

La séparation de l'Hommelette et de l'Homme

Une fable *réelle* pour l'architecture

« À casser l'œuf se fait l'Homme, mais aussi l'Hommelette. » Lacan

Lacan désigne l'inverse de ϕ par la lettre *a*, la même qu'il utilise pour désigner l'objet partiel qu'il conceptualise sous la forme de l'objet *a*. La notion de « partiel » provient de Freud qui l'avait utilisée pour qualifier les pulsions : les pulsions partielles dont nous avons déjà parlé ; les pulsions orales, anales et génitales .

L'objet *a* est l'objet qui manque et est la cause du désir. La cause du désir, c'est le manque de l'objet *a*.

Autrement dit, l'objet *a*, c'est un déchet, un reste à quoi nous nous accrochons et, aussi bien, un reste qui nous colle à la peau, au corps. Par son intermédiaire, la pulsion tente d'atteindre quelque chose qui est irrémédiablement perdu. Cette notion est essentielle. Nous sommes constitués par une perte irrémédiable, quelque chose qui est absolument manquant. La pulsion tente de saisir un objet partiel mais ce mouvement se conclut toujours sur la vérification qu'il y a un manque, une absence. Lacan élargi la pulsion telle qu'introduite par Freud. La pulsion et l'objet *a* concernent tous les trous, tous les orifices du corps : la bouche, l'anus, l'œil, le larynx ou l'appareil phonatoire ... Et les objets correspondants : l'objet à sucer (dont le paradigme est le sein), les fèces (excréments), le regard et la voix. Quatre objets auxquels Lacan ajoute, avec quelque hésitation, le « rien ».

Les trous du corps, cela veut dire que les objets *a* qui sont des objets qui manquent ne confirment pas la consistance imaginaire du corps où il tiendrait en Un Tout. Lacan dira que les objets *a* ne sont pas représentables, ils ne sont pas de l'ordre de l'Imaginaire et ne peuvent donc nous offrir aucun support pour nous constituer, pour trouver consistance.

Quand Lacan dit qu'il y aurait un cinquième objet *a* : le « rien », il s'agit bien sûr du « rien » auquel nous avons à faire quand nous tentons de nous compléter. Il est difficile de ne pas rapprocher ce « rien » du « vide » dont il est question dans la formule « l'architecture peut être définie comme quelque chose d'organisé autour

d'un vide ». Si nous admettons ce rapprochement, nous pouvons poursuivre en disant que l'architecture institue le vide comme le manque qui fait arrêt à toute visée de complétude imaginaire. Ce vide est produit par des bords matériels et construits, ce n'est pas un pur néant. Il n'y a que des bords qui peuvent laisser advenir un vide. Et ce vide confirme ceci qu'il n'y a pas d'objet à saisir qui viendrait combler le manque.

La question est alors de savoir si ce vide est un espace et ensuite si cet espace possède trois dimensions comme la géométrie nous l'enseigne. Je laisse à nouveau cette question en suspens pour le moment.

Aux alentours de cette question de l'objet a, Lacan fabrique un mythe : celui de l'Hommelette. L'Hommelette est un mot inventé par Lacan (qui prend toute sa force en langue française). Il est bâti sur la collision entre le mot « Homme » et le mot : omelette, soit cette préparation culinaire qui s'obtient en cassant un œuf.

Lacan reprend l'interprétation habituelle qui est faite de la naissance du petit de l'homme. La séparation la plus cruciale du petit de l'homme ne se ferait pas entre le corps de la mère et son propre corps destiné à devenir progressivement indépendant, mais entre son corps et les membranes, entre son corps et le placenta. C'est cette partie, les membranes, le placenta, dont il est séparé au moment de la naissance. Les membranes seraient cette part qui lui manquera définitivement et dont le manque le marquera sans fin. Cette part Lacan l'appelle l'Hommelette. La naissance, ce serait l'apparition simultanée de l'Homme et de l'Hommelette.

Mais il y a une étrangeté radicale entre les membranes – l'Hommelette – et le corps du petit d'homme. Il ne s'agit pas de deux moitiés équivalentes. Les membranes que Lacan choisit d'appeler l'Hommelette ou la lamelle est, à la différence du corps du petit de l'homme, informe, immortelle, indestructible. Même si elle venait à être coupée, elle conserverait ses propriétés d'être informe, immortelle, indestructible. La couper en morceaux ne produirait rien d'autre que de la multiplier avec les mêmes propriétés.

L'Hommelette est cette chose qui ne peut être saisie et qui pourtant double définitivement le corps de l'homme, est toujours là comme sa doublure : une chose à quoi il s'accroche comme son fantôme, comme son ombre : une moitié inversée, qui mobilise ses mouvements pulsionnels qui, pourtant, resteront toujours en échec. Il n'y a aucune mesure commune, aucun rapport entre le corps imaginé consistant par le sujet humain et cette chose, la lamelle, l'Hommelette : c'est une dissymétrie absolue. L'Hommelette est toujours là et elle est toujours manquante. Et les fameux objets a sont ces objets particuliers qui constituent une médiation impossible entre nous et l'Hommelette, entre l'Homme et l'Hommelette.

J'insiste, il s'agit ici d'un mythe que Lacan raconte. Mais comme chacun sait, un mythe n'est jamais démuné d'effets de vérité...

Alors voici, puisque j'ai commencé par vous proposer des images, je continue avec quelques reproductions de peintures de Francis Bacon. Bacon a produit une peinture qui me semble représenter, pour autant que cela soit possible, cette question de l'Hommelette.

Je vous propose de considérer que cette flaque, cette tache informe qui se répand à partir des corps ici représentés, soit l'image de l'Hommelette.

Cette doublure informe, ombre ou écoulement d'un fluide, colle au corps qui s'y défait. Et pourtant, jamais le corps ne se laisse s'y déformer complètement. D'ailleurs nous pouvons nous poser cette question : le corps se forme-t-il à partir de l'informe de cette tache ou au contraire s'y déforme-t-il ? Il est impossible d'y trancher.

Nous l'avons remarqué : la peinture de Bacon est une mise à plat, une projection plane, en deux dimensions, mais qui convoque l'illusion perspective d'une troisième dimension. La forme du corps se défait en rejoignant un étalement à la surface de la toile et la tache devient ainsi pure présence de peinture déposée sur la toile. Mais jamais le corps ne se dilue complètement en tache purement superficielle. Toujours la troisième dimension reste convoquée, par une profondeur perspective soigneusement constituée. Cette présence de la troisième dimension est confirmée par l'apparition récurrente dans les toiles de Francis Bacon de l'armature d'un cube

ou d'un parallépipède rectangle. Pourquoi cette cage, cette armature de pures lignes immatérielles, cette apparition euclidienne, étrangère au monde dévorant des taches peintes par Bacon, pourquoi cette apparition s'impose-t-elle avec autant d'insistance dans son œuvre ?

Il faut le voir ainsi : le corps et sa doublure amibienne se tiennent dans un espace, – *pourrais-je dire un vide ?* –, divisé en trois dimensions.

Mais encore : l'espace divisé en trois dimensions n'est-il pas la cause de l'impossibilité pour le corps de rejoindre sa doublure, son omelette ?

Mais plus encore : la troisième dimension n'est-elle pas la cause de l'impossibilité pour les corps peints par Bacon de se former, de s'achever triomphalement, à la manière de l'homme de Vitruve ou de Leonardo ?

Une double impossibilité dès lors se montre dans les toiles de Bacon :

1. l'impossibilité pour les corps de se former intégralement dans une complétude spéculaire et narcissique,
2. l'impossibilité pour les corps de rejoindre l'indifférente et informe lamelle qui les hante, qui les tourmente comme un fantôme.

Le cube, le parallépipède euclidien présents dans les peintures de Bacon seraient comme le couteau, le scalpel, l'arme du crime abandonnée sur le lieu d'un écartèlement.

Gardons ces constatations en mémoire et revenons à l'objet a.

Jacques Lacan n'a jamais utilisé le recours à la représentation en deux dimensions et à l'enchantement énigmatique des figures géométriques du nombre d'or pour comprendre le a de l'objet a.

Il n'a pas eu recours non plus, pour ce faire, au partage d'une ligne en segments qui entretiennent des rapports égaux à φ .

Ce qui intéresse Lacan, c'est l'écriture des nombres et les ressources de la série de Fibonacci. En avançant dans la série et en effectuant à chaque pas le rapport entre un nombre et son suivant on s'approche de a sans jamais pouvoir l'atteindre.

Ce a est inférieur à 1, à l'unité, ce qui n'est pas le cas de ϕ qui est plus grand que 1, plus grand que l'unité. Ce n'est pas trivial, bien sûr, ce a qui ne peut être atteint qu'à l'infini est en outre plus petit que la plus petite unité saisissable : le nombre entier « 1 » !

Cette écriture semble signer l'impossibilité stricte d'atteindre a . La structure propre de a est celle d'un échappement, d'un évidement.

Cette structure d'échappement, d'évidement qui apparaît avec la suite de Fibonacci n'apparaît pas avec $\sqrt{2}$ ou π , d'autres nombres irrationnels. C'est ce qui fait de a ou ϕ des nombres spécifiques qui explicitent parfaitement un fait de structure.

En dessinant des rapports sur une ligne droite ou sur des figures à deux dimensions, cette structure de a n'apparaît pas. Dans le cas de segments coupés sur une droite infinie, il n'y a pas grand-chose à voir. Dans le cas des figures dessinées à 2 dimensions, la structure d'inachèvement est remplacée par une satisfaction narcissique : les figures semblent parfaites.

Mais quand a ou ϕ se laissent écrire en formules et nombres, donc dans la dimension du Symbolique, ils contredisent la fascination imaginaire d'une complétude.

Mais Lacan, quand il aura découvert les propriétés du nœud borroméen va situer a , l'objet a , au lieu où les trois ronds se coincent, où les trois ronds restent liés, où ils ne peuvent être détachés l'un de l'autre.

L'objet a est « ici » : c'est le point où les trois ronds restent attachés l'un à l'autre.

Cela veut dire quoi ? Cela veut dire que l'objet a est « situé », si l'on peut dire, là où les trois dimensions du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique font nœud ensemble, font structure ensemble.

L'objet a , nous venons de l'examiner, est ce qui met en défaut la consistance imaginaire du corps. Bacon nous montre à voir l'impossibilité pour le corps de se

compléter. a est aussi ce qui manque à l'écriture symbolique : elle ne peut, par structure, se conclure. La série de Fibonacci nous le donne à penser.

L'objet a suspend la dimension Imaginaire et l'empêche de s'accomplir pleinement : la consistance est illusoire.

L'objet a suspend la dimension Symbolique et l'empêche de se conclure : il n'y a pas de dernier mot ou de dernier nombre qui soit entier.

Mais quel est le Réel de l'objet a ?

Rappelons-nous que le Réel est l'impossible à saisir, est l'impossible à saisir par l'Imaginaire qui tente de lui offrir consistance, est l'impossible à saisir par le Symbolique qui s'épuise à tenter de le dire. Il est impossible d'Imaginer l'objet a, il est impossible d'inscrire l'objet a dans l'ordre d'un enchaînement symbolique.

La part Réelle de l'objet a est celle qui barre la possibilité pour la dimension imaginaire de compléter la consistance du monde (corps et espaces des corps) ; la part Réelle de l'objet a est celle qui barre la possibilité pour la dimension symbolique de dire avec les mots l'intégralité des choses du monde.

Si nous revenons à la correspondance entre les trois dimensions de Lacan (R, S, I) et les trois dimensions de l'espace euclidien et cartésien, nous pouvons nous risquer à dire ceci :

- l'espace à 1 dimension est le correspondant de la dimension lacanienne du Symbolique, celle de la distinction des mots, de la distinction des signifiants, la dimension du langage,
- l'espace à 2 dimensions est le correspondant de la dimension lacanienne de l'Imaginaire, celle où les choses se ressemblent et se rassemblent, la dimension de l'image
- l'espace à 3 dimensions est le correspondant de la dimension lacanienne du Réel.

Je dirais ceci : la 3^è dimension est celle qui vient s'articuler aux espaces à 1 et 2 dimensions en tant qu'elle est l'incidence de l'impossible.

La 3^è s'ajoute aux deux premières. Il faut noter que le mot ajouter ne signifie pas une addition de propriétés. Un espace à deux dimensions, ce ne sont pas les propriétés d'un espace à 1 dimension plus « autre chose », non : de nouvelles propriétés apparaissent : l'Imaginaire est irréductible au Symbolique.

Il en est de même pour l'espace à trois dimensions. Ce ne sont pas les propriétés de l'image plus « autre chose ». Non, l'espace à trois dimensions possède des propriétés spécifiques, irréductibles.

Quelles sont les propriétés de l'espace divisé en trois dimensions ?

La première, c'est l'écartèlement, la division en trois qui produit une non-identification possible. L'espace divisé en trois affecte nos corps dont l'Imaginaire fait les frais de cette division. Impossible pour un corps qui se désire consistant de rejoindre l'écartèlement, la division en trois de l'espace architecturé.

L'écartèlement, c'est la division de l'espace en trois, l'impossibilité que l'espace soit Un Tout. Le vide dont Lacan parle en disant « l'architecture est quelque chose d'organisé autour d'un vide » est un espace divisé en trois. Le fait qu'immédiatement après avoir énoncé cette phrase, il cite le cas de la cathédrale St Marc, San Marco, à Venise nous en donne un indice suffisant. Seuls les bords, les murs, les coupoles font l'objet de décisions mesurables, géométriques et se font les supports d'image, mais comment ne pas penser que cette division en trois des bords matériels n'affecte pas le vide qui surgit ex nihilo ? Le vide de la cathédrale n'est pas l'image d'une plénitude : c'est une absence où nos corps vacillent et se divisent. Et la matière, les pierres qui se dérobent à toute représentation organique ou corporelle : elles nous affectent avec une douleur infinie qui répètent la coupure du Réel où nous habitons. Comme ces petits cubes que Bacon multiplie dans ses peintures : *un édicule qui vaut pour l'œuvre de l'architecture*.

Un nom peut être donné à ceci, allez faute de mieux, je vais dire que l'espace qui nous écarte concrètement des bords de l'architecture, ces bords radicalement divisés

en trois, cet espace qui nous sépare et nous divise, je propose de lui donner le nom de profondeur. Certaines architectures baroques ou peut-être le pavillon de Mies Van der Rohe à Barcelone en sont les symptômes.

La profondeur serait à la fois la cause et l'effet de l'écartèlement, ET réciproquement.

Des architectures comme celles de Frank Ghéry ou Zaha Hadid qui se prétendent libres de l'orthogonalité s'installent dans une dénégation de l'espace divisé en trois. Elles prétendent s'adresser directement à l'espace Un et non divisé, qui soit consistant et homogène au corps non divisé. Elles sont imaginaires et ne s'articulent pas à l'impossibilité du Réel. Elles nient l'écartèlement et la profondeur.

Quelle profondeur serait-elle mobilisée dès lors que l'architecture serait l'image ou l'écho de nos corps pleins et réjouis de l'être ? Si l'art est ce qui touche avec difficultés au Réel, des propositions comme celles de Frank Ghéry ou Zaha Hadid s'excluent des visées de l'art. Que ces objets idiots, ces imaginaires d'« architecture » s'épanouissent en priorité dans le champ médiatique des images nous indique à suffisance qu'elles restent enfermées dans une réalité narcissique : étrangères aux trois dimensions de l'espace géométrique, étrangère au nœud borroméen où se distinguent les dimensions anthropiques que Lacan a introduites.

J'en arrive à cette conclusion lapidaire :

l'architecture traite de l'impossible de l'espace divisé en trois.