

Architecture, politique et psychanalyse
« *Architecture sans architectes* » : l'envers du « *Studiolo* » d'Urbino
Viviana Saint-Cyr

Je commence par une affirmation : je tiens l'architecture pour un art majeur, un art avant tout. J'aurai pu inclure ce quatrième terme à mon titre mais je considère qu'il est déjà inscrit dans l'*art*-chitecture elle-même.

De toute évidence l'art de bâtir est une affaire de politique, architecture et politique sont étroitement liées. C'est moins évident, ou du moins bien moins fréquent, de rapporter ce lien à la psychanalyse. Mon intérêt sur ce rapport tient à ses effets sur la subjectivité : il peut aller jusqu'à produire de nouvelles subjectivités.

Je l'étudierai, ce lien, à partir de deux œuvres, le *studiolo* d'Urbino et ce que je considère comme son envers : l'œuvre d'une artiste mexicaine intitulée *Architecture sans architectes*.

Le *studiolo* est le cabinet de lecture du palais du prince Federico da Montefeltro, « une petite pièce irrégulière, un rectangle presque carré de 3,60 m sur 3,35 m environ, plongée dans une demi pénombre, où le regard est pris par un décor surabondant : sous un plafond à caissons richement sculptés, une frise de vingt-huit portraits superposés domine un ensemble de marqueteries illusionnistes, le plus beau qui nous soit parvenu de la Renaissance, où s'accumulent avec une apparente négligence, texte et figures »¹. Un chef d'œuvre de l'art, mettant en mouvement les implications politiques de l'architecture savante et inaugurant des nouvelles techniques renaissantes.

Architecture sans architectes, est l'œuvre de Sandra Calvo, artiste et anthropologue mexicaine, qui a mené un projet participatif *in-situ* dans le quartier périphérique de Villa Gloria, un complexe des maisons d'auto-construction situé à Ciudad Bolivar, au sud de Bogota. L'artiste associe à l'architecture réelle d'une maison auto-construite et éternellement inachevée une sculpture de fils qui dessine les projections de construction à venir. Une extraordinaire installation artistique mettant en mouvement un processus social et politique où l'ingénierie populaire est à l'œuvre, il s'agit d'une architecture nue et crue, sans architectes mais non sans art-chitecture.

Une architecture princière du quattrocento italiano en pleine Renaissance rapportée à une architecture populaire du XXI^e siècle latino-américain en pleine hypermodernité. Cette dernière étant l'envers de la première. L'exercice est risqué mais je vous le livre en vous attribuant la place de juges.

Le principe de départ, c'est la thèse de G. Wajcman exposée dans son livre « *Fenêtre* »². Le psychanalyste considère que le *studiolo* d'Urbino est « l'analogon » de l'architecture de la

¹ Arasse, D. « Frédéric dans son cabinet : le Studiolo d'Urbino », in *Le sujet dans le tableau*, Ed. Flammarion ; 2006, p.27

² Wajcman, G. « Le regard d'Urbino » in *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Ed. Verdier, Paris, 2004, p.p. 396-427.

nouvelle subjectivité, celle qui suppose que les sujets à partir de la Renaissance sont désormais maîtres chez eux, maîtres de leur image, pour eux et pour les autres, à l'intérieur et à l'extérieur, dans leur espace intime comme dans l'espace public. Ce nouvel homme qui naît à la Renaissance se croit libre de mentir ou de s'exposer, se croit maître de lui-même et de sa maison. L'architecture du palais ducal d'Urbino et plus précisément de son *studiolo* est le modèle sur lequel se façonne la structure de cette nouvelle subjectivité. Ce nouvel homme est aussi celui qui viendra, bien des siècles après, parler à un certain Sigmund Freud et à qui le psychanalyste infligera une blessure narcissique en lui dévoilant la vérité : *le moi n'est pas maître dans sa propre maison*³. Freud découvre au nouvel homme combien il est peu libre, peut maître de lui-même.

Je tenterai de démontrer ici comment le projet de l'artiste mexicaine montre non pas l'illusion au service de la vérité que le *studiolo* incarne inaugurant une nouvelle subjectivité mais le réel sans illusion de cette même vérité, d'où mon sous-titre : *Architecture sans architectes* : l'envers du *studiolo*.

Le « Studiolo » d'Urbino, architecture savante où tout est absolument pensé et réfléchi, rien n'échappe.

Federico da Montefeltro, devient prince d'Urbino en 1444. Il confie les rennes de son palais à Luciano Laurana (1468) avant de faire venir Francesco di Giorgio Martini (1474). Montefeltro appartient à la première génération de princes *condottieri* formée selon les préceptes de l'éducation humaniste. Cette culture apporte à ces princes nouveaux une évidente compétence artistique, qui leur permet de mieux juger que leurs prédécesseurs des implications politiques de leurs choix architecturaux⁴.

Urbino s'inscrit dans le programme albertien de l'*inurbamento* des résidences princières (Baldassare Casitiglione, écrivain et diplomate italien de la Renaissance). C'est dans les livres IV et V de son *De re aedificatoria* que l'architecte humaniste plaide pour l'abandon du modèle de la forteresse médiévale, laquelle est « située comme une *rocca*...de telle sorte qu'on ne peut dire si elle fait partie de la cité où si elle est extérieur à elle »⁵. Pour Alberti le prince humaniste n'est pas un tyran retranché dans une *rocca*, soit éloigné du cœur de la cité. Le palais du souverain doit au contraire s'installer en plein milieu de la cité avec ces édifices les plus nobles, temples, théâtres, palais de l'aristocratie « qui seules peuvent fournir le cadre adéquat de la *domus regia* ». D'après Patrick Boucheron, cette opposition élémentaire entre *rocca* et *domus regia* fonde chez Alberti une sorte de « déontologie architecturale » pour reprendre l'expression de Françoise Choay⁶. Pourtant Montefeltro bâtit sa nouvelle résidence à partir du *castellare*, qui prenait appui sur la muraille médiévale à l'ouest de la ville. Pour l'historien, Federico trahit les recommandations de l'architecte florentin par une transgression politique : il installe sa résidence dans la *rocca*. Son palais n'est pas dans le cœur de la ville

³ Freud, S. « Une difficulté de la psychanalyse » (1917) en *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1985.

⁴ Boucheron, P. « De l'éloquence architecturale », Editions B2, coll. Patrimoine, Lituanie, 2014, p. 16

⁵ Alberti, Léon Battista, cité par Patrick Boucheron, p. 29.

⁶ Ibid. p. 19

mais hors d'elle, ce qui a un coût politique : elle offense la mémoire communale et expose le prince au risque de l'accusation de tyrannie.

Malgré sa transgression, l'objectif politique du prince est, d'après Boucheron, d'imposer à la ville « une image flatteuse de l'*elegantia* albertienne, qui doit atténuer la *superbia* (orgueil) du condottiere »⁷.

Cette image flatteuse où l'élégance prescrite par l'architecte serait capable de voiler l'orgueil du prince est pour l'historien l'objectif suivi par Montefeltro pour l'ensemble du palais ducal.

A l'intérieur de ce palais, une petite pièce, le *studiolo*, aura également comme objectif d'imposer une image, qui peut aussi être qualifiée de « flatteuse », non pas de l'élégance mais du « moi-idéal » du prince. Telle est la thèse de l'historien d'art Daniel Arasse qui considère le *studiolo* comme le lieu de la « méditation du pouvoir » où le prince prend pour objet sa propre intériorité⁸. La fonction des *studiolo* à la fin du XV siècle est d'être la pièce la plus réservée, « celle où se joue l'intimité la plus secrète du chef de famille » mais étant donné qu'il s'agit ici du cabinet d'un personnage politique, cette petite pièce devient un lieu qu'on fait visiter aux étrangers importants de passage : « le cabinet devient une pièce de représentation, le lieu « officiellement privé » où se parachève l'image public du maître des lieux »⁹.

Le *studiolo*, lieu d'intériorité, considéré par Chastel comme l'exaltation de « l'intimité du travail intellectuel » et « la glorification de l'esprit humain », érige l'autocontemplation comme le mode même du jugement. Le cabinet est fermé et sombre, c'est le lieu où le prince médite sur le pouvoir tout en prenant son for intérieur comme objet. Une petite lucarne permet de laisser entrer une lumière tamisée mais à première vue, aucune fenêtre ne donne sur l'extérieur. On serait étonné de constater que ce lieu considéré comme un haut lieu de la modernité, où l'art est inventif et les techniques de représentations les plus nouvelles sont portées à l'excellence, où le prince réfléchit, tout en s'autocontemplant, à son pouvoir de monarque, se montre aveugle, fermé au dehors, coupé du monde. Mais, en effet, ce n'est qu'à première vue, car dans ce lieu d'art et de modernité, il y a tout un jeu d'illusions mises en scène par les trompe-l'œil des marqueteries : une fausse bibliothèque en cache une véritable, une fausse porte en cache une véritable et de même une vraie porte-fenêtre est dissimulée derrière un trompe-l'œil représentant la Charité. Ce jeu illusionniste est tout à fait calculé et voulu. Le trompe-l'œil, loin de vouloir tromper montre ici la vérité : il indique qu'il est une apparence, qu'il dissimule¹⁰.

Cette fenêtre cachée à l'intérieur ouvre sur l'extérieur donnant sur une *loggia*. C'est une des trois loggias superposées qui constituent la façade du palais ducal, encadrées de deux tours plus hautes encore. D'après les spécialistes, ce type de façade n'est pas original et sa structure a pour fonction de signaler la présence du prince. Cette architecture incarnerait d'après Arasse l'instance de contrôle omnivoyante, Federico sur son balcon, par son regard devient juge et

⁷ P. 17

⁸ Arasse, D. op. cit., p. 43

⁹ Ibid., p. 42

¹⁰ Wajcman, G. op. cit., p. 401

censeur de ses sujets, leur conscience morale, les observant caché. Il peut voir sans être vu. Du cœur même de son palais, son *studiolo* donnant à l'extérieur, invisible aux autres, le prince devient le « surmoi de ses sujets »¹¹. Arasse se livre ici à une description en termes psychiques de l'architecture d'Urbino et des relations de pouvoir que ses configurations impliquent entre le prince et ses sujets. Il la justifie par les conceptions contemporaines de l'architecture et de l'Etat. L'écrivain et diplomate italien Baldassare Castiglione, auteur du livre du Courtisan, disait du palais d'Urbino qu'il était moins un palais « qu'une cité en forme de palais ». Une cité mais pas n'importe laquelle, une cité « idéale », en ce qu'elle accueille idéalement la société de cour dont Castiglione s'est voulu le théoricien¹². Mais pas comme Versailles où cette société est isolée du monde et retranchée de la ville, Urbino s'inscrit bien dans le programme albertien de l'urbanisation des résidences princières¹³.

Formuler que le palais est surtout une cité vient à qualifier la perfection rationnelle de l'édifice en évoquant une idée d'Alberti, pour lequel, « selon les philosophes (...) la cité est comme une grande demeure et la demeure à son tour comme une petite cité »¹⁴.

Les spécialistes s'accordent pour affirmer que la force symbolique de la façade prend comme modèle le palais de Charlemagne à Aix la Chapelle où l'empereur avait pris soin « de pouvoir tout voir lui-même à travers les grilles de son balcon »¹⁵, rien de ses sujets n'échappait à son regard pénétrant.

De son côté, G. Wajcman, qui s'intéresse surtout au regard, soutient qu'il y a à Urbino un art subtil qui « bâtit un palais entier autour du regard du prince ». Le cœur du palais ducal étant le *studiolo* donnant à l'extérieur sur la troisième *loggia* de la grande façade par laquelle Federico pourra tout voir sans être vu.

Mais cela n'aura pas échappé au psychanalyste : l'extraordinaire plan urbanistique et l'architecture de la merveilleuse façade du palais ducal « est une fiction »¹⁶ : au-dessous de la *loggia* du prince, il n'y qu'une niche aveugle, un trompe l'œil qui ne donne accès à personne, il n'y a pas de porche, pas d'ouverture. L'entrée principale de la ville et du palais se font ailleurs, loin des appartements du duc. Federico n'est pas Charlemagne, le pouvoir du prince humaniste n'est pas le pouvoir omnivoyant de l'empereur carolingien. Si c'était le cas il n'y aurait rien de nouveau, le contrôle politique à travers une architecture qui permet au maître « surmoïque » de tout voir de ses sujets est présent depuis le VIII^e siècle.

Ainsi, comme le souligne Wajcman, on pourrait considérer qu'il y a quelque chose de ridicule quand on imagine le prince caché dans son lieu le plus intime méditant sur le pouvoir à partir

¹¹ Ibid., p. 51

¹² Boucheron, P., p. 15

¹³ « La cité idéale », le panneau dit d'Urbino (pour le différencier de celui de Baltimore et de Berlin) est aussi un tableau commandé par le duc lui-même pour célébrer son éducation humaniste. Les architectes auquel il a fait appel pour son palais sont également évoqués comme les possibles auteurs de ce tableau, Luciano Laurana et Francesco di Giorgio Martini.

¹⁴ Cité in Arasse, D. op. cit., p. 52

¹⁵ Ibidem., p. 50

¹⁶ Wajcman, G. op. cit., p. 408

de son for intérieur et regardant depuis une fenêtre donnant sur un extérieur où finalement personne ne rentre ni ne sort. Cette fenêtre, absurde, et tout l'agencement urbanistique n'auraient rien à voir avec le pouvoir. Mais le psychanalyste postule une autre thèse : c'est la nature du pouvoir exercé par le regard qui change inaugurant ici une « nouvelle logique » du regard qui marque la « rupture » même de la Renaissance.

L'architecture du *studiolo* n'est pas pensée pour permettre au prince de regarder ses sujets et de pénétrer leur conscience. Le prince humaniste n'est pas un tyran. Le *studiolo* est le lieu d'une gloire nouvelle du moi qui tourne le dos à l'Autre, c'est le lieu d'infatuation d'une conscience maîtresse chez elle, juge d'elle-même, lieu du moi, de la conscience moderne, qui se saisit et qui se juge. Le vis-à-vis du prince ne sont pas ses propres sujets, c'est le monde vierge, au sens où c'est un monde à conquérir. De sa loggia il est face au monde. L'homme-prince est maître et possesseur d'un angle du monde.

Il ne voit pas tout, même s'il voit encore ses sujets, ceux-ci sont libérés du regard. Le regard du prince de la Renaissance « ne va pas, comme celui de Dieu, jusqu'au fond des âmes ». Cette nouvelle gloire du moi est accompagnée de ce qui fonde la nouvelle subjectivité moderne : « il existe désormais une part cachée », l'homme moderne a « désormais une cachette, qui est le « moi-même ». En ayant un « chez-lui » l'homme qui naît à la Renaissance est dans la possibilité de ne plus habiter entièrement « chez l'Autre ». Ce « chez soi », le « soi-même » c'est très exactement « ce qu'incarne le *studiolo* de Montefeltro »¹⁷

Or, cet à cet homme-là, à l'homme moderne qui surgit à la Renaissance, que la psychanalyse viendra apporter « des mauvaises nouvelles » (pour reprendre la formule que Jorge Aleman adresse à la gauche traditionnelle¹⁸) : en réintroduisant le regard de l'Autre, la psychanalyse va dégonfler l'infatuation d'une conscience se regardant elle-même. Si l'architecture de la nouvelle subjectivité dont le *studiolo* est l'analogon, suppose que le sujet, désormais est maître chez lui, maître de lui-même, de sa subjectivité et de l'image de sa subjectivité, la psychanalyse vient lui révéler tout le contraire : combien il est peu maître de lui et de ce qu'il donne à voir de lui¹⁹. L'hypothèse de l'inconscient implique cette belle et célèbre formule freudienne : le moi n'est pas maître dans sa propre maison.

A la suite de ces thèses, G. Wajcman, soutient qu'on peut rattacher à la naissance du sujet moderne - ce sujet qui naît à la Renaissance et dont l'agencement architectural et urbanistique du *Studiolo* que nous venons de présenter lui donne son lieu – ce principe de la sagesse petite bourgeoise dégagé d'une maxime d'Epicure : « pour vivre heureux, vivons cachés ».²⁰ Afin de répondre à la question, présente en France en 2005, du désir de la maison individuelle, le psychanalyste, critique, cette maison individuelle, et se livre à une sorte de plaidoyer raffiné contre le facho qui pourrait se cacher derrière tout aspirant à être propriétaire d'une maison. Il critique la maison individuelle en trois points qui donnent trois états de la logique de l'intime : 1) chacun veut son chez-soi, son lieu de jouissance ; se dessine ici une fermeture à l'Autre, à

¹⁷ Wajcman, G, p. op.cit., 424

¹⁸ Alemán, J. « Conjeturas sobre una izquierda lacaniana ». Ed. Grama, Argentina, 2013.

¹⁹ Wajcman, G., op.cit., p.427

²⁰ Wajcman, G. « L'architecture, l'intime, le secret » in *Les pages du laa*, N° 10, janvier 2008.

l'Etat inquisiteur et égalisateur ; 2) le goût de la maison individuelle viendrait signer également une manière de se séparer du voisin regardé comme une menace sur sa propre jouissance, fermeture donc aux autres afin d'être chez-soi et 3) finalement, elle serait le lieu de l'intolérance à la jouissance de l'Autre qui implique une fermeture sur soi.

Ce corrélat du sujet moderne qui pourrait s'incarner dans le désir de la maison individuelle en France est à l'opposé de beaucoup d'endroits d'Amérique Latine où la maison est loin d'être un lieu de confort où pouvoir se retrancher et s'enfermer sur soi. Tout au contraire, la maison d'autoconstruction devient un acte politique, une pratique collaborative où la solidarité entre membres d'une famille et voisins se fait jour. Sans ces liens de collaboration, il est très difficile de survivre, la solidarité est ici l'une des conditions de l'existence.

« Architecture sans architectes », ingénierie populaire où tout est sujet aux aléas, aux matériels disponibles et aux possibilités hic et nunc.

*Architecture sans architectes*²¹, que je nommerai ASA à partir de maintenant, est un projet qui s'est déroulé de novembre 2011 à décembre 2014 dans le quartier auto-construit de Villa Gloria, au sud de Bogota. ASA est plus près de ce qui signe le sujet moderne que de son corrélat de fermeture rapporté à la logique de l'intime. Le sujet moderne d'ASA est aussi le sujet à sa fenêtre : « être de désir qui aspire au monde, que le monde aspire parfois, aussi il le rejette ». ²²

Ce titre, *Architecture sans architectes*, était tel quel le titre choisi, en 1964, par l'architecte américain d'origine autrichienne, Bernard Rudofsky, pour l'exposition *Architecture without architects- une brève introduction à l'architecture non pédigrée*. Cette exposition et le livre qui va avec essaie de donner une place au savoir dégagé d'une architecture vernaculaire rurale. ASA a lieu surtout du côté de la demeure d'autoconstruction dans le domaine urbain.

Sandra Calvo s'est immergée dans la famille Puente Velandi-Ramírez Moreno-Gil Moreno pendant 4 ans. La famille avait comme but d'auto-construire leur maison et l'artiste a réalisé avec eux un exercice de projection de la demeure. Il fallait trouver une méthode afin de visualiser les possibilités et difficultés d'une famille lorsqu'elle projette, construit et habite son espace dans un environnement aussi vulnérable que problématique. Lors de tout un processus de discussion sur la construction, ils finissent par trouver une manière qui leur permette d'imaginer l'agrandissement possible de la maison et de prendre les décisions : avec de fils de coton, ils ont projeté des espaces domestiques futures. L'artiste et les membres de la famille fabriquent une maison en fil. C'est ici le « tournant poétique » de l'exercice, comme dit S. Calvo.

Les quartiers dits « informels » sont constitués d'une série de demeures autoconstruites occupant un espace vide. Leurs habitants s'organisent et deviennent les pionniers spécialistes dans l'improvisation et l'opportunisme. Ils savent sans le savoir qu'ils créent les directrices de l'urbanisation contemporaine. Ces maisons sans architectes n'opèrent pas sous les logiques traditionnelles de la production architectonique où le projet est d'abord pensé et ensuite il est

²¹ Calvo, S. « Arquitectura sin arquitectos ». Ed. Arquine, Mexico, 2019. A paraître.

²² Wajcman, G. « Fenêtre », p. 469

fabriqué. Au contraire, la devise proposée par l'artiste est : « j'habite, lorsque je construis, lorsque je projette, lorsque je résiste, lorsqu'on m'expulse ». Ces demeures, précaires, sont en constant changement et élargissement sans d'autres règles ou limitations que celles données par l'économie, l'intuition, les matériaux qu'on a à portée de main. Comme le dit l'architecte mexicain Juan Carlos Cano, ici la vie pend d'un fil²³.

Anghello Gil Moreno, l'un de membres de la famille témoigne : « le processus de ségrégation de Ciudad Bolivar a été très fort, on nous a isolé, on nous a envoyé à la « roca », au rocher. Tout ça est construit sur un rocher avec une grande diversité minière ; nous pouvons y trouver aussi bien du béton que du sable, du gravier et des carrières ». Voilà une correspondance entre le palais d'Urbino et ASA : la « roca » où une transgression a lieu : le prince y installe son palais trahissant les conseils de l'architecte humaniste, les habitants de Ciudad Bolivar auto-construisent leurs maisons dans cet emplacement où il n'y a quasiment aucune garantie légale, les permis de construire sont pratiquement inexistantes et il n'est pas viable d'accéder au titre de propriété d'un morceau de terre.

Lorsque le prince d'Urbino sort à son balcon, un monde vierge se présente à lui, de son regard il le conquiert devenant maître et possesseur d'un angle du monde. L'habitant des périphéries urbaines est aussi un conquérant mais en négatif. Cette vaste frange de terre manipulable, cette terre qui semble n'appartenir à personne, est conquise par un peuplement urbain qui augmente de manière démesurée tout en s'étalant, maison à maison, jusqu'à dominer tout l'horizon.

Or, il ne s'agit pas ici d'une plate comparaison entre le prince renaissant, monarque savant et les citoyens de nos jours, résidus d'un système. Il n'y a pas de parallélisme linéaire et d'opposition entre un palais princier qui exalte l'art et la technique du programme urbain où rien ne paraît échapper et la complexité de ce contexte de précarité et instabilité des formes urbaines des banlieues latino-américaines où tout paraît assujéti aux aléas. Il ne s'agit pas d'opposer grossièrement la cité idéale d'Urbino à la cité infernale de Ciudad Bolivar. Ce que je prétends surtout de souligner, c'est que la subjectivité moderne s'architecture dans ces deux agencements urbanistiques et ce d'une manière inversée.

La plupart des citoyens qui habitent dans ces quartiers périurbains n'ont pas d'identification officielle, parfois ils ne possèdent même pas d'acte de naissance. Maria Velandia, un autre membre de la famille qui a participé à ASA n'hésite pas à dire « la maison, c'est soi-même, c'est tous ceux qui sont là et nous ne sommes pas tout le temps d'accord ». Ici, Maria Velandia est freudienne. Pour le père de la psychanalyse, dans le travail du rêve, donc pour l'inconscient, « c'est la maison qui constitue la seule représentation typique de l'ensemble de la personne humaine »²⁴, sauf qu'ici Maria ne rêve pas. Elle considère la maison comme une représentation de soi, ce qu'en psychanalyse on appelle, le moi-idéal. Pour Maria comme pour Federico, une architecture peut venir les représenter dans l'imaginaire. Maria rapporte la maison au moi, cette représentation imaginaire vaut pour elle, pour les autres, les voisins,

²³ Juan Carlos Cano, architecte mexicain: <https://www.arquine.com/arquitectura-sin-arquitectos-ii/>

²⁴ « Introduction à la psychanalyse », Jankélévitch, S. (trad.), Ed. Payot, Paris, 1981, p. 154

ainsi que pour l'Autre, l'Etat représenté par l'autorité locale qui peut à n'importe quel moment l'expulser de sa propre maison.

Dans les quartiers de peuplement périurbain, il y a un moment fondateur que les habitants appellent, « *echar la losa* », mettre la dalle. Il s'agit du moment le plus important de l'auto-construction où les conditions sont réunies pour enlever le plafond stratifié qui servait de toit temporaire et le substituer par une plaque de béton solide qui amène non seulement de la stabilité à la construction mais légitime le sentiment d'appartenance et consolide la vie de la famille dans cet espace. Quelque chose d'établi commence ici.

Echar la losa a été la première phase de cette pratique collaborative, la famille qui habitera la maison, les autres membres de la famille, des voisins et des amis ont participé à ce moment fondateur. Qui dit toit plat, dit possibilité de surélévation. C'est sur cette nouvelle dalle que la structure en fils sera fabriquée afin de projeter les futurs espaces de la maison. Ils décident d'utiliser du fil noir pour donner corps aux espaces imaginés avec consensus et du fil rouge pour ces espaces où le dissensus est présent.

Cette maison en fil servira de méthode organisationnelle mais sera également une représentation imaginaire de la maison. En tant que méthode, la création de ces espaces futurs constituera un système d'auto-organisation pour la construction. Cette structure en fil rouge et noir devient ici une sorte de plan architectural à échelle 1:1. Pour l'artiste, la maison en fil est une « représentation » qui « met en relief l'état d'incertitude de la construction ». La représentation de la maison passe « d'être une structure de béton, dure, solide à ce qu'elle est réellement » dans les quartiers d'auto-construction d'habitation populaire : une structure « fragile, instable, flexible, plastique ».

La structure en fil, c'est une maison imaginée. Elle est la représentation d'une maison qui est la représentation du moi. Telle le *studiolo*. Mais avec une différence : il n'y a rien ici de l'ordre de l'autocontemplation, pas d'infatuation d'une conscience qui se complaît à se regarder elle-même, pas de conscience maîtresse chez elle choisissant en toute liberté ce qu'elle montre et ce qu'elle cache. La maison en fil mettant en relief l'incertitude de la construction, met également à jour l'incertitude du moi.

ASA montre ce que le moi n'est pas maître dans sa propre maison surtout dans ce sens où Maria, par exemple, n'est pas aucunement maîtresse de ce dont sa représentation imaginaire, sa maison, sera faite. L'architecture des maisons auto-construites toujours en travaux est radicalement déterminée par les ressources disponibles sur place (ainsi que le moi, la représentation imaginaire, est déterminé par le signifiant, le représentant symbolique). La maison en fil, cette autre représentation du moi rend à l'évidence que celui-ci n'a pas de consistance concrète, qu'il n'est qu'une image « fragile », tels les fils de ce bel escalier en colimaçon sur lequel personne ne peut monter pour accéder à l'étage supérieur. Dans ASA, aucune autocontemplation, mais une autoconstruction qui s'avère bancale, éphémère, très peu maître d'elle-même. Pas de gloire du moi, seigneur des choix.

Mais la maison en fil d'ASA ne se réduit pas seulement à être une représentation, le reflet d'un reflet. Elle est aussi le représentant du tissage des dialogues entre les habitants du

quartier, elle signe avec cette alternance binaire entre le rouge et le noir, les accords et les désaccords. L'intervention de l'artiste permet ici un exercice technique rationnel qui aide les familles à comprendre la distribution spatiale, à créer un système d'organisation pour la prise des décisions, à parler de leur construction. ASA défie cette affirmation de Lacan : « nul bâtiment, sauf à se réduire à la baraque, ne peut-il se passer de cet ordre qui l'apparente au discours »²⁵. La baraque d'ASA s'apparente bel et bien au discours. Ici, les savoirs locaux sont mis en avant à partir de l'exercice participatif. Mais il n'y a rien de naïf, aucune bonne intention ne cause ni la présence de l'artiste ni les propositions trouvées ensembles avec la famille.

L'élévation de la maison en fil est aussi un jeu architectonique qui parvient à transformer les savoirs populaires. L'habitant de l'autoconstruction devient ici tisserand de son désir. Un désir décidé : la structure de fil advient avec le site tout en se rapportant à la famille qui l'habite et à sa détermination d'anticiper et de changer le devenir du lieu qui les appartient²⁶.

C'est une sculpture dans laquelle on peut entrer et s'y balader mais elle rend complexe le rapport entre l'intérieur et l'extérieur. Elle est intégrée au paysage proche, le quartier d'autoconstruction, de telle manière que celui-ci est à la fois dans la sculpture et en dehors d'elle. Ce que dit G. Wajcman du *studiolo* le rapportant aux fenêtres de Magritte vaut ici également : « on pourrait penser que la conception du *studiolo* contient l'idée de fenêtres de Magritte donnant sur un petit bois et dans laquelle s'encadre un tableau figurant une fenêtre donnant sur un petit bois »²⁷. La construction de fil sur le deuxième étage de la maison autoconstruite encadre des divers points de vue le quartier de Villa Gloria. La maison en fil devient un rassemblement des fenêtres par lesquelles regarder le quartier. Mais le regardeur peut aussi être lui-même encadré par une de ses fenêtres et être vu d'un autre point de vue du quartier. Qui regarde qui ? qui est le tableau de l'autre ?

Or, ce jeu architectonique de cadrage ne va pas sans effets : l'une des fenêtres projetées sera réellement ouverte dans le mur du rez-de-chaussée de la maison auto-construite. Les frères Gil-Moreno, tel l'« homme nouvel » qui surgit à la Renaissance, deviennent « maîtres de fenêtres »²⁸. Mais sans vraiment pouvoir se retrancher derrière pour ne pas être vu de l'Autre. L'ouverture de leur fenêtre ne leur accorde pas vraiment une protection contre le regard de l'Autre, soit, l'autorité locale qui peut à tout moment les déloger. L'Autre est toujours là, à l'affût.

En psychanalyse, le monde-réalité, ce que chaque sujet voit depuis la fenêtre du fantasme est « en somme ce qui recouvre », ce qui le « sépare » et le « protège du réel »²⁹. Ce que nous montre ASA, c'est que la maison individuelle n'est pas un lieu de jouissance mais un lieu de désir. Les habitants des quartiers autoconstruits ne cèdent pas sur leur désir. Même si le réel les rattrape toujours.

²⁵ Lacan, J. « A la mémoire d'Ernest Jones : Sur la théorie du symbolisme », (1959), in *Ecrits*, p. 698

²⁶ Ortiz-Antoranz, P. « Architecture sans architectes », op. cit.

²⁷ Wajcman, G. « Fenêtre », op. cit., p. 402

²⁸ Ibid., p. 426

²⁹ Wajcman, G. « Fenêtre », op. cit., p. 262.

Conclusion

ASA et le *sudiolo* d'Urbino n'ont aucun précédent dans l'histoire. Ce sont des agencements architecturaux qui transforment les espaces normatifs dictés par les traités d'architecture ou en absence de traités. L'un est l'autre sont finalement des véritables exercices de la liberté de pensée du sujet où le désir a lieu.

Dans l'enseignement de Lacan, le sujet est un sujet vide, « habité » par un « vide inextirpable ». Aucune représentation, aucune identification, aucun moi ne peut venir remplir réellement ce vide. Il est inextirpable, et par définition inconsistant et inachevé. Comme les maisons de quartier d'auconstruction. L'existence réelle du sujet de la psychanalyse est une sorte de misère existentielle incurable et irréparable. Le sujet est vide et misérable mais cela ne lui fait aucun plaisir. Il a donc un penchant sur tout ce qui viendra lui permettre, d'une manière ou d'une autre, de remplir ce vide. Mais le vrai, c'est qu'il y a un manque, ce manque que nous avons tous en commun aussi bien Federico da Montefeltro que Maria Velandía et Sandra Calvo. Nous trouvons ici ce qui cause aussi bien le *studiolo* que ASA, le manque, le vide du sujet. Dans le premier, l'organisation artistique, urbanistique, architecturale donne l'illusion de remplir ce vide, de le rendre presque transparent pour le sujet, en ce qu'il croit l'objectiver à travers un processus lié à sa conscience. C'est une illusion non seulement très sophistiquée mais que finalement est au service de la vérité. La représentation dans le *studiolo* du prince montre qu'elle n'est qu'illusion. Du côté d'ASA, elle échoue d'emblée à être une illusion. Car ce qu'elle montre, c'est l'incertitude, la fragilité, l'instabilité, la précarité. Ce qui est artistique ici ce n'est pas la réponse fantasmatique à ce manque mais ce que nous pouvons faire ensemble avec, ce qui est misérablement voué à l'échec, un échec qui rend le désir permanent. Ici la vérité se vit, elle fait trébucher, elle insiste et surprend, c'est justement pour ça qu'elle est et, c'est encore, la vérité.