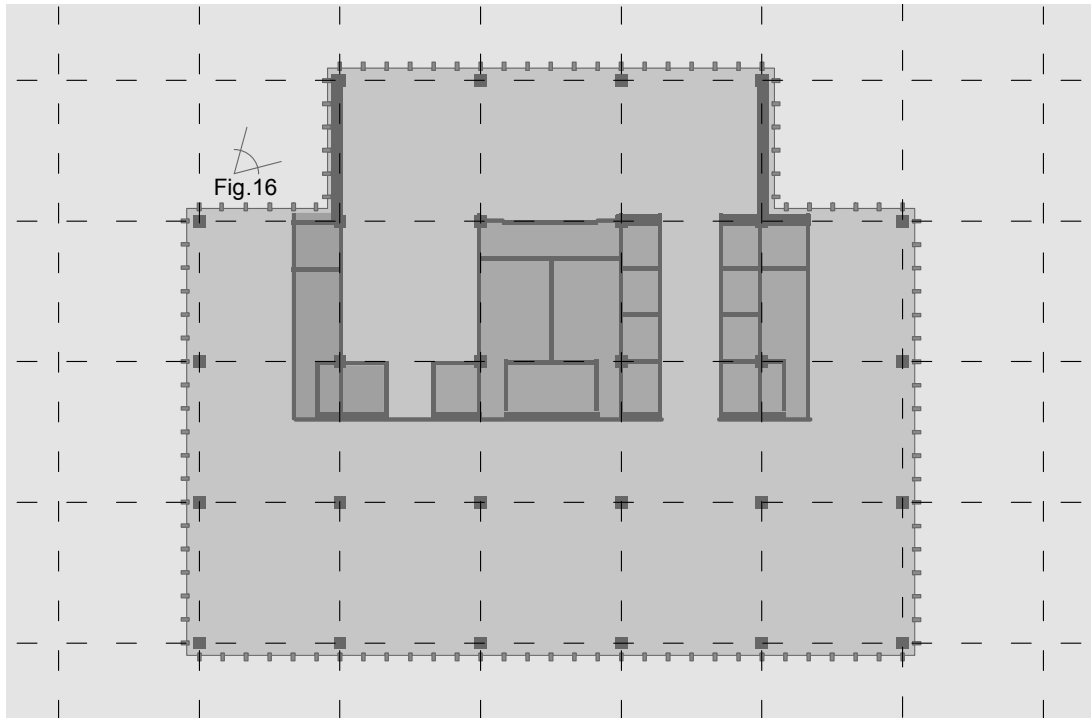


Figure 17. Mies : Plan type du Seagram Building, New-York, 1954-58 (Architectes : Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson, Phyllis Lambert)

Malgré la variété des situations auxquelles est confrontée la façade du bâtiment (orientation, mur intérieur, etc.), celle-ci continue invariablement sur tout le pourtour de l'édifice. Ce systématisme n'est-il pas un formalisme ? En quoi la forme ainsi générée est-elle plus légitime que celle du canard auquel fait allusion Venturi ?

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche

vide. L'architecture n'est pas le vide, l'architecture est le plein autour du vide, c'est l'organisation du plein autour du vide.

La seconde interprétation serait celle du vide de sens. Le vide autour duquel l'architecture primitive s'organise, le foyer originel, le point, le centre,... le lieu du sacré ou de l'impur tenu pour obscène (caché ou inaccessible) parce que représentatif de notre *part maudite* (Bataille), de notre *reste de terre* (Freud cité dans Bousseyroux 2005, p. 40-41), de cette réalité insupportable à l'homme parce que le plaçant devant sa condition d'être mortel, condition indépassable qui, sans dieu, est vide de sens. Ce vide autour duquel l'architecture est organisée serait alors le vide de l'homme, ce vide tenu hors de la scène par l'homme lui-même qui use de l'architecture pour ne pas y être confronté.

Plus loin, se servant métaphoriquement de l'anamorphose, il nous emmène, nous dit-il, vers le vrai sens de l'architecture. Selon lui, le sens de l'anamorphose repose sur la mise en lumière du jeu du signifiant, c'est-à-dire sur le dévoilement de l'illusion générée par ce que nous appelons le dispositif scène/monde, et non sur le dévoilement de ce qu'elle cache, le vide : un crâne dans le tableau intitulé *les Ambassadeurs* de Holbein, le *corps de la scène* dans l'anamorphose de la Chapelle des Minimes, la *Crucifixion* dans le cas du tableau de Rubens, ... la mort, le corps, le christ, ... Ce que nous cache l'anamorphose, *la mort, le corps, le christ*, c'est le sacré et l'impur, c'est-à-dire cela même qui place l'homme devant sa condition d'être mortel, condition indépassable, vide de sens, vide. Lacan précise alors : « Le propre de l'anamorphose est de réindiquer que ce que nous cherchons dans l'illusion est quelque chose où l'illusion elle-même se transcende en quelque sorte, se détruit, en montrant qu'elle n'est là qu'en tant que signifiante. » (Lacan 1986, p. 163)

Ainsi la définition que donne Lacan de l'architecture nous met-elle face au signifiant, un signifiant pur, c'est-à-dire un signifiant libéré de toute signification. Ne faut-il pas voir dans la quête de ce signifiant pur une forme d'apothéose de la modernité qui, après avoir soumis la nature, souhaite délivrer l'homme de l'illusion que constitue, pour Lacan, le sens ? N'est-ce-pas ce que le mouvement moderne a cherché à matérialiser au travers de sa production architecturale : produire une architecture qui soit pure signifiante ? En digne fils des Lumières, Mies s'interroge :

L'homme peut-il accepter le monde tel qu'il est ? Plus encore : le monde est-il digne de l'homme ou ne le vaut-il pas ? Offre-t-il de la place pour la dignité humaine suprême ? Peut-il devenir tel que cela vaille la peine d'y vivre ? Et enfin : le monde est-il assez noble pour répondre au devoir de l'homme : bâtir un ordre supérieur et plein de grandeur ? [Quelques feuillets plus tôt, Mies fait encore le constat que] la tentative de renouveler l'architecture à partir de la forme a échoué [et que] le travail de plusieurs siècles a été vain et a mené au néant [pour conclure en disant] la construction ne détermine pas seulement la forme, mais elle est la forme même (Écrits de Mies compilés dans Neumeyer 1996, p. 320-321).

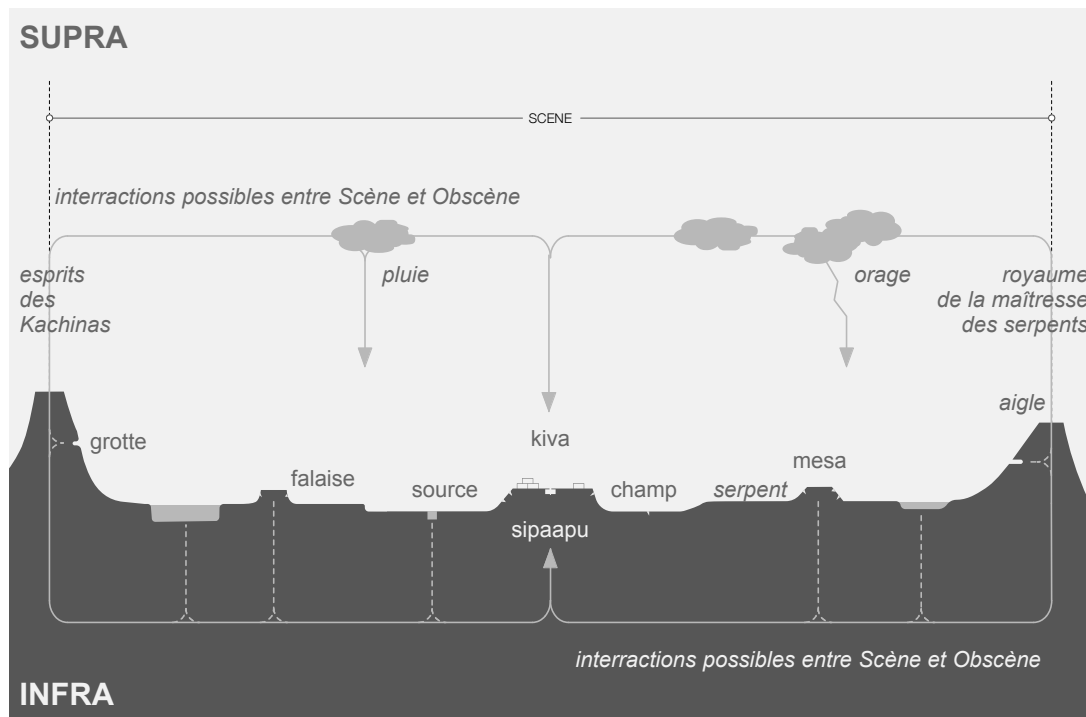


Figure 18. Hopi : Schéma des lieux et vecteurs de communication entre scène et obscène

L'eau est un des vecteurs principal de communication entre la scène et l'obscur pour les Hopi, « la pluie ne vient pas du dessus mais du dessous ; elle est consubstantielle aux Ancêtres qui visitent sous cette forme leurs villages et ceux qu'ils aiment ; les ancêtres sont la pluie qui féconde les champs. Après le solstice d'hiver, ils passent sous forme de nuages le point de contact entre le monde du dessous et celui-ci, un trou situé au fond du grand Canyon selon certains. » (Perez 2004, p.80)

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche à partir de Warburg, et al. 2011, p. 98 adapté de (Anschuetz 2007, p. 135) et (Nabokov and Easton 1989, p. 40-41).

En considérant la construction comme étant « la forme même », ne peut-on dire que Mies tente de se libérer de la forme « imaginée », et par là, de produire une architecture qui soit pure signifiante ?

Le problème est qu'en se concentrant de la sorte sur la « forme de la construction », Mies (et le mouvement moderne par extension) a commencé à imaginer une perfection de la construction très éloignée des contraintes constructives réelles. Comme le dit Philippe Johnson de la façade du Seagram Building, Mies faisait alors usage de truquages² pour y parvenir (figures 16 et 17). Venturi ne dit pas autre chose quand il écrit : « Ironiquement, l'architecture moderne d'aujourd'hui, tout en rejetant le symbolisme explicite et l'ornementation frivole appliquée, a transformé le bâtiment tout entier en un grand ornement. En substituant l' « articulation » à la décoration, il est devenu un canard » (Venturi, Scott Brown, and Isenour 1977, p. 112).

Sous cet angle, le projet moderne apparaît alors comme une chimère, qui, pour matérialiser une perfection imaginaire, a dû élever la mise obscène au statut de principe ; celle de la nature, celle des corps, celle de la matière, ... On atteint ainsi une forme de culte et de systématisme de la mise obscène que l'on retrouve entre autres dans l'hygiénisme, dans le lisse et parfait purisme, dans le zonage et dans le concept le plus radical, celui de la *tabula rasa*.

L'icône picturale moderne suprématiste n'est-elle pas le dessin d'un bord (qui sépare la scène de l'obscène) ?

Le rêve moderne était parfait ! Sa mise en scène a quant à elle nécessité l'exclusion d'une part entière de notre milieu. Cette mise obscène radicale constitue un déni : celui de la complexité du réel, celui de la complexité de l'homme et de la complexité de sa condition.

L'architecture de par la position médiate qu'elle occupe entre le monde, la scène et l'obscène n'a-t-elle pas ici et maintenant un rôle à jouer face à ce constat ? Ne devrait-elle pas, dans un souci de conscientisation de l'homme, se pencher à nouveaux frais sur la question ouverte par Tanizaki dans son ouvrage faisant l'éloge de l'ombre et de sa force caractéristique, celle d'estomper plutôt que de cacher ?

Tout bien pesé, c'est parce que nous autres, Orientaux, nous cherchons à nous accommoder des limites qui nous sont imposées que nous nous sommes de tout temps contentés de notre condition présente ; nous n'éprouvons par conséquent nulle répulsion à l'égard de ce qui est

2. Interview de Philippe Johnson par John Cook : « JC : Puisque nous parlons de la conception des façades, même dans le Seagram Building il y a une façade truquée. Sur la face nord, Mies répète le quadrillage des fenêtres sur le mur de marbre plein. Ça, c'est du truquage. PJ : Un parfait truquage. C'est un mur plein. JC : Pourquoi de fausses fenêtres sur un mur plein ? PJ : Parce que Mies avait en tête un bâtiment de verre rythmé par les meneaux. Au moment où il y travaillait, les ingénieurs ont fait remarquer que ce bâtiment tomberait au moindre coup de vent. C'est pourquoi nous avons prévu un vrai mur » (Cook and Klotz 1974, p. 26).



Figure 19. Didymes, Turquie : Vue de l'adyton du temple d'Apollon, -700

Source : photographie de Jona Lendering, http://www.livius.org/a/turkey/didyma/didyma_t_apollo_adyton.JPG

obscur, nous nous y résignons comme à l'inévitable : si la lumière est pauvre, eh bien, qu'elle le soit ! Mieux, nous nous enfonçons avec délice dans les ténèbres et nous leur découvrons une beauté qui leur est propre. Les Occidentaux par contre, toujours à l'affût du progrès, s'agitent sans cesse à la poursuite d'un état meilleur que le présent. Toujours à la recherche d'une clarté plus vive, ils se sont évertués, passant de la bougie à la lampe à pétrole, du pétrole au bec de gaz, du gaz à l'éclairage électrique, à traquer le moindre recoin, l'ultime refuge de l'ombre (Tanizaki 2011, p. 65-66).

Retenons que de la définition que nous donne Lacan de l'architecture primitive découlent deux interprétations différentes du mot *vide* : la première semblable à celle que nous propose la tradition architecturale et la seconde que l'on pourrait résumer comme le vide de l'homme. Tenant compte de celles-ci, poursuivons notre approche de l'architecture.

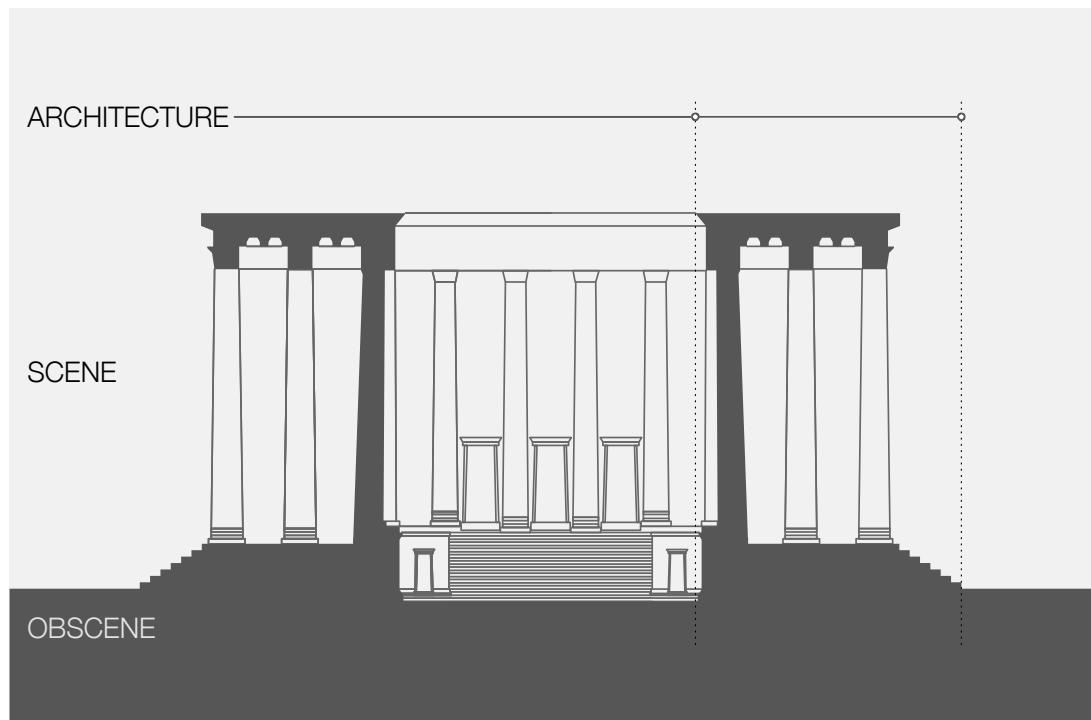


Figure 20. Didymes, Turquie : Coupe de principe, temple d'Apollon, -700

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche

4. Architecture

Partant du milieu que définissent les facultés physiologiques de l'animal humain, positionnons la scène (figures 5 et 10). Elle est, comme nous le disions, à la fois, délimitée et percée par des lieux dits sacrés. Ainsi en est-il, par exemple, de la scène des Hopi dont nous parlions plus haut. Elle est délimitée, d'une part, par une frontière naturelle constituée par les rives du Grand Canyon, les montagnes enneigées de Flagstaff, etc. au delà de laquelle s'étend le royaume de la maîtresse des serpents, les esprits des Kachinas, etc. (Perez 2004, p. 81-82). Elle est, d'autre part, percée en plusieurs endroits par des lieux particuliers qui permettent de communiquer avec « les morts et ceux qui ne sont pas encore nés » (figure 18). Dans la tradition Hopi, ces points peuvent être une source, une falaise, une montagne, etc. Ils sont des ruptures « dans l'homogénéité de l'espace [...] symbolisée par « une ouverture », au moyen de laquelle est rendu possible le passage d'une région cosmique à une autre » (Eliade 1957, p. 38).

De manière plus générale, la métaphore utilisée pour nommer certaines de ces « ouvertures » est sans ambiguïté, le nombril. Une béance qui relie l'homme à sa mère nourricière, la terre. Il en est ainsi de l'*Omphalos* grec (temple grec), de l'*Ombilicus* romain (ville romaine) et du *Sipaapu* Hopi (figure 14). Ce dernier est un trou présent dans le sol de la Kiva, le « temple » Hopi, qui est bouché la plupart du temps par un morceau de bois que l'on retire lors des cérémonies afin de permettre aux esprits de s'incarner³. Pour cette raison, ces ouvertures ou béances sont dites sacrées. Elles ne peuvent, comme le révèle l'étymologie du mot, être touchées sans être souillées et sans souiller en retour parce qu'elle recèle une force qui est toujours prête

à s'épandre au-dehors, à s'échapper comme un liquide, à se décharger comme l'électricité. Aussi n'est-il pas moins nécessaire de protéger le sacré de toute atteinte du profane. [...] C'est un néant actif qui avilit, dégrade, ruine la plénitude à l'égard de laquelle il se définit. Il convient donc que des cloisons étanches assurent un isolement parfait du sacré et du profane: tout contact est fatal à l'un comme à l'autre (Cailliois 1950, p. 20).

De là vient le double sens du mot, celui de « sacré » et de « maudit » (TLFI 2013). Lors de la reconstruction d'un temple grec, par exemple, les parties irrécupérables ne pouvaient pas être évacuées du sanctuaire parce qu'avec le temps elles étaient devenues sacrées et devaient par conséquent être enterrées sous le nouveau temple. Dans le même ordre d'idée, l'architecte grec précisait dans son cahier des charges, la nécessité d'évacuer du site toutes nouvelles pierres jugées irrecevables parce qu'abîmées endéans les cinq jours sous peine qu'elles ne soient contaminées par le sacré (Hellmann 1998, p. 25 et 28). Le rapport qu'entretiennent la scène et le sacré est donc très sensible. Nous comprenons maintenant mieux pourquoi le sacré est tenu hors de la scène, obscène. S'approcher de l'une de ces béances ne peut

3. Les kachinas sont des divinités Hopi dont les esprits s'emparent des corps ayant revêtu le masque d'une divinité pendant la durée de l'ouverture du Sipapu. Celle-ci a lieu lors des cérémonies religieuses. Quand le Sipapu est fermé, les esprits retournent là où ils vivent dans les hauteurs des montagnes qui bordent la scène des Hopi rendant ainsi les corps à leurs propriétaires.

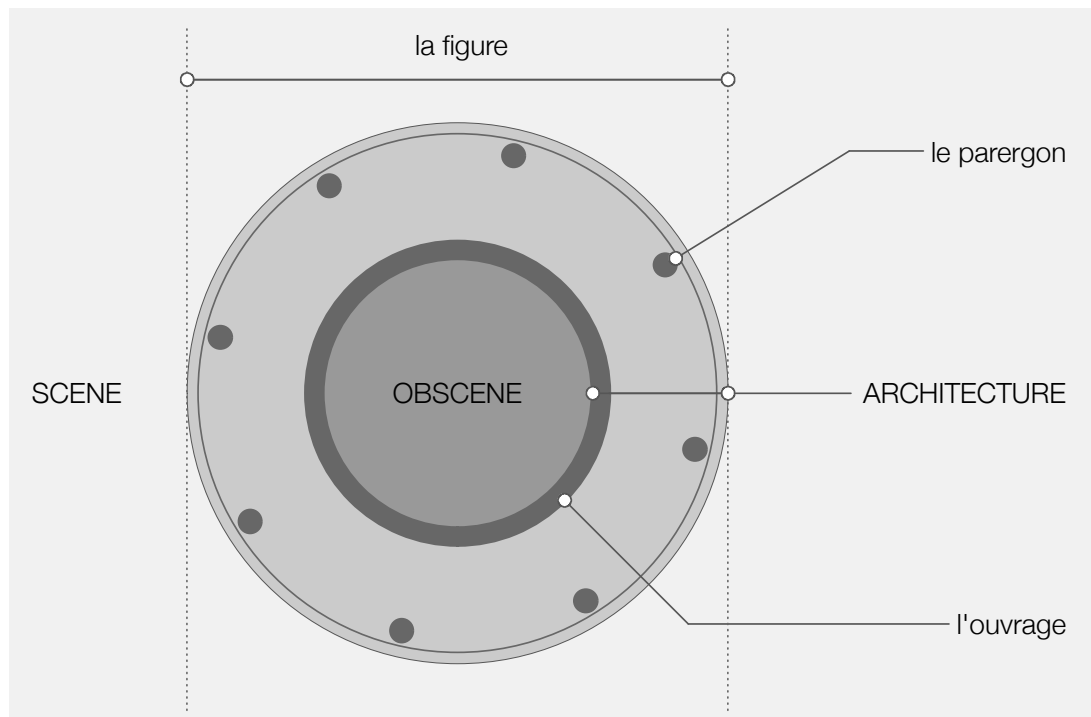


Figure 21. Schéma général : Scène | Architecture | Obscène

Agrandissement de la figure 10.

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche

se faire sans gravité et sans l'observation de comportements codifiés. Certaines, comme c'est le cas du Sipaapu, nécessiteront un aménagement particulier en leurs bords afin d'assurer la juste distance entre le profane et le sacré, entre la scène et l'obscène. Cet aménagement s'appelle architecture (figures 19, 20 et 21), un entour prothétique qui permet à l'homme d'isoler l'obscène de la scène par la mise en place d'un dispositif matériel élaboré. Cette discipline articule pour ce faire le mur, la figure et le parergon. Elle permet de créer une distance qui préserve l'homme d'un rapport trop brutal avec l'obscène en offrant à l'homme religieux

[...] deux milieux complémentaires : l'un où il peut agir sans angoisse ni tremblement, mais où son action n'engage que sa personne superficielle, l'autre où un sentiment de dépendance intime retient, contient, dirige chacun de ses élans et où il se voit compromis sans réserve (Caillois 1950, p. 15).

Quant à l'homme « profane », il dispose ainsi d'un espace confortable délivré de la gravité et du danger que peut représenter le sacré duquel il doit être préservé. Seuls les prêtres et la Pythie avaient le droit (et le pouvoir) de fouler l'adyton du temple grec. « Le fidèle n'entre pas dans le temples grec classique, qui est conçu pour la vision extérieure. C'est [...] un périptère dorique autour duquel on tourne. » (Hellmann 1998, p. 54). L'architecture primitive peut donc bien être, de ce point de vue, considérée comme ce quelque chose d'organisé autour d'une béance. Dans *La République*, Platon nous permet de prendre la mesure de la charge symbolique de ce mot en nous rapportant le témoignage d'un individu revenu à la vie :

...dans un certain lieu prodigieux, dans lequel il y avait deux béances de la terre l'une à côté de l'autre, et par ailleurs, dans les hauteurs, deux autres béances du ciel, juste en face [...Les âmes] se faisaient des récits les unes aux autres, les unes en gémissant et en pleurant, au souvenir de tout ce qu'elles avaient subi et vu au cours de leur cheminement sous terre [...] au contraire, celles qui venaient du ciel racontaient les bonheurs qu'elle avaient connus, et leurs visions d'une inimaginable beauté (Platon 1993, p. 526 - 527).

Le temple serait donc cet entour à la fois contenant et membrane ultra signifiante qui borde une béance (en grec *chaos*) tenue pour obscène (caché ou inaccessible). Elle permet à l'homme de communiquer avec les morts et les dieux. Le temple a donc une double tâche : d'une part celle d'empêcher le mélange entre les vivants et les morts et celle de compenser, d'autre part, voire de sublimer par un excès de signifiante et d'ordre, le drame qui se joue en son sein. La grotte en est son expression naturelle, la pierre levée sa condensation, le Cairn son développement, le temple son perfectionnement⁴ : un entour d'une puissance signifiante extravagante qui borde

4. La pierre levée est dite « vivante » parce qu'on imagine qu'elle est habitée par les dieux et que toucher sa surface permettrait de rentrer en contact avec eux. Il en est de même des grottes dont la surface est identique à celle de la pierre levée. Elle devait littéralement sembler vivante « avec les ombres mouvantes jetées [sur elle] par la flamme qui vacille » (Clottes and Lewis-Williams 2001, p. 63). On y retrouve des empreintes positives de main dont le but « n'était [probablement] pas d'y faire des images des mains. La peinture chargée de pouvoir établissait plutôt une sorte de lien entre la personne, le voile rocheux et le monde des esprits qui bouillonnait derrière lui » (Clottes and Lewis-Williams 2001, p. 36). Ceci expliquerait pourquoi certaines « figures n'étaient pas destinées à être vues par de nombreuses personnes, et que ce qui comptait c'était l'action de les créer, non le résultat en fonction de spectateurs éventuels » (Clottes and Lewis-Williams 2001, p. 64).

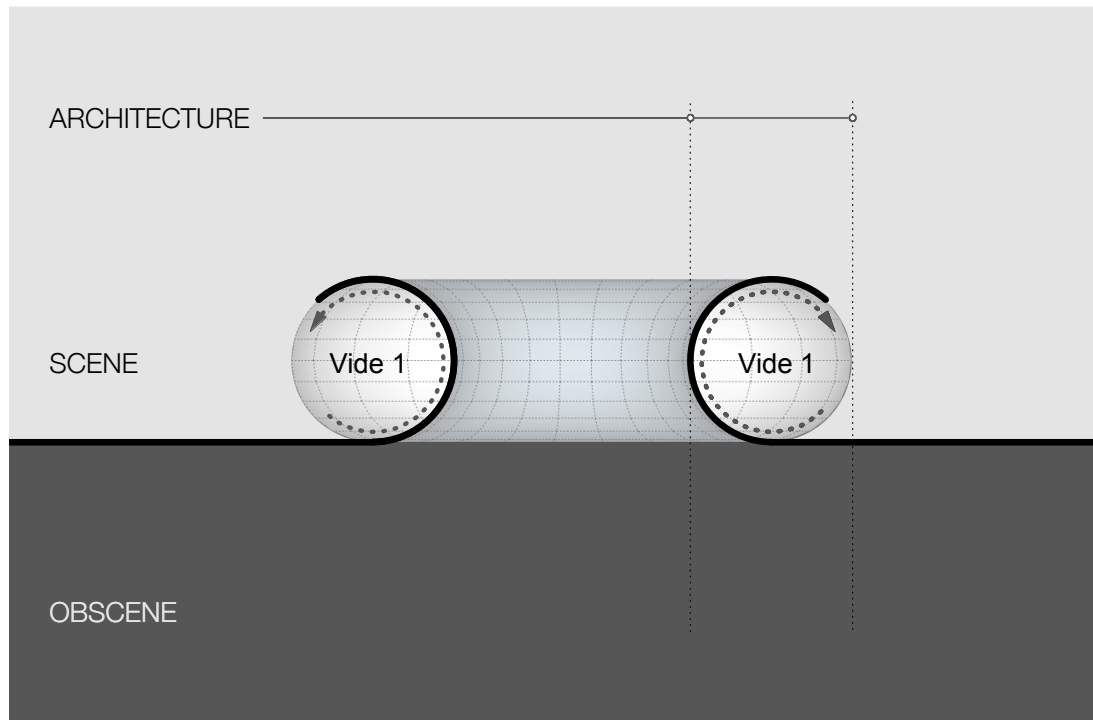


Figure 22. Tore : Coupe | Vide 1

Laisse apparaître le vide au sens de notre première interprétation. Le vide 1 est entouré par l'ouvrage et le parergon.

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche

une béance de laquelle pourraient jaillir les morts. Telle est, selon nous, l'origine mimétique de l'architecture, contenir et dissoudre le drame qui se joue en son sein.

Tournons-nous maintenant vers les catégories mimétiques que nous propose Roger Caillois dans son livre intitulé *Méduse et Cie* :

[...] (1) le travesti, chaque fois que l'animal semble essayer de se faire passer pour un représentant d'une autre espèce ; (2) le camouflage, [...] grâce auquel l'animal parvient à se confondre avec le milieu ; (3) l'intimidation enfin, quand l'animal paralyse ou épouvante soit son agresseur, soit sa proie, sans que cet effroi ne soit justifié par un péril correspondant » (Caillois 1960, p.77).

Il apparaît que ces trois catégories peuvent être transposées en architecture : le mur pour l'intimidation, la figure pour le travestissement, le parergon pour le camouflage. Dans une perspective mimétique, ces trois artifices permettent très concrètement à l'animal humain de se cacher l'obscène, mais plus encore, de se cacher qu'il se le cache.

4.1 Ouvrage (ergon)

Le mur, comme l'ouvrage, ne cache pas qu'il cache. Il confine et dissimule l'obscène tout en assumant sa présence en tant qu'expression d'une limite, d'un interdit, d'une puissance et, par là précisément, le trouble voire l'intimidation qu'il peut provoquer. L'Asie Mineure à la période hellénistique se distinguait, par exemple, « par la qualité [...] et la complexité de ses fortifications, [...Elles semblent] répondre plus souvent à une volonté d'affirmer puissance et indépendance qu'à un strict souci défensif » (Hellmann 1998, p. 163).

Le mur est le symptôme de la mise obscène. Il renvoie à la *firmitas* en ce qu'il représente les idéaux de « l'*homo faber*, fabricant du monde : la permanence, la stabilité, la durée » (Arendt 1958, p. 160). L'ouvrage peut être support ou protection, vertical ou horizontal (le toit, le mur, le sol).

4.2 Figure

La figure charge l'ouvrage en monde. Elle le travestit par symbolisation. Elle le transforme en un signifiant duquel le signifié devient inextricable pour un groupe ou une société donnée.

La figure masque le mur par le sens auquel elle renvoie. « Je ne vois pas un ensemble de murs, mais une maison » et par là l'expression d'un usage (*utilitas*) qui fait sens. Ce sens qui, pour Lacan, arrête le déchiffrement.

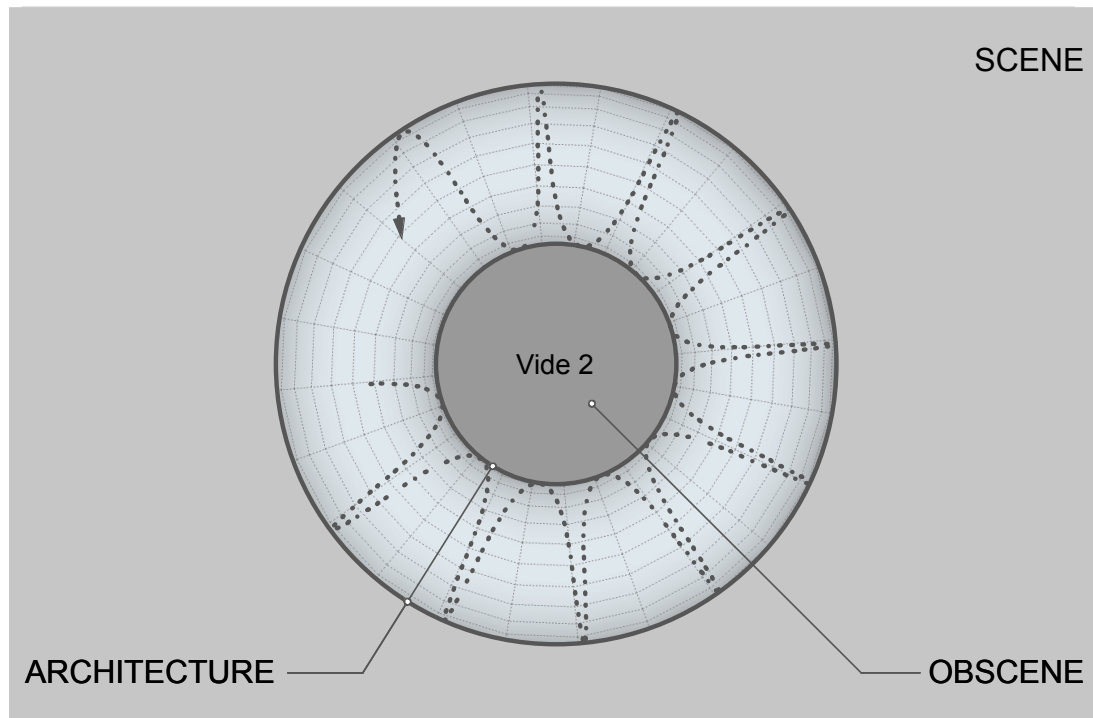


Figure 23. Tore : Vue en plan | Vide 2

Le deuxième trou, le vide de l'homme. Il correspond à la deuxième interprétation que nous proposons. Le vide autour duquel l'architecture s'enroule.

Source : réalisé par l'auteur dans le cadre de la présente recherche

4.3 Parergon

Le *parergon*, enfin, orne l'ouvrage qui le supporte. À l'instar du camouflage, il dissout l'ouvrage, l'*ergon*, emportant dans cette volatilisation cela même qu'il cache. Si le mur n'est plus perceptible, ce qu'il contient ne l'est plus non plus. L'obscène entouré par les charmes de l'architecture, la *venustas*⁵, se retrouve de la sorte sublimé comme par enchantement. Le mur, dirons-nous, sépare, se pare et disparaît. Comme le suggère Derrida en parlant du *parergon* qui, selon lui,

se détache à la fois de l'*ergon* (de l'œuvre) et du milieu, il se détache d'abord comme une figure sur un fond. Mais il ne s'en détache pas comme l'œuvre. Elle se détache aussi sur un fond. Le cadre parergonal se détache, lui, sur deux fonds, mais par rapport à chacun de ces deux fonds, il se fond dans l'autre. Par rapport à l'œuvre qui peut lui servir de fond, il se fond dans le mur, puis, de proche en proche, dans le texte général. Par rapport au fond qu'est le texte général, il se fond dans l'œuvre qui se détache sur le fond général. Toujours sur un fond mais le parergon est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie. Le cadre n'est en aucun cas un fond comme peuvent l'être le milieu ou l'œuvre mais son épaisseur de marge n'est pas non plus une figure (Derrida 1978, p. 71-73).

Le parergon (cadre, colonne ou vêtement) n'a pas de fonction technique ou structurelle. Il vient combler un manque d'un autre ordre. « Sans ce manque, l'*ergon* n'aurait pas besoin de parergon. Le manque de l'*ergon* est le manque de parergon, du vêtement ou de la colonne qui pourtant lui reste extérieur » (Derrida 1978, p. 69). Le concept de parergon met au jour, la relation particulière qui existe entre *ergon* et parergon. Aurait-elle quelque chose à voir avec le trouble que nous évoquions s'agissant de l'*ergon* ? C'est en tous les cas, à cause de l'*ergon* qu'apparaîtrait le parergon. Comme ce fut peut-être le cas pour les cairns de Clava (Inverness, Ecosse), par exemple, qui, quelques années après leur construction, se sont vus dotés de cercles de pierres levées ou encore des temples grecs dont « [...] le péristyle extérieur, autrefois adopté pour la maison du chef, a réapparu [...] pour magnifier le temple en l'isolant, puisqu'il n'est techniquement pas nécessaire pour soutenir une lourde toiture. » (Hellmann 1998, p. 70). Les poutrelles en I de Mies que nous évoquions plus haut seraient-elles du même ordre ?

Le parergon comble, donc, le manque de l'*ergon* qui, lui-même, circonscrit l'obscène⁶. Par là, il nous permet de mettre en exergue la double cause de l'architecture primitive : l'obscène est la cause de l'ouvrage qui lui-même est la cause du parergon (figure 21).

5. *Venustas* signifie une beauté comparable à celle de Vénus, pleine d'attraits sensuels, de séduction ineffable, personne d'une beauté charmeuse. (TLFI 2013) Charme : Influence magique (Littré 1874).

6. Ob, de ob scène doit être entendu comme « à cause de » raison pour laquelle Lacan, « a maintenu pour le petit a le terme d'objet, c'est aussi parce qu'il a exploité une autre valeur du ob latin, qui signifie aussi : à cause de. [...] Et c'est ainsi que Lacan a pu placer son objet petit a dans ses schémas, en particulier celui du discours de l'analyste, en-deçà, en arrière du sujet du désir et non pas en avant ; non pas comme l'objet qu'on vous met sous le nez pour vous attirer, mais comme l'objet qui par derrière cause votre désir » (Miller 2010-2011, cours 2, p. 2).

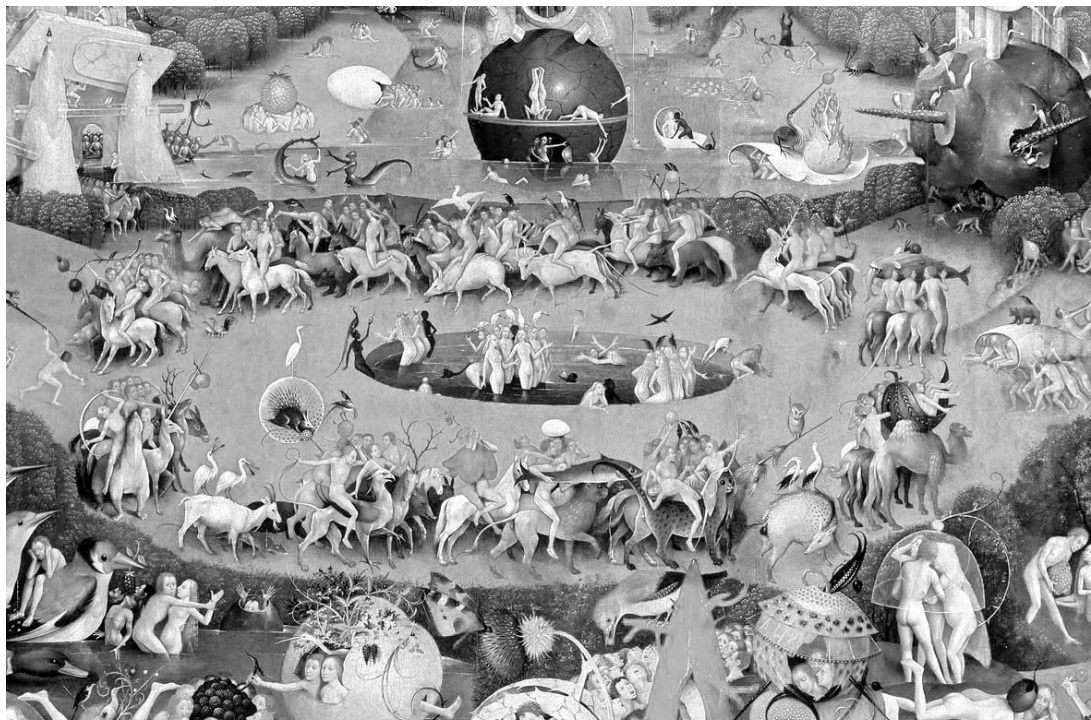


Figure 24. BOSCH (J.) : Détail du tableau, Le jardin des délices, 1503

Agrandissement de la figure 2. L'ensemble du triptyque est composé autour d'une béance centrale (le vide 2). Entretient-elle un lien particulier avec le panneau de gauche ou de droite ?

Source : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights#/media/File:El_jard%C3%A1n_de_las_Delicias,_de_El_Bosco.jpg

Conclusion

La double cause de l'architecture primitive que nous venons d'évoquer semble confirmer la double interprétation que nous proposons du mot «vide». Elle permet au travers de l'analyse du temple d'approcher la double nature du phénomène. L'un des deux vides est circonscrit par l'ouvrage mais ouvert sur l'infini, du ciel aux tréfonds. L'autre apparaît en creux entre l'ouvrage et le parergon. Pour l'animal humain, ces deux vides de nature très différente sont néanmoins complémentaires. Le premier met l'animal humain face à l'obscène (ce qui le dépasse). Le second l'immerge dans le sens (ce qui est à sa mesure).

Sous cet angle, le temple grec apparaît comme le symbole de l'humaine condition, la gravité et le divertissement (Pascal). Il est à la fois l'aveu de l'existence d'une puissance incontrôlable qui doit être confinée et l'inverse à savoir la monstration d'un savoir « absolu » matérialisé par l'architecture. Le temple grec semble en définitive être l'expression d'un ordre fondé sur la conscience refoulée (par l'homme grâce au parergon) de l'existence d'une puissance ou d'un chaos qui dépasse l'entendement humain (les dieux, la complexité, etc.). Ce refoulement collectif fonde la « colle mythique » que nous évoquions plus haut. De ce point de vue, l'édification d'un temple est un geste inaugural puisqu'il fige dans la pierre une vision du monde et définit par là ce qui sera digne de figurer sur la scène et ce qui ne le sera pas. Göbekli Tepe, la Kiva, etc. sont des mondes en miniature. Nous comprenons dès lors pourquoi la représentation d'un monde, en art la mimesis, est inextricablement liée au pouvoir de dissolution de l'architecture, la mimétique.

Il ressort de tout ceci que notre *homme sans condition*, à l'instar de nos lointains ancêtres, illusionné qu'il est par les charmes de l'architecture, est finalement un homme sans mur (qui s'emmure pourtant). Pour lui, l'enjeu de l'architecture repose en conséquence moins sur le mur en tant qu'élément perceptible que sur sa dissolution.

Tournons-nous à nouveau vers la psychanalyse. Dans l'un de ses cours, Jacques Alain Miller nous dit se représenter l'architectonique lacanienne comme des surfaces organisées autour d'un vide à la manière du tore (figures 22 et 23).

C'est par là que Lacan [nous dit-il] introduit la topologie dans la psychanalyse [...] il y oppose avec précaution deux dimensions, deux formes d'existence du trou, à savoir, le trou interne [le vide 1], celui qui est déjà présent dans le cylindre, [...] et le] second trou [le vide 2], le trou central du tore. [...] Lacan développe longuement l'opposition de ces deux trous et [...] en propose un usage métaphorique, en illustrant par ce moyen le rapport de la demande et du désir. [...] les tours multiples de la demande qui finissent par se boucler au terme du circuit. [...] finissent par dessiner le trou central [l'objet du désir] (Miller 2010-2011, cours 1, p. 7-8).

N'y aurait-il pas là une analogie féconde à développer entre les vides du temple (l'architecture et l'obscène) et ceux du tore au sens de Lacan (la demande et l'objet du désir) (figure 24) ?

Bibliographie

- ANDERS, Gunther. 1956 (rééd. 2012).** *L'Obsolescence de l'homme: Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*. Paris: Ivrea.
- ANSCHUETZ, Kurt. 2007.** "The Valles Caldera National Preserve as a Multi-Layered Ethnographic Landscape." In *Valles Caldera National Preserve Land Use History*. Fort Collins: U.S. Department of Agriculture.
- ARENDT, Hannah. 1958 (rééd. 2012).** "La condition de l'homme moderne." In *L'humaine condition*. Paris: Gallimard.
- ARENDT, Hannah. 1981 (rééd. 2013).** *La vie de l'esprit, la pensée, le vouloir*. Paris: Gallimard.
- ASCHER, François. 2010.** *Métapolis ou l'avenir des villes*. Paris: Odile Jacob.
- ATELIER D'ESTHÉTIQUE. 2002.** *Esthétique et philosophie de l'art: Repères historiques et thématiques*. Louvain-la-Neuve: De Boeck.
- AUGÉ, Marc. 1992.** *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- BACCINI, Peter , and Paul BRUNNER. 2012.** *Métabolism of the Anthroposphere Analysis, Evaluation, Design*. Cambridge: MIT Press.
- BATAILLE, Georges. 1954 (rééd.2014).** *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- BATAILLE, Georges 1970.** "Architecture." In *Oeuvres complètes de G. Bataille, tome 1, 1922-1940*. Paris: Gallimard.
- BELDERBOS, Marc. 1997.** "Purity lies in the incompleteness." *La part de l'oeil*.
- BELDERBOS, Marc. 2004.** "Quelle est la face d'un verbe." *Le laa*.
- BELDERBOS, Marc. 2005.** "Aborder l'impensable doctorat." *The unthinkable doctorate*.
- BENEVOLO, Leonardo. 1975 (rééd. 2000).** *Histoire de la ville*. Marseille: Parenthèses.
- BENJAMIN, Walter. 2000.** "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939)." In *Œuvres III*. Paris: Gallimard.
- BERQUE, Augustin. 2009.** *Ecumène: Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin.
- BOUGNOUX, Daniel. 1993.** *Science de l'information et de la communication : Textes essentiels*. Paris: Larousse.
- BOUGNOUX, Daniel. 2006.** "L'obscène, la scène et le secret." *Médium*.
- BOUSSEYROUX, Michel. 2005.** "Hétérologie de l'Abject." *L'en-je lacanien*.
- CAILLOIS, Roger. 1950.** *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard.
- CAILLOIS, Roger. 1960.** *Méduse et Cie*. Paris: Gallimard.
- CASSIRER, Ernst. 1975.** *Essai sur l'homme*. Paris: Les éditions de minuit.
- CAUQUELIN, Anne. 2010.** *A l'angle des mondes possibles*. Paris: Presses universitaires de France.
- CAUVIN, Jacques. 1997 (rééd. 2013).** *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture*. Paris: CNRS.
- CAYE, Pierre. 1999.** *Empire et décor: l'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*. Paris: Vrin.
- CHANVILLARD, Cécile. 2012.** *Au seuil de l'architecture le sacré*. Université catholique de Louvain.
- CHEMAMA, Roland, and Bernard VANDERMERSH. 2009.** *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Larousse.
- CLOTTE, Jean, and David LEWIS-WILLIAMS. 2001.** *Les chamanes de la préhistoire*. Paris: La maison des roches.
- COOK, John Wesley , Heinrich KLOTZ, Philip JOHNSON, et al. 1974.** *Questions aux architectes*. Bruxelles: Mardaga.
- CORBOZ, André. 2001.** "Le territoire comme palimpseste." In *Le territoire comme palimpseste et autres essais, préfacé par Sébastien Marot*. Besançon: Les Editions de l'Imprimeur.
- CRARY, Jonathan. 2014.** *Le capitalisme à l'assaut du sommeil*. Paris: La découverte.
- DAGOGNET, François. 1997.** *Des détritiques, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo.

- DAVID, Paul-Henri. 2001. *Psycho-analyse de l'architecture : une porte ouverte sur l'immatérialité*. Paris: L'Harmattan.
- DE COSTER, Xavier. 1988. "L'Architecture comme langage." *Question : Publication semestrielle de l'Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc de Bruxelles*.
- DEBRAY, Régis. 1991. *Cours de médiologie générale*. Paris: Gallimard.
- DEBRAY, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- DEBRAY, Régis. 1994. *Manifestes médiologiques*. Paris: Gallimard.
- DEBRAY, Régis. 2000. *Introduction à la médiologie*. Paris: Presse universitaire de France.
- DECLÈVE, Bernard. 2009. "Du ménagement de la nature à la naturalisation de la ville." *Territoire(s) Wallon(s)*.
- DELEUZE, Gilles. 1973. "A quoi reconnaît-on le structuralisme ?" In *Histoire de la philosophie VIII*. Vanves: Hachette.
- DELEUZE, Gilles. 1981 (rééd. 2002). *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- DERRIDA, Jacques. 1978 (rééd. 2013). *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- DESCOLA, Philippe. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- DIAMOND, Jared. 2006. *Effondrement, comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*. Paris: Gallimard.
- ELIADE, Mircea. 1957 (rééd. 2013). *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- ELIAS, Norbert. 1969 (rééd. 1973). *La civilisation des mœurs*. Paris: Calmann-Lévy.
- ELIAS, Norbert. 1969 (rééd. 1975). *La dynamique de l'Occident*. Paris: Calmann-Lévy.
- ELIAS, Norbert. 2015. *Théorie des symboles*. Paris: Seuil.
- EWEN, Stuart. 1976 (rééd. 2014). *La société de l'indécence : publicité et genèse de la société de consommation*. Aube: Le retour aux sources.
- FEWKES, Jesse Walter. 1898. *Archeological Expedition to Arizona in 1895*. Washington: Government Printing Office.
- FOUCAULT, Michel. 1967. "Des espaces autres. Hétérotopies." *Conférence au Cercle d'études architecturales*.
- FOUCAULT, Michel. 1983. "Usage des plaisirs et techniques de soi." *Le Débat*.
- FREUD, Sigmund. 1912. *Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*.
- FREUD, Sigmund. 1929. *Malaise dans la civilisation*.
- GALLE, Hubert, and Yannis THANASSEKOS. 1984. *L'architecture de la raison ou les déraisons de l'architecture néo-rationnelle*. Bruxelles: J.M. Collet et Centre Guillaume Jacquemyns.
- GIDDENS, Anthony. 1994. *Les conséquences de la modernité*. Paris: L'Harmattan.
- GODELIER, Maurice. 1984 (rééd. 2010). *L'idéal et le matériel: pensée, économies, sociétés*. Paris: Flammarion.
- GOËTZ, Benoît. 2001. *La dislocation, Architecture et philosophie*. Paris: Passion.
- GUATTARI, Félix. 1989. *Les trois écologies*. Paris: Galilée.
- HALL, Edward T. 1994 (rééd. 1997). *L'ouest des années trente : découvertes chez les Hopis et les Navajo*. Paris: Seuil.
- HANIN, Yves. 2004. *Mutations spatiales et recompositions territoriales*. Université catholique de Louvain.
- HARARI, Yuval Noah. 2015. *Sapiens, une brève histoire de l'humanité*. Paris: Albin Michel.
- HEIDEGGER, Martin. 1962. "L'origine de l'œuvre d'art." In *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard.
- HELLMANN, Marie-Christine. 1998 (rééd. 2013). *L'Architecture grecque*. Paris: Librairie générale française.
- INGOLD, Tim. 2011. *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles: Zones sensibles.
- INGOLD, Tim. 2013. *Marcher avec les dragons*. Bruxelles: Zones sensibles.
- JUNGERS, Jean-Jacques. 2015a. *Entre monde, scène et obscène : l'architecture*. Journée de la Recherche et des Doctorants en LOCI [JDR+D_2015].

- JUNGERS, Jean-Jacques. 2015b.** *Mimesis & Cie - The (un)walled man*. In: Journal of EUS - Acta Europæana Systemica, no. 05.
- KOOLHAAS, Rem. 2011.** *Junkspace: Repenser radicalement l'espace urbain*. Paris: Payot.
- LACAN, Jacques. 1973-1974.** *Le séminaire - Livre XXI - Les non-dupes errent*.
- LACAN, Jacques. 1974-1975.** *Le séminaire - Livre XXII - R.S.I.*
- LACAN, Jacques. 1986.** *Le séminaire - Livre VII - L'éthique de la psychanalyse 1959-1960*. Paris: Seuil.
- LATOUR, Bruno. 2010.** *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.
- LEROI-GOURHAN, André. 1964.** *Le geste et la parole II : La mémoire et les rythmes*. Paris: Albin Michel.
- LITTRÉ, Emile. 1874.** *Dictionnaire de la langue française en ligne*. Paris: Hachette.
- LYOTARD, Jean-François. 1998.** *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- MARCHAL, Pierre. 1997.** "L'Institution du Lieu De l'espace cartésien au lieu architectural." *La part de l'œil*.
- MAROT, Sébastien. 1999.** "L'alternative du paysage." *Le visiteur*.
- MAROT, Sébastien. 2010.** *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Paris: La Villette.
- MATTHU, Roland. 2012.** *Éléments du langage architectonique*. Bruxelles: Erème.
- MILLER, Jacques-Alain. 2011-2012.** "L'Un tout seul." *Cours Paris VIII*.
- MILNER, Jean-Claude. 1983.** *Les noms indistincts*. Lagrasse: Verdier.
- MORIN, Edgar. 1994.** *La complexité humaine*. Paris: Flammarion.
- MOSCOVICI, Serge. 1968.** *Essai sur une histoire humaine de la nature*. Paris: Flammarion.
- NABOKOV, Peter, and EASTON, Robert. 1989.** *Native American Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- NEUMEYER, Fritz. 1996.** *Mies van der Rohe, Réflexions sur l'art de bâtir*. Paris: Le moniteur.
- NORBERG-SCHULTZ, Christian. 1977 (rééd. 1997).** *La signification dans l'architecture occidentale*. Bruxelles: Mardaga.
- PEREZ, Patrick. 2004.** *Les Indiens Hopi d'Arizona, Six études anthropologiques*. Paris: L'Harmattan.
- PEREZ, Patrick. 2013/3.** "Ce que les Hopi m'ont appris sur le paysage." *Annales de géographie*.
- PLATON. 1993.** *La République. Du régime politique*. Paris: Gallimard.
- RANCIÈRE, Jacques. 2000.** *La partage du sensible*. Paris: La fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques. 2008.** *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique.
- SAINT-CYR, Viviana. 2008.** "Architecture, corps et sublimation." *Le laa*.
- SICARD, Monique. 1998.** *La fabrique du regard*. Paris: Odile Jacob.
- STIEGLER, Bernard. 2012.** *Economie de l'hypermatériel et psychopouvoir*. Paris: Milles et unes nuits.
- STILLEMANS, Jean. 1997.** "L'invention du mur." *La part de l'œil*.
- STILLEMANS, Jean. 2006.** "La figure du fond, essais vers l'architecture." *Le laa*.
- STILLEMANS, Jean. 2012a.** "L'architecture théorique | anthropologique." *Le laa*.
- STILLEMANS, Jean. 2012b.** "Les trois dimensions de l'habiter." *Le laa*.
- TANIZAKI, Junichirō. 2011.** *Eloge de l'ombre*. Lagrasse: Verdier.
- TLFI. 2013.** Trésor de la langue française informatisé.
- VAN LIER, Henry. 1968-1972.** Architecture - l'Espace Architectural. In *Encyclopaedia Universalis*. Paris.
- VENTURI, Robert. 1999.** *De l'ambiguïté en architecture*. Paris: Dunod.
- VON UEXKÜLL, Jakob. 1956 (rééd. 2010).** *Milieu animal et milieu humain*. Paris: Payot et Rivages.
- WARBURG, Aby, BENEDETTA CESTELLI Guidi, SAXL Fritz and KOERNER Leo. 2011.** *Le rituel du serpent, récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris: Macula.
- WEBER, Dominique. 2001.** "La fuite de soi, le masque du divertissement, Leçons pascaliennes." *Etudes*.



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

© Les Pages du laa
ISSN : 2593-2411