



L'HOMME SANS CONDITION : ENTRE MONDE, SCÈNE ET OBSCÈNE, L'ARCHITECTURE

Jean-Jacques Jungers

À partir des trois registres de la réalité humaine élaborés par Jacques Lacan, l'article présente trois termes que sont le Monde (idéal, universel), la Scène (matériel, visible) et l'Obscène (matériel, caché) afin de catégoriser l'environnement humain. La question des processus à l'œuvre dans la constitution de celui-ci est ensuite abordée. Partant, l'article cherche à mieux comprendre la position médiate qu'occupe l'Architecture entre ces trois termes, et par là même, sa définition, le rôle, le pouvoir et/ou la responsabilité qui lui incombe.

JEAN-JACQUES JUNGERS

Architecte et titulaire d'un post master en urbanisme, Jean-Jacques Jungers mène actuellement une recherche doctorale en théorie de l'architecture au sein de LOCI, la Faculté d'Architecture, d'Ingénierie architecturale et d'Urbanisme de l'UCLouvain, où il encadre également les étudiants dans leurs travaux en atelier d'architecture. Il conduit par ailleurs l'agence bruxelloise MT4 Architects.

PRÉAMBULE

La présente recherche trouve son origine dans la quête des traces humaines les plus anciennes. Celle-ci devait permettre de vérifier l'hypothèse suivante : **l'Homme primitif est capable de choisir les traces qu'il laisse derrière lui alors que l'Homme (hyper)moderne ne l'est plus, entre autres, à cause des déchets radioactifs qu'il produit. Une découverte déconcertante permet d'invalider cette hypothèse : des rebuts furent exhumés en lieu et place des nobles traces primitives attendues.**

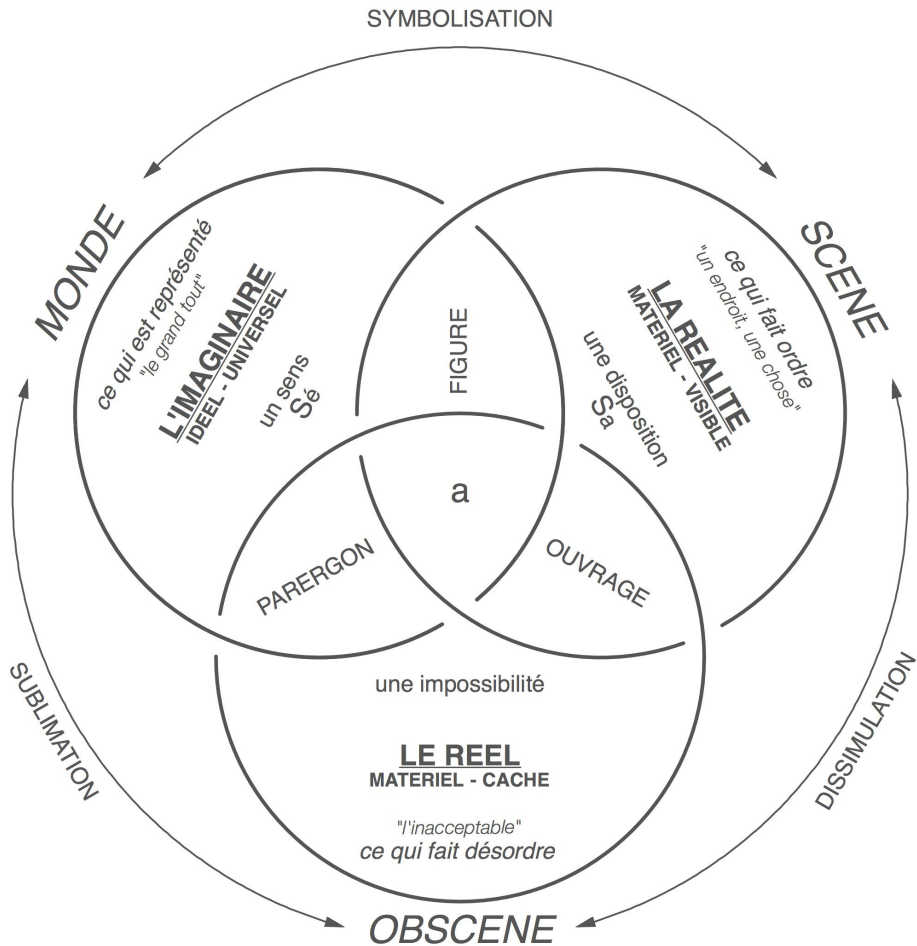
Telle est la découverte qui inaugure le présent travail de recherche. L'indice le plus ancien, « le plus loin dans le passé », de la présence de l'Homme sur Terre se constitue des rebuts de l'activité humaine. Les déchets radioactifs sont, aujourd'hui parmi les productions de l'Homme, la trace la plus sûre de sa présence « le plus loin dans le futur ». L'Architecture n'est donc pas première ni dernière face au temps. Les « rebuts de l'activité humaine » (Benevolo, 1975) la dépassent, ils marquent notre environnement d'une trace plus profonde et plus pérenne. Au-delà du constat brutal que constitue cette découverte, c'est la mise au jour de l'inadéquation qui peut exister entre une représentation rassurante et des faits bien réels que constituent, par exemple, les traces retrouvées par les archéologues. Comment se peut-il qu'une telle inadéquation soit possible ? N'y-a-t-il pas là quelque chose à apprendre tant sur l'Homme que sur l'Architecture ?

L'anthropologie et la psychanalyse permettront principalement de se saisir de ces questions. Ces deux disciplines se sont, en effet, intéressées de près à l'Homme dans la relation particulière qu'il entretient avec le réel, la première au travers de l'étude des constructions culturelles, la seconde au travers de l'étude des processus psychiques inconscients. Plus spécifiquement, le développement opéré par Jacques Lacan des trois registres de la réalité humaine que sont, selon lui, le réel, le symbolique et l'imaginaire permettra dans ce qui suit, de proposer et d'articuler trois concepts originaux qui permettront à leur tour de catégoriser l'espace pratiqué par l'Homme et d'y situer l'Architecture afin d'en mieux comprendre le rôle.

INTRODUCTION

À l'origine, l'Homme doté d'un corps nécessaire, sensible et mobile parcourt l'étendue. Il identifie des repères qu'il relie les uns aux autres afin de retrouver le foyer, le point idéalisé, le premier repère vitruvien. Selon Benevolo dans son histoire de la ville, l'archéologie en livre une image plus réaliste. Il qualifie ce repère d'habitation primitive, même si, précise-t-il aussitôt, il n'est pas possible d'y reconnaître une forme simple et lisible. Sans plus de détails, Benevolo passe ensuite à la description de l'établissement humain néolithique, qu'il qualifie, quant à lui, de portion de nature transformée selon un projet humain. Comment expliquer ce passage du « chaos » à « l'ordre » ? Si l'Homme a vraisemblablement tenté de s'assurer de la disponibilité des ressources dont il avait besoin en aménageant l'étendue (nourriture et sécurité), ce qui caractérise davantage cette mutation, c'est la matérialisation d'un projet humain, d'un Monde ! Mais qu'est-ce qu'un Monde ? Monde (Littré 1874) vient du latin *mundus* qui signifie littéralement ce qui est ordonné par opposition au chaos duquel il a été tiré. Projeter un Monde c'est donc projeter un ordre particulier. Ne pourrait-on dire « monder », faire un Monde ? Monder (Littré 1874) vient également de *mundus* et signifie débarrasser des matières hétérogènes, inutiles... Projeter un Monde, c'est donc concevoir un ordre débarrassé du désordre.

Partant, une société se fonde sur l'adoption consentie ou non d'un irréel commun, d'une réalité ; irréelle parce que mondée, mais tenue malgré tout pour réelle parce que partagée par les membres de cette société. Le Monde, projection abstraite de cet irréel commun, trouve sa matérialisation, et par là même, son organisation, sur la Scène qui tient pour condition de son existence ce qu'elle tient physiquement hors de la Scène, l'Obscène. La mise Obscène consciente ou inconsciente d'une partie de notre univers matériel permet en retour à cette société de préserver l'intégrité de la vision particulière qu'elle a du Monde. L'article pose, comme représentation des univers imaginaires, symboliques et matériels de l'Homme, le dispositif Monde (idéel, universel) / Scène (matériel, visible) / Obscène (matériel, caché) (figure 1).

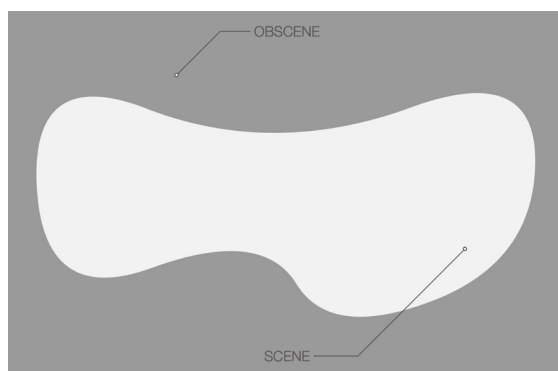


△ Figure 1. S.O.M.
En cours d'élaboration dans le cadre de la présente recherche

S.O.M.

S - C'est la Scène. Elle a quelque chose à voir avec le symbolique lacanien. Elle est constituée par la disposition de matières diverses dont les formes artificielles, ou non, renvoient à la projection abstraite de la réalité, au Monde. S renvoie à M. L'Homme est un *animal symbolique* (Cassirer, 1975) qui ne cesse de produire du sens. Doté du langage, il est capable d'extérioriser des signes compréhensibles par d'autres

Hommes qui partagent avec lui un imaginaire commun. La Scène en est la conséquence matérielle. Elle se compose d'œuvres (Heidegger, 1962), d'unités de matière et de sens, de pierres brutes informes sculptées selon des codes bien précis qui forment un ensemble symbolique dans lequel chaque élément occupe une place particulière au regard du tout. À la différence du travail, l'œuvre n'est pas destinée à la consommation, « elle confère une certaine permanence, une durée à la futilité de la vie mortelle et au caractère fugace du temps humain » (Arendt, 1958). L'œuvre constitue ainsi le décor, « la Scène sur laquelle le jeu de la nature est commandé par l'Homme » (Leroi-Gourhan, 1964). Cet espace est délimité en son bord par l'Architecture ou par une limite à partir de laquelle le naturel rencontre le surnaturel (figure 2). La Scène, toujours déjà là, est la matrice de l'imaginaire. L'être humain se retrouve dès sa naissance immergé dans les symboles qui constituent la Scène à partir de laquelle il se forge une représentation, un imaginaire, une vision du Monde. Traditionnellement, la Scène est le lieu de l'action politique, de la prise de décisions, elle est encore la garante de l'éternité du souvenir, de la trace matérielle commémorant la bravoure de l'Homme politique qui agit au nom du groupe face à l'inconnu. Un objet qui fait sens témoigne de la corrélation du dispositif Scène /Monde. Si celle-ci est impossible, l'objet sera mis Obscène. Régis Debray le confirme lorsqu'il écrit que « chaque culture, en choisissant sa vérité, choisit sa réalité : cela qu'elle s'accorde à tenir visible et digne de représentation » (Debray, 1992).



◁ Figure 2. La Scène est bordée par l'Obscène

O - C'est l'Obscène. Il a quelque chose à voir avec le réel lacanien qui met l'Homme face au vide ontologique qui le constitue. « C'est l'expulsé du sens, c'est l'impossible comme tel, c'est l'aversion du sens » (Lacan, 1974-1975). Cela même qui est mis hors Scène et tenu pour inexistant. O ne renvoie à rien. Doté d'un corps, l'Homme naît, vit (en groupe) et meurt. Son travail lui procure par l'exploitation de son milieu de quoi satisfaire ses besoins. Ce travail se caractérise par la répétition c'est-à-dire la production, la consommation et la lutte contre la nature qui n'a de cesse d'envahir l'artifice humain. L'Homme est *un animal social*. La pluralité a permis aux individus formant le corps social de se spécialiser et de développer à la fois la faculté de communiquer et celle de décider au nom du groupe. Langage et politique répondent au double caractère de la pluralité : l'égalité et la distinction. Mais

[...] dire avec Aristote que l'homme est un animal social, c'est mettre au premier plan une de ses conditions en la dissociant ainsi de toutes les autres ou en les rejetant dans l'ombre. De la sorte, le sujet de la société recouvre et refoule celui de la nature. (Moscovici, 1968)

Se tenir sur la Scène, c'est donc toujours garder une part de sa condition hors de la Scène. Ceci rend palpable la honte caractérisant l'Homme de ne pas être à la hauteur de la perfection des objets qu'il crée, à l'image de ces corps torturés peints par Bacon, qui, comme le dit Deleuze, se liquéfient pour tomber tel un vomissement sur le sol, à plat, dans un état proche de la matière (Deleuze, 1981). Faire l'expérience de cette honte qu'Anders nomme la *honte prométhéenne* « c'est faire l'expérience de ce que l'on n'est pas, mais que nous sommes pourtant condamnés à être. C'est un acte réflexif condamné éternellement à échouer » (Anders, 1956). La mise Obscène, c'est le traitement que l'Homme réserve à ces objets « honteux » afin de se préserver du vide face auquel il le place. Les mots utilisés pour désigner la matière disent quelque chose de ce rejet. Dagognet (Dagognet, 1997) les reprend en partant de la pensée, la *res cogitans* qui, classiquement, se trouve bien au-dessus de la *res extensa* dans laquelle se trouve en premier lieu la matière la plus noble puisque la plus proche de la pensée, l'œuvre ; viennent ensuite le produit et la chose (Heidegger, 1962). Ces matières sont dignes de figurer sur la Scène, les suivantes n'y sont déjà plus tolérées, ce sont les fragments (épaves, morceaux reconnaissables), les déchets (les chutes, les restes du travail), les scories (de *skoria* en grec, la crasse) et, plus bas, les détritrus, les ordures, la pourriture et, plus bas encore, les excréments et les

sécrétions organiques. Au plus proche du corps, plus fort est le dégoût, cette réaction naturelle de défense qui signale un danger physique ou psychique.

M - C'est le Monde. Il a quelque chose à voir avec l'imaginaire lacanien, l'idée globale et cohérente que l'on se fait de la réalité dans laquelle on vit. La vision qu'a l'Homme du Monde est une représentation du tout construite par celui-ci à partir de la Scène, c'est-à-dire d'un morceau de ce même tout. Aussi cette représentation peut être considérée comme une fiction unifiée de la totalité, le temple du sens dans lequel s'agencent de manière cohérente tous les renvois de S. Scène et représentation du Monde fonctionnent de concert, la Scène renvoie à une vision du Monde et cette vision du Monde, de par sa cohérence, conforte l'Homme dans le juste agencement ou ordonnancement de la Scène. De la perfection de ce jeu de miroir naît la puissance de l'illusion. Comme le dit Lacan, « l'imaginaire c'est ce qui arrête le déchiffrement, c'est le sens » (Lacan, 1973-1974).

MISE EN SCÈNE

Si l'on retient ce qui précède, on peut dire que le dispositif Scène/Monde est un dispositif illusionnant qui permet aux Hommes de vivre ensemble, de partager un moment sur terre délivré des angoisses inhérentes à leur condition d'être mortel. Ce dispositif permet par le jeu de miroir qu'il met en place de ne jamais mettre l'Homme face au vide ontologique qui le constitue. Un reflet sans fin, entre Scène et Monde, et sans fond puisqu'il cache le vide, celui du Monde, celui de la Scène, celui du langage, celui de l'Homme. Immergé dans le dispositif Scène/Monde, l'Homme s'aconditionne. Il oublie tout ou partie de sa condition afin de se consacrer à la vie telle qu'entendue communément. Est-ce à dire que l'illusion est nécessairement négative ? Tel n'est pas le cas. Une certaine distance est nécessaire avec l'Obscène, elle permet de rendre absent ce qui autrement serait trop présent. Cependant, face au désastre écologique annoncé par la majorité des scientifiques et la place toujours plus importante qu'occupe l'Homme sur Terre, il semble que cette mise à distance doive être questionnée. En effet, la condition

de la mise en Scène de la vie, envisagée comme elle l'est aujourd'hui, repose sur le désordre (géologique), désordre duquel le dispositif Scène/Monde tend à détourner notre regard. Diamond attire notre attention sur les dangers de la trop grande efficacité de ce dispositif quand il s'interroge sur ces sociétés aujourd'hui disparues.

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

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

MISE OBSCÈNE

Que se passe-t-il quand un objet inconnu s'immisce sur la Scène ? Dans le film *Les dieux sont tombés sur la tête*, que se passe-t-il quand la bouteille de soda jetée par l'aviateur est ramassée par le marcheur indigène ? L'image est forte, d'une part, l'Homme moderne dans le *topos* se débarrasse d'un objet qui a rempli son office et de l'autre, le marcheur dans la *chora* découvre la chose à la provenance et aux propriétés inconnues. La suite du film illustre bien les deux mécanismes de protection inventés par l'Homme pour résister à la mise en péril du bon fonctionnement du dispositif Scène/Monde : le traitement qu'il réserve à ce qui est dit sacré ou impur (dans le film, en idolâtrant l'objet d'abord, en l'enterrant ensuite, et enfin en le reconduisant en dehors de la scène). Ces deux termes qui, de prime abord, paraissent opposés sont tous deux constitutifs d'un seul et même mot, le tabou.

Le tabou présente [en effet] deux significations opposées : d'un côté, celle de sacré, consacré ; de l'autre, celle d'inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur. En polynésien, le contraire de tabou se dit *noa*, ce qui est ordinaire, accessible à tout le monde. C'est ainsi qu'au tabou

se rattache la notion d'une sorte de réserve [...] le tabou se manifeste essentiellement par des interdictions et restrictions. (Freud, 1912)

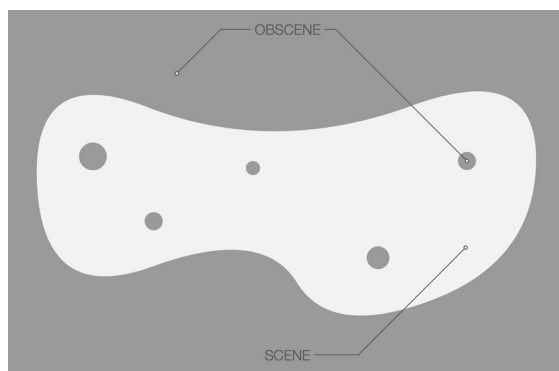
À ces deux mécanismes de mise obscène s'ajoute une dernière option celle du passage de la corrélation du dispositif Scène/Monde à sa mise en crise. Si l'Homme ne peut sacraliser l'hétérogène, s'il ne peut le cacher, c'est le Monde lui-même qui doit changer. C'est le propre de l'effet engendré par l'objet technique qui modifie à chaque innovation les rapports que l'Homme entretient avec l'espace et avec le temps. Ces modifications se répercutent sur l'idée que l'Homme se fait du Monde et le pousse à en déplacer les paradigmes. Selon Leroi-Gourhan, l'Homme se construit dans et au travers de son milieu. Celui-ci évolue sans cesse avec l'apparition d'outils de plus en plus perfectionnés que l'Homme jette au dehors de lui, il appelle ce processus évolutif le processus d'extension-projection. L'Homme poursuit et accélère ainsi son évolution génétique par la création de prothèses extérieures à son corps biologique. Celles-ci, selon Régis Debray cette fois, transforment à chaque fois le rapport que l'Homme entretient avec le temps et avec l'espace, sa sphère spatio-temporelle.

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

Debray distingue ainsi la logosphère, la graphosphère et l'hypersphère¹. Chaque médiasphère représente donc une manière différente d'appréhender la Scène, de se représenter le Monde, et donc, de positionner les lignes qui séparent la Scène de l'Obscène. Le sentiment de crise naît de l'a-synchronicité ainsi générée entre le Monde et la Scène. La Scène court derrière le Monde pendant que le Monde réagit à la Scène et inversement. Anders appelle cette a-synchronicité permanente le décalage prométhéen : « les décalages entre l'action et la représentation, entre l'acte et le sentiment, entre la science et la conscience, et enfin - surtout - entre l'instrument et le corps de l'Homme » (Anders, 1956).

¹ Régis Debray parle aussi de vidéosphère. Il demeure une interrogation sur le caractère hybride et transitoire de cette médiasphère située entre graphosphère, de par son mode d'inscription et hypersphère, de par son mode de diffusion.

Ainsi réagissent l'Homme, le Monde et la Scène aux objets mobiles. Qu'en est-il lorsque ces objets ne sont pas déplaçables (les lieux « sacrés » par exemple) ou encore quand ils doivent rester proche de la Scène (les lieux « honteux » par exemple) ? Ces lieux Obscènes posent problème puisqu'ils viennent de facto occuper une place sur la Scène (figure 3) ce qui, comme nous l'avons expliqué, est insupportable pour l'Homme. Pour cette raison un dispositif particulier doit être mis en œuvre, l'Architecture.



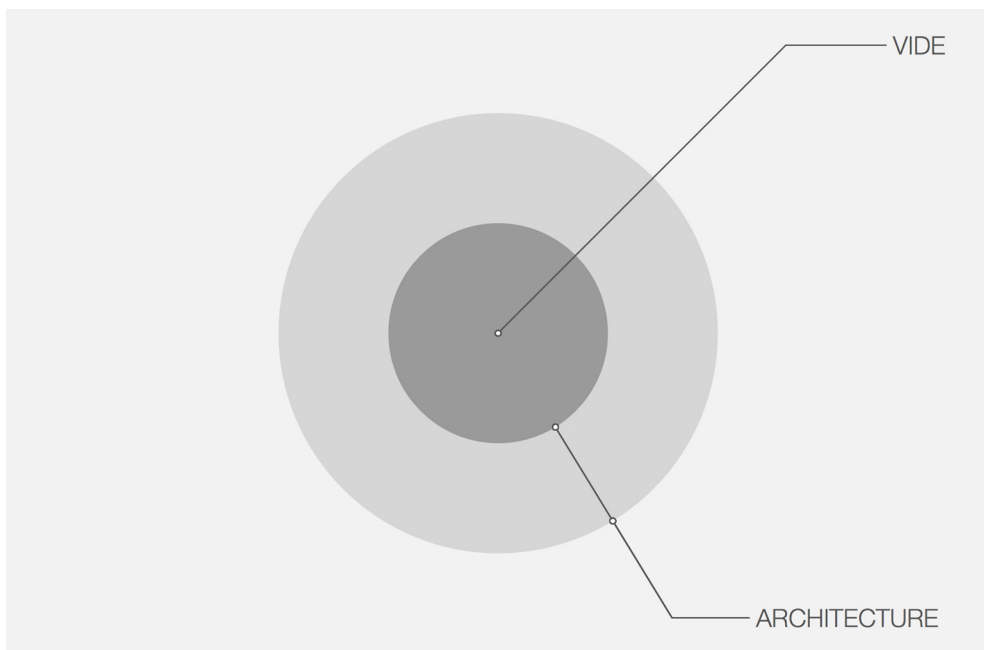
◁ Figure 3. La Scène est bordée et mitée par l'Obscène

MISE EN ARCHITECTURE

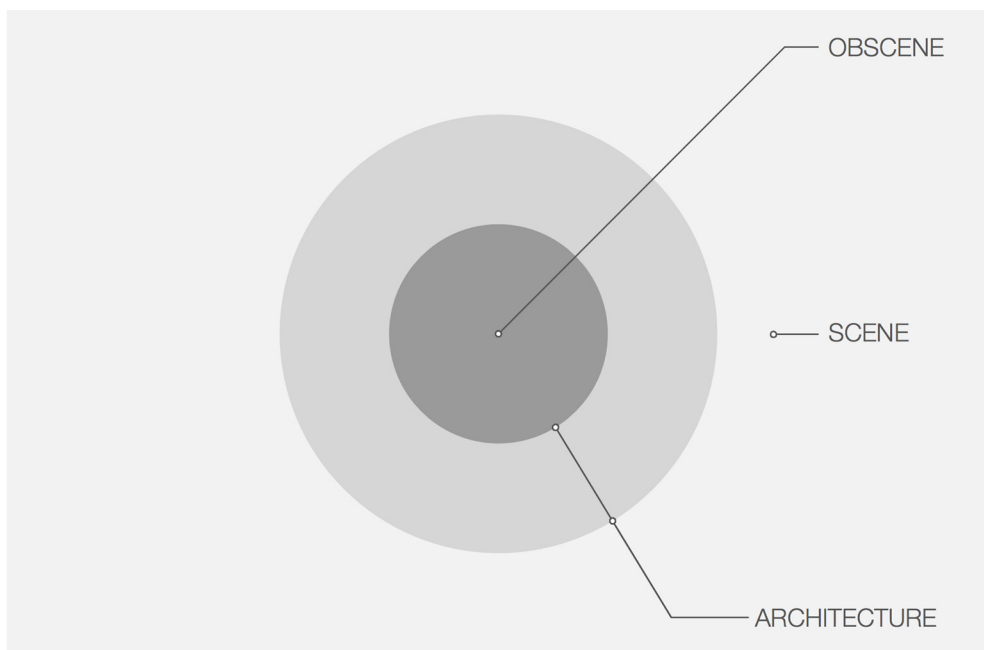
Dans son séminaire traitant de l'éthique en psychanalyse, Lacan esquisse une définition de l'Architecture (figure 4) : « Pour parler [dit-il] de façon abrégée, l'Architecture primitive peut être définie comme quelque chose d'organisé autour d'un vide » (Lacan, 1986). Dans sa définition, Lacan laisse ouverte la polysémie du mot *vide* laissant parfois entendre *vide* par opposition au *plein* ou encore *vide* dans le sens de *vide de sens*. La première, c'est le vide de l'objet, celui de la cruche par opposition au plein, son bord. Le vide, matériau de l'architecte autour duquel l'Architecture est construite. Suivant cette interprétation, l'Architecture peut être considérée comme étant le mur, la limite, tout ce qui permet de retrancher ou de séparer un vide d'un autre vide. L'Architecture est construite autour d'un vide. L'Architecture n'est pas le vide, l'Architecture est le plein autour du vide, c'est l'organisation du plein autour du vide. La seconde interprétation serait celle du vide de sens.

Le vide autour duquel l'Architecture primitive s'organise, le foyer originel, le point, le centre... le lieu du tabou tenu pour Obscène (caché ou inaccessible) parce que représentatif de notre *part maudite* (Bataille), de notre « reste de terre » (Freud cité dans Bousseyroux, 2005), de cette réalité insupportable à l'Homme parce que le plaçant devant sa condition d'être mortel, condition indépassable qui, sans dieu, est vide de sens. Ce vide autour duquel l'Architecture est organisée serait alors le vide de l'Homme, ce vide tenu hors de la Scène par l'Homme lui-même qui use de l'Architecture pour ne pas y être confronté. Mais Lacan ne s'arrête pas là. Plus loin, il se sert métaphoriquement de l'anamorphose pour expliciter, dit-il, le vrai sens de l'Architecture. Celui-ci résiderait, selon lui, à l'instar du principe de l'anamorphose, sur la mise en lumière du jeu du signifiant. Pour Lacan, « le signifiant n'a pas seulement un effet de sens. Il commande ou il pacifie, il endort ou il réveille » (Chemama and Vandermerish, 2009). Cette analogie entre Architecture et anamorphose permet (1) de confirmer la pertinence de la seconde interprétation proposée ci-dessus du mot vide puisque, dans chacune des illustrations de Lacan, ce que cache l'anamorphose est bien le vide : un crâne dans le tableau intitulé les *Ambassadeurs* de Holbein, le *corps de la Scène* dans l'anamorphose de la Chapelle des Minimes, la *Crucifixion* dans le cas du tableau de Rubens... la mort, le corps, le christ... l'impur et le sacré, le tabou, cela même qui place l'Homme devant sa condition d'être mortel, condition indépassable, vide de sens, vide. (2) Elle permet encore d'établir un parallèle entre deux ordres de types différents qui tous deux mettent à distance le vide : d'une part, l'ordre perspectiviste de l'anamorphose et, d'autre part, l'ordre architectural. (3) Elle permet enfin de souligner la signifiante que la production très soignée de ces grimaces revêt pour l'Homme.

Partant, la mise en Architecture peut maintenant être définie comme le dispositif matériel complexe qui permet la mise à distance de l'Obscène par la matérialisation d'un ordre particulier (voir aussi à ce propos Jungers, 2016). Encapsulé par l'Architecture, l'Obscène est mis à distance de la Scène bien qu'il s'y trouve bel et bien (figure 5).



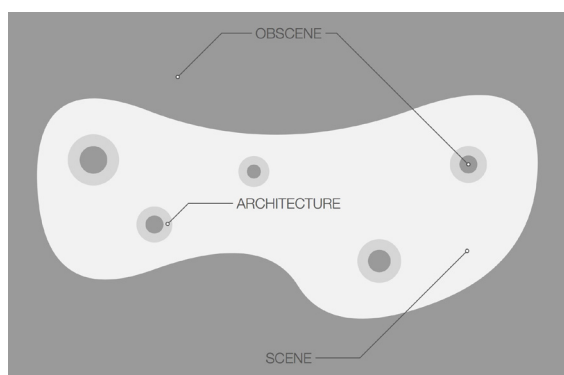
△ Figure 4. L'Architecture primitive selon Jacques Lacan



△ Figure 5. L'Architecture encapsule l'Obscène

CONCLUSION

L'Homme cherche naturellement à se débarrasser de ce qui ne conforte pas la vision qu'il a du Monde et du rôle qu'il est tenu d'y jouer. Ceci lui permet de vivre plus confortablement. L'Architecture participe de cette mise à distance. Elle peut de ce point de vue être définie comme l'entour prothétique qui permet à l'Homme d'isoler l'Obscène de la Scène par la mise en place d'un dispositif matériel élaboré (figure 6). Au nom de la matérialisation d'une imaginaire perfection, le mouvement moderne dont nous sommes aujourd'hui les héritiers avait élevé la mise Obscène au statut de principe ; celle de la nature, celle des corps, celle de la matière... au travers entre autres de l'hygiénisme, du purisme, du zonage, ou encore, de la tabula rasa, son concept le plus radical.



◁ Figure 6. Scène, Obscène, Architecture

Cette exclusion systématique d'une part importante de son univers matériel permet à l'Homme moderne de se préserver à la fois de la complexité du réel et de sa propre condition. Conséquemment, apparaît aujourd'hui un Homme nouveau, *un Homme sans condition*, qui, entouré par le décor rassurant de la Scène, a perdu toute conscience, à la fois, de sa fragilité constitutive (son corps et son milieu) et du caractère destructeur de son propre mode de vie. Si l'on se réfère aux projections scientifiques, il se dirige aujourd'hui aveuglément vers un drame écologique imminent qui pourrait se conclure par l'inhabitabilité pure et simple de sa planète.

S'ouvre alors une double urgence : celle d'identifier et de comprendre les dispositifs à l'œuvre dans le processus de mise Obscène et celle de s'interroger sur la manière de les modifier, étant entendu qu'une conscientisation de l'Homme impacterait ses comportements et, par là même, permettrait d'infléchir les projections catastrophiques des scientifiques. Pour cette raison l'héritage moderne doit continuer à être questionné et, avec lui, l'Architecture au sens large qui, de par la position médiate qu'elle occupe entre le Monde, la Scène et l'Obscène, semble constituer un levier de conscientisation tout désigné.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERS, G. 2012 [1956]. *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*. Éd. Ivrea, Paris.
- ARENDT, H. 2012 [1958]. « La condition de l'homme moderne », dans *L'humaine condition*. Éd. Gallimard, Paris.
- BENEVOLO, L. 2000 [1975]. *Histoire de la ville*. Éd. Parenthèses, Marseille.
- BOUGNOUX, D. 1993. *Science de l'information et de la communication. Textes essentiels*. Éd. Larousse, Paris.
- BOUSSEYROUX, M. 2005. *Hétérologie de l'Abject. L'en-je lacanien*.
- CASSIRER, E. 1975. *Essai sur l'homme*. Éd. de Minuit, Paris.
- CHEMAMA, R., VANDERMERSH, B. 2009. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Éd. Larousse, Paris.
- COOK, J., KLOTZ, H. 1974. *Questions aux architectes*. Éd. Mardaga, Liège.
- DAGOGNET, F. 1997. *Des détritrus, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*. Coll. Les empêcheurs de penser en rond, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson.
- DEBRAY, R. 1992. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Coll. Folio, éd. Gallimard, Paris.
- DEBRAY, R. 1994. *Manifestes médiologiques*. Éd. Gallimard, Paris.
- DELEUZE, G. 2002 [1981]. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Éd. du Seuil, Paris.

- DIAMOND, J. 2006. Effondrement, comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie. Coll. Folio essais, éd. Gallimard, Paris.
- DOSSE, F. 2012 [1991]. Histoire du structuralisme. Le champ du signe. 1945-1966. T. I. Coll. La Découverte Poche, éd. La Découverte, Paris.
- FREUD, S. 1912. Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs. [En ligne] site de l'université du Québec, Chicoutimi http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund_2/totem_tabou/totem_tabou.html
- HEIDEGGER, M. 1962. « L'origine de l'œuvre d'art », dans Chemins qui ne mènent nulle part. Éd. Gallimard, Paris.
- JENCKS, C. 1987 [1973]. Mouvements modernes en architecture. Éd. Mardaga, Liège.
- JUNGERS, J.-J. 2016. « L'homme sans mur. Architecture, divertissement et gravité ». Le LAA, LOCI, Louvain-la-Neuve.
- LACAN, J. 1973-1974. Le séminaire. Les non-dupes errent. Livre XXI.
- LACAN, J. 1974-1975. Le séminaire. R.S.I. Livre XXII.
- LACAN, J. 1986. Le séminaire. L'éthique de la psychanalyse 1959-1960. Livre VII. Éd. du Seuil, Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. 1964. Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes. Éd. Albin Michel, Paris.
- LITTRÉ, E. 1874. Dictionnaire de la langue française en ligne. Éd. Hachette, Paris.
- MOSCOVICI, S. 1968. Essai sur une histoire humaine de la nature. Éd. Flammarion Paris.
- NEUMEYER, F. 1996. Mies van der Rohe, Réflexions sur l'art de bâtir. Le moniteur, Paris.
- SAINT-CYR, V. 2008. « Architecture, corps et sublimation ». Le LAA, LOCI, UCL, Louvain-la-Neuve.
- STILLEMANS, J. 2006. « La figure du fond, essais vers l'architecture ». Le LAA, LOCI, UCL, Louvain-la-Neuve.
- TANIZAKI, J. 2011. Éloge de l'ombre. Éd. Verdier, Lagrasse.
- VENTURI, R., SCOTT BROWN, D. et ISENOUR, S. 2000 [1977]. L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale. Éd. Mardaga, Liège.