

**CRITIQUE DE LA LECTURE**  
**DES**  
**ŒUVRES ARCHITECTURALES**

Ristorcelli Jean-Baptiste  
Sorio di Tenda, 20246.  
Tel. 04 95 37 73 38  
E-Mail : [jbristorcelli@aol.com](mailto:jbristorcelli@aol.com)

## INTRODUCTION

L'Architecture sera entendue ici, non seulement comme « connaissance de la forme » ou comme un ensemble de bâtiments déjà posés que l'on se proposerait d'étudier, mais comme un acte de construire en général, apparition d'une chose par le fait de l'homme. Dans la mesure où une telle apparition renvoie aux rapports dedans/dehors, corps/espace, fin/forme/matière, sacré/profane, elle sera dite architecturale.

Cependant, c'est l'ARCHÈ « comme origine déjà-là de l'ordre et de la loi »<sup>1</sup>, qui vient menacer la TECTURE entendue comme « action de bâtir », en lui retirant à la fois le principe de l'intériorité et toute prétention au fondement ontologique du sujet. En effet, si nous supposons que le problème de la tecture rejoint celui que le mythe occupait – la distance qui sépare « le prince présidant à l'ordonnance actuelle du monde » du « principe ou origine du monde »<sup>2</sup> – par une remise en question de l'ordre imposé et de la personne qui le subit ; l'archè, par contre, supprime ce conflit d'identité du sujet dans son rapport à un possible (re)fondement du sens de ses actes. *L'archè*, lorsqu'elle se joint à la *teature*, masque le moment où le physicien d'Ionie recouvre de son savoir les pouvoirs de la légende, qui constituaient le rapport *doxique* du sujet à son passé. L'archè, qui rassemble « le commencement, l'origine, l'autorité et le principe »<sup>3</sup>, sépare l'individu d'un événement originaire fondateur d'ordre, de sens et d'être, auquel le mythe renvoyait. Le philosophe, héritier du physicien d'Ionie, (re)trouve sans cesse l'archè dans sa pensée, puisque « la phénoménalité actuelle du monde le redit sans écart majeur, y ramène à travers la lisibilité et l'immanence de ses propres lois »<sup>4</sup>. Le physicien trouve dans son discours sur le réel-comme-physis le fondement de son identité, puisque « l'ordre du monde ne peut plus avoir été institué à un moment donné par la vertu d'un agent singulier » (le héros, le dieu, le roi). Or nous émettons l'hypothèse d'un individu hanté par la possibilité de re-construire l'ordre, qui désire la refonte d'une identité non aliénée, que l'intériorité définie par la connaissance de la *physis* ne parvient pas à soutenir.

Si le mythe décrit la ségrégation des régions de l'espace comme étant l'effet de l'acte d'un dieu ou d'un héros, le physicien recherche la loi de l'univers dans le texte de la phénoménalité, et il pense que cette loi est « présente en quelque façon dans l'élément originel dont le monde est peu à peu sorti ». D'une part, l'individu soupçonne, derrière le dieu ségrégateur et créateur d'ordre, un acte-comme-équilibre qui ne dépend pas d'une théorie, d'un spectacle de l'ordre que le physicien donne à voir en même temps que « l'origine dans l'ordre ». D'autre part, Hegel subordonne la tecture au concept et identifie

---

<sup>1</sup> Daniel PAYOT, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, page 56.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 55.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 56.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

les déterminations contenues dans « l'élément originel » du « germe » avec « des forces d'une simplicité extrême ». C'est en physicien, qui sait voir « le commencement comme origine de l'unité du monde » et « la grande loi qui règle l'univers », que le philosophe hégélien lira (et liera) la tecture, n'y voyant que le premier moment du développement de l'Esprit, moment qui n'a pas en lui-même le principe de son extériorisation, puisque celui-ci appartient au concept comme archè.

Ici la philosophie se (re)trouve en son autre, l'architecture, puisque le concept, à qui elle tend à s'identifier pour penser le réel, est déjà ce vers quoi tend la tecture, ce qui manque à l'architecture et qui l'entraîne vers la fin de son indépendance. Si les moments de l'architecture peuvent être interprétés en tant que prémices de l'expression de l'idée (Hegel), ou considérés d'après les influences de la pensée par l'intermédiaire de l'Ecole (le Gothique, par rapport à la Scolastique), nous pouvons alors dire que le "texte" à lire concerne aussi bien la "lisibilité" (par exemple, la signification de la cathédrale, qui sollicite la foi du croyant, mais qui ne veut peut-être rien dire pour le rationaliste), que "l'ornement", surtout lorsqu'on aborde la question de savoir si l'ornement est posé comme un simple ajout sur une structure plus fondamentale, rationnelle, sur la *finalité* ou l'utilité de tel bâtiment ou de tel objet construit.

Dans une telle corrélation entre pensée et tecture, le "texte" appréhendé par une lecture qui se voudrait critique, concerne aussi la comparaison entre, d'une part, les textes de la philosophie, mais aussi les textes de l'opinion ; et, d'autre part, le "texte" du bâtiment. On pourrait alors étudier comment, par exemple, l'influence de la dialectique sur la pensée chrétienne du Moyen Age peut se traduire en architecture (lors du passage du Roman au Gothique). Une telle lecture pourrait être appelée « critique », au sens où la philosophie permet une certaine distance par rapport aux œuvres, pour à la fois mesurer la différence des versions respectivement exposées par la pensée philosophique et l'architecture, par rapport à un principe qui reste commun à ces deux domaines, et pour déceler *l'influence de la doxa*, qui constitue le lieu de leur articulation. Mais une telle lecture ne porterait pas en elle-même la possibilité de sa propre critique, puisqu'elle ne nourrit pas le soupçon d'une archè qui serait propre à la tecture, et d'une INTÉRIORITÉ que l'individu pourrait conquérir en construisant. Pour rendre l'Architecture à son indépendance, il faut concevoir une tecture qui à la fois sollicite et maintient les réminiscences indépendantes de l'Idée. Celles-ci compensent le traumatisme ouvert par le drame, participant ainsi à l'équilibre des forces qui *font* l'espace, et s'opposent à la pure naturalité en soutenant l'expansion du Moi. C'est cet oubli d'une archè comme « raison de l'opération de liaison » propre à l'architecture, qui d'une part rend impossible la lecture de certaines œuvres architecturales qui sortent du champ culturel ; et d'autre part rend invisible tout ce qui ne renvoie pas à « une instance originaire que l'édifice manifeste et d'où il puise sa légitimité » (l'histoire, la vérité, les Anciens).<sup>1</sup>

Une Critique de la lecture des œuvres architecturales est précisément la remise en cause, à partir de l'objet, de la lecture spontanée (Hegel), ou critique, proposée par la philosophie. Elle se doit de montrer qu'il existe une séparation entre les principes philosophique et architectonique, séparation qui ne saurait être dialectiquement résolue, comme chez Hegel, qui fait de l'Architecture un moment dépassé de la progression de l'esprit absolu. En effet, le problème de la tecture, examiné à la lumière de l'activité pulsionnelle, du traumatisme et des réminiscences, n'est pas celui du rapport entre forme, contenu de signification et matière, mais celui de l'équilibre des forces – forces qui traduisent le moment non-représentatif, mais aussi non-conceptuel, de la séduction exercée sur le corps par les éléments et les lieux. Une telle lecture signe la découverte d'un principe

---

<sup>1</sup> Daniel PAYOT, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, page 59-60.

d'intériorité propre à l'architecture, qui peut nous établir dans une lecture auto-référencée, et nous montrer qu'un défaut de *l'épreuve* de la lecture risquerait d'entraîner non seulement l'occultation de l'archè purement tectonique, mais encore un regain ontologique comme hypostase du principe resté inaperçu et par conséquent non pensé.

Lorsque l'Architecture est considérée comme la traduction de l'histoire des idées, la situation critique du lecteur vis à vis des œuvres ressemble à celle du philosophe par rapport aux textes de la tradition. La doxa est alors traitée, avec l'imagination, comme un moyen de connaissance, mais seulement après que le fondement ontologique du sujet ait été établi en dehors d'elle. Alors la doxa est à la philosophie ce que l'ornement est à l'Architecture : un ajout à un sens et à une finalité qui semblent la dominer ou la transcender. La pensée traite l'Architecture comme l'un de ses effets, sans se demander si le principe d'intériorité architectonique ne devrait pas être cherché dans la doxa, dans son rapport à la connaissance des matériaux et avec le Drame. Le lecteur philosophe, assuré par des principes connus pour avoir été longtemps et traditionnellement pratiqués, les retrouve, *transcrits*, dans l'Architecture, de sorte que l'opération de lecture, quand elle existe, ne connaît pas le problème de la perception adéquate d'une archè proprement tectonique, comme elle ne connaît pas celui d'une critique qui serait menée à partir de l'Architecture elle-même. L'évolution des œuvres semble alors découler de la critique des textes de la tradition et de l'interprétation du réel par la pensée.

Mais lorsque l'opération de lecture se désolidarise de la réflexion et de la critique philosophiques, lorsque l'Architecture apparaît comme réellement autre, possédant un principe qui n'appartient pas aux doctrines de la vérité, la question se pose, de savoir si ce principe est décelable par un lecteur qui généralement ne pratique pas l'art de construire. Une telle situation est celle d'une opération de lecture fondée sur l'ascèse esthétique. La lecture critiquée est alors celle de la doxa, et le principe qui doit être aperçu repose sur l'articulation du corps avec l'espace entendu comme *lieu des forces*, que le bâtiment structure et tempère. La doxa n'est alors plus traitée du dehors par les principes critiques de la Philosophie, ni laissée à elle-même en tant que simple opinion sur les œuvres.

Une telle opération de lecture, entendue comme un intermédiaire entre l'Architecture et la pensée philosophique, met cependant en péril l'archè que nous cherchons, puisque l'esthétique kantienne, si elle échappe à l'ontologie et surtout à la téléologie hégélienne, concerne principalement la forme, la ligne et le dessin. Si elle libère ceux-ci à la fois des besoins, des intérêts et des idées morales, elle ne conçoit pas l'espace dans son intrication avec le corps, mais permet cependant de référer les émotions, sollicitées par le bâtiment, à l'équilibre des forces qui est résolu en lui, même si ces forces ne sont pas interprétées d'après une analyse du sublime héritée de l'idéalisme.

Il faudra donc démontrer que l'ascèse esthétique et le principe de l'Architecture peuvent être compatibles d'une certaine manière, et que l'œuvre architecturale détient la possibilité de sa propre lecture, même si elle ne saurait être considérée, dans la plupart des cas, comme une « belle » œuvre. Le lecteur reconnaît alors que l'évolution des formes architecturales est indépendante, en son principe, de l'histoire des idées, et surtout de l'opération critique qui caractérise la démarche philosophique. L'opération de lecture n'introduit plus une césure irréparable au sein de la doxa qui, par l'intermédiaire du corpus culturel et de l'Ecole, détermine, avec le désir de fondement du sujet, à la fois la matière et le moteur du construire architectural.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **LA LECTURE DES ŒUVRES ARCHITECTURALES**

## PREMIERE SECTION

### LE PÔLE DE L'ŒUVRE

#### § 0. Introduction.

L'œuvre architecturale peut être appréhendée par plusieurs paramètres, entre lesquels se développe l'acte de construire : la matière, la forme, la finalité utilitaire, le contenu de signification exprimé. Ces paramètres ne sont pas nécessairement corrélés, mais c'est de leur intrication, plus ou moins déterminée, plus ou moins consciente, que relève l'indépendance de l'œuvre architecturale. Cette indépendance peut être mesurée, soit par rapport à la finalité utilitaire, susceptible de dominer totalement les autres aspects de l'œuvre, soit par rapport à l'Idée qui, en son sens absolu et organique (Hegel), place le construire architectural sous la dépendance d'une signification spirituelle qui lui reste extérieure.

C'est la forme qui, selon la philosophie classique et moderne, tout en recevant diverses déterminations, soit à partir des besoins à satisfaire, soit à partir d'un contenu à exprimer (représentation) ou s'exprimant (le Concept hegélien), « répond »<sup>1</sup> de la matière ouvrée, par l'intermédiaire d'une technique qui est conçue de façon générale en fonction des buts à atteindre, et non selon le libre développement inventif de l'esprit de "bricolage", solidaire de la libido et des pulsions, pour lequel certains matériaux peuvent devenir des outils sans délibération ni convention préalables.

L'Architecture voit donc son aspect créatif menacé à la fois par les besoins rationnels (principalement le besoin d'un abri) et par le contenu de signification qui s'exprime à travers les bâtiments, le plus souvent surajouté, en tant que décor, à leur fonction pratique.

– Dans le premier cas, le besoin à satisfaire nous engage dans l'acte de construire, lieu de confrontation de l'organisme avec un dehors hostile. L'activité du construire apparaît comme le prolongement des processus physiologiques, bien que certains besoins, ressentis comme nécessaires, aient été artificiellement créés, soit à partir de l'interdépendance socioculturelle des individus, soit par des instances de pouvoir dont le but inavoué est de dominer certaines catégories sociales.

Dans l'un ou l'autre de ces aspects du besoin, qu'il soit artificiel ou naturel (appartenant au physiologique, sinon au biologique), c'est un manque qui, en appelant la satisfaction, gouverne le sens de l'acte de construire. Ce sens, tout en s'enracinant dans le besoin biologique, établit des rapports entre des éléments divers, qui se trouvent ainsi mis ensemble et utilisés en vue de la satisfaction exigée.

---

<sup>1</sup> Martin HEIDEGGER, in *Essais et conférences*, traduction André Préau, Paris, Ed. Gallimard, 1958, page 13.

L'acte de construire peut donc être soumis (voire, réduit) à la seule fonction utilitaire, sans que le besoin, dans lequel s'enracine le sens (l'orientation praxéo-logique), soit devenu parfaitement explicite au constructeur, qui met en œuvre des moyens sans en avoir clairement délibéré. Par exemple Hegel, tout en évoquant le registre de l'esthétique (la nature n'étant pas, selon l'Idée absolue, distincte de l'Esprit), évoque les Egyptiens qui « édifiaient pour ainsi dire instinctivement, comme les abeilles font leurs ruches ».<sup>1</sup>

– Dans le second cas, c'est le *principe* de l'expression lui-même qui, lorsqu'il est trop subordonné à l'ontologie, oriente l'Architecture vers un devenir qui n'est pas le sien, mais celui, par exemple, de la sculpture, dans laquelle le contenu trouve enfin sa forme adéquate, qui permet au créateur d'accéder au statut de sujet.

En effet l'organicité consiste à subordonner, tout en la laissant se déterminer librement, chaque partie à l'unité totale de l'œuvre. Cette unité est l'âme, entendue comme fonction et sensation. L'organicisme de l'esthétique hegelienne traite de même l'œuvre spirituelle, qui culmine dans la conscience de soi et dans la pensée, enfin libérées d'un construire instinctif, pour lequel la forme n'est pas encore tout à fait soumise à l'Idée, qu'elle n'exprime qu'imparfaitement.

Cette double difficulté concernant l'indépendance du construire étant posée, est-il possible de comprendre l'acte de construire en le situant non seulement hors de ces deux dimensions – du besoin et de l'expression de l'idée – mais aussi hors de leur combinaison, qui domine l'interprétation psychologique sous le terme "besoin d'expression" ? Y a-t-il un sens à parler d'un « désir producteur », puisque, en ce qui concerne le désir, nous ne pouvons pertinemment évoquer ni son « objet », ni son manque, qui sont des caractéristiques du besoin ? Entre le manque, qui gouverne les pulsions, et la vérité, qui gouverne l'entendement, où peut-on situer l'acte de construire ? Peut-on parler d'une temporalité d'un désir constructeur, d'une dimension architectonique de la mémoire, la réminiscence, par laquelle l'individu s'approprie une identité, non dans (et *par*) l'objet, mais au cours d'une recherche construisante qui échapperait à un être fondateur de la vérité ? Si l'acte constructeur échappe à la fois, même partiellement, mais de par son principe même, au besoin et à l'expression d'une vérité fondée sur l'être, que devient le rapport entre la forme et la matière ? Peut-on encore parler de « but » du construire ?

### § 1. Hegel et la prédominance du « contenu de signification » sur l'acte de construire.

Tout en étant premier dans l'ordre chronologique du développement de l'esprit, le construire instinctif reste subordonné chez Hegel à sa fin dernière (la sculpture), et son caractère tâtonnant et doxique est gouverné par la vérité à venir, de laquelle les premiers constructeurs (en Egypte) préparent l'avènement Grec. La philosophie hegelienne, tout en sauvant l'architecture du diktat de la représentation, tout en dévaluant le pôle de la pensée abstraite par rapport à l'acte de construction, subordonne le commencement et la recherche au *principe*. Si ce dernier gagne bien, en luttant contre l'abstraction, une autonomie due à l'exigence de la création ; si le simple représenté est vécu, en tant qu'abstraction, comme une limitation de l'être individuel, éprouvée par « une douleur, que nous ressentons comme

---

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 43.

un état négatif»<sup>1</sup> ; il reste que chaque phase de l'Architecture, lorsque le moment d'exigence d'expression qui la traversait est passé, risque l'être dépassée par l'esprit absolu, et aussi par la pensée de certains individus susceptibles de participer à cette évolution.

Autrement dit, si avec la pensée de la représentation, gouvernée par l'acte du jugement, l'œuvre et le tâtonnement risquaient de perdre leur autonomie, c'est, avec la Philosophie de l'Esprit, l'Architecture tout entière qui risque d'être ravalée au rang de simple décor : non seulement elle cesse d'être ressentie de façon urgente comme utile, mais elle cesse aussi d'être nécessaire quant à l'expression, et cela dès l'instant où l'esprit n'a plus besoin de la Beauté pour assumer sa connaissance. Puisque la libre pensée de l'esprit absolu se libère du fortuit et du contingent pour trouver à l'intérieur d'elle-même l'adéquation du contenu et de la forme de son expression, l'Architecture peut tout au plus être interprétée, du point de vue de l'Absolu, comme un instrument mis au service des individus pour les conduire à l'Universel.

Dans ce cas, l'œuvre, alors même qu'elle est produite, lorsqu'elle est lue par l'individu, renvoie à un dedans spirituel qu'il faut savoir appréhender si l'on veut rejoindre la liberté de l'Esprit. Par exemple, la cathédrale – qui aurait été construite par un esprit absolu lors de sa progression vers la pensée – évoquera, vue de dehors, le dedans – celui-ci étant essentiellement *recueillement*. La cathédrale est un lieu par lequel l'Esprit du monde est *déjà* passé : il s'est arraché à l'existence fortuite et factice après y avoir été plongé, il s'est recueilli au cœur même de son existence sensible, et la façade de la cathédrale, tout en gardant son indépendance, évoque, par sa hauteur, la profondeur du dedans – cette dernière, à son tour, renvoyant le lecteur à la toujours possible piété, phase indispensable pour parvenir au concept. Ainsi le dehors, interprété comme l'immédiat, promet un dedans qui est un "après", que l'individu devra atteindre s'il veut sortir de la finitude, mais que l'esprit a déjà dépassé.

Quant aux constructeurs, déjà dépassés par le sens, ils ne sont que les artisans de l'Esprit absolu, et conservent toujours un retard par rapport à l'être total ayant lieu à un moment déterminé de l'histoire. L'artisan est incapable d'habiter ce qu'il construit, puisque l'œuvre bâtie n'est pas sa forme, la manifestation assumée et remplie – sans dehors pour celui qui œuvre – de *son* essence. Le bâtisseur hégélien est toujours en dehors de "son" œuvre. Pour être, il devrait re-lire l'œuvre qui l'a dépassé et qui ne peut donc pas être considérée comme sa limite (au sens d'Aristote : le lieu vers lequel tend l'individu, tout en réalisant son essence), nécessaire à sa propre réalisation individuelle. Le constructeur de cathédrale n'habite pas une forme secrétée par son imagination, il ne vit pas, comme Ferdinand Cheval, « dans son rêve »<sup>2</sup> matérialisé en œuvre architecturée, mais il reste à la traîne d'un Esprit qui se dépouille de son initiale gestation, pour lequel la matière et les premières constructions n'auraient été qu'un rêve dépourvu d'intériorité et de statut ontologique. Après avoir affecté la matière pour se dégager de l'en-soi d'une signification comprimée en lui à la façon d'un germe, l'esprit se retire en lui-même, *habite en lui* et délaisse l'Architecture, qu'il pourra donc lire en toute liberté, comme un moment achevé et dépassé de son propre développement.

Si l'artisan commence par les fondations, avec le plus caché, s'il se débat avec des matériaux, des savoir-faire et des opinions diverses (ces dernières ne sont pas exprimées dans l'œuvre), il n'occupe pas ce dedans, il laisse la cathédrale derrière lui, et tout le travail spirituel lui resterait encore à faire si la conscience de soi avait été réellement son but dès

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, premier volume, page 145.

<sup>2</sup> Michel THEVOZ, *l'Art brut*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 34.



le commencement. Inconscient de la fin qui pourtant le préoccupe, il termine l'ouvrage par la façade, par le dehors, sans avoir spirituellement effectué le passage du dehors (le fortuit), vers le dedans (la piété). A l'inverse, on pourrait dire que l'Esprit, de notre point de vue, commence à construire par la façade (l'expérience sensible), et qu'il rentre en lui-même vers le dedans de la cathédrale (la pensée nécessaire), où il s'attardera *pour* inciter les fidèles à se recueillir.

Ainsi l'obligation praxéo-logique (des fondations vers la façade) emprunte un cheminement qui est l'inverse de celui mené par l'esprit au cours de sa réalisation. La matière n'évoque aux constructeurs aucune forme, la forme n'est pas sollicitée par la matière mais déterminée par « la cause finale », ou plutôt par l'adéquation, qui se cherche sans cesse, entre tel contenu immanent de signification et la forme de son expression. Cette adéquation, qui fait encore défaut en Egypte, est réalisée en Grèce par l'artiste classique, à un moment du développement de l'Esprit absolu où l'existence est religion et la religion accomplissement d'un destin : Hegel voit en Socrate, Périclès et Sophocle, « des artistes idéaux d'eux-mêmes »<sup>1</sup>, des statues dignes d'être exposées à l'intérieur du temple, aboutissement qui transfigure l'apparence extérieure de l'édifice.

Au Moyen-Age l'Esprit se retire du sensible, commence à se replier sur soi sans toutefois atteindre la pensée conceptuelle, cette « théologie rationnelle »<sup>2</sup>, qui est l'union de la profondeur de la piété (le dedans) et de la luxuriance de l'objet d'art (la façade). Mais, si nous admettons que l'œuvre libre, en répondant à l'exigence du sens qui pousse à créer, et en expulsant – tout en le développant – le contenu de l'en-soi, on peut dire que la liberté conquise par l'esprit total ou par quelques artistes élus, ne va pas de pair avec des libertés individuelles qui auraient été remportées par le construire. En effet, tel contenu, alors qu'il est déjà exprimé par certains individus, n'obsédera plus la majorité des autres, qui ne ressentiront plus l'effort de l'œuvre plastique comme une impulsion à laquelle il faut répondre en priorité. Libérés par d'autres de cette nécessité d'expression souvent douloureuse, ils auront affaire, d'emblée, à des contenus déjà développés, explicités dans la réalité sensible, et ils courront le risque de lire les œuvres à partir d'un point de vue tout à fait normal. On pourrait d'abord dire que seul l'esprit absolu est capable de lire, parce qu'il est seul capable de penser selon son concept, puisqu'il *est* le développement du Concept. Seul à penser conformément à la réalité, il est aussi le véritable constructeur – alors que tous les artisans travaillent *pour* lui à une œuvre qui les dépasse. Les artisans réalisent l'esprit en courant le risque de ne pas se réaliser, dépensant leur courte existence à lire ce qui leur restera toujours Autre, esprit déployé et exposé dans cette œuvre qui leur fait face, et à laquelle ils ont pourtant participé. Réalisant les exigences de l'esprit, *tous* s'écartent du Palais Idéal de Ferdinand Cheval, œuvre *d'un seul* homme.

## § 2. L'Art brut<sup>3</sup> et l'indépendance de l'acte de construire par rapport à l'idéal et à l'idéologie.

Seul le passage d'une œuvre collective, soumise à l'Idée (et à l'idéologie), à une œuvre individuelle impliquée dans l'imaginaire et l'onirisme (la "réalisation" du désir), rendrait adéquats progression praxéologique et réalisation du sens dans l'élément sensible.

<sup>1</sup> Georg Wilhem Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 128.

<sup>2</sup> Ibidem, premier volume, page 143.

<sup>3</sup> L'expression « l'Art brut » a été utilisée pour la première fois par Jean Dubuffet.

Alors la technique et le savoir faire ne seraient plus au service de la représentation ou d'une forme déterminée par une fin extérieure à l'œuvre. Cette fin qui transcende l'œuvre peut, si on la confronte à l'œuvre du créateur individuel, être considérée presque au même titre qu'un décor, comme une « vue de dehors » de l'œuvre architecturale. Au contraire, le constructeur individualiste, en répondant à l'imagination plus qu'à l'idée, s'appuie souvent sur les formes naturelles et laisse à la contingence, inhérente aux matériaux, son pouvoir de générer des formes, tout en n'utilisant aucune technique définie mise au service d'une finalité, extérieure ou immanente :

« Les artistes occidentaux depuis la renaissance ont été enclins à concevoir leurs œuvres sur le modèle scientifique, c'est-à-dire à se donner des moyens d'exécution affranchis de toute contingence et adaptés à l'effet recherché. (...) A l'autre pôle, les arts dits « primitifs » s'apparentent au bricolage, en ce sens que le dialogue avec le matériau y est déterminant. Quelles que soient les prescriptions rituelles auxquelles répondent une statuette Dogon ou un masque Baoulé, il est saisissant de constater que, comme par miracle, ces prescriptions s'accordent avec le galbe, la cambrure, la direction des fibres ou les nodosités du morceau de bois dont l'artiste s'est servi, comme à un support prédestiné. (...) Comme le fait remarquer Jean Laude, « lorsque la sculpture est réglementairement taillée dans une essence déterminée, c'est parce qu'elle participe, au même titre que l'arbre dans lequel elle fut sculptée, de la force vitale d'un génie, d'un ancêtre immortel dont dépend toute une famille d'êtres et de choses. »<sup>1</sup>

On trouve également, chez Hegel, cette notion de « force » et de « dialogue avec le matériau » ; mais il ne s'agit plus alors d'un individu qui redonne vie et sens au groupe à travers une remémoration et une réappropriation de certains faits et actes du passé. L'art primitif réalise une synchronie, fondée sur la diachronie ouverte par les réminiscences, qui prend le pas sur la succession de « l'avant et de l'après » du temps linéaire. Au contraire, dans la philosophie hégélienne, le groupe se trouve subordonné à la chronologie du Concept, en est le moyen immédiat au service d'une fin cachée qui se révélera plus tard – ou ailleurs. Le Concept apparaît comme le seul individu ayant un sens fondé, le seul à posséder l'accord entre le contenu de signification, l'énergie animatrice, et la forme manifestée dans le concret. La construction primitive, quant à elle, ramène l'antérieur dans le maintenant, pour donner au développement architectonique (l'habitation) de ce dernier toute son innervation vitale, pour redonner au sens (même local, rituel, indépendant du développement progressif d'un contenu) toute sa vitalité et sa force, retrouvant ainsi le principe organique, pour lequel l'énergie à la fois impulse, informe, soutient et gouverne la métamorphose.

Plus proche de nous, l'abbé Adolphe Julien Fouré semble répondre à la même urgence d'une réminiscence qui re-donne sens au présent en innervant l'existence à partir d'une énergie re-trouvée, comme si le sens avait besoin, à la fois, de se ressourcer dans le passé, et de se régénérer en apparaissant hors du constructeur, le libérant de ce qui ne fut, après tout, que l'acte entrepris par d'autres, anciens ou héros, auxquels constructeurs et acteur refusent de s'identifier, tout en ne pouvant faire autrement que "d'être" ce passé. Car c'est bien par ce passé que l'individu s'oppose à un extrême dehors qui, tout en demeurant an-historique, n'est cependant pas privé de ces signes (de la pierre ou du bois) qui sollicitent les réminiscences, à leur tour garantes d'une identité toute provisoire :

« Les blocs de granite de la falaise ont été les supports incitateurs d'interprétations épiques et mythique, nourries par le souvenir des exploits des ancêtres Rhoténeuf, pirates et contrebandiers de père en fils. L'effet d'étrangeté vient de l'impossibilité de faire le départ entre l'érosion naturelle et l'intervention de l'auteur, entre les figures effectivement taillées et celles que nous nous surprenons à halluciner dans le chaos rocheux »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Michel THEVOZ, *l'Art brut*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 70.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 36.

Nous sommes maintenant mieux en mesure de concevoir une "unité" entre nature et esprit, sur le modèle de la réminiscence sollicitée par cela même qui nous reste le plus étranger, le roc, sans avoir besoin d'évoquer une prédominance préalable de l'esprit sur la nature, prédominance garante de leur unité et dépassant sans cesse toute ébauche de contradiction entre l'esprit individuel fini, qui pressent l'universel, et la matière. La notion d'esprit reste ici ancrée dans l'individuel, elle n'a pas recours à une ontologie qui laisserait en arrière le moment du construire, en tant que moment d'une contradiction dépassée, et qui soumettrait l'épreuve individuelle de la rencontre avec l'Autre (le roc, l'évanescence du langage), d'abord à la vérité de l'expression, ensuite à une collectivité extérieure censée manifester plus sûrement l'universel (comme la volonté générale, chez Rousseau) et se trouvant toujours en avance sur l'individu. Ici, c'est plutôt l'individu qui, en régénérant le sens actuel (qui sert de principe d'identification), refonde la cohésion et l'unité du groupe humain.

Si Hegel reconnaît que le moment symbolique de l'architecture sollicite bien, chez les participants ou les lecteurs, des « idées essentielles et générales »<sup>1</sup> ou des « sentiments enfouis », il n'insiste pas sur leur caractère individuel et hallucinatoire. Celui-ci, bien qu'étant lié à certaines représentations communes à plusieurs individus (puisqu'ils ont le même passé et partagent des souvenirs communs), ne participe pourtant pas nécessairement d'un Esprit absolu et d'une totalité qui les subsumerait tout en leur attribuant une unité identifiable à celle qu'une âme communique à un organisme vivant. Si une certaine cohérence persiste bien dans l'œuvre de Cheval, elle se rapprocherait plutôt de celle produite par un rêve (qui serait « habité »), ou par l'association de réminiscences individuelles assemblées dans le concret en suivant le processus de « condensation » qui, outre sa participation à la réalisation du désir, évoque une instance d'identité de ce même désir à travers le temps, comme concrétisé dans le présent par l'acte de construire. Il s'agirait, comme l'écrit Thévoz, d'une « philosophie questionnante et dépaysante, une philosophie non pas pensée dans le registre intellectuel, mais maîtrisée, vécue corporellement, habitée, agie dans tous les sens, éprouvée par tous les sens ».<sup>2</sup> De cette philosophie, la théorie hégélienne ne serait qu'une forme nostalgique, qui transcrirait certaines lois (fondement du sens actuel, identification partielle et provisoire à un contenu, libération de l'emprise du sens) dans une construction théorique fondée sur l'hypothèse d'un libre développement de l'idée selon le modèle de l'organicisme.

C'est ainsi que l'on retrouve, dans les textes de *l'Esthétique*, une certaine confusion quant la détermination des forces, ou plutôt une hésitation quant à leur localisation, qui n'est que la traduction, dans la théorie, du principe d'une finalité immanente irréductible. Ces forces sont-elles de nature organique, spirituelle, tectoniques, ou cosmo-tellurique ? Sont-elles localisées dans le concept, dans la matière, dans la forme ?

Les forces semblent donc impliquées dans le sens lui-même, comme principe de son explicitation : « nous pouvons nous représenter les déterminations existant dans le germe comme des forces, d'une simplicité extrême. »<sup>3</sup> Mais Hegel parle aussi de la libre activité formatrice intérieure comme d'une « forme *active* faisant partie du minéral, en vertu de sa nature même ».<sup>4</sup> Cette « activité formatrice, (qui) ne saurait être extérieure à

---

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 32.

<sup>2</sup> Michel THEVOZ, *l'Art brut*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 41.

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 157.

<sup>4</sup> *Ibidem*, page 182.

l'objet »<sup>1</sup>, n'est autre que « la force libre de la matière elle-même, laquelle prend forme grâce à une activité *immanente*, au lieu de recevoir passivement sa détermination du dehors ».<sup>2</sup> Ainsi le sens est libre et dynamique en son principe même, et d'emblée impliqué dans la « matière », puisque c'est de façon immédiate que cette matière est déterminée par la « force active », qui n'est autre que la manifestation du contenu compressé, jusqu'alors resté inexplicé dans le germe.

« Forces d'une simplicité extrême », « forme active », « force libre de la matière elle-même », voilà autant d'expressions qui visent, d'une part, à réduire l'indépendance de l'entendement par rapport à « l'auto-mouvement du concept », et, d'autre part, à préparer la suppression de l'opposition entre l'esprit fini et la nature, site dans lequel se débat l'Architecture en sa phase du "commencement", en Egypte. Depuis la nature inorganique (exemple des cristaux), jusqu'à la libre pensée selon le Concept, en passant par l'art et la religion, et en "commençant" par une Architecture qui « prépare une enceinte pour les dieux », tout se passe comme si Hegel voulait supprimer ces couples d'opposés, indiqués par Michel Thévoz et remis en question par certains créateurs « d'Art brut » : « réel/imaginaire, naturel/ouvré, utilitaire/esthétique, vivant/inerte, permanent/éphémère »<sup>3</sup> ; couples différentiels auxquels s'arrête trop souvent un entendement têtue, qui en vient ainsi à s'opposer lui-même au Concept :

« Lorsque cette identité du réel et du concept fait défaut, ce qui existe n'est qu'une simple apparence, dans laquelle, au lieu du concept total, s'objective seulement un côté abstrait de celui-ci, qui se rend indépendant de l'unité et de la totalité, jusqu'à adopter à l'égard du véritable concept une attitude d'opposition. C'est ainsi que la seule réalité conforme au concept est la réalité véritable, et cela en tant que manifestation de l'Idée elle-même ».<sup>4</sup>

On comprend ainsi le danger que la thèse ontologique du développement organique et dialectique de l'Esprit fait courir à l'originalité de l'acte de construire, non seulement en dévaluant l'antériorité par rapport à la postériorité, ou en soumettant l'Architecture à « une signification qui lui reste extérieure » (la Sculpture), mais surtout en émargeant comme décor, voire comme superflu, toute manifestation étrangère à la « réalité véritable du concept ». Ainsi le décor ne devrait pas seulement être entendu comme ce qui est ajouté à la fonction de l'édifice, mais aussi comme l'intrusion, au sein d'une structure développant le sens, de tout élément étranger à la vérité, c'est-à-dire à tout ce qui, dans l'Architecture, ne préparerait pas l'avènement de la sculpture, ou ne refléterait pas déjà le sens déjà exprimé dans la statuaire contenue dans l'édifice, présence de la divinité.

Bien sûr, ce qui est exclu de l'Architecture, « ce qui se rend indépendant de l'utilité et de la totalité », n'est pas autre chose, pour Hegel, que la représentation, ou plutôt « la représentation d'une représentation humaine », mais on peut se demander si ne se trouve pas exclue, du même coup, cette cohésion du rêve, sa fonction de « condensation », qui regroupe des réminiscences. Si « la reproduction d'un lion, d'un arbre comme tels ou de n'importe quel autre objet ne répond nullement à un besoin primitif de l'art »<sup>5</sup>, nous devons nous demander quelle place occuperait, dans la conception hégélienne de l'œuvre d'art, une construction comme celle du facteur Ferdinand Cheval, qui, au lieu d'être « dans l'acceptation courante d'une œuvre d'art », « un objet matériel qui figure ou évoque un

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, même page.

<sup>2</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 182.

<sup>3</sup> Michel THEVOZ, *l'Art brut*, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 40.

<sup>4</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, premier volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 160.

<sup>5</sup> *Ibidem*, troisième volume, page 31.

irréal », serait plutôt « un objet imaginaire qui s'est affecté de réalité ».<sup>1</sup> Un tel palais est-il conforme à ce que Hegel définit comme « l'intérêt principal de l'art » : « rendre perceptibles à tous les conceptions objectives primitives, les idées essentielles et générales » ?<sup>2</sup> Si nous admettons que le rêve habité de Ferdinand Cheval échappe bien à cette « activité productive de la représentation » (la reproduction), qui « vise à faire valoir l'habileté subjective à créer des apparences », sommes-nous pour autant autorisés à le classer dans la catégorie hégélienne de l'Architecture ? Autrement dit, pouvons-nous avancer que le problème de Cheval ait consisté à exprimer des « idées essentielles générales » ayant toutefois échappé à la représentation, et pour ainsi dire pensées au sein même du concept vivant ? Car si Cheval n'exprime pas – même inadéquatement – l'Idée, alors sa construction ne serait pas considérée par Hegel comme architecturale. Si son imaginaire n'a aucun rapport avec des idées « essentielles et générales », son œuvre se verra déclassée. Mais si, au contraire, c'est Hegel qui se trompe en attribuant à l'Architecture, à ses débuts, le moment de l'inadéquation de la forme et du contenu ; si c'est la construction de Cheval qui réalise bien la seule "adéquation" possible entre la matière d'une part, la forme et un "contenu" de réminiscences de l'autre; si le contenu, tout en n'étant pas affilié à des « conceptions objectives primitives » découlant de l'Idée, possède bien un caractère fondamental, bien qu'imaginaire – alors c'est l'adéquation du contenu et de la forme (dans l'art classique), telle que la conçoit Hegel, qui devient l'hypostase de la seule "unité" possible, réalisée tout autrement que par le principe d'un développement organique, et qui dénonce l'apparence de téléologie de celui-ci. Cette "unité" (ou plutôt : cette cohésion) n'existerait alors qu'entre le constructeur et son œuvre, et l'aspect tourmenté et dispersé de celle-ci n'apparaîtrait que pour un lecteur soutenant une vérité ontologique qui ne verrait, au mieux, dans ces amas disparates, sinon un décor, du moins la manifestation d'une tentative qui ne pouvait qu'être vouée à l'échec. L'œuvre de Cheval ne serait alors rien d'autre que cette tentative d'exprimer, à l'aide de matériaux nullement appropriés, un certain contenu d'expression trop riche ou trop subtil, qui eût requis, pour être *adéquat à sa forme*, des moyens qui ne pouvaient se trouver dans le domaine du construire architectural – un peu comme si Cheval avait voulu transposer dans le domaine plastique une idée essentielle appartenant au registre d'expression de la peinture ou de la poésie.

Même dans le cas où Hegel aurait accordé à Cheval l'authenticité d'une création échappant à la simple représentation (le rêveur ne se représente pas son rêve), même si « la fiévreuse impulsion », « le fond humain originel » que Dubuffet évoque en parlant de l'Art brut, pouvait éventuellement se confondre avec cette exigence d'un « contenu » qui tend à s'explicitier, ou avec un « sentiment comprimé » qui cherche à se détendre en se manifestant dans le concret, jamais il ne lui aurait accordé ce qu'il a refusé à l'architecture symbolique, qui a au moins pour avantage d'être soumise à l'action du Concept. A la limite il aurait accordé à Cheval certaines « conceptions et idées abstraites, vagues et imprécises », que celui-ci aurait puisées à même une substance spirituelle étant en soi, ces idées et conceptions *spirituelles* se trouvant noyées dans un rêve et un délire appartenant en propre à Cheval.

Ce qu'un lecteur hégélien pourrait chercher à travers le « Palais Idéal » de Cheval, ce serait des bribes, des archétypes assimilables à ceux relevés en Egypte, des *idées dépassant l'individu* tout en lui restant immanentes et comme enchâssées dans un rêve qui n'est pas celui de l'Esprit. Ce rêve tout individuel présenterait l'inconvénient de rendre

<sup>1</sup> Michel THEVOZ, *l'Art brut*, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 34.

<sup>2</sup> Georg Wilhem Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 32.

illisible le symbole que constitue un édifice n'ayant pas, au sens hégélien, « d'autre but que de transmettre le contenu de représentation en représentation »<sup>1</sup>, édifice symbole, se suffisant à lui-même, d'une idée essentielle ayant une valeur générale. La fonction superflue de l'imagination, qui brouille ce « langage muet à l'intention des esprits » serait à la signification essentielle du contenu ce que le décor est à la fonction utilitaire. Une trop grande luxuriance, un trop grand délire, rendent respectivement illisibles et la fonction correspondant au besoin à satisfaire, et l'expression sensible correspondant à l'idée générale essentielle.

Mais c'est peut-être Cheval qui a raison, car, en se représentant les déterminations « qui sont dans le germe comme des forces », Hegel a peut-être manqué le difficile rapport entre les forces d'une part, les formes et la matière d'autre part. En assimilant les forces aux déterminations du sens comprimées dans le germe, Hegel les conçoit comme étant *déjà* discriminées, même si elles ne sont pas encore explicitées. Il ne semble pas relever la difficulté que soulève le rapprochement de ces forces, par nature indifférenciées, avec un contenu qui n'a plus qu'à se développer pour expliciter des différences, indispensables à toute lecture.

### § 3. L'indépendance relative des matériaux vis-à-vis de la forme.

Ce n'est pas parce que le rapport entre contenu et forme d'expression est « inadéquat » que les formes devraient pour autant se dire imparfaites et symboliques. L'inadéquation n'est qu'apparente, puisque le sens n'émerge pas d'un contenu appartenant à une « réalité spirituelle » latente. La spiritualité serait plutôt acquise dès l'instant où l'extrême péril de l'indifférencié (qui rend tout sens efficace) parvient à être capté par certaines formes qui, si l'individu ne veut pas être emporté, *ne doivent pas être trop représentatives* :

« Clément prend de singulières libertés dans la schématisation et dans la généralisation des formes. Il semble même qu'il ait cherché délibérément à éviter toute individuation, et, à plus forte raison, toute expression psychologique ou anecdotique. C'est un parti semblable que l'on retrouve chez les sculpteurs d'Afrique noire, qui se gardent eux aussi de toute allusion individuelle, parce qu'ils conçoivent leurs statuettes comme des "pièges" destinés à capter des forces indifférenciées : l'efficacité magique de la sculpture, en l'occurrence, est fonction de sa généralité morphologique. A l'instar des sculpteurs africains, qui n'utilisent jamais le ciseau, mais qui taillent toujours directement, en jouant de l'effet puissant des ruptures de plans, Clément tire un parti expressif de l'entaille qui suit le sens des fibres et qui les tranche comme une balafre. Il lui arrive aussi de travailler par volumes négatifs, en exprimant le relief non par la saillie, mais par le creux. »<sup>2</sup>

Ainsi le matériau peut devenir support, générateur de formes, puisque les formes indifférenciées l'ont déjà traversé et modelé, puisqu'il a déjà su les accepter ou les tolérer en se soumettant à leurs poussées. L'existence et la persistance des matériaux est en quelque sorte la "preuve" de leur réussite ; et il y a comme une certaine sagesse à suivre leurs plis et leurs fissures, surtout lorsque certains d'entre eux participent à la « force vitale d'un génie ou d'un ancêtre ».

---

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 32.

<sup>2</sup> Michel THEVOZ, *L'Art brut*, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 61.

Mais, si par cette « force vitale » une « certaine initiative est laissée au matériau », qui est « censé avoir une âme » et « posséder une faculté d'invention dont l'artiste n'est que l'interprète », comment ne pas interpréter ce travail de « l'Art brut » sans s'appuyer sur cette notion hégélienne de « force libre de la matière elle-même », qui n'évite pourtant pas le primat de la forme sur la matière – alors même qu'elle ne pose pas l'insistante question de l'invention individuelle ?

Non seulement on trouve, dans la théorie hégélienne, un acte de construire instinctif, qui perdure tant que le contenu de signification du concept n'a pas trouvé la forme *véritable* de son expression ; mais aussi une sorte de « compulsion de répétition », déjà bien explicite dans *La Réalphilosophie d'Iéna*. La répétition s'y révèle directement impliquée dans le langage, puisque lors de la première phase de la nomination, le nom, l'être et le moi ne font qu'un. Il y a bien une effectivité de la nomination, mais, à chaque acte de nommer, le moi s'extasie dans le nom, s'y perd, éprouvant ainsi une « inquiétude du disparaître » dans l'Autre : c'est « l'acidité » (Saure). Répétant cet acte de nommer, c'est par rapport à cette inquiétude, chaque fois *éprouvée*, que la conscience va « se réfléchir en elle-même » pour d'abord découvrir l'unité intérieure, face à la multiplicité des noms ; et ensuite se reconnaître identique à ce négatif apparu lors de l'arbitraire de la nomination (tel nom est différent de tel autre *en tant qu'*il est lui même, et non par ce qu'il signifie). C'est le moment du syllogisme. La substance peut être répartie dans plusieurs substrats, car le divers peut être regroupé sous l'unité conquise à partir de l'inquiétude. Ainsi l'inquiétude du disparaître est vaincue par la *répétition* d'elle même, par l'épreuve du manque d'identité. L'ordre du rassemble est solidaire de l'apparition du Moi : « le moi n'a que l'apparence d'un ordre. Dans l'apparence de l'ordre réside le Moi ».

Au contraire l'Art brut refuse le moi comme vainqueur, puisqu'il faudrait alors l'assumer comme une identité stable alors qu'il est d'autant plus menacé par les forces qu'il se prévaut d'une identité résistante, par ailleurs inhibitrice de la jouissance et de la métamorphose. Si l'Art brut s'accomplit lui aussi grâce à une « compulsion de répétition », celle-ci ne participe pas au dépassement de l'immédiat, et n'intervient que pour compenser le *traumatisme* :

« Nous appelons traumatisme une expérience vécue qui apporte, en l'espace de peu de temps, un si fort accroissement d'excitation à la vie psychique que sa liquidation ou son élaboration par les moyens normaux et habituels échoue, ce qui ne peut manquer d'entraîner des troubles durables dans le fonctionnement énergétique ».<sup>1</sup>

« La tâche de l'appareil psychique est alors de mobiliser toutes les forces disponibles afin d'établir des contre-investissements, de *fixer sur place* les quantités d'excitations affluentes ». Selon Freud, « l'excitation endogène » est provoquée par « une tentative sexuelle subie par l'enfant de la part de l'adulte ». C'est cette situation originaire qui se trouve réactivée « après coup » lorsque « les événements extérieurs déclenchent l'afflux d'excitation pulsionnelle ». La répétition ne consiste pas à découper cet afflux de forces indifférenciées libérées dans l'organisme, mais à fixer l'énergie libre afin de consolider et de maintenir la limite dedans/dehors.

Plus généralement, peut être considérée comme traumatique toute situation de contrainte existentielle, qui déstabilise l'énergie interne en la dissociant de certaines représentations qui correspondaient à autant de prises et de liens affectifs avec le monde extérieur. La contrainte, qui peut être institutionnelle, entraîne généralement une privation de l'action, rendant impossible ou absurde tout projet individuel, toute finalité pratique,

---

<sup>1</sup> Jean Laplanche et Jean Baptiste Pontalis, , in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, page 500.

tout "futur antérieur" susceptible de structurer le temps. Tout se passe comme si, au lieu de se projeter dans le temps, l'individu n'avait d'autre recours, pour faire face à l'écoulement temporel indifférencié ou à la fixité d'un espace qu'il ne peut plus structurer, que celui de fixer l'énergie en concrétisant par une œuvre le processus du rêve, qui *condense* en un seul lieu des événements appartenant à différents moments, et qui ramène différents lieux à une seule unité de temps obtenue par la circulation de l'énergie à travers certaines représentations données comme simultanées :

« Clément multiplie le motif de la roue pour scander le cours des journées, *pour conjurer la continuité insupportable de l'espace et du temps*. Ces compositions en damier redoublent à l'échelle du panneau la structure générale du lambris, qui clôt l'univers du détenu. Clément reproduit en quelque sorte ses propres fatalités pour s'en donner illusoirement l'initiative. »<sup>1</sup>

La condensation semble s'intégrer parfaitement à l'itération : la répétition, à l'échelle réduite, de l'espace de l'enfermement, à la fois instaure une séquence dans le temps, le scande, et constitue un espace habitable individuel qui, fondé sur un ordre apparemment contraignant (la nécessité de réduire et de répéter), accueille et condense l'énergie pulsionnelle, l'oriente vers le dehors – ou plutôt crée un dehors du corps charpenté par la réduction et la scansion. Cette ouverture engendre peut-être ce que Nietzsche appelle « la joie du corps, qui enchante l'esprit (Geist) ». Ce dernier, à son tour, « devient créateur, évalue, aime et prodigue ses dons à toute chose ». La joie donnera alors à l'esprit (Geist), la possibilité d'avoir accès à l'esprit (Sinn) entendu au sens nietzschéen de l'essence, déterminé par l'opposition de l'individu à des forces contraires, qui « sert de symbole à notre corps et est l'image d'une ascension ».<sup>2</sup>

Ainsi le corps participe activement au symbole à travers une activité de construire qui engage l'énergie pulsionnelle pour constituer une nouvelle prise sur l'environnement imposé. Le symbole, entendu en ce sens, ne saurait être considéré comme une forme inadéquate à un contenu qui tend lui-même à s'exprimer.

Il est vrai que chez Hegel, une telle esquisse correspond à un moment où la violence, le besoin d'expression domine l'expression elle-même, où l'imperfection de la forme est secondaire par rapport à l'événement primordial de l'apparition de la matière pour un esprit, qui se traduit à la fois par « l'admiration » et par la conscience de la finitude. Ce moment symbolique pourrait être rapproché de l'expression de l'Art Brut, à la fois par la violence, et par une certaine indépendance de la matière par rapport à la forme. En effet, pour Hegel, lorsque l'ébauche d'une forme délimite la matière comme *autre* de l'esprit, ce vis à vis ne doit pas être interprété comme un là... pour une finalité de l'esprit. Ce n'est pas tant qu'il s'agisse ici d'un suspens de la finalité du Concept, puisque sans cesse « forme et contenu sont à la recherche l'un de l'autre » ; mais tout se passe comme si l'accent était placé sur « l'admiration » suscitée par l'objet évoqué par l'esquisse de la forme, et qui peut être considérée comme le premier sentiment humain d'origine spirituelle :

« L'admiration accompagne la première position que l'homme, « en tant qu'esprit », prend face aux objets de la nature ou grâce à eux ; « elle est l'indice subjectif de ce que la nature commence à apparaître comme objet : vis-à-vis pour un esprit ».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Michel THEVOZ, *L'Art brut*, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 23.

<sup>2</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathoustra*, deuxième volume, traduction Geneviève Blanquis, Paris, Aubier-Flammarion bilingue, 1969, page 177.

<sup>3</sup> Daniel PAYOT, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, page 25.



Cependant cette « admiration » n'a pratiquement rien de commun avec le climat de « fête » qui caractérise l'émotion ressentie par le créateur d'Art Brut envers sa propre production. L'admiration accompagne un travail qui cherche à vaincre une contradiction. L'objet, pris au sens hégélien, « est à la fois ce qui déjà suscite ou permet l'appréhension de soi de l'esprit, et ce qui l'enchaîne encore dans les liens de la naturalité »<sup>1</sup> ; et l'architecture n'est que « la recherche de la résolution de ce conflit », une tentative de dégagement lors de laquelle « on désire de la nature ce qui est déjà absolu, tout en repoussant de l'Absolu ce qui y est encore naturel »<sup>2</sup>.

Il y aura pour Hegel répétition jusqu'à l'acquisition de la conscience de soi, moment de l'intériorité où la négation que la nature portait envers l'esprit est à son tour niée, ce qui ramène l'infini dans le fini. Tant que l'adéquation n'est pas complète, le construire reste instinctif, son extension est illimitée, mais cette compulsion effrénée n'atteint pas le véritable infini. L'Art Brut, au contraire, répète pour mieux circonscrire et activer le principe de toute forme, répondre à toute contrainte du dehors par une extension du Moi potentiellement infinie, extension dans le concret que traduit « la joie du corps », signe que l'identification au sens culturel imposé (l'aliénation comme une mort) a été vaincue.

Le traumatisme était l'intrusion d'un dehors comme énergie libre dans une constitution individuelle déjà aliénée par l'ambiance culturelle et surtout par « les valeurs imposées dès le berceau » (Nietzsche) ; il était en quelque sorte une chance pour la tentative d'expression individuelle, l'incident qui empêcha l'énergie d'être canalisée vers des fins utilitaires ou vers des productions entendues comme des re-productions du modèle incarné par le maître-en-art. La forme nouvelle, qui émerge à partir du site ouvert par le traumatisme, qui cherche l'expansion infinie du Moi, est donc subversive, elle est tout le contraire d'une forme esquissée, elle répond à un mouvement entendu comme « donnée cosmique originaire » (Paul Klee) que l'identification à des modèles socioculturels bloquait.

Hegel lui-même ne se contente pas de la réalisation d'une « représentation de représentation humaine », mais dans l'Art Brut le développement de la forme n'est pas soumis à un contenu. S'il y a bien un "commencement", il ne consiste pas en un essai de représentation, mais en une thésaurisation de matériaux divers, détournés de leur sens pratique premier. Ce travail du commencement correspond à la levée des inhibitions, à la mort du modèle et au retour vers la spontanéité de l'enfance qui, trop labile, représentant trop tôt les objets de l'ambiance, doit désormais être assumée par une durée entendue comme persévérance et obstination, afin que se développe dans le concret le principe d'une propension individuelle originaire :

« C'est un fait que, chez Pujolle ou chez la plupart des auteurs d'Art Brut comme dans le dessin d'enfant, la gestualité jubilatoire, la manipulation des matériaux, le plaisir agressif de l'inscription ou de l'incision prévalent sur leur résultat figuratif ».<sup>3</sup>

Ce qui est visé, ce n'est pas une forme adéquate, mais un principe d'extension individuel, un *habitat* qui, tout en s'enracinant au niveau tellurique, tout en étant « un piège pour capter les forces indifférenciées » susceptibles d'assumer la génération de l'extension, s'élance vers un dehors qui n'avait jusqu'alors pas été entrepris, tout en évitant une trop vive libération (hors de la « constitution aliénante » dont parle Jacques Lacan) qui pourrait conduire à « la mort dans une étoile » (Vincent van Gogh). La matière n'apparaît donc pas

<sup>1</sup> Daniel PAYOT, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, page 25.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 26.

<sup>3</sup> Michel THEVOZ, *l'Art brut*, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 106.

grâce à une poussée qu'exercerait un contenu déjà là, indiquée par ces esquisses qui « renvoient l'homme à une spiritualité dont il n'est pas encore capable »<sup>1</sup> ; elle apparaît à un individu qui se dépouille des formes culturelles, qui a perdu son « faux self » et tout rapport à un transcendant entendu comme adéquation de l'exprimant et de l'exprimé. Lorsque le principe de toute mise en forme est trouvé, il faut plutôt dire que la matière apparaît à l'individu à partir d'un certain équilibre des forces cosmo-telluriques – même provisoire – avec un sentiment d'indifférence, comme si elle n'était pas indexée (au sens de « l'admiration ») par une quelconque finalité. Ni dans le monde, ni hors du monde, l'artiste va investir cette matière par son désir d'*être* le monde, désir qui assume dès lors « l'intrusion de la force vitale comme telle » (Jacques Lacan). Cette force, à son tour, vient s'insinuer dans cette matière comme dehors absolu, et dans « la première improvisation d'une motricité automatique qui se détend et se fait flottante pour mieux recevoir l'impulsion visionnaire interne ».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Hegel, cité par Daniel PAYOT, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, page 25.

<sup>2</sup> Dr Dequeker, cité par Michel THEVOZ, *l'Art Brut*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 106.

## DEUXIEME SECTION

### L'OPERATION DE LECTURE

#### § 0. Introduction.

L'analyse précédente a montré que l'acte de construire ne pouvait être pensé complètement selon la séquence plan-exécution, ce qui signifie qu'il participe à part entière aux opérations du langage, qu'il est lui-même un acte de langage, surtout lorsque celui-ci se trouve interprété par l'ontologie (contenu en-soi dans l'Idée) ou encore impliqué dans la réalisation et l'assemblage des réminiscences ( le Palais Idéal de Cheval).

Si nous avons placé le pôle de l'œuvre en tête de notre exposé, ce n'est pas seulement pour une question de méthode indépendante de son objet. S'il y a bien un danger à poser l'objet d'abord, puisque la relation que l'individu entretient avec lui doit être critiquée, il y aurait un danger plus grand encore à privilégier l'opération de lecture, puisque celle-ci, qui s'appuie sur le langage, risquerait à tort de se réclamer de son indépendance.

En effet, même si le bâtiment est susceptible de déstabiliser certaines articulations du langage (par la rupture de certaines habitudes, par l'empathie qu'éprouverait le lecteur à son approche), c'est bien le langage, en son principe (l'articulation des signifiants), qui est premier (l'articulation des signifiants n'a sans doute pas été scandée par l'articulation dedans/dehors correspondant à l'habitat grotte/extérieur).

Si notre attention doit toutefois être maintenue vers le pôle de l'objet, c'est parce que le langage (qui est aussi support de notre lecture), a tendance, lorsque nous relâchons notre regard critique, à effectuer à notre insu des classements spontanés mais arbitraires : « Dès que l'on parle, on entoure, on classe, on fait entrer l'objet dans un système et, pour commencer, celui de la langue »<sup>1</sup>.

Non seulement nous ne pouvons nous libérer du langage, puisque notre pensée en est solidaire, impliquée à l'interne de ses articulations, mais encore nous devons prendre garde à ce que notre méthode de lecture ne vienne, en un certain sens, à nous en séparer, puisque *le langage quotidien* seul, par son caractère labile, instable et sans souci de vérité établie (qui nous rattacherait à une autorité, à un dogme, à un système philosophique) est capable de garder vivant notre rapport au monde et à l'Architecture.

Nous devons donc nous efforcer de maintenir un regard critique à la fois sur l'articulation de notre éventuelle méthode de lecture (qui se voudrait philosophique) avec le langage de la doxa, et sur l'étroite relation – qu'il nous faudra préciser – qui existe entre cette doxa et les objets vers lesquels elle se porte ou qu'elle constitue par ses jugements.

---

<sup>1</sup> Anne CAUQUELIN, *Court traité du fragment*, Paris, Aubier-montaigne, 1986, page 80.

## § 1. La possibilité d'un espace esthétique et la question de l'objet en Architecture.

Sans même analyser, pour l'instant, la relation qu'entretient la doxa avec ses objets, nous pouvons déjà indiquer qu'il existe un domaine, celui de l'esthétique, « qui n'a de principe que subjectif »<sup>1</sup>, où la doxa, « qui a ses propres lois »<sup>2</sup> pourrait s'analyser par « le jugement réfléchissant », (...) qui ne réfléchit pas des « objets »<sup>3</sup>, indépendant non seulement de la volonté et du désir (qui tendent à *présenter* l'objet avec toute la force de la "réalité"), mais encore de l'entendement, toujours susceptible de nous entraîner vers une lecture d'emblée totalisante, gouvernée par l'épistémê, qui prétend à une certaine indépendance vis-à-vis de la doxa, sans trop regretter la coupure ainsi instaurée au sein du langage vivant.

L'espace esthétique, qui s'entretient dans son indépendance par cette double négation (de l'intérêt du désir sensible et du concept) entendue comme une tension, « n'est pas dépendant des corps qui seraient censés en occuper le lieu », et « n'enveloppe pas des œuvres déjà constituées ». Il est plutôt une aire où les jugements de goût peuvent s'énoncer », (...) « la possibilité, pour la doxa, d'apparaître avec quelque nécessité »<sup>4</sup>. Ceci implique pour le lecteur une certaine indépendance relativement à son objet, qui appartient d'avantage au principe même de l'opération de lecture plutôt qu'au principe d'articulation du langage en tant que tel, articulation que l'espace esthétique ne remet d'ailleurs aucunement en question.

Libéré vis-à-vis de son objet, le lecteur gagne aussi, grâce à cette difficile tension entre les deux facultés humaines (qui se repoussent mais cependant s'articulent), la possibilité de résister à la subordination d'un élément donné sous un universel n'appartenant pas à l'Architecture.

Il faut en outre savoir si le lecteur est capable, de lui-même, de (re)trouver une telle posture, ou s'il ne faut pas rechercher en même temps, dans l'architecture, certaines particularités, intervenant lors de la confrontation avec l'objet, susceptibles de réinstaller le lecteur dans cette dimension qui « fonde » a priori le jugement de goût. Le bâtiment occuperait alors une situation capitale, puisqu'il permettrait au lecteur éventuel d'assumer l'effort nécessaire à la double négation caractéristique de l'espace esthétique. Il nous aiderait ainsi à « suspendre le geste commencé de saisir »<sup>5</sup>, à maintenir un certain vide que l'entendement tente toujours de combler par la totalisation de la connaissance ou le gain de savoir, alors même qu'il prétend arracher le lecteur à la séduction qu'exerce le sensible. L'espace esthétique posséderait bien ainsi une indépendance de principe (il ne dépend plus des objets en tant que « données jadis premières de toute analyse »<sup>6</sup>), mais le lecteur serait aidé à y avoir accès par l'intermédiaire de telle œuvre qu'il se propose de lire, ou par l'Architecture en général.

Si nous voulons fonder notre lecture par une approche philosophique, ce serait donc à partir du difficile établissement de l'espace esthétique et de la forme du jugement qu'il

---

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 49.

<sup>2</sup> Anne CAUQUELIN, *Court traité du fragment*, Paris, Aubier-montaigne, 1986, page 47.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, page 51.

<sup>6</sup> *Ibidem*, page 48.

nous faudrait la mener, puisque l'indépendance du langage en son principe, ainsi que celle de l'espace esthétique (la mise à distance des deux facultés) vis-à-vis de l'Architecture, n'implique pas nécessairement la liberté de s'appuyer d'emblée sur la philosophie pour lire les œuvres de l'Architecture.

Ce n'est pas seulement à partir de l'espace esthétique, mais aussi de l'objet à lire, que nous devons établir la condition du passage à des principes qui rendraient compte de la doxa, et ceci parce que la philosophie, lorsqu'elle se propose de définir la pensée théorique par rapport à l'opinion, ne se soucie en général ni de la forme du jugement esthétique, ni des caractéristiques intrinsèques de la doxa, ni des œuvres d'art.

La Philosophie ne se livre pas à cet Autre qui serait susceptible de mettre à l'épreuve sa propre référence au réel, que ce dernier soit pensé par rapport à l'Idée, à l'être, ou « au rapport, qui s'accomplit, de l'homme à l'être » (Martin Heidegger). Au lieu de tenter de discerner la particularité radicale de l'Architecture, la Philosophie tend à la subordonner à sa propre démarche de penser, qui se donne comme étant celle de tout le réel. Or c'est bien de ce réel qu'il s'agit (ainsi que de l'être qui l'aurait créé ou qui en aurait installé l'ordre), lorsque la lecture philosophique prétend accorder une signification à l'œuvre, puisque cette signification présuppose un référent, auquel sont censés renvoyer les signes du langage. Si l'on peut dire que le référent de la métaphysique est bien l'être, et si c'est à cet être que la lecture se réfère comme au *fondement*, qui est à dire, de la vérité, tout en délaissant la pensée doxique suspectée d'*apparence*, nous devons nous demander si le dépassement de la pensée doxique par le concept est bien réellement fondé (du moins en ce qui concerne sa prétention à lire les œuvres architecturales), et quelle est la valeur de ce réel dans son rapport à notre objet. Car si nous prétendons, grâce à ce supposé dépassement, lire les œuvres, nous pourrions courir le risque de ne déchiffrer (de ne voir) que les œuvres relevant de la pensée conceptuelle, ou ce qui dans les œuvres est inspiré de la Philosophie.

Comment et jusqu'où la méthode de lecture peut être autorisée à revendiquer une certaine indépendance vis-à-vis de la doxa (puisque celle-ci peut participer à l'activité de construire en général et lui servir de matériau), et en quoi est-elle susceptible de se distinguer des principes de la philosophie ? Comment pourraient s'articuler l'œuvre, la doxa, l'opération de lecture et la pensée philosophique, si nous admettons que l'œuvre architecturale ne doit pas être posée devant le lecteur comme un objet de la représentation ou d'une production indépendante de la doxa ?

Si le lecteur, comme l'œuvre, est un être de langage, s'il ne peut pas avoir un point de vue extérieur au langage ; la doxa, à la fois partagée par la pensée non conceptuelle du lecteur et par l'activité architectonique, n'est-elle pas désignée comme support de la lecture, voire comme *ce qui est à lire* ? Alors, moins attachés aux principes de la philosophie quant à leur capacité pour lire le bâtiment, nous cesserions de penser "sur" l'œuvre posée-devant ou entendue comme un simple objet de la pensée conceptuelle. Nous orienterions plutôt notre attention sur le caractère spontané de la lecture que nous faisons de l'œuvre, ce commentaire nous apparaissant désormais comme une pré-lecture non méthodique ayant déjà "absorbé" son objet.

Mais peut-être ce caractère spontané est-il partiellement en contradiction avec les principes d'une éventuelle théorie philosophique de la lecture, ce qui suppose que nos principes philosophiques doivent être capables de respecter les lois propres à la doxa, afin d'éviter tout écrasement de son opération vivante. Nous devons alors prendre garde à ce que les principes de la philosophie ne viennent déplacer la référence (autonome) de la lecture qui s'appuie sur la doxa, et déformer ainsi le sens propre du bâtiment en lui

attribuant des significations qui lui restent extérieures (classement selon l'époque et l'utilité, par exemple).

Inversement, sans même rechercher systématiquement les œuvres architecturales propres à déstructurer un certain discours du réel soutenu par le système des Beaux-arts (le palais Idéal de Cheval, comme contre-exemple de ce discours), n'y a-t-il pas déjà, dans l'aspect massif, matériel et imposant, qui caractérise l'Architecture, un moyen subversif de détruire cette illusion du réel entendu comme référent, constituée par les autres arts, qui se comportent comme si leurs opérations *représentaient* ce même réel qu'elles présupposent et confirment ?

Alors l'Architecture fournirait elle-même l'occasion d'une lecture auto-référencée, qui s'attacherait à l'œuvre sans en corrompre le sens. Elle nous aiderait à défaire la référence aux autres arts, vers laquelle toute lecture trop théorique ne manquerait pas de nous entraîner.

## § 2. L'espace esthétique kantien et l'analyse de la dépendance de tout lecteur par rapport aux objets quotidiens.

Il existe différents liens entre l'homme et les choses, et ces liens peuvent profondément différer de ceux qui caractérisent l'œuvre architecturale. Si nous ne rendons pas conscients les premiers, nous ne pourrions pas découvrir, s'il existe, celui qui appartient en propre à l'architecture, qui nous éprouve peut-être tout autrement que par *l'intérêt* porté au bâtiment en tant qu'objet d'une satisfaction, que celle-ci soit procurée par l'agrément, l'utilité ou le bien moral. Ces derniers liens, que nous entretenons d'emblée avec l'architecture comme avec bien d'autres objets, concernent la « faculté de désirer », même lorsqu'elle se trouve déterminée par la raison (Kant la nomme alors « volonté »).

D'un côté, ce qui est simplement « agréable » « suppose la relation de l'existence de l'objet à mon état, dans la mesure où je suis affecté par un tel objet »<sup>1</sup>. De l'autre, ce qui est « bon » « plaît à la raison par le simple concept ». Mais nous ne savons pas si ces deux modes de relation concernent directement le bâtiment en tant qu'objet d'architecture proprement dit, puisqu'ils ne semblent pas être des liens (des fins, des inclinations), qui associent à l'interne du bâtiment lui-même le sens de celui-ci à l'équilibre des forces obtenu par l'acte de construire.

Il y a cependant entre « l'agréable » et le « bon » une différence très importante :

« L'agréable, qui en tant que tel ne représente l'objet que par rapport aux sens, doit, pour être appelé bon comme objet de la volonté, être d'abord ramené sous des principes de la raison au moyen du concept d'une fin »<sup>2</sup>. Si « l'agréable est ce qui plaît au sens dans la sensation »<sup>3</sup> (dans « ce qui doit demeurer simplement subjectif »<sup>4</sup>), « au sujet du bon la question est toujours de savoir, si ce qui est bon l'est médiatement ou immédiatement (wozu gut, bon à quelque chose ; ou bon en soi), et qu'en revanche une semblable question n'a pas de sens en ce qui concerne ce qui est agréable, puisque le terme « agréable » signifie toujours quelque chose qui plaît immédiatement »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 52.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pages 52-53.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 51.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, page 53.

Cette triple distinction nous permettra de spécifier la nature du lien, telle qu'elle se montre à travers trois comportements existentiels, selon que nous nous trouvons confrontés à l'agréable, à l'utile et au bon-en-soi, ou au beau. La satisfaction que nous éprouvons lors de ce dernier moment n'étant dépendante ni de la pure sensation, ni du concept, nous laisse espérer une lecture qui, tout en préservant une certaine indépendance vis-à-vis de « l'intérêt », n'oublierait pas les liens plus généraux que nous entretenons avec les œuvres.

En effet ces liens, dans lesquels nous sommes pris par nos habitudes sensibles et langagières, s'ils ne correspondent peut-être pas à ce qui caractérise la liaison du divers en Architecture, doivent cependant être découverts et décrits, si nous ne voulons pas subir indirectement leur influence, qui viendrait alors s'immiscer au sens proprement interne du bâtiment.

Puisque le « bon », « ce pour quoi la diversité est bonne pour l'objet lui-même, selon sa fin »<sup>1</sup>, possède deux dimensions qui ont un caractère final déterminé par « le rapport de la raison à un acte de volonté tout au moins possible »<sup>2</sup> (par un but) :

- une finalité objective externe (l'utile),
- une finalité objective interne (la perfection),

nous devons les comparer, afin de les mettre en valeur, en tant que constitutives de notre relation au monde, avec celles qui caractérisent, d'une part, l'agréable, et, d'autre part, le jugement de goût pur. Nous pourrions alors mieux dégager la possibilité d'un jugement libéré de tout "texte" implicite et concevoir un lecteur *qui n'aurait pas oublié* la part de l'inclination préjudicative qui constitue le "fond" de notre rapport immédiat aux choses – l'indépendance du jugement de goût pur n'étant qu'un *souhait* difficilement réalisable.

Quand bien même nous ne parviendrions pas à nous établir dans une "suspension" parfaite digne d'une lecture de l'objet-architecture débarrassé de tout « intérêt » individuel, qui laisserait voir la chose elle-même, au moins serions nous parvenus à délimiter une "lecture par défaut", en dénonçant tout ce que nos tendances ont d'irréductible.

S'il est évident que l'agréable entraîne avec lui une « satisfaction pathologiquement conditionnée »<sup>3</sup>, et qu'il relève par conséquent d'un « intérêt » de notre part – intérêt qui empêchera la liberté de notre lecture – , il est important de remarquer que le « bon », gouverné par une fin (qui détermine la faculté de désirer), de laquelle la raison possède le concept, entraîne une « pure satisfaction pratique »<sup>4</sup>, et se trouve par conséquent lié à un intérêt. En effet, la satisfaction est immédiatement éprouvée, dès que la volonté parvient à déterminer librement une fin, mais cette détermination nous lie à l'existence de ce que nous voulons obtenir et que nous supposons bon pour nous :

« Le bon et l'agréable s'accordent en ceci, qu'ils sont toujours liés à un certain intérêt relatif à leur objet, et je ne parle pas seulement de ce qui est agréable ou de ce qui est bon médiatement (l'utile), qui plaît comme moyen d'un agrément quelconque, mais encore de ce qui est bon absolument et à tous les points de vue, le bien moral, qui contient l'intérêt le plus haut. En effet le bien est l'objet de la volonté (...). Or vouloir quelque chose et trouver une satisfaction à son existence, cela est identique »<sup>5</sup>.

Pour rendre au jugement de goût toute son indépendance, Kant va jusqu'à rapprocher, en tant qu'ils sont tous deux « intéressés » (autrement que par la chose elle-même en son apparition originaires qui laisse libre l'imagination), le sentiment moral et la

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 71.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 52.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 54.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pages 53-54.

simple satisfaction pathologique. Paradoxalement, toute détermination selon le principe d'une volonté libre assuré par l'inconditionné du supra-sensible ne rend pas à sa libre possibilité le jugement esthétique de goût. On pourrait aller jusqu'à dire que le commandement de la loi morale est à la liberté ce que la faim est au corps, et qu'il peut exister, selon ces deux extrêmes, un besoin insatisfait, qu'il soit simplement sensible ou déjà éthique. En effet, « si tout intérêt présuppose un besoin ou en produit un »<sup>1</sup> et si l'intérêt n'est autre que « la satisfaction que nous lions à la représentation de l'existence d'un objet »<sup>2</sup>, on peut dire, d'une part, que la satisfaction éprouvée par l'affamé au contact de toute nourriture qui lui serait proposée, ne lui permet pas, à cause de l'intensité du besoin, d'apprécier cette nourriture selon le goût sensible et de prendre vraiment du plaisir à la *dégustation* (*vergnügen*) ; et que, d'autre part, « la pensée morale enveloppe un commandement et produit un besoin »<sup>3</sup> qui écrase la délicate appréciation éthique. Si la satisfaction que soulève l'assouvissement « ne prouve aucun choix par goût »<sup>4</sup>, de même, « lorsque la loi morale parle, il n'est plus objectivement de libre choix sur ce qui doit être fait », et « on ne fait plus preuve de goût en sa conduite ou dans l'appréciation de celle d'autrui » (*schätzen*).

Après avoir situé négativement l'espace esthétique, il nous faut à présent tenter d'appliquer cette analyse kantienne – qui nous indique ce que nous devons éviter pour que le jugement de goût pur soit possible – à l'Architecture en particulier. Qu'est-ce qui, dans l'Architecture, nous lie selon l'intérêt, et comment ces liens de l'utile et de la perfection peuvent-ils s'articuler jusqu'à pouvoir nous cacher notre objet ? En revanche qu'est-ce qui, appartenant en propre à l'Architecture, pourrait nous délivrer de cette occultation ?

### § 3. L'opération de lecture et l'espace esthétique.

#### § 3.1. Le lien de la « finalité objective externe » propre à l'architecture utilitaire.

Considérons, par exemple, une gare. Par ses signes exposés ou par les évocations qu'il suscite (l'horloge, les panneaux d'affichage avec les noms des différentes destinations, les allées et venues des voyageurs, le bruit des trains et le brouhaha, les annonces), ce bâtiment me renvoie à toutes les autres gares que j'ai connues, ainsi qu'à la fondation (progressive sans doute) du « besoin de départ et de voyage ». Si l'Ailleurs est désiré grâce à l'extrapolation de ce que j'ai connu (en tant que souvenirs ou impressions agréables, presque oubliées, qui reparaitraient peut-être en ce moment même si je n'étais pas affairé) ou par des bribes de récits divers, c'est l'intérêt que je porte à la gare qui semble relever de « la satisfaction liée à la représentation de son existence »<sup>5</sup>. Cela peut se produire même si cette existence *présente* me renvoie à un là-bas promis, puisque la gare est à la fois un moyen (comme lieu situable des opérations précises et particulières) pour obtenir un agrément (trouver ou retrouver cet Ailleurs) et un "fond" toujours présent (le rappel d'une possibilité *effective* de départ) qui maintient une promesse de satisfaction.

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 55.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 50.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 55.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, page 50.



Cet « intérêt » pour la gare « présuppose un besoin » déjà « produit » par ailleurs, à moins que la gare elle-même ne produise ou re-produise ce besoin en rappelant sans cesse la possibilité concrète du départ. Entre ce que l'édifice sollicite ou ravive et la possibilité pratique (le pro-gramme, le temps du projet) qu'il offre ici et maintenant, le "lecteur" se trouve toujours et déjà impliqué "dans" ce qu'il s'est proposé de lire, et jamais l'édifice ne s'offrira à lui "vu de face", à moins que le lecteur impliqué dans le quotidien ne "s'intéresse" tout autrement à l'édifice à travers un *autre* programme (la visite touristique ou une "étude sur..." , par exemple) qui l'arrache à l'intérêt caractéristique que *sollicite* tel bâtiment, en même temps qu'il nous évite la question réelle de la lecture. En effet, dans la vie courante, l'édifice ne saurait être saisi tout à fait indépendamment du "désir de départ". D'ailleurs, sa construction elle-même n'a certainement pas été entreprise en faisant abstraction de ce même désir ; et en supposant que nous puissions accéder – ne serait ce qu'un instant – à un regard tout à fait désintéressé, serait ce bien "*la gare*" que nous lirions alors ?

Une lecture qui serait fondée sur un projet indépendant de l'intérêt et du besoin correspondant, pourrait d'ors et déjà être interprétée comme une "vue de dehors" formelle d'une lecture qui prendrait en compte la doxa, puisque le lecteur est alors censé détenir une "idée directrice" de l'Architecture en général, à moins qu'il ne tente, dans le meilleur des cas, d'en construire le concept à partir des œuvres proposées par la "culture", ce qui suppose déjà établie la distinction entre nature, architecture et art.

C'est à partir du concept de "l'objet", déjà déterminé ou intentionnellement cherché dès la première approche, que s'établiront les différences dans la diversité des œuvres en général et dans le "divers" de l'œuvre en particulier. Cette différentielle signifiante – trou ou zéro – qui articule les signifiants, risque de ne pas tenir compte des *différences réelles* établies au moment de l'acte de construire. Non seulement les différences décelées par le lecteur peuvent ne pas correspondre à celles qui constituaient le sens interne du bâtiment (ce qu'il signifiait au moment de sa construction, pour ceux qui l'édifiaient), mais encore le lecteur ne se demande pas si telle ou telle différence – qu'elle soit évidente ou imprécise – entre des éléments apparemment distincts, correspond bien à un sens qu'il faut découvrir, ou si au contraire il n'existerait pas des différences a-signifiantes, qu'il faudrait plutôt interpréter comme des ruptures de plan ou des articulations – des nœuds – de forces. Ainsi les différences formelles haut/bas, solide/fragile, droite/gauche ne tiennent pas compte de l'opération doxique et du besoin qui ont gouverné l'acte de construire, *en tant que celui-ci relève aussi de la constitution de nos habitudes et du rapport du corps à l'espace*. Ce rapport ne peut s'établir harmonieusement que par un équilibre des forces. Ainsi l'Est et l'Ouest, le Haut et le Bas, entendus comme des forces réelles vécues par le corps, précèdent la simple différence oppositionnelle droite/gauche, haut/bas, et gouvernent la possibilité logique et technique.

Ce problème de l'articulation des besoins, de la doxa et de l'équilibre qui régit le rapport du corps à l'espace entendu comme *le lieu des forces*, seule la contemplation esthétique peut l'apercevoir, ne serait ce que par la difficulté même de son principe, toujours en rapport dynamique avec le système des « intérêts » et des besoins qui innerve le discours doxique, et avec le problème de "l'objet", puisque dès que ce dernier nous apparaît comme donné "de face", nous savons aussitôt que nous venons de quitter le domaine de l'esthétique pour aborder celui de la connaissance – et avec elle le problème d'un fondement qui risque d'échapper à l'Architecture en s'établissant par la question de la Vérité.

En un sens, la contemplation esthétique, en ne référant pas tout ce qui est perçu à la seule réflexion logique (entendue comme « conscience de l'activité qui compose la

multiplicité dans l'unité »<sup>1</sup>), réflexion qui ignore le problème posé par « l'intérêt », est seule capable, en ramenant toute représentation au sentiment de plaisir et de peine du sujet, en vue d'un jugement de goût, de nous extraire de toute dépendance quant à l'intérêt qui nous lie toujours et immédiatement au bâtiment que nous nous proposons de lire – et ainsi nous arrache à l'illusion d'un objet placé devant un sujet.

En un autre sens, nous mettons ainsi "entre parenthèse" le départ, le voyage, la dimension mythique de l'Ailleurs (l'obsession de l'origine, le lieu absent des récits) que la gare concrétise, et nous risquons d'oublier que l'édifice a été construit à partir de cette rumeur doxique (qui n'est pas une cause). En effet, le projet de construction ne s'est jamais dégagé de cette rumeur, puisque *ce n'est pas la seule exigence pratique qui fonde la représentation du but* (ici le transfert d'un lieu à un autre lieu), mais plutôt « l'intérêt » qui, ayant créé un besoin, a entraîné l'interrogation sur les moyens pas lesquels seuls ce dernier pouvait être assouvi.

Ainsi l'opération de lecture se doit, d'une part, de ne pas tomber sous la réflexion théorique qui, même si le sujet prétend l'effectuer librement en analysant ce qu'il saisit d'emblée comme des "données", reste cependant "à l'intérieur" des désirs et des intérêts (pathologiques, pratiques-techniques, pratiques-moraux) qui constituent la doxa et que celle-ci engendre en retour ; et, d'autre part, de ne pas se contenter de la pure contemplation esthétique qui, si elle est susceptible d'élaborer de nouveaux liens (indépendant de l'intérêt sensible et de la moralité) par l'universalité que revendique le jugement de goût, risque de rompre les liens qui appartiennent au principe de construire, puisque l'accès à un jugement de goût pur nous demande un désintéret pour l'existence même de la chose. Désormais considérée comme une simple forme, celle-ci sollicite activement l'imagination et n'est plus subordonnée à l'entendement comme l'intuition l'était sous l'unité du concept par la seule réflexion déterminante. Elle place au contraire la faculté des règles harmonieusement au service de l'imagination ; mais elle doit prendre garde de ne pas rejeter ce qu'elle oublie dans son exercice même : le lien selon les besoins, qui n'est pas exempt d'une certaine logique, même si cette dernière ne peut plus être considérée formellement, comme une propriété du langage que s'approprierait le lecteur ou qu'il se contenterait de lire, sans y être impliqué, dans le texte exposé du bâtiment.

### § 3.2. L'inclination relative à la sensation, et son rapport avec la « fin » de l'œuvre.

Nous devons cependant accepter le risque apporté par une lecture fondamentalement esthétique, qui tend à privilégier l'élément de ligne et de forme en nous faisant oublier la principale caractéristique de l'Architecture : *l'équilibre* des masses, et *la dimension*, exceptionnelle dans l'histoire de l'art. Ce risque est en effet compensé par un double avantage : l'accès au domaine du jugement esthétique est difficile et nous ramène dans son exercice au rapport existentiel du sujet à ce qu'il se propose de lire, puisque le lecteur éprouve alors la *prégnance* des besoins, les inclinations produites par ceux-ci n'étant vraiment manifestes que pour un individu qui prétend à un jugement pur.

C'est seulement au cours de cet effort que peut s'établir, d'une part, la conscience d'une impossibilité d'indépendance totale du sujet par rapport à ce qu'il se propose de lire, ce qui remet radicalement en cause une prétention à la *neutralité* d'un observateur scientifique ; et, d'autre part, la relativisation de la notion ou du concept de « fin », si prégnante en Architecture, surtout lorsque cette fin est présumée, sans critique, comme

---

<sup>1</sup> Olivier CHEDIN, *Sur l'esthétique de Kant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1982, page 34.

rationnelle, envisagée comme indépendante des inclinations et des pulsions qui caractérisent le sujet au quotidien.

L'opération de lecture est alors d'emblée critique, puisque le lecteur est en mesure de se demander si les besoins qu'il éprouve, et que le bâtiment semble « supposer » ou « produire », correspondent bien à ceux qui appartenaient aux constructeurs, ce qui a pour effet de mettre l'accent sur la relativité culturelle des besoins et sur la question de l'altérité.

Il faut ici remarquer que ces deux avantages – par lesquels nous acceptons le risque de voir l'Architecture basculer vers une esthétique des formes – correspondent, mais barrés, à deux postulats que toute lecture « indépendante de l'observateur » implique par son exercice même.

Tout d'abord, la prétendue indépendance de la méthode par rapport au déterminisme du sujet, ne relève pas de l'effort mené par celui-ci, mais de conditions édictées extérieurement au rapport sujet/objet par d'autres sciences qui ont déjà apporté les preuves de leur efficacité. On ne se demande pas, dans un tel cas, s'il suffit de postuler une situation d'indépendance de la méthode par rapport au domaine psychologique, pour que cette indépendance s'exerce *de fait*.

Ensuite, le sujet aura d'autant plus tendance à investir des méthodes qui prônent sa neutralité (par exemple la logique), qu'il tendra à révoquer à la fois le sentiment obsédant et profond de sa finitude et de son conditionnement, et le sentiment de sa liberté, qu'il préfère exercer sous le couvert d'une rationalité empruntée à la connaissance objective.

Or l'Architecture a pour principale caractéristique de convoquer – voire, d'interpeller – le sujet, ne serait ce que par l'aspect grandiose de ses formes. On pourra donc s'attendre, tout d'abord, au choix de la pluridisciplinarité pour cerner, maîtriser et décrire notre objet ; ensuite, à partir de cette indépendance établie à grands renforts théoriques extérieurs à la *question* de l'Architecture, à une pré-orientation du questionnement par cela même qui aura été barré (les penchants, les intérêts, les besoins, les désirs). La dimension finie de l'individu, qui le renvoie sans cesse à ses *liens immédiats*, pour ne pas avoir été éprouvée mais simplement écartée en tant que perturbation d'une observation qui a déjà délimité son domaine, ou encore pour avoir été simplement considérée comme un déterminisme général concernant tout lecteur, agit néanmoins en sourdine en prenant une valeur (une valence) qu'elle n'aurait pas eue si elle avait été éprouvée au cours d'une ascèse esthétique, seule capable de distinguer finement entre la satisfaction qui nous lie à l'objet et le plaisir esthétique référé à la seule forme de l'objet et au sentiment du sujet.

Ainsi le défaut d'une méthode qui se voudrait d'emblée indépendante sera décelable par une interrogation sur la « fin » de l'édifice ; non seulement sur ce à quoi il est censé servir, mais encore sur une « appréciation (Beurteilung) des choses sous tous les points de vue possibles »<sup>1</sup>. « L'usage » et « l'appréciation » caractériseront toute prétention à l'indépendance du lecteur, toujours obsédé, à travers la théorie même, par ce qu'il n'a pas voulu assumer – comme si la théorie faisait fonction de manœuvre ostentatoire, qui met extérieurement en jeu l'objet du péril, objet qui m'a *déjà atteint*, en cela précisément qu'il est un *objet d'architecture*.

En gouvernant, par l'interrogation sur l'objet – posé devant et indifférent au sujet – le rassemblement du divers sous une fin *toujours possible*, la lecture "indépendante" pose d'emblée et sans critique la séparation entre l'usage et le "décor". Ayant dévitalisé la faculté de désirer en ignorant les inclinations individuelles (censées nuire à l'universalisation de la lecture), elle envisage la « fin » d'après le modèle rationnel-

---

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 81.

pratique et oublie la part possible du désir et du besoin moral dans la production, ce qui revient à dire que certains éléments du divers sensible du bâtiment, qui ont pu être assemblés par une activité désirante *et* construisante, se trouvent "*classés*" comme décor, ou avec certaines parties qui sont à juste titre constitutives de celui-ci – puisqu'il ne s'agit pas de nier, comme par excès de critique, l'existence d'un décor par rapport à la fonction d'usage ou à « l'appréciation » globale de l'œuvre.

Seul un sujet qui pratique l'effort esthétique est susceptible d'entendre – pour l'avoir *éprouvée* de fond en comble – la définition kantienne de la « fin » :

« L'objet d'un concept est fin, dans la mesure où le concept en est la cause (le fondement réel de sa possibilité) ; et la causalité d'un concept par rapport à son objet est la finalité (*forma finalis*) »<sup>1</sup>.

« (...) Pour se représenter la finalité objective d'une chose, *le concept de ce que cette chose doit être* devra être également possédé ; l'accord de la diversité dans la chose suivant le concept (qui donne la règle de la division du divers en celle-ci) est la perfection qualitative de la chose (...) »<sup>2</sup>.

Cette définition, il l'aura éprouvée en faisant la différence entre un plaisir esthétique *immédiat*, solidaire d'un jugement de goût (presque) pur, et le plaisir que nous éprouvons lorsque s'approche la réalisation de la *fin* dans le divers souvent confus de nos impressions :

« La satisfaction qui résulte de la diversité dans une chose en relation à la fin interne, qui détermine sa possibilité, est une satisfaction fondée sur un concept ; la satisfaction résultant de la beauté ne suppose en revanche *aucun concept* et elle est immédiatement liée à la représentation par laquelle l'objet est donné (et non à celle par laquelle il est pensé) . »<sup>3</sup>

Quel est l'intérêt de cette distinction établie entre les deux processus qui conduisent à un certain plaisir ? Pourquoi un lecteur qui revendique d'emblée l'indépendance ne peut-il que manquer d'entrevoir la possibilité d'un désir qui serait producteur d'objets ?

Tout d'abord, le lecteur esthéticien, en reconnaissant le plaisir purement sensible, en distinguant le bon goût qui résulte des lois générales empiriques (Kant prend l'exemple de la maîtresse de maison, qui sait recevoir ses invités) et le jugement de goût pur (le rapport de la représentation donnée à l'accord des facultés de connaître) ; et en *reconnaissant* le plaisir propre à la décision morale, reconnaît aussi, en un certain sens, leur nécessité vitale, et reconnaît par conséquent qu'il faudra *éprouver* ces émotions lors de la lecture, et plus particulièrement en Architecture, où tous les sens sont sollicités par empathie.

Ensuite, un tel lecteur est susceptible de déceler et de reconnaître un éventuel plaisir qui ne proviendrait pas de ces trois sphères : il est *exercé* et ne confondrait pas, par exemple, un plaisir ou un sentiment qui proviendrait de la réminiscence (entendue comme une remémoration me révélant mon être, ou me ramenant à un temps primordial, encore libre de toute habitude, correspondant à un réel élaboré indépendamment de toute identification ou dépendance d'ordre psychologique), avec le plaisir relevant du bel objet ou d'une fin (morale ou objective interne), et cela bien que ces trois plaisirs, tout comme celui qui relève des sens, soient immédiats.

C'est dire qu'un tel lecteur serait capable de reconnaître une autre possibilité pour le rassemblement du divers, qui échapperait à la fois à une fin, et peut-être aussi au jugement de goût selon le beau. En ne posant pas d'emblée la question : « à quoi pouvait servir tel élément, vis-à-vis de l'usage que nous supposons de telle chose, ou vis-à-vis de

---

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 63.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 69.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 72.

telle appréciation ? », le lecteur esthète laisse ouverte la possibilité de la question : *qu'est ce qu'une forme symbolique*, entendu que cette forme *fonde* peut-être la possibilité d'un sens ?

L'ouverture à un tel questionnement présuppose suspendue – mais non écartée dès l'abord par l'arbitraire d'une méthode – toute fin dérivant des besoins du sujet. Elle se manifeste alors dans notre appréhension de l'objet lui-même par le rapport entre ce que nous *éprouvons* en sa présence et une *direction* (est-ouest, haut-bas) qui n'est pas une fin, sans pour autant que nous rapportions la représentation de la forme donnée (à laquelle correspond la sensation d'ordre pathologique) au sentiment de plaisir qu'elle suscite chez le sujet, sentiment par lequel nous portons un jugement de goût.

Reconnue parce qu'éprouvée, la satisfaction pathologiquement déterminée, qui nous lie au bâtiment, résisterait ainsi à la représentation simplement objective, qui nous entraîne vers la connaissance, et au jugement esthétique qui s'attache à la simple forme (à son dessin). Elle serait alors livrée à d'autres forces encore indéterminées, à condition que nous ne nous attachions pas à la seule satisfaction sensible.

Il nous faut pour cela reconnaître que cette sensation est précisément en cause en Architecture, puisque c'est par son intermédiaire *vécu* (la dureté d'un marbre, sa couleur ; telle porosité que nous ressentons par le moyen de plusieurs de nos sens corrélés, telle impression de fragilité qui nous rend fragiles en retour) que peut s'établir un rapport avec une expérience spirituelle possible, possibilité que nous offre la structure du bâtiment et ses qualités sensibles, alors même que nous les éprouvons.

Il nous faut donc savoir en quoi précisément l'œuvre architecturale est susceptible d'assumer une fonction symbolique, et comment l'opération de lecture peut apercevoir celle-ci, alors même que tout concept d'une fin (la représentation d'un effet) se trouve suspendu. Si la fonction symbolique est susceptible de fonder le sens, comment celui-ci s'articule-t-il, par cette fonction, à ce que trop vite nous appelons "nature" ? Car si ce que nous lisons comme une nature, résulte non seulement de notre constitution intellectuelle (les catégories de l'entendement, chez Kant), mais encore d'un effet que l'Architecture aurait déjà induit en nous, comment l'opération de lecture peut-elle nous amener jusqu'à cette lisière où à la fois se perd un sens déjà acquis et conditionné (qui s'enracine dans nos besoins), et où tout sens est remis en question ? Si l'Architecture fonde *réellement* le sens, l'épreuve du jugement de goût, tel que Kant nous la propose, n'a-t-elle pas pour caractéristique essentielle d'être une condition de possibilité pour donner sens à nos actes et à notre existence, par rapport à une nature à la fois distinguée par l'œuvre et admise par celle-ci dans son caractère de « force vitale » ?

L'épreuve proposée par Kant, pour apercevoir le beau, ou, plus exactement, pour donner une chance à toute chose d'être considérée selon le jugement de goût, n'est-elle pas surtout, par la suspension de toute fin objective, non seulement une remise en cause d'un sens qui nous détermine (sans que nous y participions activement), mais une condition de possibilité *pour* régénérer le sens, non seulement par le jugement de goût pur, mais par ce *lieu* qui s'entrouvre alors par le rapport du corps à l'œuvre ? En effet Kant nous ouvre le chemin en précisant que l'appréciation du beau n'est possible qu'à la condition de ne pas *rechercher* la connaissance de la chose en question. Une opération de lecture qui s'ouvre par l'épreuve esthétique est donc seule capable de revenir à un fondement qui n'est pas déterminé par la pensée causale, puisque ce n'est pas selon le concept que nous tentons alors d'apprécier la chose en question.

L'épreuve esthétique nous retire du *monde des causes*, et nous livre à une autre épreuve, symétrique de celle, subjective, du *jugement de goût*, et fondamentalement

*architecturale*. Quittant le domaine de l'interrogation selon la connaissance, nous nous exposons à la fois au délicat exercice du jugement de goût et à la difficile remise en question du sens que nous *sommes* (la « constitution aliénante » de Jacques Lacan en est un exemple), question qui n'est pas posée d'abord mais qui relève de l'origine de tout sens dans son rapport à l'identité de la personne.

C'est au cours d'une telle épreuve face à certaines œuvres, que nous apparaît la question fondamentale de la *forme symbolique* : comment, dans son rapport à l'œuvre, l'opération de lecture peut-elle participer au symbole, si le bâtiment, à son tour, en tant que « signe concret évoquant (par un rapport naturel) quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir »<sup>1</sup> ne renvoie pas, comme tout symbole entendu au sens courant, à des "puissances" invisibles tels que "la royauté" (dont le symbole est le sceptre), mais à la racine d'une signifiante *interne* à l'œuvre, qui nous dégagerait d'un sens impliqué dans les besoins, sens que nous incarnons, qui est notre façon d'être, la matière de nos comportements, « l'en-soi éthique ».

Si un tel "retour" à l'inconditionné psychologique est possible, si nous pensons l'Architecture en son principe d'après un pouvoir libérateur, le symbole, tel que nous l'éprouvons par l'Architecture, relève d'un sens *anagogique* :

« On appelle sens anagogique celui qui tend à nous élever des choses visibles aux invisibles ; ainsi la lumière crée le premier jour... désigne (aussi) la nature angélique »<sup>2</sup>.

Il est évident que le symbole ne "représente" pas l'ange, mais nous renvoie à l'expérience spirituelle de l'angélisme elle-même : éprouver, ne serait-ce qu'un instant, ce que peut être une forme sans matière, pure intelligence ou vision comme conscience du retrait hors de notre finitude conditionnée, non *pour* rejoindre l'infini, mais pour prendre radicalement conscience de cette finitude, de nos actes et de nos pensées en tant que résultats, traduits en habitudes, de nos rapports sensibles et intelligibles aux choses et aux autres. La rupture momentanée des conditionnements, la perte d'un sens auquel nous étions identifiés, donnerait soudain à voir à la fois les choses et la lumière qui les éclaire, comme si cette lumière nous les révélait, nous les montrait, non par le fait de sa qualité propre, mais parce que nous nous sommes identifiés à une forme sans matière, parce que nous voyons la lumière comme au premier jour, anges pour l'espace d'un éclair, doués d'une vision à la fois crépusculaire et renouvelante : « ... des autres / le soir change image et sens »<sup>3</sup>.

Cette apparition de l'origine côtoie la beauté mais ne lui est pas identique. La perception du beau suppose l'abandon de l'inclination sensible et la saisie de la simple forme de la chose, qui sollicite l'imagination à « créer des formes arbitraires d'intuitions possibles »<sup>4</sup> ; alors que le bâtiment nous renvoie à une perception inconditionnée (qui résulte de l'équilibre entre les directions des forces) précisément *par le moyen* de ce qui nous conditionne le plus : l'inclination, provoquée par les sens, par ce qui lie l'existence de la chose à notre manière sensible de l'éprouver, c'est-à-dire par *l'intérêt* même que nous lui portons.

Mais si le symbole est possible, c'est *seulement parce que cet « intérêt » a été éprouvé par la suspension esthétique*, ce qui démontre la participation de l'opération de

---

<sup>1</sup> Jean Laplanche et Jean Baptiste Pontalis, , in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, page 1080.

<sup>2</sup> Hugues de Saint-Victor, in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967, page 51.

<sup>3</sup> Georg TRAKL, *Sébastien en rêve*, poème « Ame d'automne », trad. Marc Petit et Jean-Claude Schneider, Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, 1972, page 105.

<sup>4</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 80.

lecture à la chose même, telle qu'elle nous apparaît et nous transforme en révélant et en transfigurant le sens.

L'œuvre n'a pas d'autre moyen à sa disposition que celui de *provoquer* certaines inclinations sensibles ; et l'opération de lecture esthétique, en isolant la pure forme de l'objet, en « réfléchissant » sur elle, libère ces mêmes sensations pathologiques en leur ôtant la dimension qui les rattachait à l'essence de la chose, pour laquelle ces sensations ne sont que des qualités rassemblées par la détermination du concept, selon une fin.

Seule l'épreuve du jugement de goût nous permet de saisir – quand bien même la chose perçue ne serait pas éprouvée comme belle – en isolant la forme de la chose, le moment où les impressions sensibles cessent d'être purement esthétiques et sont entraînées vers la connaissance objective. Par exemple, si « le caractère du vert (des prés) est une sensation subjective, par laquelle aucun objet n'est représenté ; c'est-à-dire un sentiment suivant lequel l'objet est considéré comme un objet de satisfaction (ce qui n'est pas une connaissance de celui-ci) »<sup>1</sup> ; par contre « le jugement par le moyen de cette représentation empirique peut *devenir* logique, si elle n'est dans le jugement rapportée qu'à l'objet »<sup>2</sup>.

Non seulement l'attitude spirituelle exigée pour qu'un jugement de goût soit possible nous fait éprouver la difficulté de suspendre nos inclinations, mais elle donne à voir une limite ténue, celle où le divers sensible commence à être lu de dehors et investi par une recherche qui ne dépend pas de lui et qui ne se remet plus en cause, en son principe, à partir du bâtiment.

C'est parce qu'une lecture qui se veut indépendante interroge d'abord selon la fin possible, sans s'apercevoir qu'elle procède selon une représentation de l'effet, qui détermine la cause et par conséquent l'objet, qu'elle ne peut pas libérer la matière des impressions et laisser les inclinations suivre les *directions* imposées par ce qui est la "propriété" intrinsèque de l'objet d'architecture. En d'autres termes, une telle lecture commence avec la supposition d'un intelligible, qui se fait moteur de l'intellection qui le pense, elle participe de l'*Archè* ( à la fois commencement, commandement de l'ordre, principe et origine) (Vernant) toujours présente, et toujours possible, de la Philosophie, qui se donne comme étant la pensée du réel.

Tout au contraire, le jugement de goût, qui prend ses distances par rapport aux fins morales et aux inclinations, procède en deux étapes qui correspondent à deux interrogations, au terme desquelles la finalité n'est plus que subjective : cesser de penser la chose selon la représentation d'une fin qu'elle serait censée exposer ; cesser de penser la production de cette chose comme si une volonté l'avait conçue selon des fins, même lorsque nous ne les percevons pas ou ne les concevons pas. C'est à ces seules conditions que l'Architecture cesse d'être investie selon les lois du sujet connaissant, et commence à pouvoir être accueillie sur un terrain purement subjectif, seule *condition* qui ouvre à une transfiguration anagogique éventuelle :

« (Cette finalité subjective des représentations) désigne bien une certaine finalité de l'état représentatif dans le sujet et en cet état une aisance du sujet à saisir une forme donnée dans l'imagination, mais non la perfection d'un objet quelconque, qui n'est pas en ce cas pensé par le concept d'une fin ».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 52.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 50.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 69.

#### §.4. La participation de l'Architecture et de la doxa à l'opération de lecture.

Si la perfection, qui ne peut être pensée indépendamment de la fin, est l'adéquation du divers de l'intuition avec le concept, ce dernier fournissant la règle qui détermine les différences, l'imagination cesse alors de produire des formes indépendantes de l'entendement, et perd par conséquent un certain erratisme qui serait pourtant nécessaire à l'opération de lecture. A moins de nous être déjà par ailleurs exercés à nous rendre au divers sans considération d'aucune fin, nous ne devons pas nous attendre à ce que le bâtiment nous aide à nous établir dans « l'espace esthétique » – et par conséquent dans l'épreuve de l'anagogie – puisque la particularité de l'Architecture est d'être soumise non seulement à la finalité utilitaire, qui peut supprimer complètement l'imagination créative du lecteur, mais aussi à la perfection qualitative interne, par laquelle le divers est toujours évalué, et les différences rapportées les unes aux autres en fonction de la fin.

Le bâtiment sera donc jugé imparfait ou parfait selon la fin que nous supposons lui voir accomplir, que nous souhaiterions trouver en lui, ou encore qu'il nous suggère et que nous précisons ou préférons involontairement. Dès lors la réflexion n'est plus esthétique, et il s'agira plutôt d'une comparaison entre le divers sans cesse réarrangé, et la fin à laquelle nous voulons le plier. Il existe donc toujours une *différence* entre l'unité qualitative du concept, et le divers de ce qui tend à devenir objet pour nous :

« Dans toute connaissance d'un objet (objects) il y a l'*unité* du concept, que l'on peut appeler *unité qualitative* en tant que sous ce concept n'est pensée que l'unité de l'ensemble du divers des connaissances, à peu près comme l'unité du thème dans un drame, dans un discours, dans une fable »<sup>1</sup>.

Nous pouvons d'ores et déjà remarquer la place et l'importance de la doxa (entendue ici comme un ensemble de récits divers) dans une pré-lecture immédiate de l'œuvre : les diverses bribes de textes que nous possédons orientent déjà notre lecture en interrogeant le bâtiment en fonction de certaines fins, et inversement le bâtiment réactive en nous la présence de certains textes, pourtant incomplètement possédés.

Cette première approche de la doxa ne révèle aucun contenu pratique de l'ordre des "savoir faire", bien que le bâtiment, par son aspect pratique *diffus* (s'il y a sollicitation de certains textes, la finalité pratique du bâtiment n'est jamais transparente), puisse nous conduire à des esquisses ou des avatars d'actions. Par contre certains thèmes de connaissance (la mythologie, par exemple), même s'ils ne possèdent pas une cohérence quant à la précision, ne sont pas dépourvus d'une certaine unité qui se confond souvent, dans notre souvenir, avec celle d'un sentiment ou d'une émotion relevant du vécu, puisque nous référons toujours, même confusément, le "texte" à notre propre expérience. Cette unité sémantique se trouve ainsi rapprochée à la fois de certaines idées morales contenues dans le récit ou illustrées oralement par des ajouts imaginaires ou donnés pour réels ; et à certains faits de notre existence, appartenant le plus souvent à l'enfance. Plus exactement, si nous admettons en l'individu une faculté d'autodétermination, les comportements "observés", censés avoir été déterminés par une liberté, n'ont jamais été considérés ou choisis d'après un strict « commandement moral » provenant des textes mythologiques ou sacrés, mais par une appréciation de la conduite des personnes au cours des épreuves de l'existence. Par exemple, l'enfant est surtout impressionné par les conduites des personnes qui l'entourent face à certaines situations difficiles. Tel comportement, il le fera sien, non d'après un code, mais d'après la force de l'acte ou la conviction exprimée par la décision verbale, que cette orientation de la situation face à l'urgence soit en accord ou en opposition avec les écritures, dont le contenu et les repères moraux ne sont d'ailleurs

---

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, trad. A. Philonenko, Paris, librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 69.



connus que par bribes, et confusément représentés par les œuvres architecturales dites mineures.

Ainsi, bien que l'idée morale correspondant à l'unité du thème ne soit pas présentée par le bâtiment, celui-ci, en tant qu'il expose certaines scènes mythiques ou sacrées, et surtout en ce qu'il se présente, par opposition à la parole du conte ou du discours, comme concret et stable dans l'espace et le temps, renforce d'autant plus cette unité du thème et la cohérence des bribes que nous en connaissons et que nous référons aux actions de nos proches.

Par opposition à cette unité qualitative thématique, qui est susceptible de répondre au besoin moral de l'individu lors de la recherche de sa liberté, nous pouvons relever un aspect plus courant de la « perfection objective interne », unité apparemment moins thématique, mais qui est susceptible d'appartenir aussi à la doxa, puisque les fins que nous formons peuvent dépendre à la fois de « l'ouï dire » et des récits fictifs, et donc ne pas être clairement déterminées ou liées à un thème conscient, même partiellement exposé :

« Si par exemple dans une forêt je découvre une pelouse, avec des arbres formant autour de celle-ci un cercle, et que je ne me représente pas pour ceci une fin, *par exemple un bal campagnard*, la forme seule ne me donnera pas le moindre concept de perfection. »<sup>1</sup>

Tiré du paragraphe 15 de la « *Critique de la faculté de juger* », intitulé « le jugement de goût est entièrement indépendant du concept de perfection », ce texte nous ramène à la possibilité de l'opération de lecture dans son rapport à l'objet. Ici, en admettant que la « fin » (le bal campagnard) puisse avoir été formée à partir d'un contexte doxique, puisque ce thème ne fait pas nécessité et qu'il n'a pas toujours existé, nous devons remarquer que la doxa (thèmes ou bribes de récits) ne se situe pas ici entre l'individu et le bâtiment, mais à la limite indécise où l'individu est susceptible de suspendre tout thème et d'apercevoir la "nature" (ici la pure forme de la clairière) comme une libre beauté.

C'est dire que dans un milieu qui n'est pas encore architecturé, le "lecteur" est davantage soumis à son Autre parce qu'il ne se retrouve pas en lui, parce que c'est l'individu qui "écrit", avant de lire, en imposant un thème au divers de l'intuition. En revanche le bâtiment est déjà "thématisé", puisqu'une certaine perfection s'y trouve déjà représentée, même si elle n'est pas très précise :

« On pourrait adapter à un édifice maintes choses plaisant immédiatement dans l'intuition, si cet édifice ne devait pas être une église »<sup>2</sup>.

Ce qu'une église doit être, nous le supposons d'après notre rapport à la foi, ou bien d'après certains textes des écritures, lus ou entendus, ou encore d'après l'ensemble des édifices du même genre, puisque cet ensemble, à son tour, pourrait bien "traduire" les textes sacrés.

C'est précisément ce système qui disparaît lors de notre confrontation avec l'espace sauvage et non structuré que les grecs nommaient « *Argos* ». Mais c'est aussi bien grâce à ce système que nous pouvons avancer dans cet espace en ne cessant de le thématiser, et surtout *parce que* nous le thématisons. Si l'ensemble des fins continue alors de "faire sens", jusqu'à cette lisière où apparaît la pure forme, c'est précisément parce que l'édifice, par son caractère concret, d'une dimension souvent comparable à celle de certains rocs, renforce l'unité qualitative. Même lorsque nous ne percevons pas directement l'édifice de

---

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 69.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

notre cité, la mémoire que nous en gardons, alors que nous nous avançons dans la nature "sauvage", soutient l'unité qualitative et thématique des diverses bribes doxiques toujours présentes en nous, et donne ainsi une certaine cohérence au sujet préreflexif en l'aidant à maintenir des « fins » (ici un « bal campagnard »).

Ainsi un lecteur déjà urbanisé n'est pas livré à ce divers absolu de la nature sauvage où la possibilité de la contemplation esthétique elle-même se trouve mise en péril. Car il est permis de supposer que l'expérience de la beauté, qui ramène la forme au seul sentiment de plaisir du sujet, en tant qu'elle est difficile et de courte durée, est sous-tendue par un retour possible vers le domaine des fins. Cette tentation du retour vers l'unité qualitative du thème, le bâtiment la rend possible par le souvenir que nous avons de lui, souvenir que nous voulons garder pour ne pas perdre notre identité lors de la confrontation avec la diversité sauvage. Réciproquement c'est vers ce risque que nous devons nous avancer, si nous voulons retrouver l'expérience originare de la libre beauté, empêchée par le bâtiment lui-même, qui représente toujours une certaine fin, ou qui nous y renvoie sans même nous la désigner comme *simplement* possible.

Nous comprenons à présent que le lecteur n'est pas un vis-à-vis du bâtiment, et que l'opération de lecture selon l'espace esthétique reste possible même si le bâtiment limite le pouvoir producteur de l'imagination à cause de la perfection qu'il représente.

L'épreuve esthétique ne pourrait sans doute pas être menée à bien sans le bâtiment lui-même, qui nous garantit, dans le souvenir que nous en gardons, un retour possible à la cité et au domaine des fins. Sans cette mémoire et sans la doxa, la perception d'une beauté naturelle ne serait peut-être pas possible, puisque nous n'oserions pas nous aventurer là où nous ne connaissons encore rien.

Si la présence du bâtiment, d'abord matérielle, puis seulement remémorée, a pu amener l'individu jusqu'à l'expérience de ses limites ; réciproquement le lecteur, se souvenant de cette expérience, sera d'autant plus capable de s'exercer à l'épreuve de l'espace esthétique, qui s'impose, comme nous l'avons vu, à l'exercice de la lecture. Si toute nature reste structurée (écrite et lue) parce que le ressouvenir du bâtiment maintient le discours doxique, source des fins thématiques (jusqu'à la possibilité de la perception d'une beauté libre) ; réciproquement l'opération de lecture selon l'espace esthétique, ainsi que les pensées erratiques du lecteur, ne sont possibles que par le ressouvenir de ce parcours.

Cette réciprocité évitera au lecteur qui s'y exerce – et qui s'en ressouvient – de réaliser la suspension de toute fin et de tout intérêt en s'aidant directement d'autres œuvres d'art, ce qui rend à l'Architecture la possibilité de son indépendance quant à sa propre lecture.

## TROISIEME SECTION

### LA LECTURE DE L'ŒUVRE

#### § 0. Introduction.

Sommes-nous à présent en mesure de mettre en évidence l'archè de l'Architecture, c'est-à-dire « la raison de l'opération de liaison » du divers qui lui est propre, son « point de départ » et son « principe »<sup>1</sup> ? Si « l'archi-teknonicos est le fabricant qui, par sa production, a rapport à l'initial et par là devient lui-même agent principal ou principiel »<sup>2</sup>, pouvons nous atteindre ce principe à l'aide d'une opération de lecture fondée sur l'espace esthétique ? Ce dernier semble en effet occuper une situation paradoxale. D'un côté, le Palais de Cheval, œuvre qui échappe au champ culturel, relève davantage de la violence et d'une détermination quasi maniaque face à la fatalité, plutôt que de l'esthétique. D'un autre côté, l'architecture culturelle se rapprocherait davantage des « arts mécaniques » – qui plaisent par la « médiation du sentiment des sens » ou par des « concepts »<sup>3</sup> – que de l'art du beau.

Cette situation paradoxale n'est cependant pas ambiguë quant à la lecture des œuvres traditionnelles, puisque nous avons vu que l'expérience du beau, même si elle n'est pas provoquée par la forme des bâtiments, non seulement reste possible comme condition indispensable pour limiter la prégnance des besoins, mais encore reste liée à l'Architecture elle-même dans son articulation avec la doxa. Cette ambiguïté persiste cependant du côté de l'objet d'Art brut, puisque le suspens esthétique, qui n'est pas confronté aux matériaux, ne possède apparemment aucun caractère commun avec la violence et l'obstination de l'Art brut en général, sinon qu'il relève d'un effort répété pour prendre conscience des fins qui toujours nous entraînent dans une lecture des œuvres immédiate et non critiquée.

Si, pour une construction comme celle de Cheval, l'espace et le temps caractéristiques du construire relèvent plutôt d'un rappel des sensations passées (favorisé par les matériaux et l'acte de construire), que d'un libre jeu des facultés intellectuelles, nous pouvons toutefois remarquer que, du côté de l'objet, comme du côté de la lecture, se trouve effectué un émargement des besoins et des affections pathologiques. Pour l'esthéticien, celles-ci ne doivent pas être confondues avec le sentiment que provoque la perception d'une belle forme, qui est de nature intellectuelle et sensible. Pour Cheval, si des sensations existent bien, exprimées avec force, l'évocation qu'elles suscitent a toutefois plus de valeur que la satisfaction directe qu'elles procurent. Si l'esthéticien, en remarquant la simple forme de la chose, laisse à leur liberté les sensations correspondantes en leur évitant de participer à un jugement logique ; ces mêmes sensations sont opposées,

---

<sup>1</sup> Daniel PAYOT, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, page 105.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 138.

lors de la construction, au désir, qui reste indépendant de tout besoin, et par conséquent de tout manque que nous éprouverions par rapport à une sensation passée. Si Cheval construit bien en s'adressant aussi à la possibilité de sentir directement ce qu'il produit, il reste que le désir "travaille" ces sensations qui ne sont que les matériaux d'une remémoration active. Telle sensation n'a de valeur que dans la mesure où elle en rappelle une autre, et où elle s'y trouve associée dans le seul but de la réalisation du désir.

Pour que ce désir constructeur soit perçu par le lecteur (qui ne construit pas), il faut que l'objet lu et l'opération de lecture soient compatibles d'une certaine manière, ce qui signifie que le lecteur doit être en mesure de comprendre, parce qu'il l'éprouve à partir de l'archè, ce même désir, dans la mesure où celui-ci nous pousse à créer.

Que doit être un tel désir, s'il n'a pas la beauté pour exigence ? Plus exactement, comment l'opération de lecture, séparée de son objet par le suspens de l'espace esthétique, peut-elle apercevoir, éprouver et interpréter ce désir ? Si le désir met le besoin à son service au lieu de s'y plier, s'il relève d'un *manque d'être* éprouvé par une personne (identifiée au sens et aliénée) qui a l'intuition dramatique du danger que tout besoin fait courir à une possible identité authentique, ne doit-on pas supposer que le construire et la lecture de l'œuvre ont au moins ceci en commun, qu'ils refusent de s'exercer à partir d'un but ou d'une représentation de l'effet, qui font échouer à la fois le construire authentiquement vécu et l'expérience du jugement de goût porté sur les formes naturelles ? Inversement, n'y a-t-il pas une différence essentielle entre la prétention à une lecture esthétique, héritée de la philosophie, et cette œuvre de Cheval, qui n'est pas une œuvre dite "culturelle" ?

### §.1. Les idées esthétiques kantienne et l'interprétation idéaliste du délire constructeur de Cheval.

L'œuvre de Cheval se distingue manifestement d'une œuvre de la nature, mais cette distinction est-elle identique à celle contenue dans toute œuvre d'art ? Si ce que vise Cheval n'est pas le sentiment d'un plaisir esthétique, ni seulement un plaisir d'agrément, qu'est-ce qui le pousse à construire ? Son œuvre, qui échappe à la conception hégélienne de l'architecture, semble différer également de la théorie kantienne de la production de l'œuvre d'art par le génie (la nature) et les règles déterminées (l'école) : « en droit, on ne devrait appeler art que la production par liberté, c'est-à-dire par un libre arbitre »<sup>1</sup>. Même si elle peut paraître moins brutale en s'affinant, cette définition se fait comme l'écho des jugements ratiocinants que l'époque de Cheval portait contre son œuvre :

« Ce n'est pas parce qu'il était fou que Cheval a produit une telle œuvre, c'est parce qu'il l'a produite qu'on l'a déclaré fou, et pour peu que son imagination se fût enfiévrée davantage, on l'eût interné »<sup>2</sup>.

Qu'est-ce qui manque, ou plutôt, qu'est-ce qui menace, pour que Cheval ait risqué l'enfermement ? De quelle genre d'imagination s'agit-il ici, pour que le jugement rationaliste achoppe, et avec lui le jugement critique selon le goût ? Ce qui manque, c'est une certaine fin, même si elle apparaît moins impérative que dans la définition précédente :

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 135.

<sup>2</sup> Michel THEVOZ, *l'Art brut*, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 35.

« On distingue un art en toute chose, qui est ainsi constituée, qu'une représentation de ce qu'elle est a dû dans sa cause précéder sa réalité, (...) sans que toutefois cette cause ait pu précisément penser l'effet ; mais quand on nomme simplement une chose une œuvre d'art, pour la distinguer d'un effet naturel, on entend toujours par là une œuvre de l'homme »<sup>1</sup>.

Même « les gâteaux de cire régulièrement construits » par les abeilles peuvent être dits « œuvres d'art », si on les considère du point de vue de la création divine. Mais « lorsque l'on songe (simplement) que les abeilles ne fondent leur travail sur aucune réflexion proprement rationnelle, on déclare aussitôt qu'il s'agit d'un produit de leur nature (de l'instinct) »<sup>2</sup>. A moins d'être un génie, Cheval pourrait être considéré comme un irresponsable. Que son travail se fasse d'instinct, et ce dernier l'emporte sur la raison et emporte son imagination ; que son travail soit cependant une œuvre d'art, et alors Cheval n'est alors que l'instrument de Dieu, et reste soupçonné d'irréflexion. Tout se passe comme si Cheval ne (se) contrôlait plus, comme "s'il n'y avait plus personne derrière" son acte, comme si non seulement manquait la pensée de l'effet, mais surtout la pensée d'une fin, qui entraîne dans sa chute « l'harmonie du divers avec une destination interne »<sup>3</sup> de l'œuvre, plus simplement nommée *perfection*. Or, lorsqu'une chose n'est pas conçue en tant que fin, c'est-à-dire comme le produit de règles scolaires résultant de « l'art de l'application à l'étude »<sup>4</sup>, elle est alors considérée comme « un produit du hasard »<sup>5</sup>, puisqu'on ne peut plus « l'attribuer à l'art ».

Ce qui manque à Cheval, et qui le livre à l'instinct et au hasard, ce sont « des règles déterminées, dont on ne peut se libérer », qui « sont indispensables pour mettre une fin en œuvre ». Si l'Architecture est celui des arts qui peut être considéré comme le plus mécanique, comme le plus évidemment scolaire, il semblerait que Cheval ait rapproché l'Architecture d'une production géniale de laquelle il serait le premier artiste. Bien que certaines règles persistent comme purement mécaniques, c'est alors la nature qui devrait « donner la règle à l'art dans le sujet », et cela « par la concorde des facultés »<sup>6</sup> (entendement et imagination). Mais l'œuvre de Cheval, si elle ne ressemble à aucune de celles dont « la forme n'a pas la nature comme principe déterminant mais une fin arbitraire », œuvres qui « doivent représenter des concepts des choses de manière esthétiquement finale »<sup>7</sup>, n'est cependant pas une « belle représentation d'une chose naturelle »<sup>8</sup>. L'imagination de Cheval, même si elle peut être considérée comme « une faculté de connaissance productive » (puisque'elle doit capter des forces indifférenciées), même si elle semble « créer une autre nature pour ainsi dire à partir de la matière que la nature réelle lui donne »<sup>9</sup> et « transformer notre expérience quotidienne selon des lois analogiques », reste cependant empirique en ses associations, puisque la matière n'est pas « travaillée en nous par quelque chose qui dépasse la nature », c'est-à-dire « par des principes qui prennent leur source plus haut dans la raison ».

Une œuvre d'art, au sens de Kant, est l'expression, selon des règles, d'une « *Idée esthétique* ». Celle-ci est une « *représentation de l'imagination* qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de concept, puisse lui être

---

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 135.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 142.

<sup>4</sup> *Ibidem*, page 140.

<sup>5</sup> *Ibidem*, page 141.

<sup>6</sup> *Ibidem*, page 138.

<sup>7</sup> *Ibidem*, page 151.

<sup>8</sup> *Ibidem*, page 141.

<sup>9</sup> *Ibidem*, page 144.

adéquate, et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible »<sup>1</sup>. Si une telle « imagination » est « créatrice », c'est parce qu'à la fois les Idées esthétiques se trouvent liées à une très grande diversité de « représentations partielles »<sup>2</sup> que nul concept ne peut exposer, et parce qu'elles « mettent en mouvement la faculté des Idées intellectuelles »<sup>3</sup> qui peut venir à son tour « animer cette représentation des sens par l'Idée du supra sensible ».

Par exemple, « l'astre du jour au bout de sa carrière » est un attribut esthétique qui tente de dire « les vaines terreurs de la mort », qu'un roi ne saurait éprouver, puisque, comme les derniers rayons transfigurent le jour d'été finissant par la « douce lumière » que le soleil « répand sur l'horizon », le roi qui s'éteint transfigure par son adieu le monde qu'il a comblé de bienfaits<sup>4</sup>.

Ainsi, « le symbole résulte de la comparaison de deux rapports entre principes et conséquences », tout comme les « attributs esthétiques » n'expriment que « les conséquences qui se rattachent au concept »<sup>5</sup>. L'horloger est à la montre ce que Dieu est au monde ; le soleil couchant est au beau jour d'été ce que le roi mourant est à son royaume cosmopolite.

L'importance de cette analyse, dans son rapport à l'œuvre de Cheval, est de nous faire remarquer que l'Idée rationnelle est *animée* par un sentiment (le cosmopolitisme dans l'exemple du roi) « grâce à un attribut que l'IMAGINATION joint à cette représentation, et qui suscite en nous une foule de représentations secondaires (...) »<sup>6</sup>. Mais l'imagination trouve par exemple sa source « dans le SOUVENIR de tous les agréments d'un beau jour d'été achevé qu'EVOQUE en nous la sérénité du soir ». L'œuvre d'art suscite des souvenirs bien réels, qui appartiennent à la vie de l'individu, et qui re-viennent pour donner corps et sens à l'œuvre. Si le « jour d'été » du poème de Frédéric le Grand n'est qu'un *signe* du texte, le souvenir, vécu par le lecteur, est quant à lui bien *réel*. Il n'est pas de l'ordre du phantasme mais d'une réminiscence active, comme si les « agréments » de ce jour passé étaient revécus, comme si le lecteur *y faisait retour*. On pourrait ainsi rechercher les « attributs esthétiques », les « formes sensibles » que le poète « ose donner à des Idées de la raison » telles que « les êtres invisibles, le royaume des saints, l'enfer, l'éternité, la création »<sup>7</sup>, et dresser la liste des évocations que peuvent susciter ces attributs : toujours nous découvrirons des souvenirs réels, qui par des associations tenteront de remplacer *l'impossible présentation* de l'Idée dans l'intuition. Par exemple, « sitôt que j'imagine la puissance de Jupiter sous l'espèce d'une foudre, cette image en éveille d'autres qui suggèrent à peu près la même idée, comme l'ouragan, les tempêtes, séismes ou volcans »<sup>8</sup>. Ces images peuvent participer de réminiscences réelles ou de certains récits, qui mêlent une émotion aux lectures et aux discours animés par les souvenirs réels du conteur. Mais l'image du symbole peut éveiller d'autres idées : liée à Jupiter, « l'image de la foudre », comme « représentation partielle » peut aussi bien « évoquer d'autres idées qui ne pensent plus la puissance du dieu, mais la souffrance des hommes, la violence de la nature, etc, toutes idées qui sont pourtant apparentées à celle d'une toute puissance »<sup>9</sup>. On comprend qu'à leur tour ces idées puissent évoquer d'autres souvenirs, et cet ensemble, tout en

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 144-145.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 146.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 144.

<sup>4</sup> *Ibidem*, page 145.

<sup>5</sup> Olivier CHEDIN, *Sur l'esthétique de Kant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1982, page 69.

<sup>6</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 145.

<sup>7</sup> *Ibidem*, page 144.

<sup>8</sup> Olivier CHEDIN, *Sur l'esthétique de Kant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1982, page 69.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

essayant de présenter Jupiter (duquel la foudre ne représentait que la force), s'élargit et peut aller jusqu'à oublier son but premier, ou ce que l'on pourrait nommer son "désir".

Il y aurait alors délire, lorsque la puissance de l'Idée, qui dépasse la possibilité de l'imagination, est si grande, que celle-ci dans son élan renvoie le sujet à son passé, sans ramener les divers ressouvenirs à l'unité thématique d'un essai de présentation de l'idée première. En ce qui concerne Cheval, la théorie des idées esthétiques pourrait évoquer, pour expliquer son délire, l'absence d'une « certaine contrainte » ou d'un « mécanisme », qui doivent agir dans tout art, même libéral, puisqu'autrement, « l'esprit (Geist), qui dans l'art doit être libre et qui seul anime l'œuvre, n'aurait aucun corps et s'évaporerait complètement »<sup>1</sup>. Une telle contrainte sera, par exemple en poésie, « l'exactitude et la richesse de la langue ». En architecture on pourrait s'attendre à ce qu'elle soit plus marquée, puisqu'en principe cet art « plastique » répond toujours à une certaine « fin arbitraire » indépendante de la nature et de son imitation.

Ce serait donc non seulement l'absence de fin, mais le manque de relation avec un Maître en art, susceptible de manifester certaines règles du génie (accordant imagination et entendement), qui aurait enfiévré l'imagination de Cheval. On peut aller jusqu'à se demander si le mécanisme qu'il respecte est bien, dans sa pensée, celui de l'équilibre des masses, puisque cet équilibre doit aussi bien exister à minima dans la nature, et qu'il ne s'agit pas ici de superposer des étages dans un but purement fonctionnel. Si Cheval ne se soucie pas de mécanique, c'est parce que l'absence du maître ne lui permet pas, alors même qu'il livre l'Architecture à une finalité qui n'entre plus dans le cadre de sa définition courante, « de saisir dans sa marche rapide le jeu de l'imagination et de l'unifier dans un concept qui peut être communiqué sans la contrainte des règles »<sup>2</sup>.

Autrement dit Cheval ne trouve pas l'harmonie entre imagination et entendement, il subit le dérèglement du rapport entre les Idées de la Raison, les Idées esthétiques qui tentent de les exprimer, et les idées qui font à leur tour naître des images associées aux attributs esthétiques. Cheval, entraîné par les images, ne s'arrêterait pas même à ces idées de « la souffrance des hommes » ou de « la violence de la nature » évoquées par l'attribut esthétique (la foudre, associée au feu des volcans) ; il se perdrait sur le chemin qui tente pourtant de dire la sublimité et la majesté de Dieu, et reviendrait aux évocations pures pour s'y enclorre.

## §. 2. Le conflit entre l'acte constructeur, la réminiscence et les Idées kantiennees.

On pourrait dire également que Cheval a été entraîné par une seule Idée, celle de l'Architecture en question, ou par la question de l'être-habitant, "antithèse" du mal-être des existentialistes. On devrait alors dire que la théorie précédente serait peut-être valable, si nous oublions que Cheval *construit et édifie*, ce qui l'empêche d'être absorbé par les images et le passé que les signes évoquent et réactivent. Ici, même si l'on peut dire que seul l'acte de construire est au présent, il importe de préciser que Cheval *réalise* le lien avec les souvenirs, et qu'il éprouve l'affection et l'amour des choses sans être "sujet", sans être à distance de son passé, sans y "penser" comme pourrait le faire un individu occupé à un projet qui lui reste étranger. Au lieu de se "rappeler" des souvenirs qui donnent corps à

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 136.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 147.

des idées, il revit le souvenir par l'émotion et la joie de son travail, et tout se passe comme si l'œuvre était cette joie dans sa résistance à l'Idée, Idée qui tend toujours à s'approprier les pensées suscitées par notre rapport aux choses.

Mais cette résistance, cette stase du souvenir obtenue par le travail de création qui sans cesse rend présent le passé, alors qu'elle transforme en œuvre tous les besoins qui nous liaient aux choses, alors qu'elle refuse le présent et le rapport idéal à un Maître et à des spectateurs, nous abandonne à un soupçon : les Idées ne sont peut-être que des *restes*, nés d'un clivage. Lorsque le travail cesse de nous rapprocher de ce que nous aimons et voulons maintenir, dès qu'il nous écarte d'un lien agi pour devenir "utile", des Idées apparaissent, suprasensibles, hors de la mémoire empirique et du temps. Reprises par les textes sacrés, diffusées et déformées par la doxa, validées ou niées par des actes qui nous entourent et nous *impressionnent*, elles gouvernent alors notre « besoin » moral et deviennent ainsi, comme substrat d'une métamorphose toujours possible, le « moteur immobile » de notre avenir.

L'Idée esthétique, puisqu'elle donne vie à l'Idée, et bien qu'elle ne trouve aucun concept pour la dire, se donne comme la présentation ou la trace objective de l'Idée dans la nature, laisse paraître l'œuvre comme le mi-lieu, située entre nature et Idée, entre intuition et raison : elle nous fait désirer l'Idée parce que celle-ci nous est présentée comme naturelle. Le réel hanté par l'Idée, comme l'Idée soutenue par la nature, dressent des supports d'identification possible qui viennent barrer une intimité au travail. Si Cheval n'a pas de souvenirs, s'il EST tout son passé, c'est *parce qu'il n'a pas d'Idées* ; et s'il n'a pas d'Idées à exprimer (enfer, éternité, création, etc.), c'est parce que *l'absence* du Maître lui a "permis" de ne pas cliver ses actes en travail utilitaire et travail d'agrément ou de "création". Evitant la fascination morale du maître, sorte de divinité qui lie (tout en donnant l'illusion de leur écart) la puissance de Dieu à celle de la nature, Cheval retrouve son passé. Puisqu'aucun Maître ne présentifie ou ne personnifie l'idée de l'Architecture, le Palais peut être « Idéal », et ce sont les souvenirs qui, ayant capté les forces indifférenciées, se font idées.

Si certaines "idées" deviennent Idées, c'est parce que le travail leur a redonné un contenu émotif, c'est parce que Cheval les habite à la façon de tous ces lieux qu'il a aimés, où il aurait voulu vivre, lieux auxquels les obligations civiles sans cesse l'arrachaient fatalement. Mais s'il n'y a ni enfer, ni Zeus, ce n'est pas exactement parce que Cheval a été absorbé par son passé ou par ses souvenirs dans leur rapport à une idée qui les aurait "emportés". Plus simplement, Cheval n'a pas le temps de donner une réalité à ces Idées. Non seulement il ne peut "s'en occuper", mais il faut dire surtout que ces Idées, comme "reste", n'ont pas le temps de se formuler en marge de son travail, et cela parce que son travail ne contient absolument rien d'utile, puisque Cheval se serait *pratiquement* contenté de tout autre logement qui lui aurait demandé moins d'efforts.

Plus profondément, en absence de guide, on peut dire que tout acte, que tout tâtonnement renvoie Cheval à son rapport à l'espace, ou plutôt livre (son) corps à l'espace des forces, de sorte que toute absence de maîtrise ravive le problème existentiel fondamental qui est celui de l'archè en architecture : comment survivre à la violence d'un espace où ne *figure* encore aucun Dieu, aucun avenir fondé sur le besoin moral ?



### §. 3. L'espace des forces et le sublime kantien.

Cet espace des forces ne saurait être aperçu à partir de l'analyse kantienne du sublime, qui s'écarte très vite d'une situation critique d'hostilité de la nature, pour investir *l'imaginaire* d'une confrontation, vécu sur le modèle d'une *scène*. Tout se passe comme si le spectateur, à l'abri dans sa demeure, projetait, par jeu, la résistance qu'il *pourrait* opposer aux forces démesurées de la nature. S'il assiste au spectacle à partir d'un intérieur, c'est parce que l'immédiat de la présence à la nature, et avec lui le difficile rapport du corps à l'espace, est tenu à distance par l'habitation. Pour que le sentiment du sublime puisse être éprouvé, la nature doit être perçue comme « susceptible de faire peur », à la fois comme si nous pouvions envisager de lutter contre sa démesure, et comme si nous savions que nous sommes *de toute façon* à l'abri, l'urgence n'étant que fictive.

Le texte de Kant présente pourtant une description dramatique d'une situation irréductible, par laquelle nous approchons la définition du « sans distance », un lieu de l'abandon de soi, en lequel toute position *comme opposition* disparaît, comme si en cet instant toute idée devenait imperceptible. Le suprasensible, qui devient évident à la condition de ne faire que « penser le cas en lequel nous voudrions opposer quelque résistance » à la nature, disparaît alors dans la crise, et nous livre à un sentiment indicible d'impuissance radicale :

« Les rochers se détachant audacieusement et comme une menace sur le ciel <où> d'orageux nuages s'assemblent et s'avancent dans les éclairs et le tonnerre, des volcans en toute leur puissance dévastatrice (...), ce sont là choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui leur appartient. »<sup>1</sup>

L'abri, en maintenant à distance ce lieu sans liberté, permet, en nous y projetant par l'imagination, de découvrir que « la force irrésistible de la nature nous fait connaître, en tant qu'êtres de la nature, notre faiblesse physique, mais en même temps nous dévoile une faculté, qui nous permet de nous considérer comme indépendants par rapport à elle »<sup>2</sup>. Ce que nous révèle ce conflit des forces, c'est notre « humanité » d'êtres de raison et de liberté. Or c'est précisément ce qui est refusé à Cheval, qui doit *construire* cet abri à partir duquel la nature peut devenir un spectacle où lutte le héros imaginaire du Moi.

Plus précisément, bien qu'il s'agisse toujours de la « force », le constructeur ne se pense pas comme une puissance physique s'opposant à d'autres forces physiques de la nature, et cela parce qu'il n'est pas encore constitué comme sujet, parce que le sujet se constitue en marge de l'équilibre des forces. Sans abri, et ainsi sans « le jeu » de la distance offerte par l'imaginaire, il lutte bien contre une nature sensible et dynamique, il ne lui oppose aucune spiritualité indépendante de sa force incommensurable, mais il doit surtout assumer le lieu où la séparation entre une nature (lisible) et un individu (visible) n'est pas encore achevée.

Cheval, en travaillant sans "maîtrise", suscite et sollicite des forces-comme-mouvement, libère ce que la maîtrise bloquait du mouvement comme « donnée cosmique

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, page 99.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 100.

originaire » (Paul Klee). Ce mouvement, trop tôt libéré, cause la mort, en nous emportant dans un lieu (le volcan, l'étoile, le fleuve) qui n'est pas encore représentable, mais qui nous séduit comme la figure de la pulsion de mort elle-même.

En un sens, tout mouvement qui n'obéit pas à un plan, déséquilibre le rapport du corps à l'espace, menace l'intégrité de la personne ; en un autre sens, tout travail est un contre-mouvement qui limite l'intempérance. Sans emportement, il ne saurait y avoir de vie ; mais l'intempérance emporte et tue. Mouvement et contre-mouvement sont édificateurs puisque la force est à la fois acceptée comme vitalité, et contenue sans être niée, de façon à constituer un lien qui ne saurait être représenté. Ce lien doit être renforcé par un travail qui entretient et désire l'équilibre comme source du sens. Le travail constructeur évite à la fois la séduction, l'emportement vers l'Autre, et le blocage dans une situation impersonnelle, comme celle du simple abri ou de la demeure et de la culture héritées.

C'est en ce site originel que renvoie le traumatisme, et si l'opération de lecture esthétique aperçoit ce site, c'est parce que le besoin moral, qui liait le lecteur aux idées, a été émargé. Mais le traumatisme atteint un individu déjà acculturé, qui contre le mouvement libéré en maintenant un lien affectif avec certains souvenirs, tout en refusant de reconnaître ceux-ci dans leur possible appartenance à un Moi, ce qui aurait pour effet de provoquer la terreur et de bloquer la métamorphose. Il y a alors conflit entre, d'une part, l'espace des forces sollicité par un acte miné par le hasard et l'absence du Maître – acte qui reste nécessaire pour maintenir l'authenticité de la construction et le pouvoir de métamorphose du sujet – ; et d'autre part le ressouvenir affectif, revécu par l'acte de construire. Ce dernier opère donc sur deux versants radicalement opposés : l'éruption des forces indifférenciées et le narcissisme.

Le volcan, la tempête, la foudre, ne peuvent être des souvenirs que tel signe ou attribut esthétique ranimerait. S'ils peuvent devenir un passé pour l'individu, c'est parce que le bâtiment nous présente l'équilibre par lequel le constructeur a vaincu les tendances mortelles vers ces lieux. Ce contre quoi il lutte n'est donc pas exactement l'ensemble des forces physiques, que combattrait "son" corps, mais plutôt cette tendance du corps, sollicitée par cet Autre, à disparaître dans un retour trop brutal. Si le héros périt par le feu en se jetant dans un volcan, c'est parce que ses constructions ne parviennent plus à compenser le désordre que le drame a causé et que l'intempérance achève. Ainsi le sens n'est fondé qu'au cœur du péril, où menacent l'indistinct et la pulsion de mort. C'est par un acte de construire, entendu comme une contre-force limitant la pulsion de mort, que l'Autre mortifère peut être "regardé" sans que le regard ne s'abîme en lui. Si l'acte de construire répond à la mort, c'est parce qu'il la retarde, et c'est ce retard qui fonde le sens, à la fois innervé par la pulsion de mort, et compris comme un champ de directions viables, comme pro-jet indépendant de toute identification aliénante.

#### §. 4. La perception de l'archè comme fondement de la lecture de l'œuvre.

L'opération de lecture, qui a l'avantage d'émarger le besoin moral, comme si le lecteur travaillait à une œuvre qui ne laisserait se constituer aucune Idée, évite une lecture trop émotive guidée par l'expérience du sublime kantien, qui nous renvoie toujours à l'évidence du suprasensible en nous et à sa corrélation avec un certain principe contenu dans la nature en soi.

Les Idées étant écartées, le lecteur aura d'autant moins tendance à les reconnaître d'emblée dans le bâtiment, ou à s'y attarder comme à une composante fondamentale de la lecture. Il ne pratiquera pas une "lecture poétique" de la pierre en plaçant au service de l'Idée des souvenirs sollicités par des signes ou des attributs esthétiques. La consistance ontologique du *signifié*, que l'évocation des souvenirs constitue (la foudre de Zeus n'a de sens "plein" que relativement à notre expérience de l'orage, qui nous fait penser à la difficile situation des premiers hommes), perd toute son évidence et *favorise l'épreuve de l'analogie* (Cf. deuxième section, § 3.2, alinéa 5). Alors, même si le bâtiment reste en partie solidaire de certaines idées exprimées, il est aux autres arts ce que l'œuvre de Cheval est à l'Architecture en général : une *résistance au sens*, qui met aussitôt en valeur l'aspect *matériel* du bâtiment.

D'un côté, la suspension de tout besoin moral – et de toute lecture orientée d'emblée dans ce sens – libère les souvenirs qui, participant à l'ascèse esthétique, voisinent l'épreuve des forces ; d'un autre côté, cette même suspension libère les signes ou traces des bâtiments (tout ce qui n'est pas décor évident, susceptible de s'intégrer à la structure elle-même) de toute liaison aux souvenirs et aux Idées. Tout se passe comme lors de la rencontre avec certaines œuvres de l'Art brut :

« Il se produit une tension entre le mouvement de signification intentionnelle (*ici le besoin de comprendre et de lire l'Idée*) et ce qui lui sert matériellement de support (les matériaux de construction) – les linguistes diraient : entre la forme et la substance du signifiant. »<sup>1</sup>

Nous cessons alors de compléter, par des souvenirs qui font sens, ce qui dans le bâtiment n'est qu'une esquisse, beaucoup moins idéalisée que nous pourrions le croire. Nous nous contentons de dire "ce à quoi le bâtiment nous fait penser", sans charger le signifiant de toute une suite de signifiés tirés de notre expérience et associés à ce que trop vite nous interprétons comme des « attributs esthétiques ». De même que "nous n'avons plus d'Idées" susceptibles de nous guider dans notre conduite – Idées que le bâtiment exalte par son caractère grandiose et que nous voudrions retrouver en nous – de même ces souvenirs ne correspondent plus à notre Moi : ils nous apparaissent étrangers, comme s'ils avaient été vécus par un autre ou résultaient d'intentions imprégnées de facticité.

Tout se passe comme si la soudaine présence du bâtiment nous montrait notre passé, re-créait nos souvenirs en nous les re-présentant comme le résultat du combat mené contre la séduction des forces cosmo-telluriques. Le souvenir n'est plus donné comme allant de soi, mais nous apparaît plutôt comme un luxe, comme une récompense destinée à celui qui a vaincu le drame provoqué par les forces et leurs conflits. Si le lecteur acculturé n'a pas encore mérité cette récompense – puisque son aliénation est à la mesure de l'illusoire consistance de ses souvenirs – il reconnaît cependant en ceux-ci, en leur indépendance de tout sujet des besoins et de toute technique artistique calquée sur la science, la nature de « l'impulsion visionnaire interne » à l'œuvre dans l'Art brut. C'est alors dans le rapport de ces "souvenirs" aux forces de séduction des éléments, qu'il va pouvoir interpréter le "travail de la matière" d'après l'hypothèse du traumatisme :

« Il se produit (alors) un renversement du procès de lecture : la substance du signifiant, qui n'est plus assujettie par le sens (l'Idée, mais aussi le besoin inaperçu), fait en quelque sorte sauter le système dans lequel elle était contenue comme par un coup de bélier ; elle fait irruption pour elle-même, comme pure énergie sans finalité sémantique – matière brute s'il en est, pour s'être libérée de son asservissement figuratif ou signalétique, matière prodigieusement riche, pour avoir réveillé toutes les virtualités de son originelle sauvagerie »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Michel THEVOZ, *l'Art brut*, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 124.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Deux conséquences s'ensuivent immédiatement :

– Capable d'éprouver l'émotion que le bâtiment provoque, l'esthéticien peut désormais distinguer ce qui est décor de ce qui participe d'un travail de compensation du traumatisme provoqué par la séduction mortelle des éléments entendus comme des forces, sollicités par des actes qui échappent au progrès technique et à la maîtrise dite "artistique".

– Le symbolisme défini par la philosophie (l'inadéquation hégélienne entre contenu et forme de l'expression, la comparaison des rapports et l'Idée esthétique chez Kant) s'estompe au profit de la correspondance entre le symbole au sens nietzschéen (Cf. première section, § 3, alinéa 2) et l'anagogie telle que nous l'avons précisée.

Par contre une lecture formelle, qui résulte de l'occultation des besoins rationnels et des Idées morales, demeure externe, voire "luxueuse". Elle n'atteint pas l'unité interne qui d'elle même signifie – signification qui pourrait bien tenir son origine du lien qui s'est débattu entre les forces libres – équilibre ou compromis, limite de la lecture plus que, comme chez les Grecs, maintient des opposés sous l'unité malgré la plus extrême distance.

Contrairement à la disposition esthétique, la lecture formelle maintient « la complicité culturelle entre l'auteur et l'amateur qui aboutit toujours à effacer le signifiant (le mouvement productif, le geste, le corps, le matériaux) et à susciter le fantasme d'une vérité enfouie, d'une vérité à décrypter »<sup>1</sup>.

Ainsi il n'est pas certain que le barbare, rejeté hors de la pensée théorique, puisse lire, même formellement, le temple grec. D'un côté, le principe (ou le présupposé) métaphysique est absent chez le lecteur, qui ne se reconnaît pas dans son autre par l'intermédiaire des besoins ou des idées ; d'un autre côté l'expression, trop fidèle à la pensée pure, ne contient aucune ébauche de figuration, aucune lutte évidente, et par conséquent ne renvoie pas le lecteur à l'expérience originelle du rapport du corps à l'espace.

De son côté, la cathédrale gothique, bien qu'elle se réfère aux écritures, n'est peut-être pas lisible pour le rationaliste, qui ne semble pas pouvoir y lire le message de la foi : pour lui cette construction semble prête à s'écrouler, il ne comprend pas les voûtes qui s'élancent à l'assaut de ...quoi ? Il ne semble y avoir dans cet édifice aucune solidité, et un texte qui se construirait sur ce modèle serait... impensable. Il y a une prétention gothique qui apparaît barbare pour l'homme de la renaissance.

La cathédrale semble être lisible non à partir de la raison, mais de la foi. Mais le bâtiment, qui prétend susciter la foi du croyant, et qui est aussi le lieu où s'édictent les textes de la foi, n'est peut-être lisible pour le croyant lui-même qu'à partir d'une expérience plus fondamentale, que le sentiment de la foi traduit ou transpose. Tout se passe comme si la Terre, le Ciel et les Hommes ne prenaient un sens vivant qu'à partir d'un équilibre fragile entre des forces qu'il faut diviniser pour combler l'angoisse. S'il ne recherche d'abord aucune « fin », le lecteur s'expose à ce drame originaire que le bâtiment provoque et présente, drame d'où l'on ressort croyant ou désespéré. Mais le lecteur, qui tente le suspens esthétique, en émergeant toute Idée (ici, les Ecritures), tentera de décrire cette expérience à partir de ce qu'il éprouve, évoquant, au besoin, des souvenirs, sans que ceux-ci ne viennent "expliciter" l'acte de foi. Le bâtiment nous apparaît alors comme ce qui, à un moment de l'histoire, à la fois remet en question les textes et les notions, et réactive leur sens.

Ainsi l'exubérance gothique peut être inquiétante, y compris pour le croyant, alors qu'il y est peut-être déjà question d'une réactivation des principes, d'un (re)nouveau du conflit pour mieux fonder l'équilibre que l'art Roman avait déjà acquis, mais que les

---

<sup>1</sup> Michel THEVOZ, *l'Art brut*, Editions d'art Albert Skira, 1981, page 124

fidèles ne vivaient déjà plus en fait. Ce serait alors le rapport complexe des forces, des textes sacrés et du corps, qui donnerait à l'acte de foi toute sa réalité vécue.

Toute lecture peut donc (re)devenir formelle, mais certains bâtiments, si nous savons tenir écartés les Idées et les besoins immédiats, tout en reconnaissant la sollicitation multi-sensorielle que l'œuvre nous adresse, (re)posent sans cesse la question de l'Architecture :

Qu'advierait-il à un corps humain livré à l'espace naturel, si nous admettons une dynamique de l'espace lui-même, dès lors non-cartésien, un espace conçu comme des lieux emboîtés les uns dans les autres, et pour ainsi dire peuplés, non seulement de dieux, mais de forces, dont l'architecture de la croix ne serait que la fixation et le symbole du lieu de la souffrance, de l'illisibilité justement, du rapport nu corps-espace, ou plutôt CORPSPACE, emboîtés, hors de toute lecture ? Il y a réellement une force ascensionnelle, et une force de pesanteur, non seulement au sens physique-expérimental, mais au sens entendu/vécu par Paul Klee : l'élévation, le « vers là-bas » de la flèche peut être mortel s'il n'est pas compensé par un enracinement, le terrestre, la pesanteur-corps où s'épuise le jeu avec la distance conscience-corps. Ainsi l'architecture nous articule en nous sauvant des forces cosmiques-réelles ; en les figeant, aussi, dans le symbole. L'Est et l'Ouest peuvent être éprouvés avant même d'être lus comme droite-gauche. Et nous *sentons* l'enracinement – qui nous est nécessaire – de tel bâtiment, dès que nous le voyons. Ainsi la solidité du bâtiment peut-elle se référer à notre corps. Elle nous atteint avant la lecture formelle, elle fixe à notre corps une architecture qui, tempérant le rapport des forces cosmiques et telluriques, permet une lecture dès lors plus paisible.

Peut-être en effet ne serait-il pas possible, sans cela, de lire la nature, de lui conférer, par exemple, un certain romantisme.

Mais il faut bien ici se garder de poser cette tempérance comme germe du langage, d'interpréter ce moment non-représentatif mais vécu pour ainsi dire passivement-artiste (passivement : le quotidien ne nous sollicite pas – grâce au bâtiment – comme une nature à laquelle nous serions obligés de répondre par une peinture comme celle de Paul Klee) comme ayant structuré le langage : l'Architecture avant tout autre articulation du langage, conditionnant le langage.

Pourtant, si le langage est bien premier, c'est la philosophie, dans son rapport au langage quotidien (« l'ouï dire » et « l'expérience vague » de Spinoza), qui, en se référant à un principe, *fonde* à la fois la connaissance et l'authenticité du sujet. Le principe (l'Un, l'Etre, le Tout), transparait alors dans le langage ainsi transformé, et n'est accessible que lors d'une expérience menée avec le langage (la dialectique platonicienne ; le passage de la connaissance vague à la raison, puis à l'intuition, chez Spinoza ; l'expression du concept, chez Hegel), ascèse qui permettra au sujet de lire le réel sans dépendre de la doxa, quitte à revenir vers celle-ci et l'imagination, comme à un moyen intégré à la nouvelle méthode de connaissance.

La connaissance, le langage et le sujet, l'un à l'autre indispensables, se fondent réciproquement à partir d'un principe (re)découvert, et se découvrent comme source d'une saine faculté de juger les êtres et les situations. La connaissance des matériaux ne participe en rien au fondement de la nouvelle science, et tous les savoirs pratiques n'interviennent pas dans le fondement du sujet. Le rapport de la pensée, de l'être et du langage ; et celui de la pensée, du langage et du construire, sont tout à fait hétérogènes. Pourtant le second rapport n'est que la matière fluide (hilè) du premier, et sa soumission n'est que la conséquence de l'accord du sujet avec l'ineffable immatériel de l'Etre, de l'Idée, ou du rapport de l'homme à l'Etre (Martin Heidegger).

Tout défaut de fondement du langage entraîne un défaut du sujet, qui ne saurait dès lors prétendre à la science. Par contre, tout accord de l'Être avec le langage entraînera l'existence *réelle* du sujet, et définira l'intériorité comme indépendance du sujet vis-à-vis des savoirs pratiques et de la doxa.

Bien que l'on ne puisse affirmer, de l'expérience intérieure, que l'ineffable demeure, en son principe, indépendant du langage (même le « je pense » cartésien reste une formule prononcée), la question ne se pose généralement pas, de savoir si une intériorité ou un ineffable peuvent être approchés à partir de l'acte de construire, dans son rapport à la doxa. Car s'il en était ainsi, la lecture des œuvres cesserait d'être menée à partir d'une antériorité ontologique, qui est celle du rapport de l'ineffable au langage et au sujet fondé de la connaissance philosophique. Par exemple chez Kant, l'intériorité peut être conçue soit à partir du sens interne, comme conscience du temps et de la succession, nécessaires à toute intuition ; soit, plus profondément, à partir d'un « je pense », même seulement possible, auquel toutes les intuitions peuvent être rapportées comme étant *mes* perceptions. Dans les deux cas, l'ineffable et l'indépendance sont acquis, puisque le temps lui-même est considéré comme une intuition a priori, qui n'a rien de « réel », et que le cogito est la conscience du substrat intentionnel de toute pensée quotidienne.

Si par contre nous prenons en considération l'acte de construire, et l'espace comme une donnée réelle (l'équilibre des forces), tout en fondant d'une certaine manière le sujet, il pourrait alors exister un certain regard critique de l'Architecture, en son principe, sur la lecture des œuvres que la philosophie entreprend selon une VERSION qui lui appartient.

Il nous faut donc examiner comment la philosophie détourne à son avantage le problème et le fondement de l'intériorité, au détriment de l'Architecture, et comment le problème du rapport entre langage et matériau est évité au profit de celui, établi par la Philosophie, qui existe entre langage et vérité fondée sur l'Être, vérité qui risque de devenir la seule référence de la lecture des œuvres architecturales.

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **INTÉRIEUR ET EXTÉRIEUR**

## PREMIERE SECTION

### HEGEL ET LA PLACE DE L'INTÉRIORITÉ EN ARCHITECTURE

#### § 0. Introduction.

Chez Hegel, l'intériorité peut être définie à partir de l'organicité qui, devenue consciente d'elle-même en dépassant « l'unité négative » tendue entre le général abstrait et l'existence, est alors capable de déterminer librement ses propres buts, de se développer et de se totaliser en se complexifiant. L'individu (ou l'esprit absolu comme individu) peut alors poser hors de lui ce qu'il vient de dépasser, tout en le conservant comme une partie indispensable à la totalité.

Cette organicité est d'abord incapable de se réfléchir. C'est le moment du végétal : « l'activité de la plante est constamment attirée vers le dehors . »<sup>1</sup> « Il manque à la plante la subjectivité animée et l'unité idéale de la sensation. »<sup>2</sup> L'absence de cette unité s'accompagne, dans le monde végétal, de l'absence d'irrégularité, alors que des organes comme le cœur, les poumons « ne sont pas déterminés par les seuls critères de la régularité »<sup>3</sup>. Cependant, « même dans le monde organique, la régularité ne perd pas tout à fait ses droits », ce qui signifie que l'intériorité n'est pas encore acquise. Elle est cependant fermement ébauchée, car l'animal possède « un *organisme interne*, enfermé en lui-même, se rapportant à lui-même »<sup>4</sup>. D'autre part, un tel organisme d'animal supérieur est aussi un « organisme extérieur », un processus dirigé vers l'extériorité ». Or, ce sont les membres, « chargés du rapport constant avec l'extérieur »<sup>5</sup>, qui présentent les caractères de symétrie les plus marqués. La part de l'individu tournée vers l'extérieur ne possède donc pas de véritable unité, comme les plantes elle n'assume pas « le retour vers elle-même de la subjectivité de la vie »<sup>6</sup>. Ces organes tournés vers l'extérieur ressemblent à la fonction de l'Architecture, ils ne sont que des moyens au service d'une finalité qui leur reste extérieure.

---

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, premier volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 190.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 191.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 192.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.



### §.1. Régularité, symétrie et harmonie ne déterminent aucune intériorité de l'Architecture.

Qu'elle satisfasse un « besoin rationnel » par sa fonction utilitaire, ou qu'elle soit « mise au service d'un autre art », l'Architecture n'est toujours qu'un moyen, sauf lorsqu'elle reste un construire instinctif, comme en Egypte, où elle est encore proche d'une organicité sans sujet. Membre d'un organisme plus abstrait qui la dépasse (la sculpture), ou prolongement des actes artisanaux qui n'ont pas encore connu la « scission de la conscience avec elle-même », l'Architecture est gouvernée par la *régularité* entendue comme une « égalité extérieure » qui « consiste dans la répétition d'une seule et même figure déterminée, cette figure donnant à la forme l'unité déterminante »<sup>1</sup>.

Cette « vide identité » est légèrement compensée par la *symétrie*, pour laquelle « la forme ne s'en tient pas à cette extrême abstraction que représente la détermination dans l'égalité »<sup>2</sup>. C'est le moment d'une différence (entre égalité et inégalité), qui toutefois reste abstraite et sans intériorité. Hegel souligne que ces deux formes, régularité et symétrie « font partie de la détermination portant sur la grandeur ». L'Architecture ne possède pas le principe de l'intériorité, elle est victime d'une « détermination extérieurement posée, et non immanente », qui « est en général de nature quantitative, tandis que la qualité fait d'une chose donnée ce qu'elle est, de sorte qu'avec le changement de la détermination qualitative elle devient autre »<sup>3</sup>.

Ainsi l'unité reste extérieure et abstraite tant que la détermination n'est pas immanente. Pour gagner l'intériorité, l'Architecture aurait dû posséder une qualité, *et ne pas rester solidaire de la grandeur*. Cependant, la mesure « est en effet la quantité qui produit une détermination qualitative, une certaine qualité étant alors associée à une détermination quantitative »<sup>4</sup>. On pourrait alors s'attendre à ce que, très progressivement, l'Architecture en vienne à conquérir l'intériorité, en même temps que les constructeurs. Elle aurait alors accompagné l'homme sans s'en tenir à une fonction de simple moyen, et l'histoire de ses formes aurait évolué depuis la régularité et la symétrie, en passant par l'harmonie, jusqu'à « la libre finitude de l'esprit, qui lui permet dans l'être-là réel de *rester l'intérieur pour lui-même* et, après son extériorisation, de revenir à soi et de rester en soi »<sup>5</sup>. Il n'en sera rien et *l'Architecture s'en tiendra à l'harmonie*, qui « résulte du rapport entre des différences qualitatives »<sup>6</sup>. Elle n'atteindra pas l'unité idéale, pas plus qu'elle ne l'accompagnera dans son évolution :

« Même l'harmonie comme telle n'est pas encore la subjectivité libre et idéale de l'âme. Dans celle-ci, l'unité résulte, non d'un simple rapprochement ou accord, mais d'une négation des différences qui, seule, engendre l'unité idéale. »<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, premier volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 188.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 189.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, page 211.

<sup>6</sup> *Ibidem*, page 194.

<sup>7</sup> *Ibidem*, page 195.

§.2. Ni le caractère illimité du construire instinctif, ni la préservation du mort dans la pyramide, ne confèrent à l'Architecture l'intériorité.

Non seulement l'Architecture ne progresse pas vers l'unité idéale, mais elle semble au contraire subir, avec les pyramides, une régression vers un aspect plus minéral. L'architecture égyptienne, alors même que sa fonction de moyen l'emporte sur son caractère de construction instinctive et symbolique, *cesse d'être organique*, n'est même plus un membre extérieur de l'esprit absolu. Tout se passe comme si la mesure ne lui profitait pas dans l'immédiat, comme si, au lieu d'accéder à l'harmonie par le seul aboutissement des activités instinctives, elle régressait vers la *forme inorganique* de la pyramide.

En fait, si l'Architecture, en ses débuts, était organique, c'est qu'elle pouvait être considérée comme le prolongement d'une humanité à peine sortie de l'animalité, et pour laquelle la construction symbolique est la première tentative de dépassement de l'immédiat sensible, la première recherche, encore inconsciente, d'une intériorité stable.

De l'organique à l'inorganique, la contradiction n'est qu'apparente : tout se passe comme si l'homme, alors même qu'il dépasse l'animalité, recommençait l'œuvre de la nature après avoir assumé la mort, tout en étant l'instrument du Concept. On peut dire que la pyramide est à l'esprit ce que les cristaux et le minéral sont à la vie organique : le premier besoin de l'esprit, qui dépasse ainsi la vie naturelle comme celle-ci dépassa le stade du minéral, en l'assimilant.

Si, en ses premières esquisses, l'Architecture s'inspire bien d'intuitions naturelles et organiques, elle commence à devenir, avec les pyramides égyptiennes, malgré une certaine *indépendance* symbolique (« la forme, se suffisant à elle-même, de ce que les peuples considéraient comme l'absolu et le vrai »<sup>1</sup>), une « enceinte *inorganique* destinée à conserver dans sa forme naturelle ce qui a été frappé par la mort ». Autrement dit, à une inorganicité, à la forme cristallisée du contenant, correspond la vie supprimée, mais conservée, seule "intériorité" de l'édifice. La pyramide ne tire son sens que de ce qu'elle contient, elle n'est qu'un abri pour le mort, et son contenu correspond à la fois à « une première halte de l'esprit », et à la première limite imposée à l'extériorisation instinctive :

« Le type principal de leurs grandioses créations est représenté par l'architecture symbolique, car ici *l'intériorité humaine*, le spirituel, ne s'appréhende pas encore dans ses buts et leurs extériorisations, pour en faire l'objet et le produit d'une *libre activité*. La conscience n'est pas encore arrivée à maturité, sa formation n'est pas achevée, elle ne se retrouve pas encore, mais se livre à des recherches, à des tâtonnements, à des essais, produisant toujours, sans jamais obtenir une satisfaction absolue, donc sans cesse et sans répit. C'est seulement *dans la forme qui lui est adéquate* que l'esprit conscient de lui-même trouve sa satisfaction, ce qui lui permet de poser des limites à son extériorisation. L'œuvre d'art symbolique, au contraire, reste toujours plus ou moins illimitée. »<sup>2</sup>

Le manque d'intériorité reste donc associé, d'une part, aux recherches et aux tâtonnements, et, d'autre part, à l'illimitation de l'œuvre. Cette illimitation correspond à un défaut du sujet, à l'adhérence de l'animalité, à une inadéquation de la forme et du contenu. L'adéquation est située, au contraire, dans ce qui n'est déjà plus architecture, mais

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 60.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 44.

sculpture, dans un Autre étranger qui constitue l'avenir de l'Architecture, mais un avenir qu'elle ignore et qu'elle réalise à son insu en tant qu'elle est un moyen utilisé par une fin extérieure :

« Le concept fondamental de l'architecture proprement dite consiste en ce que la signification spirituelle n'est pas incorporée uniquement dans l'œuvre architecturale, qui se trouverait ainsi transformée en un *indépendant symbole de l'intériorité*, mais existe déjà par elle-même, en dehors de l'architecture. Cette existence indépendante de la signification peut se présenter sous un double aspect : d'une part, en effet, elle peut être façonnée et extériorisée par un autre art plus *compréhensif*, et nous citerons à ce propos la sculpture ; d'autre part, l'homme la trouve et la met en œuvre dans son entourage immédiat, d'une façon vivante. »<sup>1</sup>

L'autre de l'Architecture n'est donc pas la seule nature, mais cette « *indépendance de la signification* » qui est *réalisée*, d'une part, en un autre art, la sculpture, et d'autre part dans les besoins de l'existence.

Entre une nature dont elle s'inspire immédiatement, et une signification qui lui reste extérieure quant à la finalité, l'Architecture semble courir le risque de se voir refuser l'accès à l'intériorité, de laquelle la suprême réalisation reste le concept.

Déjà avec les pyramides l'acte de construire n'est plus tout à fait organique, au sens où il n'est *déjà plus* purement instinctif (il doit se plier à sa fonction), mais il n'est *pas encore* organique, au sens, cette fois, où le Concept *commence à peine* à s'insérer dans le libre développement de la vie. C'est le construire égyptien qui prépare, par l'instauration du moment du négatif, une place à ce qui deviendra figure de l'Homme, individualité indépendante et intériorité se saisissant comme détermination de ses propres fins.

### §.3. La naissance de l'architecture utilitaire annule pour l'Architecture le dernier espoir d'intériorité offert par le symbole.

Vue à partir du développement global et organique de l'esprit, l'architecture égyptienne, tout en conservant une certaine indépendance de ses fins, apparaît donc comme un moment de rupture, une enclave de l'inorganique, une forme transitoire où se montre une contradiction, moment à dépasser par le libre développement de l'esprit absolu selon son concept. C'est au moment où l'architecture égyptienne commence à être *là-pour...* la préservation du cadavre, dépassant ainsi « la négation directe et naturelle qu'est la mort » (limite de l'animalité) ; c'est en ce moment où l'Absolu, « au lieu d'en rester à l'anéantissement par la mort (...) se redresse sous la forme plus élevée d'une unité positive » (Daniel Payot), que la forme de la construction devient inorganique, extérieure à une signification qu'elle ne reflète pas encore. C'est pourtant à ce même moment que « la négativité égyptienne intronise la libre et vivante subjectivité des grecs », et que se montre à l'évidence la division entre la fin (préserver le cadavre), et le moyen (la carapace inorganique obtenue par l'application extérieure des règles rationnelles).

Ici le problème de l'illimitation de l'expression symbolique ne se pose presque plus. La forme de la pyramide n'est pas là comme seule expression d'un contenu resté naturel (*le mort est plutôt la négation de l'ordre naturel*), mais, indifférente à ce qu'elle enclôt, elle protège une nature niée (elle conserve la négation) tout en ne se pliant pas tout à fait à la seule finalité pratique :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, page 60.

La pyramide n'est pas encore une maison, « elle n'en est encore que l'ébauche, on n'y voit pas encore dominer l'angle droit, comme dans la maison proprement dite, mais elle continue d'avoir *une destination qui lui est propre et qui n'est pas purement utilitaire* ; elle représente un ensemble qui se suffit à lui-même, et va se rétrécissant de la base au sommet. »<sup>1</sup>

C'est seulement *en surface* de ce qui ne peut pas encore être défini comme une forme ou une expression d'un contenu (la mort n'a pas de forme qui l'exprime), c'est seulement à travers les actes de construction du contenant lui-même que se poursuit l'épreuve entre un contenu de signification resté naturel (qui n'est pas le mort), et une certaine forme, déjà étouffée par son versant pratique, qui tente de manifester ce contenu malgré la rationalité que lui impose sa nouvelle fonction d'abri *pour* un mort, de tombeau. C'est la persistance d'un ancien problème, appartenant à une construction symbolique, qui "travaille" sans cesse des constructeurs encore privés, selon Hegel, de subjectivité. Cette persistance du « simple et de l'immédiat », qui se manifeste par l'absence d'angles droits dans la construction, trahit la présence d'une création qui échappe aux réformes et aux révolutions de la pensée.

S'il n'y a pas (encore), à l'époque des pyramides, d'intériorité, c'est parce que « l'Architecture, comme simple environnement et en tant que nature inorganique, *non animée et vivifiée par l'esprit qu'elle enclôt*, ne peut avoir qu'une forme qui lui soit extérieure ». « Or, une forme extérieure est abstraite et rationnelle, non organique »<sup>2</sup>.

Ainsi le défaut d'intériorité correspond à un défaut du contenu, ou, plus exactement, à un *défaut de contenu* vraiment spirituel : ce contenu n'est encore que le négatif pur, la mort conservée et la vie niée au sein d'une structure elle-même privée de vie, inanimée parce qu'habitée par la mort. Cependant ce contenu n'est *déjà plus* une signification hantée par des intuitions naturelles, il vient bloquer à la fois le caractère évocateur du symbole et la propension instinctive du construire.

La condition originaire de toute signification, la mort, ne suffit donc pas, à elle seule, à déterminer des buts *spirituels* pour lesquels l'architecture deviendrait un simple moyen qui pourrait se plier à des fins étrangères – mais elle permet d'ors et déjà de distinguer les intuitions spirituelles d'avec les intuitions naturelles, ce qui va permettre au principe de la pensée (la vérité, l'être) de prendre le pas sur un éventuel principe architectonique quant à l'innovation en architecture.

Si, à Babel, architecture sacrée par excellence, destinée à « la réunion des âmes », but et contenu étaient confondus et posés à l'extérieur en la forme d'une tour *pleine* (la tour était construite par les peuples pour leur union, sa signification et son but *étant* l'union), ici, le contenu non seulement n'est pas le but, mais la suppression de toute finalité d'ordre naturel, simple possibilité, emplacement pour une révélation du divin qui reste encore à venir (« on ne trouve, en Egypte, aucune révélation du divin »).

C'est en ce site, promu par la négation, que pourra désormais prendre place une finalité qui ne sera plus naturelle mais spirituelle. Le but (abriter le cadavre) et le contenu (la mort) sont radicalement disjoints, se séparent, car chacun des extrêmes n'est pas encore déterminé par l'esprit : par la négation de la nature (en fait on utilise, en la conservant, l'auto-négation de la nature), celle-ci est prête à être reprise et travaillée par l'esprit, qui se sait désormais autre que ce qui vient d'être nié. C'est la vie niée et préservée en la seule apparence du corps momifié, qui permet à d'autres significations, distinctes des intuitions naturelles, de prendre la relève d'un développement jusqu'ici simplement vivant – sans

---

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 52.

<sup>2</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 52.

qu'une certaine expérience intime de la mort ne soit élevée au niveau de principe constructeur.

#### §.4. La sculpture, comme « symbole de l'intériorité » qui échappe à l'Architecture.

Tant qu'elle tâtonnait, durant une longue phase de recherche que semble couronner la pyramide et son habitant défunt, l'architecture symbolique empruntait ses formes à la nature organique et reflétait le mouvements des astres et les pérégrinations de l'âme. En même temps elle ne possédait, selon Hegel, aucune intériorité. Si la pyramide se contente seulement de préparer l'esprit à une intériorité mature, c'est l'architecture classique qui, enfin, « trouvera son contenu dans des buts spirituels et donnera à l'architecture une forme inventée par l'entendement humain, indépendamment et en dehors de tout modèle distinct »<sup>1</sup>.

Tout se passe comme si, en Grèce, l'entendement prenait la place du mort égyptien, comme si la nature renaissait de ses cendres sous des formes tirées désormais de l'entendement, qui découvre de façon instinctive des arrangements harmonieux, dans lesquels « il n'y a jamais une colonne de trop pour soutenir une masse déterminée ».

L'esprit, utilisant l'homme, semble venir s'insinuer entre les formations naturelles pour mieux les mettre à son service et les articuler à partir du lieu de leur suppression, comme s'il introduisait des buts humains dans cette naturalité supprimée qui était en attente de l'apparition de la forme humaine dans la pierre. En effet, c'est par la sculpture que « l'intériorité et la spiritualité trouvent leur expression dans l'aspect corporel immanent à l'esprit, aspect que l'art a pour tâche de représenter sous la forme d'une réalité artistique »<sup>2</sup>.

Si l'architecture classique laissait transparaître le contenu (par l'harmonie), par contre dans la sculpture,

« La forme impliquée dans le contenu même et déterminée par lui est celle qui exprime la vie réelle ou la réalité vivante de l'esprit ; c'est la figure humaine et son organisme objectif, pénétré d'esprit et qui doit être la représentation extérieure adéquate de l'indépendance divine dans son calme grandiose et sa grandeur tranquille, sans se laisser toucher par les vicissitudes et les limitations de l'action, par des conflits et des souffrances »<sup>3</sup>.

Voilà donc explicitement réalisé, par « un autre art plus compréhensif », cet « indépendant symbole de l'intériorité », cette « existence indépendante de la signification » qui utilise l'Architecture seulement comme un moyen dont elle est la fin.

C'est cette indépendante spiritualité, cette adéquation de la forme exprimante et du contenu exprimé qui *gouverne* l'architecture classique, époque où se rapprochent les deux moments, *jusqu'alors séparés*, la fin et les moyens. A ce stade, l'Architecture « constitue déjà le degré le plus élevé de la forme abstraite et se rapproche de la subjectivité libre ». Elle a dépassé la simple régularité et la symétrie, mais s'en tient à l'harmonie.

---

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 62.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 17.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Il ne faut d'ailleurs pas confondre cette *division* entre la fin et les moyens (la sculpture et l'architecture) avec la rupture, *propre à l'architecture indépendante*, entre un contenu de signification (encore naturel), et son expression (encore symbolique).

En effet, on pourrait croire que c'est à cause des « significations spirituelles réalisées elles-mêmes de façon indépendantes de cet *entourage* » (architecturé en tant que moyen), que l'Architecture, en sa phase symbolique du commencement, se trouvait dépourvue d'intériorité. Ce *défaut d'intériorité* serait alors solidaire d'une situation de dépendance par rapport à un art comme la sculpture, qui possède à elle seule le principe de l'intériorité. Il n'en est rien, et c'est plutôt le contraire qui est vrai. C'est parce que l'intériorité fait défaut *dès le commencement* que l'architecture est désireuse de ce qui lui manque, la sculpture, et c'est aussi à cause de cette fracture originaire qu'elle se met au service d'un autre art.

Ce n'est cependant pas une signification originale, ni un mode d'expression particulier qui lui font défaut, et il ne faudrait pas confondre le *défaut d'intériorité* avec le *manque d'une signification* propre à l'Architecture en ses débuts orientaux :

« Nous ne pouvons pas faire remonter les origines (de l'Architecture) que nous cherchons à cette division (la fin : l'homme, le sujet ou l'image du dieu ; l'entourage : l'enveloppe, fournie par l'Architecture à titre de moyen en vue de cette fin), car *les origines doivent avoir un caractère immédiat*, simple, et non cette relativité et ce rapport qu'implique la division dont nous venons de parler »<sup>1</sup>.

L'origine de l'Architecture se situe donc « en deçà » de la division fin/moyen. En ce site de l'immédiat et du simple, l'acte constructeur *semble* d'abord échapper à un but qui lui demeurerait étranger. Mais le principe de l'Architecture est aussitôt distingué de celui qui appartient à la sculpture, de sorte qu'en deçà de la division fin/moyen apparaît, *au cœur même du construire*, une DIFFERENCE qui, au lieu de marquer, comme on pourrait s'y attendre, une liberté absolue de l'Architecture et une intériorité qui lui serait propre, signe, au contraire, à la fois son défaut d'intériorité et sa dépendance par rapport à son autre :

« On constatera entre cette architecture indépendante et la sculpture une *différence* essentielle, qui consiste en ce que les œuvres architecturales ont une signification qui n'est pas de nature spirituelle et subjective et *ne portent pas en elles-mêmes le principe d'une manifestation extérieure conforme à une signification interne*, mais sont des œuvres dont la forme extérieure ne peut exprimer leur signification que d'une façon symbolique. Aussi cette architecture est-elle, tant par son contenu que par son mode de représentation, un art symbolique »<sup>2</sup>.

C'est cette *différence*, manifestée par le symbole, et entendue comme absence d'un principe d'une manifestation extérieure, qui restera irréductible et qui "travaillera" l'artisan égyptien tant que l'Architecture ne sera pas devenue sculpture. C'est par elle-même que cette différence engendre une tension, une « lutte (sans repos) contre l'inadéquation du contenu et de la forme ».

C'est à cause de cette *différence* – qui relève l'instabilité inhérente au principe même de l'Architecture – que cette dernière va s'acheminer vers la sculpture, qui sera (et reste sans cesse) son devenir. Tout se passe donc comme si avant la division fin/moyen l'Architecture n'évoluait pas, n'était pas *finalisée* et restait à peine distincte de la naturalité qu'elle façonne. En effet, selon Hegel, *ce n'est pas à travers les formes qu'elle élabore que l'Architecture se distingue de la naturalité*, mais « elle commence à s'en détacher par le fait de son existence même » (Hegel, cité par Daniel Payot). Tout se passe comme si la

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 27.

<sup>2</sup> *Ibidem*, page 28.

forme particulière et déterminée de l'Architecture ne dépendait pas d'elle-même, et ceci parce que l'architecture ne marque pas encore, comme dans la sculpture, « le retour de l'esprit sur lui-même », retour qui caractérise l'avènement de l'intérieur comme *négation* de la négation que la nature porte contre l'esprit.

Si « le seul fait que l'édifice s'érige manifeste bien que la naturalité, déjà, a été dépassée »<sup>1</sup>, l'évolution des formes architecturales n'est en aucune façon l'histoire de ce dépassement et de sa façon d'opérer. Après avoir indiqué le lieu où le construire résiste à une détermination placée hors de lui, Hegel dépouille l'Architecture de toute authenticité de son histoire. Les significations qu'elle imprime à l'immédiateté toute extérieure de la nature sont aussitôt soumises à une destination qui lui est extrinsèque. L'histoire de ses formes ne correspond pas à celle des limites entre le dehors (la seule naturalité) et un dedans (comme spiritualité possible), obtenues par le tracé d'une forme propre, et cela parce que le rapport dedans/dehors, au sens hégélien, lorsqu'il reste ouvert, ne caractérise aucunement l'intérieur, mais indique au contraire l'inadéquation entre forme et contenu – l'adéquation seule définissant l'intérieur :

« La vérité de l'art n'est pas celle de l'exactitude pure et simple, à quoi se borne ce qu'on appelle l'imitation de la nature, mais l'art, pour être vrai, doit réaliser l'accord entre le dehors et le dedans, ce dernier devant être d'accord avec lui-même, seule condition de la possibilité de sa révélation extérieure »<sup>2</sup>.

L'histoire des formes, de laquelle l'Architecture est dépouillée, serait plutôt celle de la tendance, promue par l'activité de l'esprit, à combler cet écart, ce qui advient lors de l'épiphanie du Beau, propre à la sculpture. Si l'Architecture est bien le début de l'art, son commencement même lui échappe, et les événements qui vont présider à la série de ses formes sont déterminés par un art qui lui reste étranger, mais vers lequel elle tend :

« Nous pouvons nous représenter l'évolution de l'architecture en lui assignant pour point de départ une *séparation très nette* entre les fins et les moyens, et un effort visant à édifier, pour les dieux à la figure humaine, créés par la sculpture, des constructions architectoniques, palais, temples, etc., ayant une signification *analogue à celle attribuée aux dieux*. »<sup>3</sup>

En deçà de ce point, l'Architecture n'a pas d'histoire.

§.5. L'écart entre le dedans et le dehors, ainsi que le travail des matériaux qui l'investit, ne garantissent, selon Hegel, aucune intériorité à l'Architecture.

Si nous voulions déceler ne serait ce qu'une esquisse d'intériorité située en deçà de la division fin/moyen, nous devons préciser en quoi consiste le déport de la signification symbolique vers une signification plus spirituelle, qui est celle du libre développement de l'esprit absolu selon son concept.

Hegel s'efforce d'abord de situer une certaine architecture indépendante en la distinguant « de la maison, du temple et autres constructions », celles-ci n'étant que de « simples moyens en vue d'un but extérieur », un « utilitarisme architectonique orienté

---

<sup>1</sup> Daniel PAYOT, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, page 20.

<sup>2</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, premier volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 212.

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, page 29.

vers la satisfaction de certains besoins, qu'ils appartiennent à la vie quotidienne ou à la vie religieuse ou politique. »

Il tentera ensuite de distinguer cette même architecture symbolique d'une certaine architecture qui serait « au service d'une tendance à façonner des figures empreintes d'art et de beauté ». Cette dernière architecture ne serait, là aussi, qu'un *moyen*, ou, plus exactement, un entourage et une enveloppe destinés à accueillir l'œuvre d'art. Cette ambiance architectonique n'a pas pour seul rôle de protéger l'œuvre d'art (principalement sculptée), elle *doit* aussi *devenir* belle, acquérir la même signification que la divinité qu'elle enclôt : « c'est seulement dans une ambiance créée par l'art que les dieux trouvent l'*élément* qui leur convient »<sup>1</sup>. Cet élément n'est donc pas celui de la nature immédiate. Avant d'appartenir à la manifestation classique (celle du beau et de l'harmonie), il s'adosse à l'art symbolique (l'architecture « indépendante ») alors même que celle-ci, déjà là comme première expression sensible (inadéquate) de l'esprit, n'est pas encore soumise à une signification extrinsèque.

Or la sculpture, en son principe, possède, contrairement à l'architecture symbolique, une signification appartenant à un esprit déjà existant, puisqu'elle représente l'homme ou des images de dieux formés par lui, signification qui est déjà spirituelle et subjective. On peut dire que cette signification, qui est totalement réalisée par la sculpture, « agit en retour » sur ce qu'elle vient de poser et de dépasser, sur l'Architecture, qu'elle met à son service dès ses premiers instants, dès les premières esquisses de sculpture. C'est parce que s'est déjà engagée la lutte du constructeur pour vaincre l'inadéquation du contenu de signification et de la forme, que l'idéal de l'Architecture est d'emblée sculpture, et que la sculpture est ce qui manque à l'Architecture symbolique pour être pleinement réalisée, ce vers quoi elle se tend pour apaiser la lutte ouverte au lieu où le symbole est émis.

Pendant la sculpture n'est pas un développement qui serait parallèle à celui de l'Architecture. Si elle est bien l'autre de celle-ci, elle est son autre en tant que manque, ce qu'il lui faut atteindre pour obtenir l'apaisement, pour ne plus construire sans fin de façon instinctive.

Dès que la première halte est atteinte, dès que le désir marque une pose en ce moment égyptien où la mort est posée comme suppression de la vie naturelle, on peut dire que l'Architecture, qui n'est pas encore *devenue* son autre, se retourne sur elle-même pour s'utiliser en vue de sa propre fin : la sculpture.

L'architecture indépendante semble d'abord *résister* à cette influence. Non seulement elle échappe aux « besoins extérieurs à l'art », c'est-à-dire aux « satisfactions de besoins rationnels », mais aussi à cette tendance vers le Beau comme à un moment d'une manifestation plus libre de l'esprit. Mais le caractère allusif du symbole cède bien vite devant le Beau, et l'Architecture reflétera dès lors une signification qui n'est plus de l'ordre du symbolique, mais d'un ordre spirituel et subjectif. Tout se passe comme si l'Architecture recevait désormais sa signification de ce qu'elle protège et enclôt, ou plutôt de ce qui l'a sollicitée à venir préparer un terrain jusqu'alors soumis à la seule naturalité. Les contenus de ses représentations, ou des représentations qu'elle va solliciter chez le lecteur, ne sont plus désormais « des idées générales et abstraites ». D'une allusion au spirituel, duquel elle n'était que le signe, l'Architecture en vient à transcrire le spirituel *à partir* d'un autre art déjà existant, dans lequel elle reconnaît son avenir, ou, mieux encore, à partir de ce qu'elle se veut, de ce qu'elle espère : le repos, la halte. Avant même d'atteindre "son" but final l'Architecture reconnaît son avenir à partir de l'évolution des formes déjà déployées, qu'elle reprend et anime vers son idéal : l'adéquation de la forme et du contenu, la suppression de l'écart entre dedans et dehors.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, page 53.



Paradoxalement, c'est lorsque l'intériorité sera assumée dans toute la beauté de l'expression, que *disparaîtra l'écart* entre dedans et dehors, entre le contenu signifiant et son expression. A la disparition du renvoi allusif à un contenu qui résiste à toute expression, caractéristique du moment symbolique, correspondra en beauté la manifestation du contenu dans la parfaite signification de la forme qui l'exprime. Alors que l'on aurait pu croire que *l'intériorité* correspond bien au *maintien de l'écart* entre dedans et dehors, c'est plutôt cet écart qui disparaît avec l'avènement, dans la réalité, de la perfection du sens. Cette tension vers la résolution du hiatus peut d'ailleurs suffire, en elle-même, à plier la signification du symbole vers un sens déjà transcendant et idéal ; à faire rechercher, par le constructeur, des matériaux susceptibles d'aider à réduire cet écart entre la forme et le contenu, entre le dedans et le dehors – donc à orienter l'architecture vers la production d'un seul sens du symbole.

Si le symbole échappe à la représentation, ou du moins à une représentation qui serait adéquate à l'Idée, l'Architecture, lorsqu'elle se soumet à la Beauté et à la sculpture (même en tant que devenir idéal vers un repos dans l'Etre), perd cette originalité et cette suffisance du symbole et de l'idée essentielle et générale qu'il évoque – idée générale que la beauté reste encore incapable d'exprimer pleinement au commencement de l'art.

Très vite l'Architecture semble perdre, pour Hegel, son caractère d'indépendance, et cela parce qu'il n'est reconnu au travail des matériaux aucune création de l'intériorité. L'intériorité n'apparaît pas avec le symbole et l'Architecture ne prépare aucun intérieur fondé pour l'œuvre architecturale qu'elle semble pourtant anticiper. C'est plutôt la Beauté, « l'organisme objectif pénétré d'esprit » qui, possédant déjà une intériorité qui est celle de l'esprit libre dégagé du sensible, la communique à une architecture demeurée jusqu'alors symbolique en son expression, et qui, ne pouvant posséder en soi aucune prétention à l'intériorité, ramène et subordonne la connaissance des matériaux au développement de l'esprit absolu.

## DEUXIÈME SECTION

### LA DIALECTIQUE PLATONICIENNE ET L'INTÉRIORITÉ OUVERTE

#### PAR LA DOXA

##### § 0. Introduction.

L'articulation des idées d'opinion est en général placée, chez Platon, dans le domaine de l'illusion. Autrement dit, la question de la distinction entre définition et Idée pose le problème du savoir et de l'être, refoule la question de la connaissance des matériaux et du "savoir faire", et érige une gradation entre le formel (la référence aux exemples et aux actes) et le transcendant, ainsi que le passage de celui-ci vers celui-là. Le mode d'articulation des opinions est fondamentalement différent du mode d'articulation des Idées, de sorte qu'un ensemble de propositions doxiques revêt ici le masque de l'être, sans posséder vraiment cet être, ce qui invalide le discours d'opinion en lui ôtant toute prétention à la connaissance (et à une lecture) du réel.

*La définition doxique est proche de l'acte*, prend l'acte comme référence, voire comme exemple (la référence à Zeus, dans *Euthyphron*), revient sans cesse à l'acte, forme une boucle qui semble refuser l'autorité de l'Idée et de l'intellection. Le sensible (ou plutôt la série des actions) résiste par l'incessant renvoi à l'évidence du donné concret : lorsque Socrate s'enquiert et interroge Euthyphron au sujet de la piété, ce dernier (qui veut tenter un procès en justice contre son propre père), prend Zeus comme exemple (« il a chargé de chaîne son propre père »), et rattache à cet exemple, pour la fonder, sa propre action. Mais Socrate ne s'estime pas convaincu par ces déclarations : « tu m'a bien plutôt expliqué que ceci, précisément, est pieux, que tu fais à cette heure, quand tu intentes un procès à ton propre père pour meurtre »<sup>1</sup>.

Euthyphron ne sort pas de la définition toute formelle et ne (re)trouve pas la logique transcendante qui doit exister entre "Piété" et "Justice". Acculé, il tourne autour de l'exemple de Zeus : « Eh bien, ce qui est agréable aux dieux, voilà ce qui est pieux ; tandis que ce qui ne leur est pas agréable est impie. »<sup>2</sup>

Socrate trouvera ensuite le peu de valeur de cette nouvelle définition. Il veut, par l'art de la « maïeutique », faire accoucher Euthyphron de sa propre pensée, lui faire quitter sa parure d'opinion, qualifiée de faux savoir, et ainsi l'arracher à des exemples sans fondement, qui se rattachent à une mythologie impropre à fonder en vérité les propositions existentielles qui doivent régir la conduite de la vie. On sortirait ainsi du labyrinthe en cheminant vers l'Idée, en arrangeant, tout en déstructurant le discours de la sophistique, les idées d'opinion. Socrate essaie de déclencher, de rétablir, chez Euthyphron, le cercle du

<sup>1</sup> PLATON, dialogue *Euthyphron*, (6d), traduction de Léon Robin et MJ moreau, Paris, bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1950, Tome , page 358.

<sup>2</sup> Ibidem, (7,a), page 358.

Même, le mouvement de la raison, situé, selon *le Timée*, dans la tête. Induire en Euthyphron le mouvement dialectique, c'est le faire sortir de ses vérités-certitudes, c'est le guérir de ses sophismes. La formule, qui était figée par la loi de l'opinion, entre alors en mouvement et fait naître d'autres formules, et à chaque fois apparaissent des contradictions logiques, qui peu à peu nous écartent de la scène du double meurtre qui hante le début du dialogue.

§.1. Les tensions dramatiques ne peuvent être résolues par la dialectique et par la conquête de l'intériorité qui en découle.

Mais, si les définitions doxiques deviennent bien, par le Dialogue, la matière en vue de la forme de l'Idée (qui est ici la cause finale de l'action de penser), on peut se demander à partir de quel fond se déploient les définitions annoncées par Euthyphron, on peut se demander pourquoi celui-ci résiste à la Maïeutique, et surtout si le rassemblement des définitions sous l'Idée rend bien compte du fond dramatique relaté par Euthyphron. Est-ce que la structure politique de la Cité permet à Euthyphron d'assumer ce qu'il vient de subir dans sa vie, et le dialogue socratique lui permet-il de restaurer cette intimité bafouée par le double meurtre ? Est-ce que nous ne nous trouvons pas, ici, à la croisée de deux possibles, à un point nodal où le discours intérieur du sujet est déchiré entre l'horreur et la possibilité de l'harmonie restaurée ; et est-ce que la restauration, proposée par Socrate, demeure bien dans le milieu existentiel, et surtout dramatique, dans lequel Euthyphron reste plongé ? Ce qui obsède Euthyphron est-il *réellement* ce problème éthique et moral que l'intellection se propose de résoudre, et la raison ne vient-elle pas étouffer ici un problème soulevé par la barbarie, où l'horreur côtoie le ressourcement possible du sens de l'existence du Sujet, ressourcement que les lois de la Cité et de la dialectique ne sont peut-être pas capables de résoudre ?

Autrement dit, est-ce que la limite entre le dedans et le dehors, l'intériorité que la dialectique restaure, est bien adéquate à ce que l'horreur des deux meurtres a soulevé chez Euthyphron ? Une reconstitution plastique, un acte de construire, un jeu de masques n'était-il pas plus approprié à la "guérison" d'Euthyphron que ce (re)tour à l'Idée proposé par la dialectique ? L'acte de définir et de discriminer les Idées de Piété et de Justice, de réduire le mouvement erratique des formules doxiques (mouvement qui reste proche du mouvement de la vie), en y insérant, pour *ordonner* ces formules, la causalité et la notion de genre et d'espèce, ne nous rejette-t-il pas hors d'un concret plus matériel, plus immanent, qui échappe à tout dehors mais qui fonde un autre mode d'intériorité et de rassemblement de la pensée courante ?

Euthyphron ne revient pas sur l'événement du double meurtre, il ne laisse pas libre cette insistance de l'horreur qui a pourtant déséquilibré son intériorité : son discours se réfère à l'exemple, il prend Zeus à témoin, et c'est précisément parce que Socrate rejette ce genre de repère qu'il se trouve lui-même accusé d'impiété et convoqué devant le Portique Royal. Socrate attire Euthyphron vers cet espace situé entre l'accusation (l'acte d'Euthyphron de traîner son propre père devant le Portique Royal) et la discrimination véritable des Idées de Justice et de Piété ; alors qu'avant le dialogue Euthyphron appartient encore à cet espace du drame, situé entre la pure vision de l'horreur (à laquelle fait suite la souillure) et la réaction par rapport à cette vision (la purification, qui consiste ici à porter

l'affaire en justice, c'est-à-dire à trouver une réaction adéquate – une ex-expression qui ferait suite à l'impression horrifique originale).

D'un côté, Euthyphron prend Zeus à témoin (Zeus, qui a lui aussi puni son propre père, Chronos) ; de l'autre, il donne une explication qui n'entre pas encore exactement dans le cercle des définitions de la piété et de la Justice, ainsi que de leurs rapports réciproques.

D'abord, l'acte de traduire son père devant les tribunaux, est présenté comme une conséquence de la piété, ou plutôt, puisqu'il ne s'agit pas encore ici d'un débat d'idées, comme un *moyen* d'effacer la souillure qu'imprime en Euthyphron, désormais, la présence de son père au sein de la famille. Lorsque s'engage le débat – qui se situe entre les définitions, les opinions et les Idées – Euthyphron se réfère toujours à son acte, il s'en sert pour étayer sa définition, et ne sort du concret que pour s'appuyer encore sur un acte, supposé lui aussi réel, commis par un dieu. D'abord, l'acte de justice est une conséquence de la nécessité, et de l'insistance de la piété entendue comme une *force*, nécessité de rester sans souillure (se maintenir pieux grâce à un rituel, duquel les tribunaux ne sont que l'hypostase) ; ensuite, lorsque Socrate insiste, ce qui est pieux se dit à partir de l'exemple du procès intenté par Euthyphron contre son propre père :

« Eh bien ! je dis que la piété, c'est ce que je fais à présent : poursuivre en justice celui qui s'est rendu coupable de quelque faute en matière de meurtre ou de larcin sacrilège ou de quoi que ce soit du même ordre, et quel que soit le coupable, père, mère, ou n'importe qui d'autre ; ne pas le poursuivre, voilà, d'autre part, l'impiété. »<sup>1</sup>

Ce n'est pas encore une Idée, une essence par soi et en soi qui permet de distinguer l'acte impie de l'acte pieux, mais un acte concret pris comme référence, une implication dans l'action qui engage la responsabilité du sujet, entendu que cet engagement de l'action n'est pas tout à fait délibéré mais répond à l'exigence de la purification, qui seule peut mettre fin au désordre.

Mais, en prenant son propre acte comme référence (au lieu d'envisager simplement ce fait comme *la réponse à une poussée*), Euthyphron perd déjà, de la piété, ce qui, dans une première approche non-dialectique, la laissait paraître comme essentielle, l'essence étant ici proche de la nécessité d'une réaction, même si cette réaction n'est pas tout à fait adéquate. (Cette adéquation dépend des matériaux et des structures disponibles à un moment donné de l'activité sociale, qui est ici celle d'Athènes, à un moment précis de l'histoire de ses institutions : l'existence du Portique Royal, à l'entrée duquel Socrate et Euthyphron, qui ne s'y trouvent pas pour les mêmes raisons, se *croisent*).

Dès que l'acte est pris comme référence, Euthyphron tombe dans les rets de la dialectique de Socrate. D'une situation où dominant l'action et la réaction, l'impression et l'expression, Euthyphron passe à une situation où l'importance se place sur ce qui est premier, sur ce qui va permettre d'ordonner les définitions tirées du savoir d'opinion. Si on ne peut pas, tout d'abord, énumérer ce qui est premier, de la Piété et de la Justice, c'est qu'Euthyphron demeure encore en équilibre instable entre deux terrains, celui de la logique et celui des forces et des nécessités. Ce sont les questions de Socrate, le territoire de Socrate qui poussent Euthyphron à prendre son acte comme référence pour définir la Piété, et à se référer à l'acte divin de Zeus pour fonder son acte. Avant de se plier à la science de Socrate, Euthyphron ne fait qu'*énumérer* des exemples, et, s'il se réfère à un terme de la série (l'acte du dieu) pour soutenir ces exemples, c'est que Socrate le place sur le terrain de la vérité et du fondement. Euthyphron ne possède pas (encore) de modèle à contempler, par rapport auquel il pourrait distinguer, parmi les actes, ceux qui sont impies de ceux qui sont

---

<sup>1</sup> PLATON, dialogue *Euthyphron*, (5d), traduction de Léon Robin et MJ moreau, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1950, Tome 1 , page 356.

pieux. La détermination de ne pas être souillé par la présence de son propre père (qui s'est rendu coupable de meurtre et ramène ainsi l'horreur de tous les meurtres placés en amont de son acte), est pourtant un indice concret auquel on serait susceptible de pouvoir sans cesse revenir, et ce ne serait alors que secondairement qu'il nous faudrait évoquer les dieux.

L'intériorité d'Euthyphron (sa proximité – la *filia* – par rapport aux choses quotidiennes) est menacée par la violence et le sang versé, et tout se passe comme s'il n'avait pas d'autre issue, pour exorciser cette horreur, que celle d'intenter un procès contre son père, qui est, sinon la cause directe, du moins le vecteur de l'atrocité. Ne pouvant rendre compte, par la parole explicative, de l'influence de l'horreur sur son intimité, il tente de trouver une référence qui puisse présenter un semblant de logique, sans pour autant réussir à distinguer la piété de la Justice, ce que Socrate ne lui pardonnera pas.

Le problème d'Euthyphron reste concret : l'acte de son père ramène au foyer (et dans l'intimité d'Euthyphron) la vision d'un homme égorgé. Cette scène qui aurait dû rester *dehors*, hors des murs de la maison et des habitudes du quotidien, envahit la scène des échanges sociaux et du rapport intime avec les choses. Euthyphron est obnubilé par cette scène réelle du procès, qui le maintient dans le domaine concret (sa définition de la piété se réfère à un *fait réel*, le procès qu'il intente contre son propre père, malgré maints avis contraires), comme si ce domaine concret, qui persiste et insiste dans le dialogue sans que l'on puisse le classer dans le domaine du sensible (qui concerne la philosophie critique de la connaissance), pouvait seul contrecarrer le jaillissement du sang, signe de l'horreur que suscite la *vision* d'un homme qu'on égorge. Le problème *premier* d'Euthyphron ne se situe pas entre opinion et pensée théorétique, mais sur la limite fragile où le monde quotidien et le bien-vivre ensemble (le *lien* social) est toujours menacé par la barbarie et l'horreur. Incapable d'assumer cette limite, incapable de laisser son discours intérieur se plier à l'approche de l'horreur, Euthyphron tente de l'expliquer par la logique, en prenant Zeus à témoin. Il ne cherche pas vraiment à se justifier au regard d'autrui, mais il répond à Socrate à partir d'un domaine qui reste d'emblée inadéquat, qui reste de l'ordre de la parole échangée, de l'explication, modes relationnels qui peuvent retomber aussitôt sous les coups du dialogue socratique, qui est une autre épreuve, une ascèse située entre l'existence (la *doxa*) et la pensée théorétique, ascèse qui va délimiter un autre *dehors*, et aussi une autre intériorité – par rapport à l'harmonie.

Dans la série des cas de piété ou d'impiété qu'Euthyphron évoquera en s'alignant sur l'exemple de Zeus et sur l'expérience subie, Socrate va introduire le rapport harmonique, le rassemblement des diverses opinions qu'Euthyphron entretient et émet au sujet de la piété et de la justice. Le discours d'opinion d'Euthyphron, son être-au-monde a été ébranlé par l'horreur, et c'est tout à fait maladroitement qu'il essaie d'articuler un discours qui puisse guider et soutenir ses actes. Il ne reste pas en équilibre sur cet axe qui va du mythe (Zeus, qui a couvert de chaîne son propre père) à l'horreur (l'égorgement du premier esclave, puis la mort, de froid et de faim, de son meurtrier lui-même, à cause du père d'Euthyphron). Son désordre intérieur ne sera pas résolu par une pensée qui revient vers le mythe et l'assume dans son rapport à l'horreur, mais pliera devant la force dialectique de Socrate et sera résorbé par une tendance vers le monde des Idées, vers les essences, qui s'opposent à la fois au mythe (la référence à Zeus) et à l'horreur (le récit du meurtre). Euthyphron ne se tient pas en équilibre entre l'horreur et le récit. Il ne parvient pas à laisser vacante (quitte à la redéfinir), son identité (qui se réfère au récit des faits), il ne réagit pas sur un mode *littéraire* : bien qu'ébranlé, il maintient un discours, celui de la justice, qui, il faut le dire, est peut être le seul *moyen* (le mythe, affaibli, restant peu actif) de reconquérir l'équilibre intérieur, et donc le seul "rite" disponible (sous le masque de

l'action en justice, d'une action particulière et codée), la seule *action* capable de s'opposer à l'attaque massive de l'horreur.

§.2. L'idée, la doxa, l'acte et la sophistique, dans leur rapport à l'horreur et à l'intériorité.

Euthyphron ne parvient pas à assumer le lieu, *baroque* par excellence, où la raison vacille avec ses précepteurs, où « notre barbarie profonde est la garantie de notre civilisation commune ». Le lieu qu'Euthyphron n'assume pas et vers lequel, avec l'aide de Socrate, il ne reviendra jamais, ressemble à cette auberge allemande qui a pour nom « zur Wildermann », dans laquelle Eugénio d'Ors entra, cet « hôtel à la mode, pourvu de toutes les ingéniosités du confort, mais qui a pour enseigne un monstre hirsute, couvert de feuilles sauvages, tenant dans son poing une pierre et une grosse massue »<sup>1</sup>. L'erreur d'Euthyphron fut peut-être double : d'abord, d'avoir exorcisé ce monstre hirsute en se référant à Zeus, ensuite, suivant Socrate, d'avoir pu "se sauver" vers la pensée théorique et les formes « en soi et par soi » qui instaurent une coupure, une discontinuité dans le flux dynamique des actes, et qui permettent de discriminer des éléments, de les rassembler sous l'unité de l'Idée retrouvée, hors de ce drame où pointe l'horreur, mais où tente aussi de percer « la force vitale comme telle » (Jacques Lacan) au cœur informe de la brutalité.

Le dialogue permet à Euthyphron de s'extraire d'une réalité trop prégnante, de *désincarner* cette réalité, pour, s'il se peut, s'en libérer intellectuellement, et, ainsi, l'émarger comme dehors – la dialectique remplaçant alors le rite purificateur et libérateur qu'Euthyphron cherchait en vain au tribunal, par le procès.

Si les formules d'Euthyphron s'étaient figées, si sans cesse il revenait à l'acte pour définir la notion de piété ou de justice, c'est, peut-être, que la société grecque ne lui permettait pas de mener à bien la métamorphose déclenchée par la vision de l'horreur. Euthyphron se fait sophiste pour ne pas être absorbé par la barbarie ; ses sophismes sont une réaction qui ne peut aboutir, des formules empêchées, prisonnières entre l'horreur de l'acte et les possibilités restreintes offertes par la société athénienne, elle-même incapable d'entretenir un rapport vivant entre le mythe et la réalité. Socrate, en proposant la contemplation des essences et la possibilité de discriminer parmi les actes divers de la vie sociale, rend politique le drame subit par Euthyphron, ramène son insécurité intérieure, sa peur et son incertitude (mais aussi sa détermination à ne pas s'en laisser imposer par le dehors), vers le monde des Idées qui est celui, idéal, de la Cité, qui doit tendre vers le Bien en corrigeant, par la dialectique, les discours d'opinion, proches des images et des reflets :

Socrate : « Alors instruis moi donc sur ce que peut bien être cette propriété essentielle, pour me permettre, fixant mon regard sur elle et m'en servant comme d'un modèle, de déclarer pieux tout ce qui, fait par toi ou par un autre, lui ressemblera, et de déclarer non pieux tout ce qui ne lui ressemblera pas »<sup>2</sup>.

Non seulement le drame que vient de subir Euthyphron sera renvoyé à des actes, *commis aussi par d'autres*, et semblables à celui-là, tout actuel et trop réel : mais encore ces actes ne seront plus que des exemples des Idées de Piété, d'Impiété, d'Injustice et de Justice. Au lieu de commettre des actes sans en connaître les causes (émergence de

---

<sup>1</sup> Eugénio d'Ors, *Du baroque*, traduction Madame Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1935, page 22.

<sup>2</sup> PLATON, dialogue *Euthyphron*, (6e), traduction de Léon Robin et M. J. Moreau, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1950, Tome 1 , page 358.

l'horreur et de la barbarie), *on les subordonnera à la finalité de l'Idée*, on orientera l'opinion (proche de l'effectivité et de l'émotion), vers l'essence auto-définie, qui est l'antipode de l'action et de la pensée aveugles. Au lieu de "tourner en rond", la pensée doxique sera orientée vers le Bien effectif de la Cité, et le locuteur du dialogue, au lieu d'être entraîné par des actes qui s'imposent nécessairement à lui (ici la purification), sera entraîné vers l'être de l'Idée, et cela au fur et à mesure qu'il se montre capable de corriger ses opinions bien arrêtées, trop proches du sensibles et de l'action immédiate.

Ainsi les propositions d'Euthyphron ne *prétendent* être des connaissances que pour celui qui interroge vers l'essence, qui désire s'orienter vers l'essence, évitant la problématique de l'objet construit. Euthyphron, certes, ne construit pas, mais la syntaxe de ses propositions se présente comme machinique : l'acte de justice semble être appelé parce qu'il se trouve déjà là en réserve (une "recette") : si la piété se dit d'abord d'un acte, si elle n'est pas considérée comme une *condition*-d'être (aimé des dieux), comme elle le sera après l'action de la méthode, c'est que cet acte *est* l'action pieuse (« c'est ce que je fais à présent »), c'est que la piété *est* l'action de poursuivre en justice, cette dernière n'étant pas exactement un moyen, mais un rituel (parmi d'autres possibles). L'acte, la piété, répond à la souillure pour l'abolir, il est une tension pour revenir à un "état" d'équilibre qui n'est ni mécanique, ni simplement psychologique, mais la limite dedans/dehors elle-même, l'équilibre entre, d'une part, l'enracinement dans l'ici-bas (être de cette terre), et, d'autre part, le là-bas étranger entendu comme « composante cosmique » (Paul Klee).

L'enracinement, le clos, la quiétude, le ventre de la mère – et c'est la mort qui survient par un surcroît de sécurité, de centrage. L'envol libérateur (qui n'est pas seulement la délivrance hors du sensible), l'impulsion du changement d'état, le passage trop brusque et *sans retour stabilisant*, et c'est la mort dans le chaos, le dépérissement hors de soi. L'acte de justice, bien qu'il ne soit pas constructeur, maintient les écarts, ne laisse pas Euthyphron mourir dans l'enclos où *le père* n'est plus porteur d'extérieur, où la terre, souillée par le sang, ne permet plus l'enracinement, où Hermès, messager entre Zeus et le père, s'infiltré à l'impromptu « à travers les serrures », intrusion de l'espace du dehors (Argos) dans ce qui aurait dû rester clos, protégé de la lumière trop vive. Rester en deçà de la porte ne sert plus à rien : l'espace du dehors, le mouvement vers telle action est brouillé par d'autres directions, le dedans est envahi par une autre présence qui ne permet plus de préserver la *distance* entre le possible projeté et l'immédiat de l'intimité.

C'est pourquoi l'acte de justice est nécessaire. S'il *est* bien la piété, cela ne veut pas dire qu'il lui soit *identique* : ce genre de question n'a pas cours ici, puisqu'il ne s'agit pas de qualifier la piété, et ainsi de savoir toujours déterminer ce qui est à faire. Plus exactement, la souillure empêche la question d'être posée, elle brise la possibilité d'une thèse. Défaisant le rapport entre ici et là-bas, elle libère le mouvement cosmique au moment où il ne devrait pas l'être, hors d'une situation d'échange social réglée, hors de la tempérance du *dialogue*. (Selon Paul Klee, la donnée cosmique du mouvement originaire n'est maîtrisable que par un travail mesuré, pour lequel « l'acte doit être l'exception, non la règle »).

Si la souillure reste indéterminée quant à son processus, si ce qui est subi est son seul "effet", la purification l'est plus encore : on sait seulement qu'il *faut* procéder à la purification pour rétablir un verrou, face à la composante cosmique du mouvement libéré, et aussi face à la Terre, où siègent à la fois la puissance des morts et l'anéantissement toujours possible dans l'informité. Le moment "machinique" de la proposition sophistique intervient précisément en ce point : elle "dit" ce qu'il faut faire : « si ton père n'est pas juridiquement fondé à tuer... il *faut* le poursuivre ». Même si Euthyphron ne sait pas exactement *pourquoi*, il sait qu'il *doit* le faire pour préserver son identité, il sait que la

connaissance n'appartient pas à ce domaine de l'urgence : face à l'imprévu on dispose de recettes pour, à la fois, préserver un but, qui arrache l'individu à la prégnance de la vision horrifique, et annuler l'action déstructurante, l'intrusion d'une phusis qui n'est pas maîtrisée au sein d'un ordre fragile, qui lui-même n'est pas stabilisé par une connaissance fondée sur l'être. Il n'y a pas encore d'être, mais seulement la nécessité de maintenir cet ordre à la fois intérieur et social qui autorise une existence rivée entre deux périls, menacée à la fois par un dedans envahi par l'espace du tombeau (Hadès), et par la lumière aveuglante, cet autre signe de l'absence de soi.

Le but, dit Hegel, n'est pas objet *de* la conscience. Mais la conscience est conscience *pour* l'acte en train de se faire. Le but supprime à la fois cet étant déterminé que je suis (ici, il s'agit de supprimer ce qui ne parvient même plus à se définir, le sans-distance), et le monde. Supprimant l'immédiat, je maintiens une tension qui vient contrer le déséquilibre dedans/dehors, *je m'oriente hors de lui*. M'arrachant à l'horreur je prends conscience de l'acte que (je) déploie : poursuivre en justice, et je *me* maintiens par ma détermination, je *me* reconnais par elle puisqu'elle demeure manifeste, visible, ou, plutôt, LISIBLE, surtout pour d'autres regards connaisseurs du code et de la norme (tout ce qui est répertorié comme acte commun, reconnu sans être pour autant *pensé*).

L'acte pieux est un acte social lisible. Il n'est que pour être lu et reconnu, authentifié – et c'est cette lecture *possible*, figurant dans le répertoire de (ma) société, qui me garantit, au cours de l'action nécessaire, une identité provisoire, une facticité.

L'articulation entre "piété" et "justice" n'est donc pas syntaxique, mais *existe de facto*. La transition "véritable" s'effectue entre la souillure et la réaction – la purification. Cette dernière peut être ce qui déjà se nomme "justice" lorsque le sophiste y a recours en tant qu'acte répertorié (ou comme articulation prévue comme moyen pour "réussir la vie"). Cet acte vient alors rejoindre le système social en tant qu'il crée une situation admise, reconnue et lue par tous, système qui à son tour est différentiel et structurant. Même s'il va falloir débattre et utiliser l'art de la parole, la situation n'est plus celle de l'immédiat irréductible, sans référence, du sans-distance de l'horreur, qui rendait impossible non seulement la connaissance, mais aussi tout acte orienté.

S'il y a du "négatif" entre "piété" et "justice", il n'est que dans le "choix" du possible ; l'acte pieux pourrait être tout autre qu'un acte de justice, à condition qu'il se soit présenté d'abord comme but, ensuite qu'il soit lisible par tous, enfin qu'il réinsère l'individu dans la structure d'un espace social. Autre, ce nouvel acte pieux n'en assurerait pas moins une fonction identique : la purification, qui à son tour n'est qu'une *exigence* qui répond à la souillure, pour la contrer. D'abord, il y a des actes, puis des mots et des définitions ; alors que Socrate interpelle Euthyphron "entre" le mot et l'acte, il part d'une signification qui prétend dire ce qu'est l'acte, pour démontrer l'inadéquation de celle-là à celui-ci, ou, plus exactement, pour désigner l'inadéquation de la définition d'opinion avec l'essence : l'essence une fois connue, nous deviendrions capables de reconnaître l'acte pieux, nous saurions si cet acte de justice, censé correspondre à l'acte pieux, n'est pas à son tour un acte impie (Euthyphron accuse son propre père).

Mais, ici, la "justice" n'a pas d'essence, elle répond à *une fonction dynamique*, la purification. S'il faut parler d'essence, c'est au sujet de la *tension* qui s'établit entre souillure et purification. Cependant, si l'acte de justice n'est qu'une "apparence", ce n'est pas parce que le savoir d'Euthyphron ne correspond pas à l'essence, mais parce que cet acte, qui n'est pas exactement un moyen (la purification n'étant pas définie avant d'être en acte), pourrait éventuellement être remplacé par un autre. Entre la purification et l'acte de poursuite en justice, il n'y a pas de rapport essentiel. Ce rapport, qui est une *action comme tension*, recherche une solution *pratique* et disponible pour se résoudre, et n'existe qu'entre la souillure et la purification. La souillure appelle la purification qui l'annule en retour, et



ce rapport s'articule à la réalité sociale par une action disponible en un double sens : comme constitutive du stock des recettes prévues de la sophistique, comme déjà là dans la vie de la cité.

### §.3. Le rituel, l'acte comme réaction, et l'intériorité.

On pourrait très bien concevoir une purification selon un rituel, par exemple comme un retour aux « Amphidromies », « fonction qui consacre la reconnaissance du nouveau né par son père » (J.P. Vernant), acte qui « inscrit l'enfant dans l'espace de l'*oikos* » (espace structuré de la maison) tout en l'exposant au feu (l'immortalité "vers le haut"), et à la terre (la présence des morts, mais aussi le lieu d'où germent les plantes, indissociable de la *phusis*). Tout comme un rituel, c'est *la nécessité d'un ordre*, de l'équilibre, qui pousse Euthyphron à se purifier tout en se faisant reconnaître par un "Père" social, le tribunal. Si l'on peut reconnaître une *différence* dans la contingence qui frappe l'acte par lequel la fonction de purification s'accomplit, si à cette contingence de ce qui est *choisi* comme action correspond *la nécessité de la réaction* à la souillure (la purification), on peut dire à la fois que toute action pieuse n'est pas essentielle par rapport à un rituel fondamental toujours fuyant, qui reconstruirait l'ordre originaire, et qu'elle est contingente par le fait même qu'elle a été choisie plutôt qu'une autre (on aurait pu se purifier autrement). On peut dire aussi que la *nécessité* (la contre-force) de la purification confère – par rapport à un rituel d'action ou de (re)construction fondamental qui serait plus adéquat à l'exigence – un *lieu* et une unité à ces actions diverses ou possibles, qui assument la *même* fonction de purification. Il y a donc bien, entre ce "divers" d'actions purificatrices *possibles*, du "négatif", mais en ceci, que le choix de telle action purificatrice (par exemple, l'acte de justice, l'existence déjà là du portique Royal et de l'Archonte) est contingent. On peut dire également qu'il y a une "unité" entre ces diverses actions, parce que la purification est nécessaire et qu'elles héritent toutes de cette *même* nécessité (comme si elles la transportaient), tout en étant impulsées par elle. Ainsi tout acte mis au service de la purification peut se dire pieux, mais il n'entretient avec la nécessité de purification aucun rapport essentiel. Plus exactement, la piété se dit de tout acte qui participe à la purification, mais seulement une fois que cet acte s'accomplit, en tant qu'il tente de réduire la tension du déséquilibre provoqué par la souillure. Tel acte n'est pas choisi comme moyen pour parvenir à la piété, mais la piété n'est que le nom de tous les actes purificateurs.

Lorsque Socrate va briser la rigidité machinique d'Euthyphron, lorsqu'il interrogera sur ce verbe être autour duquel s'articulent « piété », « justice », « être aimé des dieux », ce n'est pas à cette problématique qu'il renverra son locuteur. Son ironie brise l'assurance d'Euthyphron en ce point précis de l'articulation du discours sophistique, installé entre la nécessité de la purification et l'arbitraire de tel choix de l'acte purificateur, plus ou moins adéquat à l'exigence de re-stabilisation, mais que le discours renforce et valide. On peut bien dire que l'acte de poursuivre en justice n'est qu'un *exemple* de la piété – mais l'essence de celle-ci n'est pas l'Idée platonicienne. On ne la (re)trouve pas en travaillant les significations (portant sur tel acte ou telle chose sensible), mais en la pensant d'après la nécessité de réaction à la souillure.

La « pensée instrumentaliste » (Vernant) d'Euthyphron est sous-tendue par cette nécessité de réduire le déséquilibre provoqué par la souillure, mais elle n'a de cette nécessité qu'une conscience formelle non dramatique (elle "sait" ce qu'il *faut* faire), alors

que cette nécessité renvoie à un repli (la conscience de la contingence de la réaction et de la facticité), à un rituel ou à un acte de construire..

Socrate semble pourtant amorcer chez Euthyphron un tel repli. En effet, il brise tout ce qui retient encore Euthyphron à l'apparence, tout ce qui polarise son regard vers le versant social des faits au lieu de lui laisser assumer la cruelle nécessité de l'agir en tant que tel :

« Donc, il faut bien le dire, tu n'as pas répondu, prodigieux Euthyphron, à ce que je te demandais ! Ce n'était pas ce qui, *du fait de son identité*, est justement pieux aussi bien qu'impie. »<sup>1</sup>

Cette contradiction ne fait que refléter le référent illusoire, les dieux, puisque Euthyphron, qui confond l'être-aimé-des-dieux avec l'être-pieux, ne s'aperçoit pas qu'à une même chose peut correspondre l'amour d'un dieu et la haine d'un autre. La contradiction logique n'est pas visée en tant que telle par Socrate, mais utilisée comme indice pour dénoncer toute référence à ce qui n'est pas l'Idée. Cette référence, qui détermine l'acte (la réaction) selon un jugement conforme à la vérité, bloque la syntaxe et la labilité doxique, qui relèvent plutôt de l'occasion et du bricolage que de l'essence.

Dès lors pourra commencer la ronde des définitions, entraînant le regard vers l'aspect logique, en constituant un intérieur par la refonte du sens.

Mais, en l'arrachant à l'évidence du donné de l'acte, en retirant à celui-ci toute prétention à une quelconque unité, Socrate retire à Euthyphron son seul pouvoir individuel, il l'empêche de reconnaître pour telle cette réaction à la souillure, il lui évite d'éprouver cette contre-force à travers le masque qu'elle revêt et dans lequel provisoirement le sophiste ne peut que se perdre. Tout en arrachant Euthyphron au référent de la réalité locale, qui par la facticité qu'elle entraîne évite la conscience dramatique de la nécessité de la purification, Socrate n'évite pas l'illusion d'un intérieur qui serait constitué par un certain *pouvoir de résister à l'impulsion*, afin de mieux choisir la réaction la plus appropriée en général – et par conséquent au Moi.

L'impulsion réactive implique plutôt la défection du Moi. Plus exactement, le Moi devient masque, assemblage contingent en réponse à une nécessité plus haute, bricolage institué d'urgence pour accepter l'énergie qui s'est libérée du sens antérieur, auquel l'individu était identifié.

On comprend alors que toute référence de cette réaction à une instance (ou à une intention) qui n'appartiendrait pas au bricolage lui-même, puisse aussitôt engendrer une surface lisible ou un rassemblement qui lui reste étranger. L'objet constitué aurait alors pour foyer une référence extrinsèque, que celle-ci soit déjà là et figée (la loi, le tribunal), ou à-venir et rassemblante (l'Idée, l'harmonie). Il s'établirait alors un intérieur voué au sens, lié à une intention de comprendre et de savoir, qui oublie, d'une part, le pôle du traumatisme, et d'autre part l'acte comme tension. Ce serait alors une lecture du réel – indépendante de l'acte de construire et fondée sur le dévoilement de l'essence – qui induirait l'intérieur. Corrélativement, l'assemblage du divers doxique ne répondrait plus à la poussée, et l'unité de celle-ci ne serait plus reconnue, à travers les actes divers qu'elle articule et soutient, comme la seule nécessité.

Au contraire, l'intérieur peut être défini comme étant la parfaite lucidité de dépendre de la nécessité d'une réaction, conscience d'une *finitude* entendue comme constante nécessité de réagir, même maladroitement, à un déséquilibre fondamental. On prend alors conscience que ce qui manque n'est pas situé dans un là-bas que l'individu extrapole à partir de l'intuition d'un défaut de son être. Ce qui ne peut que manquer, c'est

---

<sup>1</sup> PLATON, dialogue *Euthyphron*, (8b), traduction de Léon Robin et M.J. Moreau, Paris, bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1950, Tome1 , page 360.

un rituel qui garantirait à la fois l'équilibre de l'individu entre Terre et Ciel (entendus comme des forces attractives), la participation de l'individu au groupe humain, et enfin la vitalité des actes, obtenue par l'accord du sens et de l'énergie.

On le voit, un tel rituel est d'ordre mythique, au sens où il fonde toute mythologie. D'un côté, l'intérieur se constitue par une mise en ordre qui est un acte de ségrégation (qui réagit au déséquilibre des forces et à leur confusion) entre le Ciel et la terre, « désormais désunis » et distingués ; de l'autre le mythe raconte cet acte fondamental, avec le risque de le laisser recouvrir par des images de dieux, représentations susceptibles de prendre en charge une identité mise en péril, homologues de la nature humaine qui édulcorent l'acte dramatique individuel en le déportant sur la scène de la représentation.

Si Socrate s'attaque bien au mythe, il ne restitue cependant pas le sujet à la conscience de la nécessité d'un équilibre des forces, indépendant de toute identification ; mais il l'entraîne vers l'idée et vers le rapport du langage à l'être. C'est pourtant l'acte de ségrégation et d'équilibre des forces qui crée l'intérieur en le fondant, non sur un extérieur comportant un sens qui serait déjà là, et auquel on peut durablement s'identifier, mais sur un dehors comme énergie libre (ouvert par le traumatisme) et manifesté "positivement" par l'unité d'une réaction nécessaire. Cette unité de la composante pulsionnelle se reconnaît en des actes divers qu'elle rassemble et qu'elle réfère à un rituel entendu comme équilibre parfait mais *utopique*, toujours différé et installé sur la limite fragile entre l'équilibre des pulsions de mort, les prémices du langage et l'échange social. Alors l'individu pervertit le sens social en l'utilisant comme un ensemble de matériaux, dont l'assemblage violent impose ses forces à la fois au déséquilibre induit par le traumatisme et à l'extérieur hanté par la loi.

## CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Chez Hegel, comme chez Platon, l'intériorité s'ouvre à partir d'un moment particulier, qui marque une scission entre l'immédiat (l'acte ou le sensible), et le fondement de la vérité, pour re-situer la pensée sur le chemin de l'Idée, qui vient alors rassembler la matière doxique selon un mode ontologique. La porte d'accès à un tel fondement se nomme, chez Hegel, la mort ou la négation de l'ordre naturel (conservée par la pyramide), et, chez Platon, la stupeur et l'étonnement (maintenus par l'ironie socratique et la contradiction logique). Il se produit alors une « scission de la conscience avec elle-même », qui dépasse la simple « conscience de soi au travail ». Avant même l'établissement de la vérité en sa forme sensible (l'art) ou verbale (la dialectique), qui transfigure notre rapport au langage, le travail ou l'acte sont soumis à la forme, à la tentation de l'Idée.

Hegel semble manquer le moment privilégié du symbolisme, en ne relevant pas l'intérêt d'une attention flottante, qui permet de ne pas référer la matière à la forme ou au contenu, laissant l'Idée inexprimée et simplement évoquée.

Platon ne relève pas l'absence de référence et l'erratisme qu'elle sollicite, sinon pour condamner celui-ci. Cet erratisme, qui pourtant a été provoqué par le questionnement dialectique, trahit en fait une tentative (non reconnue) pour compenser le déséquilibre provoqué par le traumatisme et le drame.

Pourtant, une « conscience de soi au travail », alors qu'elle est moins tendue par la nécessité d'une expression adéquate et unilatérale, privilégie la connaissance des matériaux plutôt que la recherche de la forme – le tâtonnement restant propice à l'acceptation d'une énergie libre et à l'appréciation des qualités plastiques des matériaux.

Quant à la fausse référence aux dieux et à l'instabilité qu'elle induit, elle a pour avantage d'évoquer des contenus mythiques, qui à leur tour renvoient à la question d'un équilibre privilégié des forces, moment d'une ségrégation fondamentale, non intellectuelle, qui correspond à une création du monde organisé.

Tout se passe comme si l'Idée avait absorbé la présence d'un tel rituel envisagé comme possible et approché par des essais qui constituent des *assemblages* absurdes au regard du concept. Dès que l'attention se porte sur la forme au détriment de la matière et de l'acte, nous perdons de vue la possibilité d'une intériorité fondée sur la connaissance des matériaux, l'équilibre des forces et le lien constitué par des souvenirs ou des évocations qui ne sont plus au service de l'idée. Ce lien entre les réminiscences est constitué par l'unité de la réaction contre le traumatisme. Il s'établit alors un certain rapport entre l'énergie libérée (entendue comme intrusion du dehors) provoquée par le déséquilibre, et la connaissance empirique des matériaux éprouvée au moment de construire.

Ce qui vient alors compenser le déséquilibre, tout en acceptant dans un assemblage l'énergie libre, c'est la connaissance des matériaux, qui renforce entre les divers éléments le lien établi par l'unité d'une réaction nécessaire. Bien que cette connaissance ne traduise

pas exactement le lien ineffable que nous entretenons avec les souvenirs appelés pour compenser le traumatisme, la réminiscence est vécue, maintenue, et parfois provoquée, par l'acte d'assemblage constructeur, donnée en même temps que lui, de sorte que son caractère éphémère de fantasme s'en trouve considérablement réduit. Par exemple, Cheval, alors qu'il reproduit la Maison Carrée d'Alger tout en l'intégrant à son Palais, ne mène pas des recherches sur les matériaux dans un rapport tendu à la forme qu'ils doivent servir : oubliant la forme et l'idée, il travaille tout en évoquant, et il évoque des souvenirs parce qu'il travaille sans être dirigé par la détermination d'une fin et par la réflexion.

S'il jouit, comme Proust, du phantasme, l'acte de construire, qui accompagne la réminiscence, en associant la connaissance empirique des matériaux (rendue plus sensuelle et rappelant d'autres souvenirs grâce à l'absence de toute fin à laquelle ils devraient se plier) devient le double matériel et agi du lien intime, tout en aidant à le maintenir ou à le retenir contre toutes les forces qui tendent à l'annihiler – forces parmi lesquelles figure l'interrogation sur l'essence (Platon), ou la tension vers l'expression d'un contenu de signification déjà là (Hegel).

Puisque c'est précisément dans l'espace ouvert hégélien de l'inadéquation de la forme et du contenu, ou dans celui qui précède, chez Platon, l'épiphanie de la vérité par l'harmonie, que s'effectue l'assemblage et la contemplation des réminiscences dans le rétablissement perpétuel de l'équilibre des forces, cette intériorité individuelle obtient un droit de regard sur toute lecture extérieure à l'œuvre, hantée par la forme et le fondement.

S'il existe une intériorité définie à partir de l'acte de construction lui-même, nous pouvons attribuer à l'Architecture un principe d'évolution de ses formes, une authenticité de son devenir, désormais indépendante des innovations de la pensée. Bien que certains bâtiments puissent avoir été conçus à partir du principe d'intériorité appartenant à la pensée philosophique, et puisqu'il existe un principe d'intériorité propre à l'Architecture, nous pouvons avancer que la Philosophie, si elle n'aperçoit pas ce principe, ne peut lire adéquatement l'Architecture.

S'il reste toujours possible de concevoir une évolution de la pensée – et par conséquent des œuvres architecturales qui lui sont solidaires – à partir d'une critique incessante des textes et des édifices entendus comme des textes, par contre nous ne pouvons admettre une évolution ou une création des œuvres architecturales à partir d'une lecture critique, qui reste toujours *théorique* et n'appartient pas à une démarche quotidienne.

Puisque, d'une part, le principe d'intériorité propre au construire n'est accessible qu'au moment de l'action, et que d'autre part l'Architecture dans son évolution n'est pas dépendante de la Philosophie, il doit exister, si nous voulons expliquer le fait d'une création propre à l'Architecture, une *lecture doxique* fondée sur l'intuition de l'intériorité architecturale, qui à la fois célèbre et menace l'œuvre, tout en garantissant son renouveau, sans faire appel à une théorie philosophique sur l'Architecture.

Le rapport de l'œuvre déjà là, donnée par la tradition, à l'œuvre nouvelle, s'effectuerait alors par le moyen d'une lecture d'ordre doxique, mais de telle sorte que le problème du sens, qui intervient dans l'interrelation complexe entre le corps, la mort, la construction et autrui, ne soit pas identique à celui du fondement du sens tel qu'il a cours en Philosophie.

L'intérieur pourra alors être défini par le rapport qui existe entre le constructeur (passé), le lecteur (présent), et le créateur (avenir). Un tel intérieur relève du « désir de célébrité », qui, en son principe même, comme *désir d'œuvre*, est constructeur.

## **TROISIÈME PARTIE**

### **LE DÉSIR DE CÉLÉBRITÉ**

### §.1. Le désir de célébrité.

Le "désir de célébrité" nous apparaît bien souvent comme une malversation de la volonté, comme une déraison où s'épuise une juste image d'un projet social seulement édifiable avec le concours d'Autrui.

Tout se passe comme si une intempérance assaillait notre moi, le transportant hors de toute sagesse, en un lieu situé hors de tout contrat, en un temps qui n'est plus "réel" (ni actuel, ni futur), mais comme encerclé par une multitude de regards se déployant jusque dans l'éternité, « pour les siècles et les siècles ».

Cette folie vient même exclure un certain « principe de plaisir », puisque, comme Proust le fait remarquer, elle est immédiatement suivie, souvent, d'un sentiment d'impuissance, qui aussitôt engendre une *douleur* que l'esprit ne parvient pas à soutenir.

Au-delà de la simple reconnaissance, toujours raisonnablement exigible, de moi par l'autre, ce désir s'articule sur une double *disparition*, celle de l'identité du sujet, du Je, et celle de l'homme en général comme vis-à-vis objectif.

Comme le fait remarquer Irwin Panofsky<sup>1</sup>, parlant de l'Abbé Suger de Saint-Denis, ce désir s'éprouve aussi par une gratification du Moi, et, paradoxalement, par un renoncement à l'identité, qui n'est pas exigée, en sa permanence, par la gratification. Le renoncement "produit" un gain de monde, une extension temporelle et spatiale corrélative à la réalisation de l'œuvre espérée. La proximité des choses disparaît en fonction de cette extension, qui n'attend pas l'œuvre pour s'éprouver.

*Si on le considère dans sa "pureté"*, ce désir ne participe pas exactement d'une attitude magique, qui anticipe la possession de l'objet convoité ou visé, sans tenir compte de la médiation de la démarche pratique à suivre à travers l'utilisation de certains outils, pour parvenir au résultat souhaité (Jean-Paul Sartre).

Le désir de célébrité n'est pas orienté vers un objet déjà là du monde. Celui qui veut la célébrité ne cherche pas, comme on pourrait le croire trop facilement, une exaltation par le regard des autres. Car les autres dont il est question ici ne sont pas "objectifs", assis de l'autre côté d'une scène où des projecteurs glorifiants éclaireraient le visage d'un héros actuel.

Si à la rupture d'identité correspond une satisfaction du moi, c'est que le désir de célébrité consent au sacrifice, il supprime le sujet, qui est toujours plus avide de sécurité que de satisfaction et d'éternité. Le moi de Suger est satisfait, parce qu'il voit sans cesse disparaître une identité au profit de l'Eglise, ou plutôt d'une église, l'abbaye où il vit, comme si tout ce à quoi l'individu s'attachait se transformait en pierres, en bijoux, en une manifestation d'un ordre gratuit qui se revendique comme une glorification de Dieu.

Tout se passe comme si toute la dimension humaine de la facticité, qui sans cesse (s')arrange le monde afin de détourner la réalité (ou la vérité) de l'individu (ici la petite taille de l'abbé, sa basse extraction, son entrée non méditée à l'abbaye, à l'âge de sept ans), était absorbée et sublimée par une oblation au Tout-Puissant.

---

<sup>1</sup> Irwin PANOFSKY, L'abbé Suger de Saint-Denis, in *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction Pierre Bourdieu, Paris, les éditions de Minuit, 1967, page 54.

C'est au détriment de l'identité que se construit la nouvelle abbaye, métempsychose d'un Je dans une thésaurisation liée à l'éternel, ou, plus exactement, qui lie le temporel de l'identité à l'éternité et à la toute puissance de Dieu glorifiée à la fois dans l'œuvre et dans l'acte de construction au moment même où il se réalise. Suger s'abîme dans l'entreprise de son église comme l'écrivain peut – ou veut – disparaître dans la littérature. Tout ce qui a le caractère du commun est transmué en l'éternité de la construction, en or, en pourpre, ou en célébration par les mots.

Le désir de célébrité vise une telle transmutation. L'activité sociale et politique passe au second plan ; elle ne sert plus, surtout, au maintien de l'identité (par les honneurs et le respect), mais, échappant à tous les pouvoirs qui s'exercent sur l'individu, devient tout entière vecteur d'un inconditionné qui pourtant progresse dans l'actuel et qui veut, pour *se faire* et s'étendre, la disparition de tout reflet de soi en miroir, l'abolition de tout applaudissement actuel.

Si le désir de célébrité veut ardemment l'éternité, ce n'est pas exactement comme une contrepartie de tout ce qui est condamné à pourrir. Et si la mort, ou l'intuition que nous en avons, qui réfère la chair au dérisoire de ce qui ne dure pas, "travaille", c'est parce que cette prétention irraisonnée et injustifiée à la célébrité – « pourquoi moi ? » – est voisine d'une substance, proche d'une création perpétuelle, qui rend dérisoire la création artistique elle-même, c'est-à-dire l'intention de créer.

La conscience du pourrissement certain de la chair ne précède pas un tel désir. Celui-ci s'enracine plutôt sur une équation, qui est dévoilée à la conscience comme une illusion : l'idée de la pourriture du corps trouve son *imaginaire* dans la ressemblance de "mon" corps à celui du prochain. C'est parce que j'ai vu la pourriture du cadavre d'autrui, que je déduis, par une extrapolation logique mais trop hâtive, une mort semblable pour "moi". Mais j'ai aussitôt conscience que cette anticipation se produit sous un regard qui n'est pas mien, j'ai pensé ma pourriture comme si j'étais un autre, "me" voyant mourir. C'est du point de vue de l'Autre que je "vois" mon cadavre, d'abord parce que je m'appréhende identique à tel camarade (déjà) mort, ensuite parce que je ne vois pas, comme Jean Paul Sartre a pu le décrire, que « mon cadavre ne me concerne plus », et que toute imagination, qui me terrorise, portant sur la mort, est une intoxication de ma puissance par l'adéquation "Autre = semblable à moi".

Le "travail" de la mort est emmêlé à l'imaginaire, à l'infiltration de l'autre en Moi, il est tributaire de l'identité (Je) constituée par identification à autrui (apprentissage, deuil).

Le désir de célébrité évite cet aspect imaginaire du travail de la mort. C'est pourquoi la satisfaction du Moi échappe à tout regard, elle est aussi satisfaction d'y avoir échappé, d'avoir pu se détourner de cette machination du rapport de moi à la mort, lorsque Je (m')assimile (à) l'Autre. Tout se passe comme si la construction (par exemple l'église abbatiale de Saint-Denis) ou l'œuvre à-venir, avaient pour condition cette "mise entre parenthèse" de la mort-image, et, corrélativement, la surrécurrence d'une autre mort assumée, d'où naîtrait l'œuvre.

Il y a dans l'œuvre des éléments ou des actes qui sont des moyens pour briser l'équation "ma mort = comme celle de l'Autre" (d'un autre que moi), mais surtout l'œuvre tire sa puissance d'un territoire dégagé de cette hallucination.

Mieux encore, ce dégagement doit avoir déjà été ébauché pour que l'œuvre puisse en tirer sa force et résoudre l'absurde, soulevé par la question : « pourquoi agir ? »

Ce que vise le désir de célébrité, à partir d'un talent ou d'un savoir-faire déjà là, c'est ce désengagement d'avec l'imaginaire de la mort, c'est ce lieu éternel que les autres ne feront que deviner sans pouvoir l'atteindre, ce lieu à partir duquel tout se met à danser



autour d'un centre où le cadavre ne fait plus *éruption*, et d'où deviendrait visible l'hallucination collective.

"Ce" qui se veut célèbre n'est plus entraîné par l'image, ce n'est pas par rapport à une image (en miroir) de soi que l'artiste se veut célèbre, mais c'est *sa mort réelle*, loin du cauchemar de "l'imaginaire de la pourriture" qui veut être célébrée.

Le désir de célébrité vise une célébration de la mort vraie, appelle les autres à célébrer cela, qui n'a lieu que très rarement dans l'histoire : une mort assumée hors de tout miroir, hors de tout mélange. Dans l'œuvre, dans son élaboration, le sujet fondé célèbre la mort du sujet imaginaire, qui s'est efforcé de se construire – lui qui a été « jeté » dans le monde et « produit » par l'histoire – une identité à force de facticité, de compromis, de reconnaissances et de rôles.

De même le désir de célébrité invite tous les autres du temps, toujours piégés dans les miroirs et les rôles, à célébrer celui qui est mort fondé, qui a œuvré pour se fonder en même temps que sa mort.

Par suite, le désir d'être célébré invite ceux qui célébreront l'artiste (le bien-fondé de sa mort) à occuper cette place libre de pourriture afin de mettre à mort leur propre ego imaginaire, à dé-couvrir cette proposition de Blaise Cendrars : « de toute façon je suis l'autre » (Arthur Rimbaud : « Je est un autre »).

C'est ce faux ego, né du miroir, qui a tourné, pour se maintenir, tout acte social à son avantage. Ce qui veut être mis à mort, par le désir de célébrité, n'est pas la « volonté particulière », qui vise, par la lutte et la force, les avantages de l'individu, mais plutôt cette volonté perverse née de la terreur engendrée par l'idée du pourrissement imaginaire de soi (Je, l'Autre), qui use, pour maintenir à tout prix l'identité, de toute fin sociale comme d'un costume, d'autrui comme d'un moyen, et de tout rôle comme d'une fausse satisfaction du moi à travers une identité.

Ce n'est donc pas une compensation de la finitude que vise le désir de célébrité. Il ne faut pas trop facilement le comprendre comme une approche de l'infini par un sujet qui ressent ses limites jusqu'à la souffrance. La satisfaction du moi se fonde ici sur une abdication de l'identité, et toute magnificence, toute dimension sublime s'enracine dans ce passage. Cette magnificence n'est pas seulement l'harmonie universelle retrouvée. Il s'agit plutôt ici d'une esthétique qui vit, pour être jouissive, de la chute d'un regard.

Puisque le Je imaginaire incarné (c'est la « constitution aliénante » du sujet dont parle Jacques Lacan) qui ouvrait à l'éruption phantasmatique de la mort (la pourriture) dans la pensée, s'éprouve comme mort ou en instance de l'être, le désir de célébrité vise un regard idéal, capable de remplacer le regard de l'ego déchu, pour se fonder en miroir. Parce que le regard empêtré dans l'image (l'Autre = Moi) a sombré dans l'œuvre, l'artiste cherche (par l'exposition) un regard susceptible de remplacer celui qui fut le sien, ou capable de glorifier cette mort de l'imposture, la mort du phantasme de pourriture.

L'œuvre, si elle est menée à bien au-delà du désir de célébrité, s'adresse à un corps social ou à un individu toujours soumis au travail de la mort. Ce n'est pourtant pas ce "travail", entendu comme le syllogisme imaginaire (« l'autre est identique à moi, l'autre est mort et a pourri, *donc* "je" vais mourir et "me" putréfier *comme* lui ») qui engendre l'œuvre. Ce syllogisme de la mort hante plutôt le social, où chacun, pour ne pas perdre son identité, hérite d'une mort mélangée à celle d'autrui.

Au contraire l'œuvre est à la fois signature du démantèlement de cet imaginaire et signe d'un fondement neuf : « ce corps est mien, hors de la généalogie, hors de l'histoire et du miroir ».

Si le désir de célébrité vise l'infini (par opposition à la finitude du je imaginaire hanté par la pourriture) c'est plutôt sous l'augure d'un rapport entre l'œuvre à venir et ce corps social où toujours travaille la trilogie *Je-l'Autre-la mort*.

C'est éternellement que cette confrontation aura lieu, mais elle ne peut avoir lieu que moyennant les autres. Le désir de célébrité n'est pas désir de glorification de soi à travers les autres, ou désir *des* autres pour se voir glorifier. Il est fondé sur la certitude que toujours la société sera là comme lieu où le miroir, l'identité et la mort de l'autre (son cadavre) ouvrent par leur manège à un cauchemar terrifiant, celui, jamais refoulé tout à fait, où le miroir (me) renvoie à l'image cadavérique de mon visage identifié à l'Autre, à l'autre-moi-même qui à coup sûr pourrira (et non *périra*).

Le désir de célébrité est désir de célébration d'une victoire, mais cette victoire sur le spectre de la fausse mort comme cadavre de moi et de l'autre, comme cadavre-image, ne peut être célébrée que par les autres, toujours là-bas, hors de l'œuvre (à-venir).

Ce sont leurs regards qui, rétrospectivement, puisqu'ils sont le souvenir de ce que « Je » était, éclaireront d'avance (l'œuvre n'est pas encore commencée ou totalement achevée) la disparition de ce Je.

Dans la mesure où ces futurs regards, toujours emprisonnés, se verront momentanément disparaître, lors de la lecture de l'œuvre (picturale, littéraire, sculpturale, musicale... mais aussi architecturale), c'est leur fausse mort qui disparaîtra ; et la mienne, la vraie, vécue au cours de l'élaboration de l'œuvre, qui en eux apparaîtra, de sorte que mon nouveau regard sera multiplié par cette palingénésie de ces autres qui, toujours, devineront la lutte à mener pour tuer leur fausse mort.

Dans leurs satisfactions, lors de la lecture, je serais en eux dans ce là-bas à venir, car la satisfaction de leur Moi sera identique à ce que la mienne fut.

Mais aussi, en m'identifiant à ce regard toujours empesté par le cadavre qui de là-bas me regarde, sera comme restaurée en moi cette part de la mort-image, seule capable de "voir" ma victoire.

Par l'expression (actuelle ou *désirée*), le prétendant à la célébrité cherche là-bas ce regard enclavé dans le syllogisme de la mort, car ce dernier est le souvenir partiel de ce que l'artiste fut avant d'avoir eu accès à une mort fondée.

La toile, le bâtiment, sont le lieu où se fonde une mort sans miroir, et c'est ce lieu que le désir de célébrité anticipe, en même temps qu'il anticipe le regard de l'autre, qui éprouve sa propre chute au moment où il regarde l'œuvre.

## §.2. Le désir de célébrité, le talent et le corpus culturel délimitent une intériorité de la lecture doxique.

Si la mort fondée est la visée non explicitée du désir de célébrité, le projet reste toutefois présent par rapport à un *corpus* culturel, et c'est une figure de l'Autre comme modèle de l'Art, comme Maître, qui tend à remplacer à la fois l'identification aliénante et la présence effective d'Autrui comme condition du "bien vivre ensemble" et de la raison éthique.

L'évidence de l'identité est bafouée, et l'authenticité d'un avenir fondé trouve son interrogation – sa remise en cause – dans le talent et le savoir-faire, incessant repère mais aussi source du doute et du sentiment d'échec.

Tout se passe comme si le talent pouvait remplacer la question « qui suis-je ? », où à travers le problème du sens se montre la question de l'Être et de la hantise presque malade et surmoïque de la "valeur de soi".

Le talent semble regrouper en lui le « principe sensible » de Jean-Jacques Rousseau et le projet élaboré avec Autrui ; il remplace, en notre intimité, cette présence, toujours fuyante, de la presque trop fameuse "nature", et nous porte à oublier que les conditions nécessaires à l'élaboration d'une œuvre, même si elle se veut créative, comportent cet aspect banal de la répétition, de la persévérance, d'un exercice quotidien soutenu par la présence des aînés au sein d'une Ecole. Le prétendant à la célébrité semble ne pas savoir que l'œuvre et la force de création sont soutenues et sollicitées dès l'instant où le commencement du travail est dépassé, lorsqu'une installation déjà effective entraîne des habitudes, une attention, une connaissance des matériaux et une approche de la forme de ce qui se propose et insiste, toujours situé hors de l'essence, dans le désespérant domaine de l'en-puissance.

A cette survalorisation du talent, à l'oubli de l'aspect banal de l'œuvre que sont l'atelier, le tâtonnement et la patience, répond l'idéalisation du corpus culturel, soutenu par les grands noms de l'Art, qui viennent, par les œuvres déjà accomplies, solliciter cette interrogation sur soi qui peut acculer le sujet dans une angoisse de mort où tout avenir semble s'effondrer.

L'illusion du contrat social étant altérée par l'intuition de la facticité et de la jalousie, ou par cette insistance de la mémoire qui appelle le sujet hors de tout sentier social, le désir de célébrité reste le seul tuteur capable de supporter encore la notion de projet, et de sauvegarder ainsi le statut du sujet.

Le corpus, seul rempart contre le temps dévorateur ou contre l'intenable présence d'un corps soumis aux pulsions et à l'angoisse, trace encore une figure d'horizon incertain et une attente douloureuse de réalisation ontologique, où la mémoire retrouverait l'intelligence et la sensualité.

Si le talent est comme l'avenir d'une éthique et d'un "faire" presque naturels, qui tendent à estomper cette « nature cachée » de l'homme rousseauiste, le corpus culturel, par la fascination qu'il provoque, est l'anticipation légendaire de l'action de l'œuvre, le modèle d'un présent ancien maintenant sublimé, qui durera, semblant provoquer ainsi cette petite existence individuelle que le manque d'un talent supposé rend médiocre, douloureusement éphémère et absurde.

L'individu ne parvient pas à supporter cet « état de nature » où les besoins se font rares, état qu'il pourrait retrouver, parfois, dans son quotidien. Il n'accepte plus d'être ce rien, soumis à cette désespérance du temps qui passe, mais, encore ignorant et trop fougueux, il ne perçoit pas encore que ces moments presque imbéciles de sa vie, où l'ignorance côtoie l'abolition du "Je", sont très proches de cette mort sans image et de cette rupture d'identification à l'Autre, capables d'être la condition de possibilité de l'émergence d'une œuvre.

Impuissant à soutenir cette perte, le prétendant à la célébrité se veut trop vite achevé, déjà corps de culture. Il ne sait pas encore voir que toutes ces œuvres, qui le protègent de la voracité du temps par une fascination presque malade, sont le résultat d'une vie, d'un long parcours de recherches et de travail, comme compressé *là*, dans tel livre, telle toile, tel bâtiment. Peu enclin à la tempérance, le prétendant à la célébrité ne s'arrête pas de penser « aux vers, aux romans, à un avenir poétique » (Marcel Proust). Il tente de sauver l'inanité du présent par une forme, un plan, qui l'arrachent à un inconnu encore innomé qui pourtant l'appelle et souvent exige.

Mais ce télos nouveau, qui s'oppose à la fois à « l'état de nature » inculte et aux projets sociaux courants, renvoie à une forme, intérieure celle-là, censée être donnée, que Proust nomme « disposition » pour les lettres. Ces Lettres ne sont pas un terme générique et vague, elles renvoient aux romans, au poèmes déjà lus, bref à une forme qui se trouve déjà là, et qui semble avoir reçu la bénédiction d'une pleine puissance, comme si toute différence entre le potentiel et l'effectif, l'essence et la puissance, avait été comblée, comme si toute la vacuité du temps inutile avait enfin trouvé le corps d'une mémoire individuelle et d'un « amour de soi entier et sain » (Friedrich Nietzsche).

Le corpus semble appartenir au passé (ce qui est « dépassé » par l'esprit du monde, dirait Hegel), mais, d'une part, il demeure actif dans le présent, grâce à l'opinion qui sans cesse "parle" de tels écrivains, de tels peintres, de telles personnalités de l'histoire de l'art et des techniques ; d'autre part ce passé est un "là-bas", un lieu où viennent se joindre une victoire sur la fausse mort, que le personnage célèbre est censé avoir célébrée, une désespérance, et enfin une manifestation d'une pleine puissance d'agir, un point du temps où le créateur a su unir sa puissance à son essence, où la part essentielle de son Moi a vaincu presque toutes les oppositions et le tapage mené alentour par le travail de la mort et par la jalousie.

Il y a ainsi une structure temporelle triangulaire de l'œuvre, où le *passé* (le corpus achevé, tel qu'il figure dans les archives, les musées, les premières éditions – sec, pour ainsi dire), le *présent* (tout ce qui est dit "sur", tout ce que nous avons "entendu parler" à travers la présence d'Autrui, ce qui a filtré de l'œuvre dans le quotidien, depuis sa création), et enfin *l'avenir*, comme un là-bas idéal, voire utopique, qui donne sens au comportement du prétendant en orientant ses pensées et ses actes et en l'arrachant à la fois à son impuissance et à la contingence des événements historiques. L'individu n'a pas immédiatement conscience de cette structure, il ne sait pas que sa vision des œuvres du passé est distordue par l'opinion quotidienne et par son propre imaginaire ; mais c'est à partir de cette construction qu'il va comparer et éprouver son talent et ses premiers essais. Mesurant ses forces et ses convictions à cette puissance du là-bas, il oublie presque qu'il compare des dimensions hétérogènes, il ne voit pas encore que le talent nécessite un savoir-faire, et que l'acquisition de ce savoir-faire appelle des conditions et des situations d'apprentissage, qu'il faudra peu à peu tenter de réaliser. Autrement dit, le prétendant s'engage dans une *attitude magique*, au sens où Jean Paul Sartre la définit, en voulant atteindre immédiatement "l'objet" de son désir, en faisant comme s'il pouvait le posséder déjà, sans tenir compte de l'apprentissage, des démarches et des projets qui permettront de l'atteindre ; démarches qui par ailleurs donnent une structure au temps "naturel" en l'inversant dans le milieu éthique (passage du désir à la pulsion, chez Hegel) ; où l'Autre est aussi un moyen pour atteindre le but. Tout se passe comme si le prétendant à la célébrité ignorait cette fonction de l'Autre comme moyen. Incapable de temporiser et de voir que l'élaboration de l'œuvre demande du temps, il en vient à manquer de souffle, car il n'envisage son œuvre à venir que sous une forme "classique" – forme qui évidemment a été (déjà) "remplie" par les maîtres, et envers laquelle, à défaut d'humilité, on ressent de l'impuissance :

« Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre !

Les regrets que j'en éprouvais, tandis que je restais seul à rêver un peu à l'écart, me faisaient tant souffrir, que pour ne plus les ressentir, de lui-même *par une sorte d'inhibition devant la douleur*, mon esprit

s'arrêtaient entièrement de penser aux vers, aux romans, à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter »<sup>1</sup>.

### §.3. La douleur, le plaisir et l'émergence de certaines impressions constituent à la fois le sentiment et les prémices d'une intériorité architectonique.

Nous assistons ici au deuxième repli. Déjà le désir de célébrité émergeait non seulement toute finalité sociale (comme la Volonté générale de Rousseau), mais aussi un complexe de résistances contre lequel venait se heurter la revendication de l'individu (jalousie, facticité, force, pouvoir étatique).

De plus, la détermination de ce désir ne correspondait pas exactement à des concepts comme le Conatus ou l'Appétit, que l'individu appréhende à travers les affects, qui traduisent l'augmentation ou la diminution de la puissance d'agir (Spinoza). Notre analyse n'avait pas reconnu dans le "désir de célébrité" cette recherche de l'utile qui apparaît dans le spinozisme comme la manifestation de l'essence individuelle. Du moins cette recherche n'a pas ici un caractère immédiat. Son objet, montré dans le corpus culturel où l'individu se meut, même s'il est vécu comme un bien suprême, n'a cependant pas le caractère matériel de l'intérêt, ni celui de l'idéal. Il relève plutôt d'une intuition, qui est comme la conscience confuse d'un état d'imposture, que Jacques Lacan nomme « constitution aliénante », formule qui a l'avantage de relever la paradoxale situation de l'individu, pris entre l'impératif d'une identité et le risque d'une mort spirituelle pointée par le "faux self", par lequel la pétrification du sens bloque non seulement un avenir réel, mais aussi la manifestation concrète de l'essence, alors définie comme puissance d'agir.

Même lorsque l'individu se perçoit comme un être agissant, il nourrit le soupçon insupportable d'une inauthenticité, qu'il cherchera à détruire par une volonté tendue vers l'originalité, trop souvent fantôme d'un sens dont l'origine fondatrice échappe toujours.

Maintenant encore, alors que le désir de célébrité se trouve barré, ce n'est pas la volonté particulière, ou la volition, liées à l'utile, qui vont ouvrir ce deuxième repli. Plus encore, ce ne sont pas les actions d'autrui contraires à l'individu, ni la réflexion, ni le sens commun, qui vont venir corriger l'attitude magique et la visée suprême, utopique, dans laquelle s'est engagé l'individu. Rien, de tout ce qui peut être classé comme raisonnable, volontaire, intéressé, moral ou social, ne semble intervenir ici.

Proust évoque au contraire un agent intime, *la douleur*, qui a le caractère d'une privation, mais qui relève pourtant d'une dimension de l'individu, souvent oubliée, qui ne cesse de se manifester la vie durant, même si l'attitude magique, avec le caractère de projet qui la sous-tend, recouvre la tentative pour supprimer la mort-image, "but" premier du désir de célébrité. C'est bien cette tentative qui caractérise ce désir comme "recherche" d'un fondement du sens. (Cette recherche se différencie à la fois d'une liberté définie comme « conscience de la nécessité », liée à un retour à l'immanence (Spinoza) ; et d'une liberté axée sur le concept de volonté, avec la dichotomie représentation-entendement/volonté-jugement, comme chez Descartes).

Le désir de célébrité émergeait la volonté et les raisons sociales. Il va maintenant se trouver "barré" à son tour par une instance encore plus pointue, qui a tous les caractères

---

<sup>1</sup> Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swan*, Tome I, Paris, Gallimard, 1954, renouvelé en 1982, page 231.

d'une souffrance psychique, ou d'une affection interne, qui n'est provoquée par l'action d'aucun objet, particulier ou général.

En effet, nous pourrions comprendre cette douleur comme une perception interne de l'état de confusion dans lequel nous nous trouvons lorsque notre imagination, qui enveloppe à la fois les idées des affections de notre corps et celles des corps extérieurs, est très largement dépassée, comme lorsque nous recevons un ensemble d'impressions trop fortes.

Ici, la douleur semble plutôt naître de la perte de tout avenir réellement fondé, l'œuvre, par laquelle l'individu non seulement se distinguerait ou "s'élèverait" à l'immortalité en remplaçant une identité de fortune par un moi non aliéné, mais dans lequel il parviendrait à coordonner sa puissance d'agir avec le sens de ses actes.

Tout se passe comme si l'échec portait non seulement sur cette possibilité spinoziste de parvenir au troisième genre de connaissance, où l'individu réunit l'idée adéquate de son essence, de l'essence des choses et de l'intuition de Dieu ; mais sur l'adéquation de l'essence et de la personne agissante, là où la question de l'essence rencontre celle de l'identité.

Autrement dit, ce qui est visé à travers l'œuvre à venir et le corpus, ce n'est pas seulement l'idée adéquate de Dieu et de son essence, ou le fait que je puisse manifester mes affections, subordonnées à l'entendement, à Dieu en tant qu'il constitue l'ordre des choses, mais le lieu de l'origine du sens, qui s'enracine dans la question « qui est là ? », ou dans cette autre, qui selon Jacques Lacan "se pose" au névrosé obsessionnel, « suis-je mort ou vivant ? »

Sachant qu'il est vain d'y répondre strictement, le prétendant à la célébrité a toujours l'intuition que l'œuvre à venir est seule capable d'approcher ce mystère, et qu'il s'agit moins de ramener à Dieu des affections que des actes, entendu que ces actes ne sont pas seulement une nature, mais surtout des bribes anthropologiques, auxquelles l'artiste, au moment où elles émergent, est plus ou moins identifié, et qui, pour être lues, doivent s'exposer comme le résultat d'une mue où se dépose le sens de ce qu'était le Je.

La préhension de l'avenir dépend tout à fait de ce sens, qui ainsi ne se projettera pas dans une action aveugle du sujet. Cette lecture n'est pas exactement une connaissance des causes (« pourquoi ai-je fait ça ? ») sur le mode d'une réflexion ou d'une critique morale ou psychologique, mais plutôt une herméneutique pour laquelle l'artiste est lui-même l'acteur et le créateur du symbole, comme si le monde passait par lui en le brisant, comme si ce monde avait été provoqué à venir ici-bas par l'œuvre, au lieu d'être seulement lu comme un cryptogramme des essences.

L'artiste ou le prétendant à la célébrité se perçoit comme l'acteur par lequel adviennent, en se manifestant à travers lui et en se métamorphosant, les diverses parts des symboles, qui viennent se joindre en ce lieu où auparavant gîtait un corps. Tout en déjetant ce corps hors du site d'un dedans souvent opaque et terrifiant, lieu d'émergence de la mort-image, les parts du symbole qui viennent se composer ici lui donnent à-venir en un lieu.

Par un acte *anagogique*, l'artiste qui crée ou re-crée, non seulement met ensemble (sumbalein) les "parts" de l'être, comme s'il était l'être lui-même assumant son unité dans un agir à la fois efficient, toujours originaire et constituant, mais encore se montre comme le lieu d'une absence pourtant présentifiée dans l'œuvre, au fur et à mesure de sa constitution, comme cette autre part du symbole présente là-bas, dans l'invisible, et qui par sa présence dans l'ici-bas (pourtant détenue dans les jointures qui constituent la solidité de l'œuvre), rendra possible un avenir de l'homme, au lieu où le Tèlos lui-même trouvera sa force.

C'est de ce lieu, comme (re)constitution et fondement du sens, masqué par la mort-image, que le prétendant à la célébrité a l'intuition, tout en le sachant nécessairement lié, en ce qui concerne ses conditions de possibilité, au corpus culturel, duquel il ne saisit pas encore complètement l'ensemble des règles et des rituels.

La douleur est comme le contrecoup de cette pré-vision de la réalité d'un sens fondateur, en dehors duquel il n'y aurait, malgré un possible retour à la pensée des essences, qu'impostures, actes rêvés et domiciles sans lieux authentiques. L'individu pressent que ce lieu fondateur, pour être atteint, demande un cheminement par le corpus, le maître, le travail, mais il vit cet ensemble sur le mode d'une attitude magique, qui tire toute sa force du but visé, mais, trop exigeante et conventionnelle, brise l'élan d'une tentative authentique, qui s'achève dans une douleur, que l'esprit supprime par une sorte « d'auto-inhibition » :

« Alors, bien au dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, *tout d'un coup un toit*, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir.

Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à *tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur*.

Et s'il me fallait rattraper mon grand-père, poursuivre ma route, je cherchais à les retrouver en fermant les yeux ; je m'attachais à me rappeler exactement la ligne de ce toit, la nuance de la pierre, qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prête à s'entrouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle.

Certes ce n'était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite.

Mais du moins elles me donnaient un plaisir irraisonné, l'illusion d'une sorte de fécondité et par là me distrayaient de l'ennui, du sentiment de mon impuissance que j'avais éprouvés chaque fois que j'avais cherché un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire. »<sup>1</sup>

Il existe donc une intériorité ineffable qui anticipe, à la fois comme *tension* et présence à soi d'un certain travail *possible*, l'intériorité active du construire proprement dit, et qui succède à l'intériorité produite par une lecture simplement doxique. Cet intérieur est autonome en un double sens :

– Le traumatisme de la « douleur », selon Proust, qui précède le plaisir engendré par un objet particulier, n'a pas de cause événementielle extérieure à l'intentionnalité du sujet. Même s'il reste « endogène », comme le traumatisme au sens de Freud<sup>2</sup>, il ne renvoie pas à la prime enfance en tant que dimension psychologique du sujet, mais se rapprocherait plutôt d'une déstabilisation due à une contrainte existentielle. Une telle douleur traumatisante résulte en fait de la quête exacerbée d'un fondement du sens et de la personne où le corpus, le maître et le désir de supprimer la "mort-image" étaient restés intriqués<sup>3</sup>.

– Tout en ne résultant pas immédiatement d'une activité de construire, cet intérieur est indépendant des fondements du sujet connaissant décrits par la philosophie. Il ne s'agit

---

<sup>1</sup> Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swan*, Tome I, Paris, Gallimard, 1954, renouvelé en 1982, page 231.

<sup>2</sup> Voir Partie 1, section 1, §.3.

<sup>3</sup> Voir Partie 3, §.2, al.2.

pas ici, par exemple, de la découverte du sentiment de soi par le « sens interne », qui « renferme la simple forme de l'intuition » (Kant) ; ou de la conscience de la possibilité de prononcer le « je pense ». Il ne s'agit pas d'avantage d'un retour à la pensée des essences et aux idées des choses telles qu'elles se trouvent dans la pensée de Dieu (Spinoza) ; ni d'une intériorité fondée sur un ineffable qui échappe presque à l'énonciation (Saint Augustin), ou qui somme la raison d'obéir à un principe sensible gouvernant la possibilité du Contrat (Rousseau). Comme les "impressions" décrites par Proust sont liées à « un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite », cet intérieur ne saurait pas davantage être interprété comme une tension vers un intelligible qui solliciterait un intellect patient à le penser, le sujet se saisissant alors par rapport à l'activité pensante de l'Intellection, effective ou possible (Aristote).

Dans tous ces cas de figure, comme dans ceux, déjà rencontrés, des philosophies hégéliennes et platoniciennes, l'intériorité est subjective au sens où elle signe l'indépendance du sujet par rapport à la sensation et à la doxa. Par contre, chez Proust, ce n'est ni la découverte de l'indépendance par rapport au sensible, ni une interrogation portant sur la relation qu'une identité authentique entretient avec le langage et l'être, qui ouvre à la possibilité d'une création et d'un progrès en histoire de l'art, mais le retour *involontaire* – provoqué par une tension irraisonnée au fondement du sens – à une dimension subjective non psychologique entendue comme possibilité d'une métamorphose annoncée par une certaine "appréhension" des objets.

Ce que Proust découvre ou prévoit, c'est la possibilité d'un accord entre mémoire, intellect et amour, un rapport à son propre passé qui, non seulement rappelle des événements, mais transforme l'individu. Cet accord est ici coupé de toute analogie, entendue au sens de la scolastique, avec le mystère de la trinité : le travail artistique ne saurait nous aider, en tant qu'expérience, à rendre claire la foi pour la raison.

Si le travail et les métamorphoses possibles ne renvoient ni à la philosophie, ni à la religion<sup>1</sup>, le plaisir, qui en constitue les prémices, ne relève ni de l'expérience de la beauté selon l'esthétique kantienne, ni du plaisir qui « résulte de la diversité d'une chose en relation avec la fin interne ». Toutefois, le lecteur esthète ne confondra pas ces deux plaisirs avec celui éprouvé par Proust (dans l'anticipation de l'œuvre) et par Cheval (vivant son rêve ouvré). S'il ne privilégie pas le plaisir esthétique et l'accord entre l'imagination et l'entendement dans son jugement, comme dans l'attitude esthétique, ayant suspendu tout intérêt sensible et moral, le lecteur devient capable de percevoir ce repli comme espace intérieur, et donc de concevoir un principe de la création indépendant de l'histoire des idées et du fondement de la pensée philosophique.

Par contre, la lecture scientifique ou formelle ne peut appréhender cet espace comme principe, puisque l'absence de suspension esthétique n'empêche pas « l'intérêt » ou la « satisfaction que nous lions à la représentation de l'existence de l'objet » d'écraser cet appel de la mémoire en subordonnant la fragilité de ces apparitions à la forme gouvernée par un besoin que la raison et la pensée causale ont laissé inaperçu.

Cette intériorité doxique, à laquelle un certain plaisir donne sa consistance, n'est donc ni purement intellectuelle, ni esthétique, ni purement empirique, mais semble hantée par la mémoire : lorsque Proust se demande où il a pu avoir vu, déjà, ces « arbres », avant même de se décider à « bondir dans cette direction intérieure » au bout de laquelle il pense « les voir en lui-même »<sup>2</sup>, il évoque successivement « le livre oublié de la première enfance », « une image toute nouvelle détachée d'un rêve de la nuit précédente », un « sens obscur, aussi difficile à saisir qu'un passé lointain », et enfin « une fatigue de la vision qui

<sup>1</sup> Voir Partie 1, Section 2, §.3.2.

<sup>2</sup> Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleur*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1954, renouvelé en 1982, page 152.



me les faisait voir double dans le temps comme on voit quelquefois double dans l'espace ». Bref, Proust ne répond pas de façon vraiment philosophique, il n'évoque pas l'essence pour expliquer la différence entre le manifesté et cet Autre, son double, qui pousse à créer tout en *séduisant* le créateur : « comme des ombres, (ces arbres) semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie »<sup>1</sup>.

Ce que les arbres "disent" est cependant "essentiel" et définit l'intériorité comme obsession, insistance, doute quant à la validité de la personne sociale et rationnelle, fondée sur les valeurs, l'identification et le corpus culturel :

« Ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais. Si tu nous laisse retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais dans le néant<sup>2</sup>

(...) Quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir (...), j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de *mourir à moi-même*, de retirer un mort ou de méconnaître un dieu. »<sup>3</sup>

Le sujet, en tant qu'interrogation fondamentale sur l'authenticité de son être, est donc immédiatement lié à la façon de se montrer propre à certains étants. Plus exactement, c'est le sujet lui-même, tel qu'il *pourrait être* authentiquement, qui apparaît là-bas, dans son Autre, mais avec les traits de l'absence et de la nostalgie.

Cet autre n'est jamais qu'un simple signe de la métamorphose possible, mais aussi la clef de l'énigme de soi. Tout se passe comme si le plaisir anticipait l'accueil de cet autre et la découverte d'un soi authentique : il est comme garant de la possibilité d'un retour qui n'est pas retour à l'essence, mais un signe incontestable de l'affleurement de certaines réminiscences<sup>4</sup>, rendu visible par la suppression de toute finalité qui les masquait en les entraînant comme une simple hilè.

Le sujet proustien ne conquiert donc pas l'intériorité par son indépendance relativement à son autre, et le plaisir soulevé par les apparitions n'est pas plus lié à une décision critique que la rupture par rapport au corpus ne relevait d'une volonté indépendante de l'entendement et de la chose.

Ici, ce qui préside au construire et à la création, ne relève pas seulement d'un rapport à la pensée, au langage et à l'être, propre à la création en philosophie, qui tente de décrypter l'essence de l'objet, mais du fait que l'essence (du sujet) est détenue énigmatiquement en son autre.

Par suite, si certaines innovations en architecture relèvent bien de l'influence de la pensée par l'intermédiaire de l'École (par exemple le rapport des principes de « manifestatio » et de « concordancia » scolastique à l'architecture gothique, qui marque l'introduction de la dialectique aristotélicienne dans une philosophie chrétienne vouée à la lecture des textes et à la méditation), toute inclusion d'éléments étrangers à ce rapport ne saurait être interprétée comme un simple ornement, mais plutôt comme la marque d'une intériorité individuelle, l'esquisse d'une involution vers l'énigme de soi déterminée par la double coupure (par rapport au corpus philosophique) du désir de célébrité et de la douleur.

Si tels êtres du monde sont représentés ou inclus dans l'édifice, le lecteur devra se demander pour quelle part l'individualité du construire y a participé, c'est-à-dire dans quelle mesure ce dernier a bien accepté les consignes et les « habitudes mentales »

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, page 153.

<sup>2</sup> Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleur*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1954, renouvelé en 1982, page 153.

<sup>3</sup> *Ibidem*, page 153-154.

<sup>4</sup> Voir Partie 1, Section 1, §.2, ali.2 ; partie 1, section 3, §.2.

(Panofwky) qui résultent de l'influence de l'École et de la soumission à un sens découlant du concept<sup>1</sup>.

Seul le *lecteur esthète* sera capable de ne pas interpréter ces inclusions comme de simples phantasmes, manifestations irréelles et psychologiques, conséquence de l'histoire familiale et de la « théorie infantile » du sujet ; mais comme l'effet de l'amorce d'une résistance subjective au sens culturel, puisque ce dernier est susceptible d'amputer l'individu du rapport à sa mémoire. Ce rapport est en effet la seule preuve du SENS authentique de l'existence, dans sa relation intime et particulière aux objets, sans que n'intervienne une critique ou une césure philosophique préalable, qui signe la *dépendance* de l'évolution architectonique.

Ces inclusions plastiques révéleront une intériorité proprement architectonique<sup>2</sup>, même si elle n'est que simplement esquissée. Alors, même si certaines méthodes de construction sont empruntées au corpus, celui-ci n'intervient ni dans la constitution d'une identité (surmoi), ni dans la recherche d'une authenticité du sens hors de la mort-image, mais plutôt en tant que stock de savoir-faire (comme chez les sophistes) et réserve d'images, de symboles tirés de récits et de mythes, de fragments de connaissances scolaires, associés à la vie et à la mémoire de l'individu, et mis-ensemble par un travail qui compense le déséquilibre des forces provoqué par le traumatisme.

---

<sup>1</sup> Voir Partie 1, Section 1, §.2, ali.3.

<sup>2</sup> Voir Partie 2, Section 2, §.3, ali.2 ; Conclusion de la deuxième partie.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES PRINCIPALEMENT CONSULTÉS :

CAUQUELIN, Anne, *Court traité du fragment*, Paris, Aubier-Montaigne, 1986.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, premier et troisième volume, traduction S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984.

PANOVSKY, Irwin, *l'abbé Suger de saint Denis*, in *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction pierre Bourdieu, Paris, Les Editions de Minuit, 1967.

PAYOT, Daniel, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

PLATON, Dialogue *Euthyphron*, traduction de Léon Robin et M.J Moreau, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, Editions Gallimard, 1950, Tome I.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Tome I, Paris, Gallimard, 1954, renouvelé en 1982.

THÉVOZ, Michel, *l'Art brut*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1981.

### AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS :

CHÉDIN, Olivier, *Sur l'esthétique de Kant*, Paris, librairie Philosophique J. Vrin, 1982.

D'Ors, Eugénio, *Du baroque*, traduction Madame Agathe Rouart-valéry, Paris, Gallimard, (Collection Idées), 1935.

HEGEL, Geog Wilhelm Friedrich, *Réalphilosophie d'Iéna*, traduction Jacques Taminiaux, Paris, Payot, 1984.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduction A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, Presses universitaires de France, 1944, 11<sup>ème</sup> édition, 1986.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, Editions de La Découverte, 1985.

KLEE, Paul, *théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980.

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE.....	page	2
----------------------------	------	---

### PREMIERE PARTIE

#### La lecture des œuvres architecturales

##### PREMIERE SECTION : *Le pôle de l'œuvre.*

§.0. Introduction.....	page	6
§.1. Hegel et la prédominance du « contenu de signification » sur l'acte de construire.....		7
§.2. « L'Art brut » et l'indépendance de l'acte de construire par rapport à l'idéal et à l'idéologie.....		9
§.3. L'indépendance relative des matériaux vis-à-vis de la forme.....		14

##### DEUXIEME SECTION : *L'opération de lecture.*

§.0. Introduction.....		19
§.1. La possibilité d'un espace esthétique et la question de l'objet en architecture.....		20
§.2. L'espace esthétique kantien et l'analyse de la dépendance de tout lecteur par rapport aux objets quotidiens.....		22
§.3. L'opération de lecture et l'espace esthétique		
§.3.1. Le lien de la « finalité objective externe » propre à l'architecture utilitaire.....		24
§.3.2. L'inclination relative à la sensation, et son rapport avec la « fin » de l'œuvre.....		26

§.4. La participation de l'architecture et de la doxa à l'opération de lecture...	32
---	----

**TROISIEME SECTION : *La lecture de l'œuvre.***

§.0. Introduction.....	35
§.1. Les idées esthétiques kantienne, et l'interprétation idéaliste du "délire constructeur" de Cheval.....	36
§.2. Le conflit entre l'acte constructeur, la réminiscence et les Idées kantienne.....	39
§.3. L'espace des forces et le sublime kantien.....	41
§.4. La perception de l'archè comme fondement de la lecture de l'œuvre....	42

**DEUXIEME PARTIE**

Intérieur et extérieur

**PREMIERE SECTION : **Hegel et la place de l'intériorité en architecture.****

§.0. Introduction.....	48
§.1. Régularité, symétrie et harmonie ne déterminent aucune intériorité de l'architecture.....	49
§.2. Ni l'illimitation du construire instinctif, ni la préservation du mort dans la pyramide, ne confèrent à l'architecture l'intériorité.....	50
§.3. La naissance de l'architecture utilitaire annule pour l'architecture le dernier espoir d'intériorité offert par le symbole.....	51
§.4. La sculpture, comme « symbole de l'intériorité » qui échappe à l'architecture.....	53
§.5. L'écart entre le dedans et le dehors, ainsi que le travail des matériaux qui l'investit, ne garantissent, selon Hegel, aucune intériorité à l'architecture.....	55

**DEUXIEME SECTION : La dialectique platonicienne et l'intériorité offerte par la doxa.**

§.0. Introduction.....	58
§.1. Les tensions dramatiques ne peuvent être résolues ni par la dialectique, ni par la conquête d'une intériorité qui en découle.....	59
§.2. L'Idée, la doxa, l'acte et la sophistique, dans leur rapport à l'horreur et à l'intériorité.....	62
§.3. Le rituel, l'acte comme réaction, et l'intériorité.....	65
Conclusion de la deuxième partie.....	68

**TROISIEME PARTIE**

**Le désir de célébrité**

§.1. Le désir de célébrité.....	71
§.2. Le désir de célébrité, le talent et le corpus culturel délimitent une intériorité de la lecture doxique.....	74
§.3. La douleur, le plaisir et l'émergence de certaines impressions constituent à la fois le sentiment et les prémices d'une intériorité architectonique.....	77
CONCLUSION.....	79
BIBLIOGRAPHIE.....	83