Les pages du laa, **Nº 36**

La cruauté des artefacts, l'architecture

Que font les artefacts aux humains ?

Jean Stillemans

Septembre 2023

Éditeurs :
Cécile Chanvillard
Renaud Pleitinx

Comité de rédaction :
Marc Belderbos
Cécile Chanvillard
Pierre Cloquette
Renaud Pleitinx
Jean Stillemans

Diffusion :
laboratoire analyse architecture
LAB- Louvain institute for Landscape, Architecture and Build environnement
Place du Levant 1 boîte L5.05.02
1348 Louvain-la-Neuve
Belgique

laa

https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa
© Les pages du laa, 2023
ISSN : 2593-2411

La cruauté des artefacts, l'architecture

Que font les artefacts aux humains ?

Jean Stillemans

Mais que font les artefacts aux humains ?
Les artefacts seraient-ils cruels ?
Et, parmi les artefacts, que feraient les architectures aux humains ?
Qu'aurions-nous fait (ou que n'aurions-nous pas fait) pour que les artefacts, les architectures soient cruels envers nous ?

Questions liminaires, départs *anthropologiques* (correspondant aux logiques de l'anthrope)

En premier lieu et à titre d'hypothèse spéculative, il convient de bouleverser une perspective fréquente, propre à l'opinion générale, qui veut que nous inventions, produisions, utilisions les artefacts ! La proposition inverse détient une pertinence au moins égale : les artefacts nous inventent, nous produisent, nous utilisent. S'il est exact qu'au moment où je rédige ce texte, je tapote sur un clavier d'ordinateur dont je suis persuadé être le maître, je pose qu'il est fécond pour la pensée de considérer cette maîtrise comme un effet d'optique, un leurre qui masque un dispositif plus large où se forme l'illusion que je suis un acteur plus ou moins autonome. Un dispositif dont je ne suis pourtant que le sujet, au sens où je pourrais être le sujet de l'un ou l'autre souverain, soumis à sa loi, comme je suis le sujet du roi des Belges. La proposition : « que font les artefacts aux humains ? » mérite ainsi d'être entendue, au moins, avec la même attention que le lieu commun : « que font les humains aux artefacts ? »[1]

Il convient ensuite de situer le thème de la cruauté. Étymologiquement la *cruauté* fait écho au *sang qui coule* par l'effet d'une violence dirigée à cette fin ; en latin *cruor* signifie « le sang répandu ». Par extension, la cruauté concerne également l'esprit et l'âme, susceptibles d'être blessés comme peut l'être le corps, parce qu'un processus tente de s'y marquer durablement, par l'exercice d'une dislocation dont la première effraction institue la menace même de ses répétitions. On le sait, les animaux ne connaissent pas l'exercice de la cruauté, indifférents qu'ils semblent être à la souffrance appliquée à leurs congénères. L'acte de la prédation s'accomplit machinalement, comme si de rien n'était, jusqu'à plus faim ou plus soif. Il en va de même pour les combats entre adversaires en proie au rut ou lors d'accouplements qui nous paraissent brutaux. Chez les humains – les anthropes – la cruauté est un exercice commun, le mouvement d'une violence dislocatrice, décidée comme telle. Les faits établissent à suffisance que la thèse d'occurrences accidentelles ou occasionnelles ne peut être retenue, mais bien la supposition d'une dimension constante, active aux diverses échelles où vivent les collectivités, des plus étroites aux plus larges.

À quoi tient cette cruauté ? À l'exercice d'une jouissance dont seraient friands les anthropes et qui les distinguerait des animaux ? Ou à la mise en œuvre d'une disposition ordinaire aux fins même d'assurer la structure de la collectivité aux dépends de l'un ou des autres ? Ou aux deux ? L'hypothèse d'une disposition structurante ou, autrement dit, d'une structure qui dispose la collectivité – pour écrire plus simplement : la loi – a fait et fait encore l'objet de nombreux travaux en anthropologie, sociologie, psychanalyse ou philosophie,

[1] Frank Tinland : « S'il est bien vrai que […] tout ce dont il vient d'être question mots, règles, outils ne serait si cela n'était produit par la pratique humaine, il ne convient pas pour autant de penser naïvement cette production de formes et d'informations sur le modèle d'une activité consciente et volontaire de part en part », in *L'homme aléatoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

sous la conduite de disciplines qui interrogent les dimensions qui instituent et règlent les anthropes.

Retenons deux dimensions cruciales, qui ne sont pas séparables, et où *verser le sang* ou *trancher les corps* incarne ce versant à la fois imaginaire et réel que nos pensées d'occidentaux rangent sous la catégorie de la cruauté. Il s'agit de :

1/ diviser le corps personnel et tromper le risque – tout imaginaire – qu'il puisse coïncider avec lui-même, ce qui ouvrirait l'impasse où l'altérité même de la culture en partage serait déniée,

2/ disposer chaque corps divisé dans un régime collectif des corps, ce régime que la culture instaure pour l'instituer comme fait commun et anonyme.

Il convient d'y insister : *diviser* et *instituer* vont strictement ensemble.

Expliquons davantage. La psychanalyse, celle de Freud et ensuite celle de Lacan, a thématisé ces dimensions sous la notion de castration : blesser le corps, le diviser, l'écarter de lui-même et de ses pulsions. Si cette notion a été forgée, dans un premier temps, pour rendre compte de l'advenue du petit d'homme dans une interaction parentale et sexuelle, Freud lui-même l'a élargie sous un horizon anthropologique où le marquage, la blessure du corps, signe sa dette à l'égard d'une structure sociale où il prend pied en tant que personne parmi d'autres personnes (voir entre autres *Totem et Tabou*, 1913 et *Malaise dans la civilisation*, 1930)[2].

Le langage et les discours qu'il supporte tiennent une part majeure dans cette cruauté exercée à l'égard de nos corps pour les séparer d'eux-mêmes afin de les verser dans le champ ouvert de l'altérité qui nous gouverne et où, chacun de nous, tente de prendre pied, avec plus ou moins de succès. La loi du langage et les lois particulières déclinées en segments de langues, au-dehors de nous mais à nos intentions, marquent nos corps, les cisèlent, les cisaillent. Ce que nous imaginons être nos corps propres, ainsi que leurs postures et mouvements, est largement conduit par des lois et des marques qui nous sont transcendantes. Il suffit de se référer un instant à l'ensemble des rituels qui modèlent nos vies quotidiennes : manières de manger collectivement, d'avoir faim ou soif en même temps qu'autrui, de jouir sexuellement selon des protocoles que nous pensons être les nôtres, intimes, alors qu'ils sont communs, de nous tourner vers des paroles de vérité de manière compulsive : la télévision, internet, la presse, etc.

Par ailleurs les images, en premier celles où nous nous soumettons à nos propres regards (les miroirs, les photographies, les images vidéo, les *selfies*), ordonnent une séparation où nous nous installons à l'écart de nous-mêmes. Accéder à l'illusion de notre consistance en tant que personne s'acquiert à la condition d'un éloignement ou au moins – pour l'énoncer plus justement – d'un dédoublement.

Les mots de nos langues diffractent et éclatent d'entrée de jeu la nomination sous laquelle nous pourrions penser nous tenir en intégrité solipsiste. Les images, qui consistent autant en productions psychiques qu'en productions artéfactuelles, dédoublent *ad infinitum* les

[2] Cf. les analyses de Paul-Laurent Assoun, dans « Inconscient anthropologique et anthropologie de l›inconscient. Freud anthropologue », Revue du MAUSS 2011/1 (n° 37), pages 71 à 87.

mirages où nous espérons nous consoler. Pourtant, la vie semble s'écouler tranquillement : nous l'appréhendons ainsi. L'appareil collectif (la société, comme on dit) invite à nous accoutumer à un cours d'affects dont la moyenne paraît à peu près sereine. La cruauté et ses éclats demeurent réservés à l'effet d'un mauvais sort, par une malchance qui nous frapperait, comme un hasard injustifié ou un malencontreux trouble hostile, voire pathologique. Ceci reste limité en des enclos d'espace-temps plutôt étanches. Mais ce n'est pas si simple : des moments ou des lieux singuliers heurtent, hors contrôle, la trame de nos affaires quotidiennes. Les viols des interdits sont réels et constants. Sur les plans imaginaires, certaines œuvres d'art, où le cinéma et la télévision – les écrans – jouent des rôles prépondérants depuis des dizaines d'années, la cruauté abonde qui capte les audiences et

2

1

Figure 1 :
Antonin Artaud dans le rôle de Marat, Abel Gance, *Napoléon*, 1927, France.

Figure 2 :
Culture Moche (Pérou), représentation de sacrifice, reproduit par Christopher B. Donnan et Donna McClelland, Munich, Five Continents Museum.

Figure 3 :
Dirk Bouts, panneau central du *Triptyque du martyre de saint Hippolyte*, 1470-1475, Musée de la Cathédrale Saint-Sauveur de Bruges.

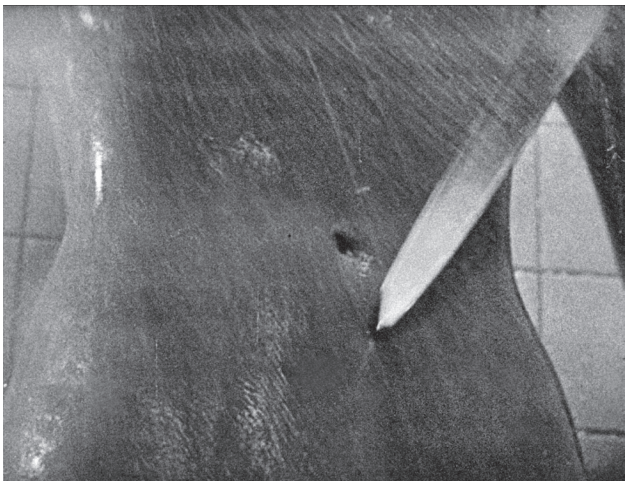
3

stimule les audimats. Les scènes de crime aiguisent les passions et concurrencent, dans le flot des nouvelles, les récits du monde tel qu'il va. Ces agencements rejoignent l'ensemble multiforme des rituels qui dévoilent, dans le quotidien de nos gestes et de nos mots, les déchirures structurelles que nous sommes pourtant habitués à refouler.

Examinons, sous forme de symptômes illustrés et sans ordre particulier, quelques impacts de la cruauté saisis parmi ses représentations culturelles, c'est-à-dire celles qui ont un droit de cité : des œuvres garanties par des instances où ce qui est habituellement refoulé vient poindre, sous des formes licites, dans le champ tempéré de la collectivité (Figure 1 à 6).

4

5



6

Figure 4 :
le Caravage, *Le sacrifice d'Isaac*, 1594-1596,
Galerie des Offices, Florence.

Figure 5 :
le Caravage, *Narcisse*, 1598-1599 (?),
Galerie nationale d'art ancien, Rome.

Figure 6 :
Alfred Hitchcock, *Psychose*, 1960,
Shamley Production Inc., USA.

Les deux peintures du Caravage (*Le sacrifice d'Isaac* et *Narcisse*) sont particulièrement éloquentes. La première met en tableau la coupure sacrificielle selon le récit du geste suspendu d'Abraham. Un sacrifice entretient par vocation un rapport à une mutilation ou à une destruction, qu'elle atteigne le corps humain ou le corps animal. La deuxième présente le dédoublement de l'image du corps de Narcisse. Il s'agit là d'une séparation ou d'un morcellement, auquel nous sommes soumis et qui nous disperse en éclats d'images. Notre imaginaire nous encourage à tenter de les recoller. La démultiplication de nos images peut nous rendre fous, si nous perdons notre sang froid. Narcisse n'y a pas compris grand-chose et s'est définitivement perdu !

Nous avons convoqué jusqu'ici les mots et les artefacts imagiers. Si nous pouvons mesurer, assez facilement, l'impact des mots et des images sur nos structures personnelles et collectives, si nous pouvons examiner les processus de division ou de déchirure des corps qu'ils instillent, qu'en est-il de l'architecture ? Pouvons-nous poser qu'elle opérerait, elle aussi, dans le champ de la cruauté ? Quelle serait alors la face cruelle de l'architecture ?

Une telle considération est-elle pertinente ? Les architectures paraissent tranquilles et inoffensives, tant que la fureur des éléments – le feu, la terre, les eaux, les cieux – ne les emportent elles-mêmes en ses élans de destruction !

La thèse est – soyons précis : l'architecture est une opération de division. Le terme *écartèlement* peut être mobilisé pour bien viser la part de violence caractéristique de la cruauté. Il mérite d'être engagé dans le champ de l'architecture malgré – au revers – des apparences doxiques où règnent les figures d'abri, d'enveloppes consolantes ainsi que les autres métaphores apaisantes convoquées par les opinions. Cruauté, violence, castration : c'est bien la force – instauratrice et perpétuellement instauratrice, donc instituante – de l'architecture qui est visée ici, à rebours des vertus de confort qui font le lit des représentations ambiantes.

Faits historiques, situations *anthropologiques* (correspondant aux logiques de l'anthrope)

Un trait de structure propre à la cruauté de l'architecture est apparu à vif, de manière éclatante, en ce moment singulier du premier quart du XXe siècle où les œuvres de Piet Mondrian, celles du groupe « De Stijl » et les propositions de Ludwig Mies Van der Rohe ont côtoyé les mêmes fonts baptismaux. Ce trait consolide une hypothèse plus générale en sciences des sociétés qui tient que des moments historiques, contingents, conjoncturels, peuvent s'avérer parfois féconds pour mettre à jour des faits de structure. « Parfois », parce que les faits de structure s'estompent sous le cours des expériences diffuses où vont les anthropes, sans trop y penser. Des faits historiques supplémentaires pourraient nourrir des discussions voisines de celles qui vont suivre. Le moment « Mondrian, De Stijl, Mies van der Rohe » ne détient pas, tant s'en faut, un privilège particulier.

Les extraits de textes d'un auteur contemporain de ce moment d'histoire, en l'occurrence deux écrits de Théo van Doesburg, membre fondateur du groupe « De Stijl », publiés au cours des années 1920, éclairent ce temps d'émergence.

> « *Si les lignes horizontales ou bien les plans verticaux dominent, le* tragique *reprend le dessus dans l'expression*. »[3]

La phrase mérite d'être mise en exergue, malgré son apparente banalité. Que l'architecture soit affaire de dispositions horizontales et verticales – d'*orthogonalités* pour le dire de manière plus serrée – relève de l'évidence concrète. Cela se mesure en grande quantité, non seulement au fil de l'histoire de l'occident, mais auprès de nombreuses matrices civilisationnelles étrangères les unes aux autres. En qualité, l'ambition ici développée vise à scruter les nécessités structurales, et partant anthropiques, où l'orthogonalité en architecture trouve ses conditions. La candeur globale de la phrase se dissipe quand l'*expression tragique* à l'égard des *lignes horizontales* et *des plans verticaux* est évoquée. Si nous admettons que le tragique est voisin du déchirement moral et physique, l'orthogonalité viendrait alors à rompre ses liens avec les vertus de mise en ordre harmonieuse que l'opinion commune prête à la géométrie. Celle-ci, en art et en architecture, à suivre Théo van Doesburg, serait-elle leur «part maudite» pour paraphraser Georges Bataille[4], la face noire d'un processus qui se donne un visage de concorde, comme l'accent terrible mais refoulé, qui perce la tranquillité des apparences ?

Une telle proposition peut paraître saugrenue. Il semble, à suivre les habitudes de pensée héritées de l'Antiquité, que la géométrie apporte l'ordre, le partage et la promesse d'une pacification mesurée[5]. Un parallèle s'esquisse avec les langues qu'il est courant d'associer aux bienfaits de la communication où l'agressivité potentielle entre les humains serait tempérée par sa médiation. Les apports modernes de la philosophie, de la psychanalyse, de l'anthropologie, ont troublé ces représentations en construisant une interprétation moins idyllique de « l'humain » où la disharmonie, l'agressivité, la (pulsion de) mort prennent largement part au fond où l'anthrope s'installe[6].

Comment, dès lors, interpréter et détailler cette dimension *tragique* qui serait propre à l'orthogonalité en architecture ?

Poursuivons avec la deuxième citation de Theo van Doesburg :

> « *La nouvelle architecture n'a pas de forme, mais est pourtant bien définie : elle ne reconnaît pas de forme esthétique a priori ; pas de forme (au sens où l'entendent les pâtissiers) dans laquelle elle coulerait les espaces fonctionnels, définis par les besoins pratiques de l'habitat. […] La division des espaces fonctionnels est rigoureusement définie par des surfaces rectangulaires, qui n'ont pas de forme individuelle propre. Même si elles sont délimitées (l'une délimitant l'autre), ces surfaces peuvent être conçues comme s'étendant à l'infini. Ainsi se constitue un système de coordonnées, dont les différents points correspondraient à autant de points dans l'espace ouvert, universel. Il en résulte*

[3] Théo van Doesburg, « L'architecture future néo-plasticienne », *L'architecture vivante*, vol. 3, n°9, novembre 1924.

[4] Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris, Éditions de Minuit, 1949.

[5] Voir néanmoins, en contrepoint philosophique, les approches de Edmund Husserl, *L'origine de la géométrie*, tr. Jacques Derrida, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1962 et de Michel Serres, *Les origines de la géométrie*, Paris, Flammarion, 1993.

[6] Voir à propos de la pulsion de mort : Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* [1929], Paris, Presses universitaires de France, 1971 ; Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XI, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1963-1964), Paris, Seuil, 1973.

> *que les surfaces entretiennent un rapport de tension immédiat avec l'espace ouvert (extérieur).* »[7]

Ces mots convoquent à nouveau l'orthogonalité qui n'est plus examinée comme un processus de mise en forme mais de co-délimitation où se définissent les rapports entre les surfaces délimitées et l'infini auxquelles elles s'accordent. La limitation est posée en correspondance avec l'infini. Cela peut paraître trivial, puisqu'à l'aune de nos représentations ordinaires, l'architecture installe des limites pour nous préserver de l'illimitation, mais Théo van Doesburg écrit autre chose que cela : *toute surface, même limitée, s'étend à l'infini* ! Bien lue ainsi, la proposition de van Doesburg n'est pas commune.

Une compression des deux citations donne ceci : l'orthogonalité est tragique et elle se rapporte à une extension infinie, sous un mode « tendu ». *Tragique*, *extension infinie*, *tension* sont des notions qui restent imprécises en ce point. Il convient de les éclaircir.

L'observation des peintures de Piet Mondrian permet d'avancer. Examinons les *Compositions en rouge, blanc et bleu* (Figure 7 et 8). Ce ne sont pas des architectures bien sûr, mais ces toiles mettent en place une délimitation de surfaces qui semble similaire à celles mises en exergue par la citation de Theo van Doesburg. Ces surfaces sont établies par des processus internes au tableau, grâce aux croisements de lignes horizontales et verticales qui les bordent – noires et dotées d'une certaine épaisseur. Par contre les surfaces adjacentes au bord extérieur du tableau ne reçoivent aucune délimitation supplémentaire qui les contiendrait. À partir d'une situation finie – et qu'y a-t-il de plus fini qu'un tableau ? – les surfaces, blanches, rouges ou bleues, sont limitées pour se porter, en puissance, au-dehors du tableau**.**

Positions et propositions

Reprenons à présent les questions et les faits énoncés ci-dessus, à rebours, par le truchement d'une série de positions et de propositions qui vont s'enchaîner. Nous pourrons mieux y déployer les causes et les effets, les continuités et les ruptures, les indéterminations.

0.

Il n'y a pas d'espace naturel – ambiant, environnant et donné *a priori* – où habiteraient les anthropes, sinon dans les fictions, dans les histoires que nous (nous) racontons. La *forêt*, la *plage*, la *mer*, par exemple, sont culturelles et prennent signification dans une orientation (un sens) qui entretient un rapport à un imaginaire anthropique, variable et toujours spécifique. Les mots mêmes prononcés : *forêt, plage*, *mer*, en supposant la possibilité de les traduire, ne se glisseraient pas dans une circulation de sens qui soit compatible ou similaire dans les langues des peuples Moche[8] ou Khitan[9], par exemple !

[7] Théo van Doesburg, « Vers une architecture plastique », *De Stijl*, vol. 6, n°6-7, série XII, 1924, p. 78-83. L'ensemble du texte mérite d'être consulté.

[8] Culture préhispanique qui a occupé une partie de la côte Nord-Ouest de l'actuel Pérou entre les II^{e} et VIII^{e} siècles ap. J.-C.

[9] Culture protomongole qui a occupé une grande partie de la Mandchourie à partir du V^{e} siècle ap. J.-C.

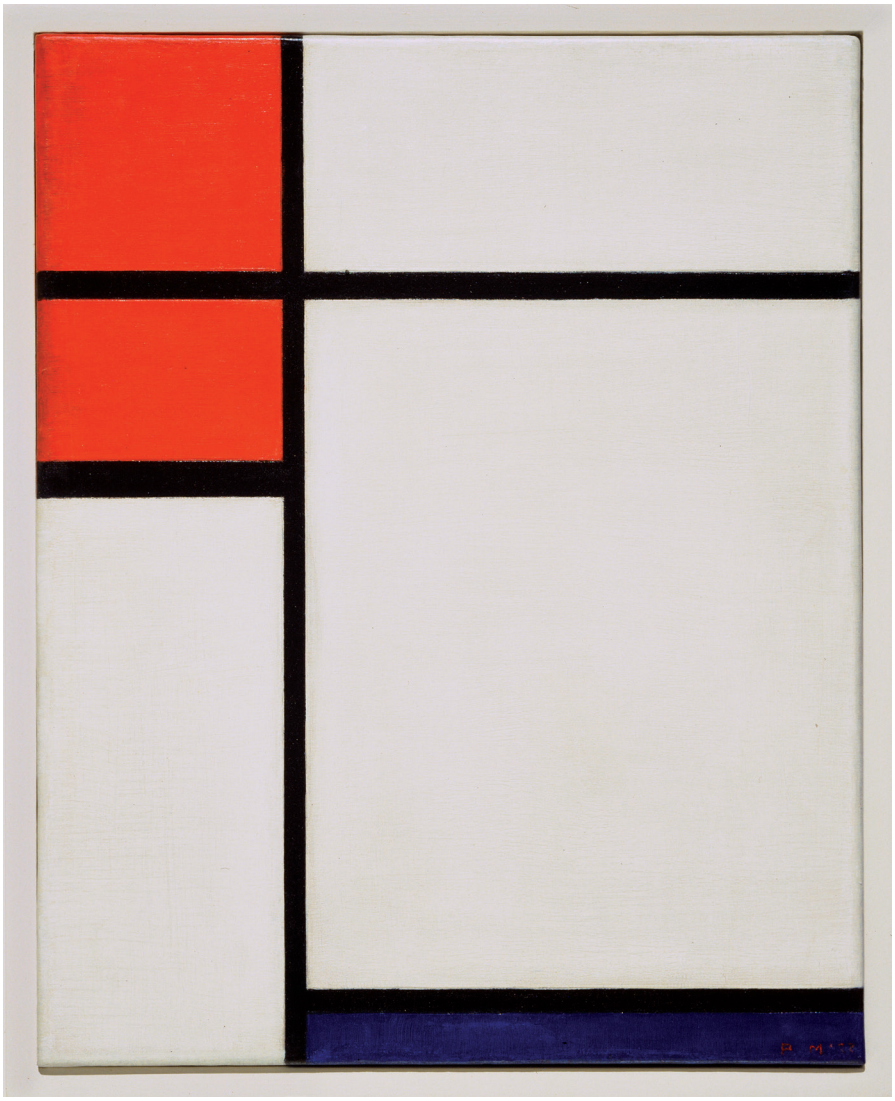


Figure 7 :
Piet Mondrian, *Composition en rouge et bleu*, 1933, Museum of Modern Art, New York.

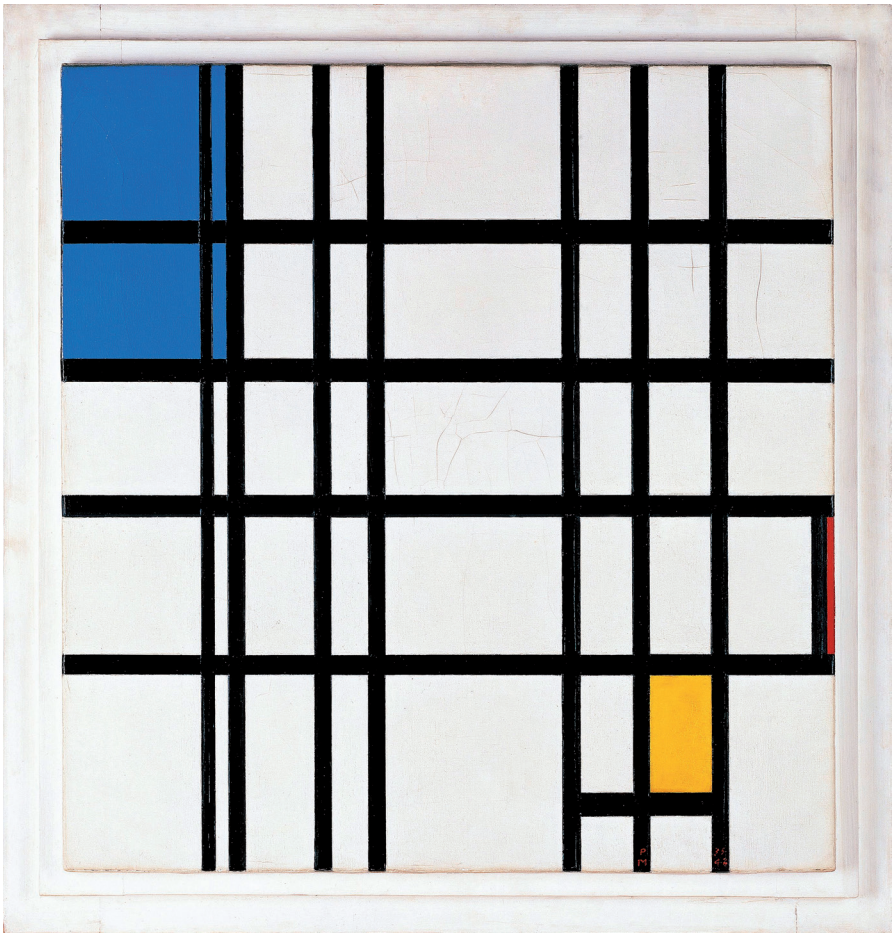


Figure 8 :
Piet Mondrian, *Rythme de lignes droites,* 1937-42, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Duesseldorf, Germany.

Nous pourrions, de manière provoquante, ajouter ceci : un « écosystème », tel qu'entendu par la science moderne, n'atteint pas en soi une quelconque dynamique naturelle de la planète. Il est, dans sa visée et selon ses raisons mêmes, une construction culturelle : il décrit et analyse un milieu qui demeure passif au regard des soucis pleinement (par force) culturels d'une collectivité peu ou prou élargie !

1.

En conséquence complémentaire : il n'y a d'espaces que construits, donc non naturels, qu'habitent les anthropes, soit des espaces où ils habitent culturellement et réellement. Les humains habitent des dispositifs structurés qui transmettent et se transmettent. La culture n'est pas donnée, elle n'est pas dispensée par les vertus de l'instinct ou de la génétique dont les processus sont immanents. La condition d'existence de la culture tient à sa capacité à passer, à glisser de génération en génération par des dispositifs extériorisés, transcendants, comme le sont les langues et les artefacts. Ces dispositifs sont extérieurs à la structure intime de « nous » les humains en tant qu'étant*s vivants* (y compris tels que définis par la science biologique), ils sont potentiellement fragiles, exposés au risque de leur usure, de leur oubli, comme de leur destruction, de leur disparition. Ce n'est pas sans effets sur l'organisation même de ces dispositifs et, peut-être, faut-il y considérer une des fonctions assurées par les agencements architecturés, soit une des raisons mêmes de l'existence de l'architecture.

2.

L'espace construit habité par les anthropes est un espace *divisé* par le langage, par l'artefact ou par l'artefact et le langage. Ceci se déduit des questions liminaires et des départs anthropologiques (les logiques de l'anthrope) posés en tête de ce texte et de la proposition complémentaire évoquée ci-dessus :

> Il y a du langage et il y a des artefacts. Cela implique qu'ils ne sont pas les mêmes. Les mots ne sont pas des artefacts et les artefacts ne sont pas des mots. Nous n'allons pas développer cette proposition, la considérant comme un axiome simplificateur qui fait écho à la première partie de l'exposé : les anthropes sont fabriqués – par les langues et par les artefacts.

3.

Diviser est strictement contemporain, synchrone et logiquement articulé à l'absence, voire à l'impossibilité d'une mise ensemble qui fasse totalité. Des caractéristiques simples permettent d'illustrer ceci. Au fil des langues (à entendre « linéairement »), il n'y a ni α ni ω, il n'y a pas de premier ni de dernier mot pour inscrire des bornes stables. Au plan de l'image, en deux dimensions (par exemple sous la clôture d'un cercle), il n'y a pas d'image absolue et définitive qui représenterait l'entièreté du monde. Au plan de l'espace, en trois dimensions (par exemple sous la clôture d'une sphère), l'horizon n'arrête de se déplacer et recule à l'infini. Sans ces divisions, nous serions « collés » à la corporéité, à la chair, comme une masse compacte indéfinie, telle une boule effondrée sur elle-même, dans une indifférence semblable à l'éternité de la mort. Mais il n'y a pas *autre chose* que cette division, ni avant,

ni ailleurs. Les corps sont d'abord divisés et, ensuite (mais néanmoins en synchronie) ils aiment s'imaginer intègres, entiers, capables de compléter leurs blessures.

4.

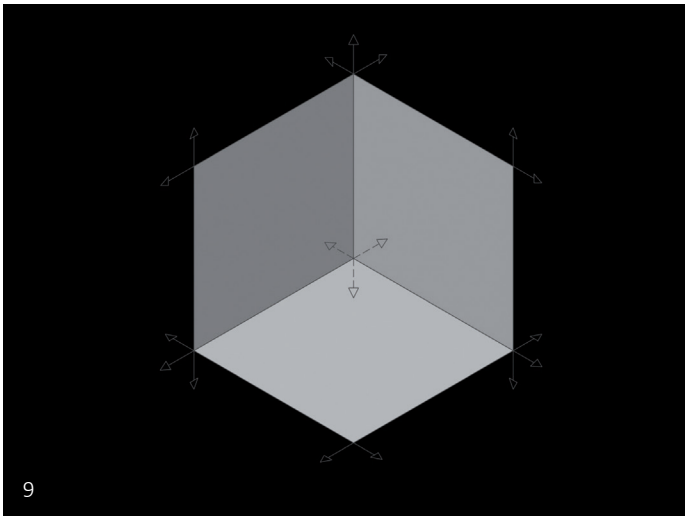
Diviser l'espace habité *pour qu'il puisse être habité*, c'est « le » diviser en trois dimensions – *l'écarteler* – par l'artefact. Cette division produit trois espaces : 1/ un espace à une dimension (1D), linéaire : le langage en fournit la structure ; 2/ un espace à deux dimensions (2D), surfacique, mis à plat : c'est le monde imaginaire en ce compris les images psychiques et les images artefactuelles ; 3/ un espace à trois dimensions (3D) : c'est la profondeur, le vide où nous nous débattons, qui ne se laisse pas dire et qui est inimaginable. La perspective renaissante comme le cinéma en 3D forment les tentatives désespérées pour conjurer l'irreprésentabilité de la profondeur de l'espace à trois dimensions. Leurs répétitions à l'envi cultivent la jubilation paradoxale d'expérimenter un voyage voué par structure à l'échec.

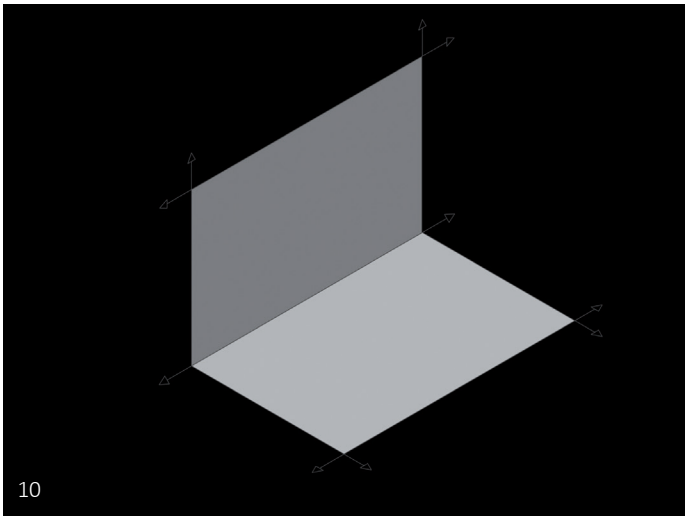
Nous sommes, dès lors, amenés à comprendre ceci : s'il y a des langues – concrétisations de la compétence langagière des anthropes – et des artefacts – concrétisations de la compétence technique des anthropes –, les langues fabriquent un espace linéaire, à une dimension *a priori* irréversible, qui passe, qui fait sens sans début ni fin. Les artefacts, de leurs côtés et quels qu'ils soient – leur typologie est abondante –, fabriquent des espaces à deux dimensions (les images, mais aussi l'écriture qui inscrit, qui écrit l'espace à une dimension des langues sur des supports à deux dimensions) mais aussi des espaces à trois dimensions : les ustensiles divers, sacrés ou non, les architectures diverses, sacrées ou non. L'espace habité par les anthropes est donc divisé en trois espaces : respectivement à une, à deux, à trois dimensions[10].

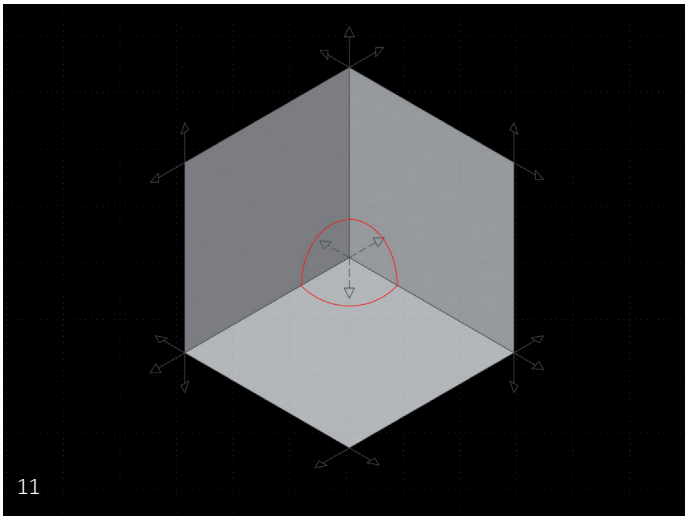
5.

Le trièdre est un opérateur concret, matériel, de la division en trois de l'espace que nous habitons par l'artefact architecturé. Il convient de parler de *division triédrique*. Mais qu'est-ce qu'un trièdre ? Recourons à la définition conforme aux axiomes de la géométrie euclidienne. Celle-ci présuppose un espace, un monde, où la matière et ses épaisseurs sont congédiées. Un trièdre consiste en la rencontre, l'intersection de trois plans infinis, à la différence du dièdre (Figure 10) qui, lui, s'établit à l'intersection de deux plans infinis. Cette intersection est concrétisée par le croisement de trois droites, trois arêtes qui s'étendent en puissance à l'infini. Les trois droites se coupent en un point qui, par axiome, est un point de pure finitude (Figure 11). Le dièdre est infini (les deux plans qui le dressent ainsi que l'arête où ils se coupent). Le trièdre est infini *et* fini (trois plans, trois arêtes et un point d'intersection) ! Le trièdre est ainsi une structure géométrique qui associe fini et infini, tout en instaurant un espace divisé en trois dimensions (1D, 2D, 3D). Rappelons-nous la phrase de Théo van Doesburg à propos des points et des surfaces finies qui entrent en correspondance, selon lui, avec des points et des surfaces infinies. Les éléments d'Euclide et les hypothèses de van Doesburg seraient-ils compatibles ?

[10] Jean Stillemans, «Las tres dimensiones del habitar», *Lacan arquitectura*, Lima, Fondo editorial de la PUCP, 2009.







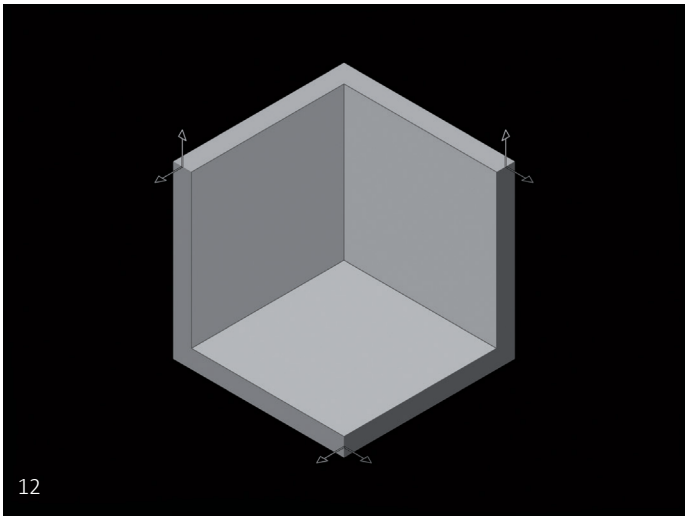


Figure 9 :
Trièdre euclidien : trois plans et trois arêtes infinis, un point d'intersection, schéma de l'auteur.

Figure 10 :
Dièdre euclidien : deux plans et une arête infinis, schéma de l'auteur.

Figure 11 :
Trièdre euclidien : mise en exergue du point d'intersection, schéma de l'auteur.

Figure 12 :
Trièdre architectonique : mise en épaisseur matérielle du trièdre euclidien, schéma de l'auteur.

Au-delà du trièdre géométrique, qu'en est-il de l'opérateur artefactuel qui met en œuvre la division triédrique en architecture ? Celui-ci est, assez trivialement, le trièdre euclidien disposé matériellement, à savoir un dispositif où les plans et les lignes sans épaisseur deviennent des murs, des sols, des colonnes, des piliers ou, en tous les cas, des dispositifs architectoniques (Figure 12). Mais méfions-nous de cette « simple » matérialisation. Elle change tout, car l'architecture divise les espaces et les corps qui y habitent et non pas un quelconque espace idéal où la chair serait absente. Elle affecte les espaces où se tiennent nos corps et les marquent. Notons ceci en supplément : l'espace euclidien en ses axiomes est radicalement et globalement castrateur, puisqu'il s'origine en l'expulsion de nos corps du champ qu'il entend déployer.

Le recours au trièdre est très commun en architecture si on examine les divers destins culturels. Nous pourrions l'appeler, sous réserves : le trièdre *anthropologique*. Un parcours sommaire des cultures et des architectures les plus étrangères les unes aux autres, géographiquement ou historiquement, permet de s'en convaincre.

En guise de symptômes, examinons quelques cas diversifiés et bien connus (Figure 13 à 19).

6.

Diviser l'espace habité est strictement contemporain, donc synchrone et logiquement articulé, à la division du/des corps du/des sujet(s). C'est la suite donnée à la question : « Que font les artefacts aux humains ? ». La division de l'espace habité en trois dimensions « fait » quelque chose aux corps des anthropes, agit leurs corps en les divisant, en les écartelant, c'est-à-dire en les instaurant, en les instituant en trois dimensions, ce qu'il convient de comprendre en : un espace à une dimension (1D) + un espace à deux dimensions (2D) + un espace à trois dimensions (3D). Cette opération de division est instituante et coïncide avec le fait anthropique lui-même : la division entre le corps parlé/parlant (le *parlêtre*, selon Lacan) et le corps constitué artefactuellement : par les images (2D) et par les artefacts (3D) – dont l'architecture.

7.

Les trièdres sont les opérateurs d'une découpe, comme des scalpels, et non les « coins » d'un enveloppement, d'une clôture, d'une boîte. Il convient de désapprendre cette idée que l'architecture relèverait d'abord d'une sorte de contenant, que ce soit du côté de la cabane primitive, des formes d'architectures dites organiques ou enveloppantes, métaphores aidant, pareilles aux nids ou aux ventres.

Les trièdres sont des diviseurs (des opérateurs de division) et non les points singuliers, les têtes prismatiques, où se conclurait la finitude d'un abri qui divise le dedans et le dehors. Cette proposition amène à congédier l'imaginaire d'une opposition *dedans/dehors*, dont la fonction consiste peut-être tout simplement à refouler la division triédrique – l'écartèlement – qui nous disperse dans le pur et seul dehors, s'il est concevable d'isoler un terme de ce couple magique.

13

14

15

16

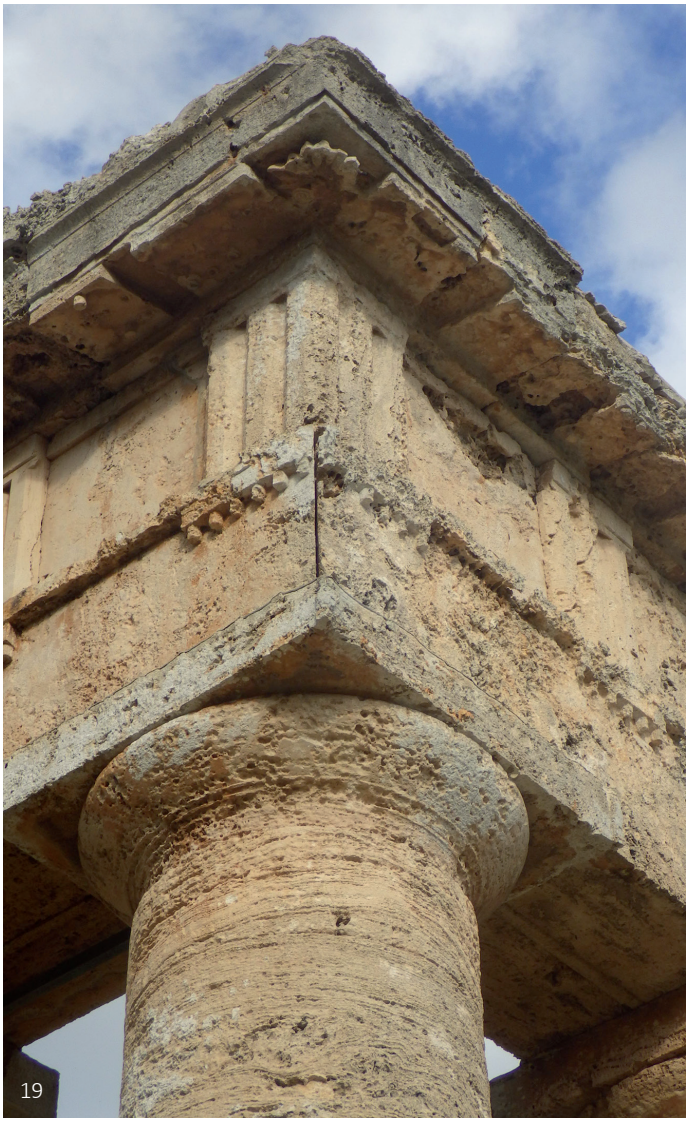


Figure 13 :
Aires Mateus, Centre des arts, Sines, Portugal,
photographie de l'auteur.

Figure 14 :
Chan Chan (culture Chimú), Trujillo, Pérou,
photographie de l'auteur.

Figure 15 :
Gerrit Rietveld, Maison Schroëder, Utrecht, Pays-Bas, 1924,
photographie de l'auteur.

Figure 16 :
Ludwig Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, Espagne, 1929,
photographie de l'auteur.

Figure 17 :
Luis Barragan, maison-atelier, Mexico, 1948,
photographie de Ymblanter.

Figure 18 :
Hans Van der Laan, Abbaye de Sint-Benedictusberg, Lemiers,
Pays-Bas, 1968, photographie de Federick Cooper Llosa.

Figure 19 :
Temple de Ségeste, Sicile, V^{e} siècle av. J.-C.,
photographie de l'auteur.

Ajoutons à ce qui précède deux courtes remarques latérales :

7. 1

La première remarque porte sur l'origine du trièdre. Nous formulons l'hypothèse que le trièdre en géométrie euclidienne est la reprise en abstraction et en généralité du trièdre architectonique. L'espace divisé en trois dimensions (qui génèrent trois espaces, respectivement à 1D, 2D, 3D), est l'ouvrage, le produit de la fabrication de l'architecture comme dispositif matériel rapporté à l'*habiter*, que la spéculation mathématique a déplacé vers un espace idéal, non matériel. Le mouvement *logiquement* initial – qui n'a de cesse d'inaugurer – est celui de l'institution de la collectivité divisée des corps divisés, à savoir l'architecture *instituante*. La géométrie idéale et euclidienne n'est pensable, semble-t-il, que dans un « après-coup » de l'advenue et de l'invention de l'espace divisé en trois par l'architecture. Le trièdre, comme concept géométrique, est le nom donné à un opérateur artefactuel/architectural porté à un niveau logique qui fait ex-sister, qui abstrait une opération concrète et immanente[11].

7.2

La deuxième remarque souligne que le trièdre architectonique n'institue pas un espace 3D où les trois dimensions seraient homogènes et isotropes. À chaque occurrence, un des versants au moins coïncide avec le sol, s'y superpose ou duplique le corps de la terre (un versant horizontal) et les deux autres se dressent perpendiculairement au premier (deux versants verticaux). Ceci fournit un indice supplémentaire que le trièdre géométrique et le trièdre architectonique ne peuvent être confondus : l'isotropie n'est pas à l'ordre du jour en architecture[12].

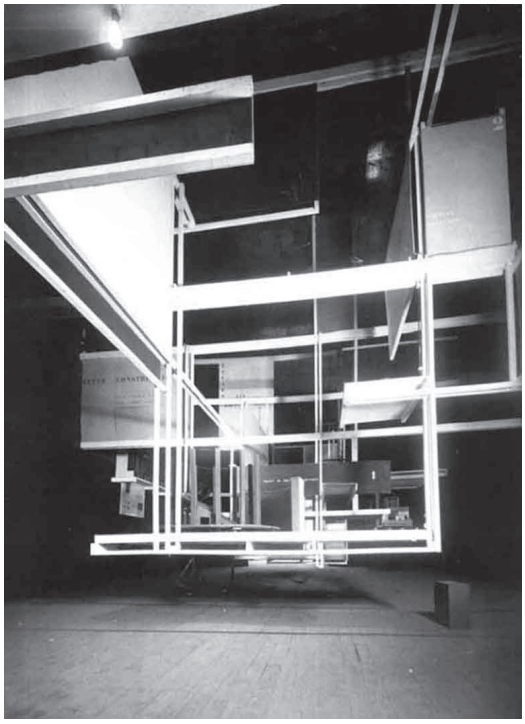


Figure 20 :
Frederick Kiesler, *Raumstadt*, exposition des Arts Décoratifs, Paris, 1925, photographe non identifié.

[11] Jacques Derrida écrit : « Mais ce sont des sciences matérielles *abstraites*, parce qu'elles [la géométrie et la cinématique pures] ne traitent que de certaines composantes eidétiques de la chose corporelle en général, abstraction faite de sa totalité indépendante et concrète (qui comporte aussi les qualités « *matérielles* » *(stofflich)* sensibles et la totalité de ses prédicats). Formes spatiales, formes temporelles, formes de mouvement sont toujours *prélevées sur* la totalité du corps perçu. », dans son « Introduction » à *L'origine de la géométrie*, Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 131.

[12] Une observation en supplément : les architectes du mouvement « De Stijl » se sont laissés séduire par le principe – émancipateur à leurs yeux – d'une isotropie fondatrice de l'architecture, voire à cet égard, par exemple, la Raumstadt de Frederick Kiesler à l'Exposition des Arts Décoratifs, à Paris en 1925 (Figure 19). On ne peut être radical sur tous... les plans à la fois !

Reconsidérons la fonction de l'opérateur triédrique, sa puissance de division et la cruauté de son action. Nous remarquions que le coin d'une boîte réduit la fonction du diviseur triédrique à celle d'une clôture, à l'enfermement d'un dedans par un dehors, à la contention d'un contenu par un contenant. La violence de la division diédrique, l'acuité de son scalpel est dans ce cas largement détournée, inversée et refoulée.

Cette réduction de l'opération triédrique peut être encore plus prononcée. Ainsi de nombreuses architectures de Frank Lloyd Wright peuvent être regroupées sous le mot d'ordre de la « conquête triédrique ». Nous connaissons la logique de déploiement *organique* des constructions de Frank Lloyd Wright. À partir d'une matérialité forte qui tient lieu d'origine (comme le foyer et sa cheminée) des dispositifs se déploient constitués de murs, de rythmes de piliers, de sols et de couvertures qui partent à la conquête de l'espace environnant pour l'arraisonner. Quelques édifices emblématiques comme les maisons *Falling Water* (Figure 21 et 22) ou *Robie House* (Figure 23 et 24) permettent de mesurer la part d'extraversion de cette architecture. Elle ne supporte pas le vide et cherche avec obstination à produire un artefact qui saisisse des pans de monde pour les absorber dans une plénitude à quoi rien ne devrait manquer. Indivisible, elle est toute organiquement continue.

Figure 21 :
Frank Lloyd Wright, Falling Water, 1940,
photographie de Bettmann.

Figure 22 : Frank Lloyd Wright, Falling Water, Stewart, Pennsylvanie, 1940, photographie de Tolbert.

Figure 23 :
Frank Lloyd Wright, Frederick C. Robie House, Chicago, Illinois, 1910, photographie de Teemu08.

Figure 24 :
Frank Lloyd Wright, Frederick C. Robie House, Chicago, Illinois, 1910, dessin de présentation, photographie de Lykantrop.

Examinons, en contraste radical, cette photographie de la *Maison Lange* (Figure 25), à Krefeld en Allemagne, conçue par Ludwig Mies van der Rohe. Elle nous donne à observer un mouvement de rétraction, de repliement de l'architecture *sur son propre retrait*. Le corps de l'édifice déploie une sorte de trièdre dont le point de finitude (Figure 26) est localisé à l'angle d'une petite construction ouverte et vide qui lui donne place, qui l'installe comme le coin de résolution de l'étendue triédrique de la maison. Cette petite construction vide fonctionne comme un dispositif minimal d'espace, une matrice où se rassemblent les éléments *élémentaires*, pareille à l'édicule placé en des conditions similaires à la *Maison Esters* (Figure 27) voisine de la Maison *Lang* et projetée par Mies dans les mêmes années. Le trièdre établit ici une structure où les corps édifiés se retirent pour donner origine à un espace divisé en trois dimensions. Un espace ouvert, précisément non enclos, où les corps peuvent se tenir – marqués, frappés par la division en trois dimensions. Le basculement par rapport aux conquêtes triédriques de Frank Lloyd Wright est complet.

Figure 25 :
Mies van der Rohe, Maison Lange, Krefeld, Allemagne, 1927-30, Kunstmuseum Krefeld, photographie de Volker Döhne.

Figure 26 :
Ludwig Mies van der Rohe, Maison Lange, Krefeld, Allemagne, 1927-30, photographie de l'auteur.

Figure 27 :
Ludwig Mies van der Rohe, Maison Esters, Krefeld, Allemagne, 1927-30, photographie de l'auteur.

Mies van der Rohe, à Krefeld, a construit pour des industriels, friands de modernité, mais fidèles néanmoins à la tradition d'un habitat bourgeois. On sait que, dans les mêmes années, l'architecte a projeté, entre autres, le pavillon de Barcelone[13]. Trente années plus tard, il préparera la Neue Nationalgalerie à Berlin. Un élément décisif marque ces deux œuvres qui balisent sa production sur une longue durée : il s'agit de la colonne transformée en opérateur de division triédrique que nous y voyons agir (Figure 28). La fameuse colonne de Barcelone se comporte comme les deux peintures de Mondrian que nous avons examinées (Figure 7 et 8). Il en va de même avec la colonne de la Neue Nationalgalerie de Berlin (Figure 29 et 30).

Nous pouvons décrire l'opération de Mies ainsi : la matière se réduit, la matière se retire, se retourne et ouvre le vide – l'espace vide – pour le diviser en trois dimensions.

En outre, rappelons-nous que, simultanément à cette construction triédrique de l'espace divisé en trois dimensions, Mies a poursuivi l'installation d'espaces à deux dimensions dans ses architectures : pans de verre, plans de projections, tableaux d'art (Figure 31 et 32). Nous pourrions interpréter ce déploiement comme ceci : la division triédrique donne place à l'espace à deux dimensions, celui des images et de l'imaginaire.

La colonne en croix de Mies van der Rohe met à nu de la manière la plus explicite qui soit l'opération de la division triédrique : elle incarne avec simplicité et radicalité l'interprétation moderne d'un fait de structure !

[13] Une comparaison rapide permet d'apprécier la proximité de recherche que partagent Théo van Doesburg et Ludwig Mies van der Rohe. L'examen parallèle de *La maison de campagne en briques* (1924) de Mies van der Rohe et de *La danse russe* (1918) de Théo van Doesburg exprime la solidarité *de facto* du travail du groupe « De Stijl » et de Mies van der Rohe qui se manifeste sous la forme de la fabrication conjointe de points de finitudes, de lignes – ou d'arêtes – et d'étendues infinies.

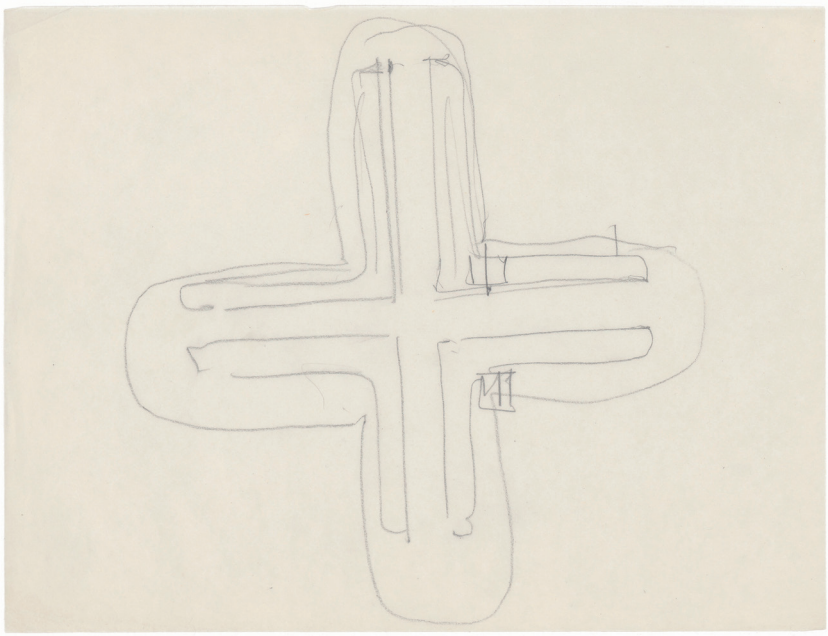


Figure 28 :
Ludwig Mies van der Rohe,
esquisse de colonne pour la maison Tugendhat, Brno, Tchécoslovaquie, 1928-1930, similaire à la colonne de Barcelone.

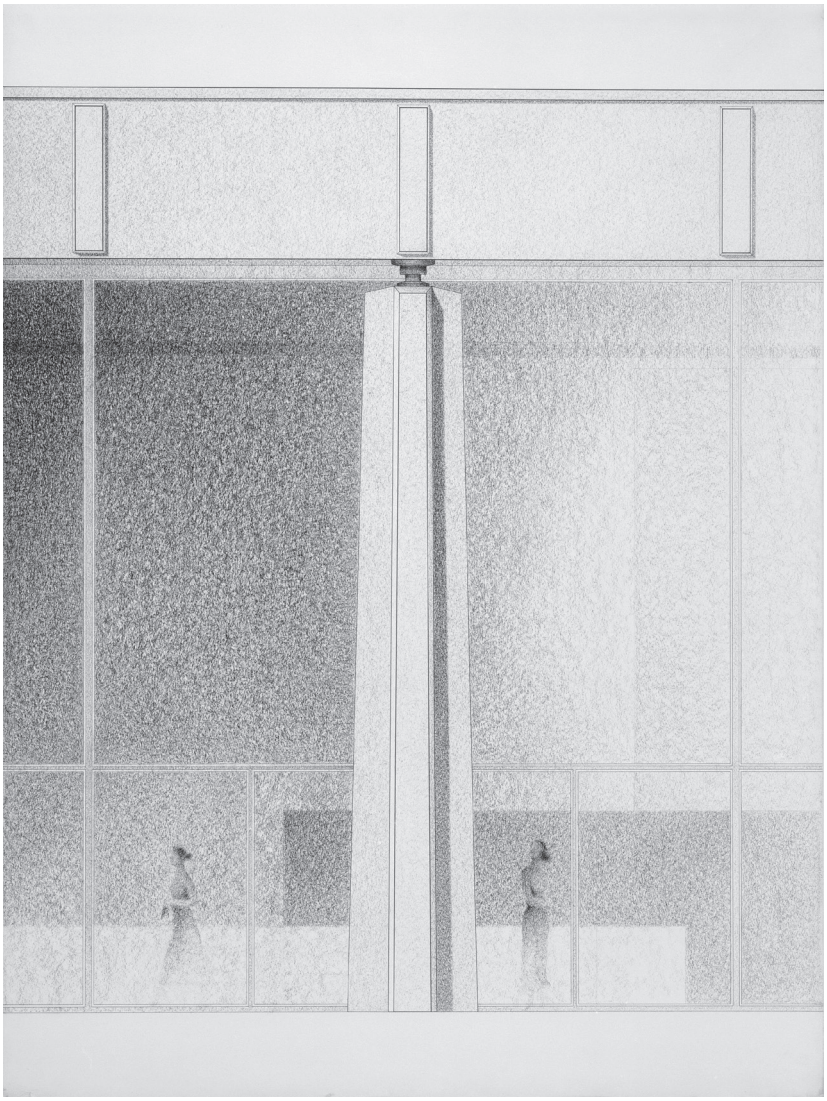
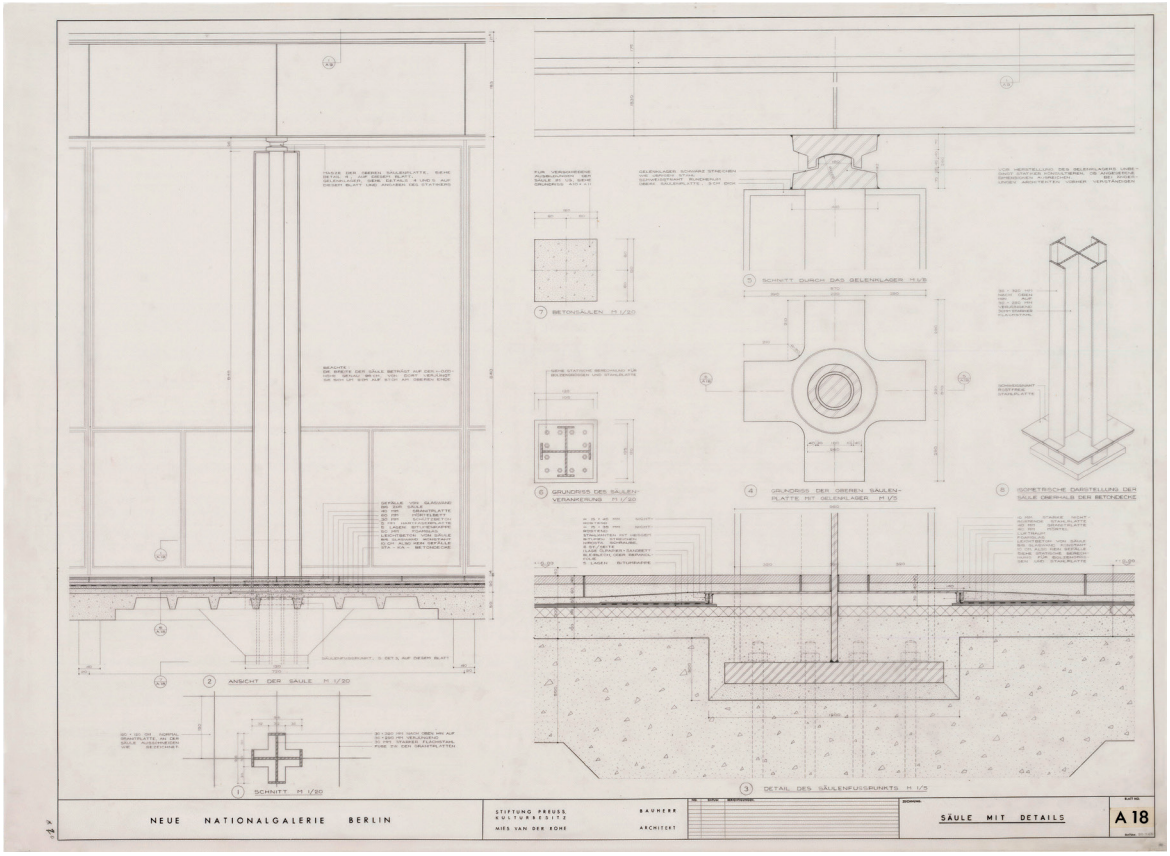


Figure 29 :
Ludwig Mies van der Rohe, dessin d'élévation de colonne pour le bâtiment Bacardi, Santiago de Cuba,1957.


NEUE NATIONALGALERIE BERLIN
STIFTUNG PREUSS. KULTURBESITZ
MIES VAN DER ROHE
BAUHERR
ARCHITEKT
SÄULE MIT DETAILS
A 18

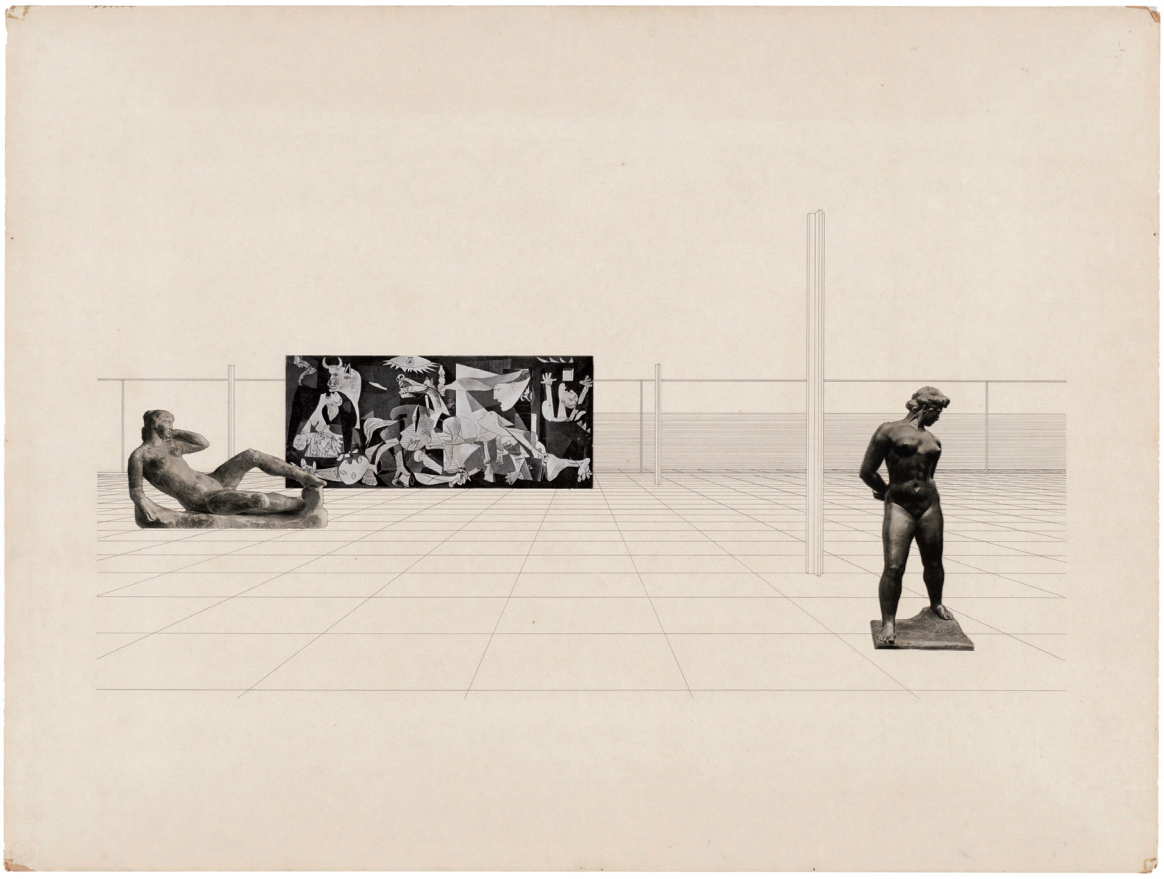
30

31

Figure 30 :
Ludwig Mies van der Rohe, détails d'exécution,
Neue Nationalgalerie, Berlin, 1968.

Figure 31 :
Ludwig Mies van der Rohe, projet de la Resort House, collage,
Mies van der Rohe Archive, 1937-1941, MoMa, New York, .

Figure 32 :
Ludwig Mies van der Rohe, Museum for a Small City, 1942-43.
collage, MoMa, New York.



32

Liste des figures

Figure 1 : Antonin Artaud dans le rôle de Marat, Abel Gance, *Napoléon*, 1927, France. © Scala, Florence

Figure 2 : Culture Moche (Pérou), représentation de sacrifice, reproduit par Christopher B. Donnan et Donna McClelland, Munich, Five Continents Museum

Figure 3 : Dirk Bouts, panneau central du *Triptyque du martyre de saint Hippolyte,* 1470-1475, Musée de la Cathédrale Saint-Sauveur de Bruges. © *Scala, Florence* 2023

Figure 4 : le Caravage, *Le sacrifice d'Isaac*, 1594-1596, Galerie des Offices, Florence. © Scala, Florence 2023 - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo

Figure 5 : le Caravage, *Narcisse*, 1598-1599, Galerie nationale d'art ancien, Rome. © Scala, Florence 2023 - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo

Figure 6 : Alfred Hitchcock, *Psychose*, 1960, Shamley Production Inc., USA. © Allstar Picture Library Ltd/Alamy Banque d'images

Figure 7 : Piet Mondrian, *Composition en rouge et bleu*, 1933, Museum of Modern Art, New York. © Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Figure 8 : Piet Mondrian, *Rythme de lignes droites,* 1937-42, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Duesseldorf, Germany. © DeAgostini Picture Library/Scala, Florence

Figure 9 : Trièdre euclidien : trois plans et trois ar*êtes infinis, un point d'intersection, schéma de l'auteur*

Figure 10 : Dièdre euclidien : deux plans et une arête infinis, schéma de l'auteur

Figure 11 : Trièdre euclidien : mise en exergue du point d'intersection, schéma de l'auteur

Figure 12 : Trièdre architectonique : mise en épaisseur matérielle du trièdre euclidien, schéma de l'auteur

Figure 13 : Aires Mateus, Centre des arts, Sines, Portugal, photographie de l'auteur

Figure 14 : Chan Chan (culture Chimú), Trujillo, Pérou, photographie de l'auteur

Figure 15 : Gerrit Rietveld, Maison Schroëder, Utrecht, Pays-Bas, 1924, photographie de l'auteur

Figure 16 : Ludwig Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, Espagne, 1929, photographie de l'auteur

Figure 17 : Luis Barragan, maison-atelier, Mexico, 1948, photographie de Ymblanter, licensed under CC BY-SA 3.0

Figure 18 : Hans Van der Laan, Abbaye de Sint-Benedictusberg, Lemiers, Pays-Bas, 1968, © photographie de Federick Cooper Llosa

Figure19 : Temple de Ségeste, Sicile, Ve siècle av. J.-C., photographie de l'auteur

Figure 20 : Frederick Kiesler, *Raumstadt*, exposition des Arts Décoratifs, Paris, 1925, photographe non identifié

Figure 21 : Frank Lloyd Wright, Falling Water, Bear Run, Pennsylvanie, 1940. © photographie Bettmann, Photo/Ghetty Images

Figure 22 : Frank Lloyd Wright, Falling Water, Bear Run, Pennsylvanie, 1940. © photographie de Tolbert, Alamy Stock Photo

Figure 23 : Frank Lloyd Wright, Frederick C. Robie House, Chicago, Illinois, 1910, photographie de Teemu08, licensed under CC BY-SA 3.0

Figure 24 : Frank Lloyd Wright, Frederick C. Robie House, Chicago, Illinois, 1910, photographie de Lykantrop, copyrighted free use, via Wikimedia Commons

Figure 25 : Mies van der Rohe, Maison Lange, Krefeld, Allemagne, 1927-30, Kunstmuseum Krefeld, photographie de Volker Döhne

Figure 26 : Ludwig Mies van der Rohe, Maison Lange, Krefeld, Allemagne, 1927-30, photographie de l'auteur

Figure 27 : Ludwig Mies van der Rohe, Maison Esters, Krefeld, Allemagne, 1927-30, photographie de l'auteur

Figure 28 : Ludwig Mies van der Rohe, Sketch plan for a column for the Tugendhat House, Brno, Czechoslovakia, 1928-1930, graphite, 21.9 x 28.4 cm. © Estate of Ludwig Mies van der Rohe, Mandatory credit line : Canadian Centre for Architecture

Figure 29 : Ludwig Mies van der Rohe, Bacardi S. A. Adminstration Building, 1957-60, Elevation of column with roof and glass wall, Final version dated 1957, Museum of Modern Art, New York. © Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Figure 30 : Ludwig Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie (New National Gallery), Berlin, 1962-68, Column with Details, 1965, MoMa, New York. © Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Figure 31 : Ludwig Mies van der Rohe, projet de la Resort House (Jackson Hole, Wyoming), collage, Perspective of living room through south glass wall, 1937-1941, Graphite and collage of wood veneer and cut-and-pasted reproduction and photograph and graphite on illustration board, 76,1x101,5 cm, The Museum of Modern Art, New York. © Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Figure 32 : Ludwig Mies van der Rohe, Museum for a Small City, collage, 1942-1943, Interior Perspective, Pencil and cut-out reproductions on illustration board, 76.1 x 101.5 cm, The Museum of Modern Art, New York. © Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Texte

Dans ce numéro des *Pages du laa* intitulé « La cruauté des artefacts, l'architecture », Jean Stillemans interroge les rapports d'instauration réciproque qu'entretiennent l'architecture et les êtres humains. Inversant la perspective courante selon laquelle les êtres humains sont les producteurs des ouvrages architecturaux, il envisage l'incidence que ces derniers ont sur les premiers.

L'auteur soutient la thèse suivante : l'architecture participe, au même titre que le lan-gage et l'image, à l'instauration d'une coordonnée anthropologique, à savoir : l'espace à trois dimensions. Si le langage déploie une dimension, celle de la chaîne signifiante, et si l'image en développe deux, celles du plan de projection, l'architecture instaure simultané-ment trois dimensions qui divisent l'espace naturel et dotent celui-ci d'un aplomb, d'une assiette et d'une profondeur. L'opérateur de cette division est le « trièdre architectonique » caractérisé par la rencontre de trois faces orthogonales, qui préfigurent les plans sans épaisseur d'un trièdre géométrique. Si la présence du trièdre architectonique est obser-vable dans de nombreux édifices, elle se manifeste de manière radicale et explicite dans les œuvres de Theo van Doesburg et de Mies van der Rohe. Ainsi, la fonction anthropolo-gique de l'architecture est-elle moins d'envelopper le corps et de conforter son unité com-pacte que, par l'effet du trièdre architectonique, de l'écarteler, de l'étendre cruellement, selon trois dimensions.

Auteur

Jean Stillemans est Professeur émérite de la Faculté d'architecture, d'ingénierie architec-turale, d'urbanisme (LOCI) de l'UCLouvain. Membre fondateur et co-coordinateur du laboratoire analyse architecture (laa-Institut LAB), il poursuit des recherches en théorie de l'architecture, qui rencontrent de manière perpendiculaire la philosophie, l'anthropologie et la psychanalyse.

laa

https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/lab/laa
© Les pages du laa, 2023
ISSN : 2593-2411