

---

## L'inquiétante étrangeté et l'espace architectural

*The Uncanny and the Architectural Space*

Anne Boissière

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cps/3158>

DOI : [10.4000/cps.3158](https://doi.org/10.4000/cps.3158)

ISSN : 2648-6334

### Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

### Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2019

Pagination : 45-61

ISBN : 979-10-344-0055-3

ISSN : 1254-5740

### Référence électronique

Anne Boissière, « L'inquiétante étrangeté et l'espace architectural », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 46 | 2019, mis en ligne le 12 décembre 2019, consulté le 28 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cps/3158> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cps.3158>

---



Les contenus de la revue *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

# L'inquiétante étrangeté et l'espace architectural

Anne Boissière

La perspective adoptée consiste ici à s'arrêter sur une atmosphère particulière, à partir de situations déterminées, et selon une orientation concrète susceptible de décrire plutôt que de définir l'atmosphère. Il sera ainsi question de l'inquiétante étrangeté (*das Unheimliche*). À certains égards, c'est l'atmosphère par excellence : elle saisit, s'impose dans une tonalité globale, agit en deçà de la division sujet/objet et échappe à la décision rationnelle du sujet.

Il est difficile en même temps d'aborder l'inquiétante étrangeté indépendamment de toute la littérature qui entoure cette notion, rendue fameuse par le texte éponyme de Freud de 1919 *Das Unheimliche*. Freud repère la teneur d'atmosphère de l'inquiétante étrangeté, qui est *ressentie* avant de pouvoir être analysée. Toutefois on peut dire qu'il échoue à la théoriser comme atmosphère, en raison de sa tendance interprétative et explicative. Freud recherche une causalité, *in fine* trouvée dans l'inconscient comme refoulement, ce qui le conduit à mobiliser différents motifs comme le complexe de castration, la répétition morbide, le double et à retenir cette assertion : « Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »<sup>1</sup>.

Afin de déterminer l'inquiétante étrangeté comme atmosphère, je propose de m'appuyer sur l'orientation ouverte par la psychiatrie phénoménologique avec Erwin Straus, Ludwig Binswanger et Eugène

1 S. FREUD, *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, p. 49. Freud précise qu'il s'agit d'une remarque de Schelling. Le psychanalyste retient avant tout un usage linguistique qui fait passer le « *heimlich* » en son contraire « *unheimlich* » (« ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement », p. 99).

Minkowski, lesquels mettent au jour le statut d'une spatialité affective ou « thymique » selon le qualificatif de Binswanger, qui doit être rigoureusement distinguée d'une notion de l'espace comme extériorité. Ces auteurs permettent de reprendre l'approche de l'inquiétante étrangeté à nouveaux frais, bien qu'ils ne l'aient pas directement thématisée. Prenant pour fil directeur l'espace sous l'angle thymique, je retiendrai en même temps le motif de l'architecture, en sollicitant les travaux du théoricien anglais Anthony Vidler, auteur entre autres du livre publié en 1992 *The Architectural Uncanny*.

Dans un premier temps, il s'agira de revenir sur le texte de Freud, afin de mettre en évidence un rapport à la spatialité que le psychanalyste ne théorise pas en tant que tel, mais qui semble pourtant bien participer du sentiment de l'inquiétante étrangeté. Je me tournerai ensuite vers la peinture de De Chirico, afin d'approfondir l'atmosphère d'inquiétante étrangeté que recèlent ses tableaux, en me focalisant là encore sur l'espace, et notamment sur l'espace architectural, tout au moins en quelques-uns de ses aspects. Enfin, je conclurai en revenant sur le cas particulier de la maison hantée, que Freud ne fait qu'évoquer.

Mon parti pris est ainsi d'éviter d'identifier l'inquiétante étrangeté, en considérant avant tout comment elle se manifeste concrètement. L'inquiétante étrangeté a une teneur labile et insaisissable, qui expose à une difficulté qui est celle de toute atmosphère : elle semble s'évanouir au fur et à mesure qu'on croit la cerner. De cette difficulté, témoigne en particulier le texte de Freud. J'ajouterai enfin que dans le contexte de ma réflexion, « atmosphère » est synonyme de *Stimmung*.

### **Freud avec Binswanger : l'épisode de la ville italienne ou l'inquiétante étrangeté comme expérience corporelle et spatiale**

Freud ne thématise pas la spatialité en lien avec l'inquiétante étrangeté : les outils lui font défaut. Il ne manque pas, toutefois, de l'introduire dans son texte d'une façon significative. L'espace, et même l'espace architectural, intervient à un moment clé du texte, celui du souvenir que raconte le psychanalyste, d'une promenade dans une « petite ville italienne »<sup>2</sup> où lui-même fait l'épreuve de l'inquiétante

2 Vidler mentionne Gênes (A. VIDLER, *The Architectural Uncanny*, p. 43). Freud ne nomme pas la ville. Gênes, cependant, n'est pas une « petite » ville.

étrangeté. Il faut souligner le terme d'«épreuve», qui correspondrait assez bien au terme de «pathique»<sup>3</sup> au sens d'Erwin Straus: l'expérience est celle d'un ressenti qui saisit et prend au corps, et ne relève pas d'une logique de la connaissance.

Mais avant de préciser cette situation, je voudrais souligner un aspect structurel du texte que les commentateurs, soucieux d'aborder l'inquiétante étrangeté sous l'angle thématique – comme le fait Freud au demeurant –, passent généralement sous silence. Il s'agit du fait que ce texte, par son organisation interne, suscite chez le lecteur une expérience de lecture déroutante voire oppressante, qui n'apparaît pas sans affinité avec certains aspects de l'inquiétante étrangeté, envisagée sous l'angle de la spatialité. Freud, à vrai dire, a du mal à identifier ce sentiment: sa volonté scientifique s'en voit déstabilisée. Le texte a un côté labyrinthique qui perd et désoriente son lecteur, qui s'attendrait à y trouver des points d'articulation solides et surtout une argumentation permettant de progresser dans la pensée. Freud avance pour reculer ou se retrouver au même endroit: ainsi la troisième partie s'ouvre en effaçant les acquis de la deuxième, le psychanalyste affirmant qu'à chaque exemple avancé pourrait en fait correspondre un contre-exemple. Ou encore: la question de l'incertitude intellectuelle, discutée à partir du livre de Jentsch – déjà auteur en 1906 d'un livre sur l'inquiétante étrangeté: *Zur Psychologie des Unheimlichen* –, et qu'on croyait réglée dès le début de la première partie, ressurgit dans la deuxième à propos du rapport entre l'opticien Coppola et l'avocat Coppélius dans *L'homme au sable*; on ne comprend pas vraiment pourquoi. Freud, au demeurant, signale le caractère incertain du sentiment de l'inquiétante étrangeté, qui serait éprouvé différemment par chacun; et au moment même où il s'engage dans sa démarche théorique, il avoue une certaine apathie à cet égard, ne l'ayant pas éprouvé depuis longtemps. Il y a, par ailleurs, d'évidentes longueurs par rapport aux résultats: ainsi pour l'enquête linguistique qui prend quasiment toute la première partie, et qui apparaît disproportionnée au regard de son point d'aboutissement. Ce texte n'a donc pas la clarté qu'on lui prête quand on résume l'inquiétante étrangeté à quelques thèmes déterminés: il y a en son sein du «non-thématique» qui semble

3 La notion de «pathique» renvoie à la conception philosophique du sentir que le psychologue phénoménologue développe dans son ouvrage *Du sens des sens*.

bien avoir affaire à la spatialité, et cela déjà dans son organisation, à même son écriture : celle-ci revient sur elle-même, se cogne, s'efface, sans qu'une issue se dégage nettement. C'est un peu comme si on tournait en rond, sans vraiment aboutir.

L'inquiétante étrangeté résiste à la visée rationaliste et interprétative de Freud, lequel oscille entre d'un côté une approche objectivante liée à la littérature – principalement celle des *Contes* d'Hoffmann – passée au prisme de l'hypothèse de l'inconscient comme refoulement, et de l'autre une approche en rapport avec l'expérience vécue, ces deux versants intervenant de façon concomitante sans aboutir à des conclusions entièrement similaires. Ainsi que Pontalis le note dans sa préface de la version bilingue, Freud, ici, n'a pas la position du simple analyste ou interprète des formations de l'inconscient. L'expérience du scientifique, qui veut mettre à distance et qui veut objectiver, est rattrapée par une autre expérience, celle de l'individu, Freud lui-même, faisant l'épreuve de l'inconscient. Quelques moments affleurent ainsi dans le texte, où le psychanalyste fait part de son expérience vécue. L'épisode<sup>4</sup> de la promenade dans la petite ville italienne, qui prend place dans la deuxième partie de l'essai après la séquence de *L'homme au sable*, est un des plus significatifs. Déambulant « par un chaud après-midi d'été, dans les rues inconnues et désertes d'une petite ville italienne », Freud dit revenir à trois reprises sur le même lieu, là où des femmes sont flanquées aux fenêtres ; « saisi » alors par le sentiment de l'inquiétante étrangeté, il n'a qu'une hâte, retrouver le chemin de la *piazza*, éprouvant alors un grand soulagement. Le fait que Freud dit « être saisi » (il s'agit du verbe *erfassen* en allemand) témoigne du caractère d'épreuve de cette expérience, sur laquelle Pontalis, en psychanalyste, ironise : Freud omet de signaler le motif sexuel des « femmes fardées » qui pourrait rendre compte de l'attraction dangereuse mélangée d'angoisse de ces ruelles. De fait, Freud avance l'explication de la répétition du même, qu'il prolonge avec l'exemple du chiffre 62 qu'un homme rencontrerait à plusieurs reprises dans une même journée, et qui pourrait lui signifier l'âge de sa mort. Il rapporte ces impressions à des modes de fonctionnement psychique archaïque qui font retour, notamment la toute-puissance des idées.

Le recours à l'hypothèse de l'inconscient, y compris par Pontalis, ne permet pas en même temps d'embrasser le tout de l'expérience que Freud

4 S. FREUD, *L'Inquiétante Étrangeté*, p. 83-87.

lui-même décrit. Dans l'horizon de la réflexion de Ludwig Binswanger que je citais en introduction, et en particulier au vu de sa conception d'un « espace thymique » (*der gestimmte Raum*), certains éléments que Freud ne retient pas – pas plus Pontalis – sont à verser au compte de l'expérience de l'inquiétante étrangeté, en tant qu'expérience corporelle vécue.

Ces derniers touchent au fait que Freud décrit avant tout une expérience spatiale de désorientation – on ne s'y retrouve pas alors qu'on devrait s'y retrouver, et inversement on s'y trouve alors qu'on ne devrait pas s'y trouver –, ce que le psychanalyste souligne par le rapprochement avec la situation d'être égaré dans une forêt ou dans la montagne, surpris par le brouillard, sans être capable de retrouver son chemin : on tourne en rond, ainsi on retombe toujours sur le même relief alors qu'on pensait s'en être éloigné. L'autre exemple de Freud va dans le même sens, à savoir la situation où l'« on erre dans une pièce inconnue et obscure à la recherche de la porte ou de l'interrupteur », en entrant en même temps « en collision pour la énième fois avec le même meuble ». Comme je l'ai suggéré précédemment, l'écriture du texte de Freud porte en elle quelque chose de cette situation spatiale désorientante, sorte de tourner en rond ou de retour au même, qui génère suffocation.

Lorsqu'il discute l'essai de son prédécesseur Jentsch, Freud accorde le fait que perdre les points de repère dans son environnement est un facteur favorable à l'émergence de l'inquiétante étrangeté. En même temps, l'hypothèse de l'incertitude intellectuelle (*die intellektuelle Unsicherheit*) qui correspondrait à ce cas, est énergiquement écartée par lui comme inapte à rendre compte du sentiment. Mais justement, l'être-perdu dans l'espace qui entoure l'épisode de la ville italienne, ne relève pas de cette incertitude intellectuelle à laquelle Freud voudrait ramener toute désorientation dans l'espace. Car ce n'est pas comme lorsqu'on a perdu sa route, et que regardant à nouveau la carte, on peut bifurquer et continuer en changeant de direction. Il n'y a plus de points de repères géographiques, plus de balises pour stabiliser le rapport à l'environnement, que ce soit d'un côté ou de l'autre. Comme l'indiquent les mentions du brouillard et de l'obscurité, on ne peut plus voir et c'est en réalité tout le corps qui est pris d'assaut ; c'est la panique. Freud mentionne le sentiment de « détresse » (*Hilflosigkeit*) qui accompagne cette situation spatiale. Outre qu'il s'agit d'un rapport à l'environnement qui implique intimement le corps vécu, il s'agit d'une situation marquée par une affectivité qui a ceci de particulier qu'elle imprègne et envahit

le tout, à la fois le corps et le lieu. La détresse, que Freud rapproche de certains états du rêve, n'a pas ici d'objet déterminé, elle surgit de la rencontre avec un espace sans commune mesure avec celui dans lequel on évolue ordinairement, espace qui a ses points de repères assignables. Ceux-ci, d'ailleurs, pourraient porter une désorientation heureuse, celle du flâneur qui justement aime à se perdre, et ne cherche à atteindre aucun but. Mais dans le cas que rapporte Freud, la flânerie comme possibilité de promenade a été d'emblée écartée. L'être-perdu appartient à une autre logique.

Les analyses de Ludwig Binswanger relatives à l'espace thymique dans son texte de 1932 *Le Problème de l'espace en psychopathologie*<sup>5</sup>, faisant suite à celles d'Erwin Straus, permettent de préciser le statut de cet « être-perdu ». L'espace, en ce cas, doit être distingué à la fois de l'espace théorique de la science, et de l'espace de l'action en vue de buts à atteindre. L'espace thymique révèle une unité de l'être-au-monde en deçà de la division sujet/objet, pertinente quant à elle dans les domaines de la connaissance et de l'action. Cet espace est organisé par des directions de sens, elles-mêmes vecteurs de tonalités affectives (*Stimmungen*). Dans cette perspective, la détresse dont parle Freud n'a pas de cause assignable ni d'objet déterminé; il s'agit d'une tonalité affective qui s'exprime directement en termes d'espace, dans le fait de se sentir oppressé ou serré. Ainsi les ruelles se resserrent et se referment sur le promeneur en même temps que l'inquiétante étrangeté surgit; et la *piazza* s'offre au contraire comme une ouverture, inséparable quant à elle de la tonalité affective du soulagement, qui voit immédiatement le sentiment de l'inquiétante étrangeté s'évanouir et disparaître. L'espace dont il est question a ceci de particulier qu'il se qualifie dans des rapports – étroit/large; clos/ouvert; on pourrait ajouter haut/bas – qui sont inséparables de tonalités affectives, qui surgissent indépendamment du sujet volontaire et conscient, et imposent un être-au-monde dans lequel on ne peut plus faire la part entre ce qui est intérieur et ce qui est extérieur. La part dynamique de l'espace, entre rétraction et expansion, paraît décisive pour sa détermination: l'inquiétante étrangeté étant du côté de la rétraction, elle-même rapportée à l'expansion.

La part de l'architecture, ici le paysage urbain de la petite ville italienne, ne semble pas un élément structurel de l'approche, puisque

5 L. BINSWANGER, *Le Problème de l'espace en psychopathologie*, p. 81-122.

la forêt dans le brouillard est aussi bien évoquée. La comparaison avec la chambre, obscure et éventuellement définitivement close sous les mains qui ne parviennent pas à l'interrupteur, réaffirme cependant le potentiel de l'architecture. Anthony Vidler n'analyse pas cet épisode du texte de Freud, il l'évoque cependant de biais, en mentionnant une claustrophobie d'un type «piranésien»<sup>6</sup>; comme si le site de la ville italienne, qu'on peut imaginer charmant, se transformait soudain en une architecture labyrinthique et fermée à tout jamais, comme les prisons de Piranèse qui ont tant marqué l'imaginaire, surtout littéraire, du XIX<sup>e</sup> siècle.

### Les places vides de De Chirico et la grande tour

Je propose à présent de prolonger ce début de réflexion sur la spatialité, dans son rapport à l'inquiétante étrangeté, avec la peinture de De Chirico dans l'inflexion qui est la mienne vers le non-thématique, propice à souligner la teneur d'atmosphère de ce sentiment particulier. Aussi mon hypothèse est-elle que l'inquiétante étrangeté ne se réduit pas chez ce peintre aux objets perçus ni aux représentations qui animent ses toiles, même si celles-ci participent de ce sentiment, comme par exemple dans la figuration de ses étranges mannequins qui jouent de l'incertitude entre l'animé et l'inanimé, selon un motif que Freud avait déjà repéré. Mais chez De Chirico – né de parents italiens à Volos en Grèce en 1888 et mort à Rome en 1978 –, le dépaysement de l'inquiétante étrangeté est tout autant suscité par *l'absence d'objets*: c'est à ce titre que les places vides ou désertes, qui sont un peu comme sa signature, ont quelque chose de paradigmatique dans son œuvre. C'est là qu'intervient une réflexion sur la *Stimmung*: car ce qui est saisissant, c'est justement l'aptitude de De Chirico à rendre une atmosphère indépendamment des objets et des figures représentés.

Tout vide ne suscite pas malaise ou ambivalence, ni sentiment d'inquiétante étrangeté; il faut des conditions pour cela. Chez De Chirico les fameuses places vides, ou quasi vides, suscitent chez le

6 A. VIDLER, *The Architectural Uncanny*, p. 43. Vidler évoque cet imaginaire piranésien dans son livre en se référant à l'étude de L. KELLER, *Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale*, Paris: José Corti, 1966 (A. VIDLER, *Idem*, p. 37 note 36).



spectateur perplexité plus qu'angoisse à proprement parler : comme si quelque chose était en suspens qui ne se résoudrait jamais, ou au contraire allait se résoudre dans l'instant. Le vide manifeste une présence, potentiellement menaçante, mais qu'on ne voit pas : paradoxalement, l'inquiétante étrangeté n'apparaît pas et c'est dans l'invisible que se donne à sentir l'imminence de la menace qui pèse sur le tout ; on goûte aussi bien la paix que la catastrophe. Le vide est donc habité de présence, mais d'une présence inassignable qui ne saurait s'identifier aux quelques formes que l'on perçoit, par exemple une locomotive et son panache de fumée ou l'ombre d'un personnage. Cet espace qui rayonne de son inquiétante étrangeté, de quoi est-il fait ?

Le psychiatre phénoménologue allemand Thomas Fuchs<sup>7</sup>, dans une étude stimulante sur l'inquiétante étrangeté donnée dans le contexte d'une réflexion sur la collection Prinzhorn à l'hôpital psychiatrique de Heidelberg, et étayée par sa connaissance de la pathologie schizophrénique, livre des éléments de réponse intéressants. Il souligne, pour les images, que la *Stimmung* de l'inquiétante étrangeté, est à chercher non du côté de la figuration de certains objets, mais du rapport particulier qui s'établit entre le premier plan et l'arrière-plan, et qui va dans le sens d'une déréalisation – qu'il qualifie d'« ontologique ». Thomas Fuchs introduit spécifiquement la référence à Hermann Schmitz et son analyse du « *Gefühlsraum* », qui donne sa place à l'inquiétante étrangeté comme atmosphère. En deçà de l'horreur (*das Grauen*) qui se cristallise dans le rapport à l'objet, l'inquiétante étrangeté se distingue de l'angoisse (*die Angst*) ou de la crainte (*die Furcht*), en ce qu'elle est appréhendée dans son unité indivise et globale comme s'avancant vers le sujet par des excitations centripètes (*zentripetale Erregungen*). Elle est par ailleurs indissociable de manifestations corporelles cutanées comme les frissons ou les tremblements, la chair de poule – l'angoisse de l'*Unheimlich* est ici désignée par le terme allemand « *die Bangnis* »<sup>8</sup>.

Dans la peinture, l'étrangeté du familier se révélerait d'autant plus que le décalage entre les objets de notre quotidien et leur arrière-fond

7 T. FUCHS, *Bilderfahrung und Psychopathologie*, p. 63-82.

8 H. SCHMITZ, *Der Gefühlsraum*, p. 280-285 ; Freud mentionnait aussi que l'inquiétante étrangeté ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite angoisse et épouvante, tout en cherchant le noyau spécifique qu'il recèle : S. FREUD, *L'Inquiétante Étrangeté*, p. 29.

existentiel se ferait plus saillant, lui qui n'apparaît pas d'ordinaire. Comme le note Thomas Fuchs, le vide chez De Chirico peut s'appréhender selon cette logique : la présence menaçante l'est d'autant plus qu'elle n'est pas représentée, et qu'elle contraste comme en arrière-plan avec la facticité de ce qui est là.

Cela dit, d'autres éléments concrets peuvent être pris en compte afin de déterminer le sentiment de l'inquiétante étrangeté, qui aboutissent plus directement à une analyse de l'espace : l'architecture compte parmi eux. Les études érudites<sup>9</sup> se focalisent en général sur l'espace pictural de la représentation, et renseignent sur la façon dont De Chirico trompe l'espace perspectiviste, en donnant l'impression, dans la construction de ses espaces architecturés, d'obéir aux lois de l'illusion d'optique alors qu'il les déjoue. Cela contribue à donner cette sensation de fermeture de l'espace qui oppresse, là où l'on attendrait au contraire une ouverture, celle que symbolise la place italienne, lieu de rencontre, de parole et de joie – l'ouverture étant à entendre au sens architectural comme au sens affectif du terme, si l'on se souvient de l'épisode de Freud. De Chirico semble superposer les deux dans une ambivalence étonnante : d'un côté, l'oppression voire la suffocation du lieu ; de l'autre son éclat, sa brillance. D'ailleurs, on se demande souvent sur quelle scène on est : est-ce une ville ? Un décor de théâtre ? Quoi qu'il en soit de cette incertitude, l'architecture participe sans aucun doute de cette impression d'un lieu hanté à cause ou en dépit de sa vacuité. De ce point de vue, De Chirico se montre tout autant marqué par la nostalgie d'un passé antiquisant – est-ce celui de la Grèce dans laquelle il est né ? –, ce dont témoigne la présence des statues, surtout d'Ariane, que par l'irruption de la modernité urbaine qui crée, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, une désolation de l'habiter jusqu'alors inconnue : la gare, le train, sont des signes de cette modernité qui plane sur ses toiles.

L'historien de l'architecture Anthony Vidler, dans son ouvrage sur l'inquiétante étrangeté (*uncanny*), apporte des éléments de réflexion intéressants par rapport à notre questionnement. Il situe en effet l'inquiétante étrangeté dans le contexte d'une approche plus globale de l'espace de la modernité depuis l'époque des Lumières. S'il souligne à cet

9 W. RUBIN, W. SCHMIED et J. CLAIR (dir.), *Giorgio de Chirico*, p. 95-109 : l'historien de l'art allemand Wieland Schmied aussi signale la lecture de Weininger.

égard l'idéal, conforme au progrès, d'un espace toujours plus rationnel, maîtrisé et transparent – le cas d'espèce étant le Panoptique de Jeremy Bentham, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'étudie Foucault –, il en relativise en même temps la portée et l'efficacité en se rendant attentif à toute la part obscure, refoulée, qui accompagne en même temps cette évolution. L'inquiétante étrangeté, finalement, serait cette part obscure de l'espace que la modernité architecturale a refoulée, mais qui ferait retour en elle.

L'architecture, dans la peinture de De Chirico, semble obéir à une logique de ce type. Solide, rationnelle, elle apparaît à la fois garantir accueil et protection, tout en exposant à l'anéantissement et à la disparition. Les jeux de lumière et d'ombre qu'elle suscite participent de cet effet. La lumière éclatante – est-elle, d'ailleurs, celle naturelle du jour, celle d'un grand midi méditerranéen ou bien celle artificielle et électrique de la civilisation technique? Il y a là encore un indécidable –, cette lumière éclatante est la plupart du temps coupée ou doublée par un espace noir, comme une ombre qui ne provient de rien.

Les jeux d'ombre, comme Victor I. Stoichita l'a mis en évidence dans son livre *Brève Histoire de l'ombre*, relèvent chez De Chirico d'une surenchère délibérée qui déjoue les calculs des traités perspectivistes, conduisant à la diabolisation d'une ombre devenue autonome<sup>10</sup>. Mais l'espace noir chez cet artiste est encore d'une autre nature que ce jeu sur les lois optiques de la peinture: il se présente comme une tentation irrésistible de plonger ou de sombrer dans l'espace, au risque d'y être définitivement englouti. Il n'est pas simplement absence de lumière, il est quelque chose de positif ou d'actif. Je suivrai ici Anthony Vidler qui aborde l'espace noir (*dark space*) – c'est à propos d'une étude sur le Temple de la mort d'Étienne-Louis Boullée<sup>11</sup> – en faisant intervenir non seulement l'acception d'Eugène Minkowski dans sa psychopathologie de l'espace vécu<sup>12</sup>, d'un espace noir opposé à un espace clair, mais également

10 V. I. STOICHITA, *Brève Histoire de l'ombre*, p. 131-162. Dans son approche de De Chirico, l'auteur s'appuie notamment sur la toile *Mystère et mélancolie d'une rue* (1914).

11 A. VIDLER, *op. cit.*, «Dark Space», p. 166-175, et notamment p. 173-175.

12 E. MINKOWSKI, *Le Temps vécu*, p. 366-387. Dans ce chapitre VII, Minkowski, en se basant sur la psychopathologie et notamment les hallucinations, avance l'idée qu'il y a deux façons de vivre l'espace, ce qu'il développe en distinguant «l'espace clair» et «l'espace noir». Son approche ne se justifie qu'au plan phénoménologique. L'espace clair est celui d'une

celle de Roger Caillois. Ce dernier mentionne en effet Minkowski, dans sa fameuse approche sur le mimétisme (et la psychasthénie légendaire)<sup>13</sup>, pour faire valoir une force de dépersonnalisation et d'assimilation au milieu, à mettre en relation justement avec cet espace noir, dévorant et morbide, que le psychiatre phénoménologue repérait au début des années trente.

Certains aspects des architectures de De Chirico, en lien avec les places vides, permettent de repérer cette dynamique mortifère de l'espace noir, qui ne se réduit pas aux seules ombres, mais agit dans l'«entre» de l'espace. Le tableau de 1913 *La grande tour*, qui se trouve au musée de Düsseldorf, avec sa tour disproportionnée, démesurément haute, ouvre un espace actif de ce type, dont la logique n'est plus celle de la représentation: la sensation de béance et d'engloutissement y est en effet plus forte encore. Le récit de Freud de 1919, reprenant le conte d'Hoffmann *L'homme au sable*, en serait le commentaire le plus ajusté. La grande tour dans le conte est en effet le théâtre d'un drame, celui de la mort de Nathanaël: ce dernier, croyant voir son persécuteur Coppélius en bas sur la place, se jette de son sommet vers lui, en même temps disparu dès que le corps



Giorgio De Chirico, *La grande Tour*, 1913. ©Adagp, Paris, 2019.

certaine «aisance» ou «ampleur» qui est ressentie dans l'ordinaire de la vie. Mais «l'espace noir» est aussi quelque chose de positif: il est agi par une profondeur qui n'est que profondeur, «noire et mystérieuse» (p. 395). L'espace noir, en soi, n'est pas pathologique mais il peut le devenir, comme en attestent les cas cliniques.

- 13 R. CAILLOIS, *Le Mythe et l'Homme*, p. 86-122, et notamment p. 111-113 où est mentionnée la psychopathologie de l'espace vécu de Minkowski: l'espace noir devient celui d'une «puissance dévoratrice», qui tend à l'assimilation au milieu dans des processus de «dépersonnalisation». Caillois aborde ainsi ce mimétisme morbide comme «une véritable tentation de l'espace» (p. 109).

s'échoue au sol. «La tentation de l'espace», pour reprendre l'expression de Caillois, a opéré de sa magie funeste : l'espace noir est synonyme de la mort par assimilation au milieu. L'espace architectural, avec sa lumière et ses ombres, sa transparence et ses opacités, semblerait chez De Chirico pouvoir accueillir le drame de l'espace qui met un terme à la folie de Nathanaël, englouti vers ce qui est absolument autre. L'espace que met en scène De Chirico est en cela un «espace noir», au sens où Vidler l'envisage suite à Minkowski et Caillois : non en rapport avec l'espace visuel de la représentation mais en lien avec une spatialité entièrement affective qui appartient au corps vécu.

L'espace, en reprenant cette fois-ci les catégories de Binswanger, peut être également qualifié de thymique dans la mesure où il porte en lui une sensation de mouvement, qui donne à la disproportion une teneur dynamique : elle emporte avec soi<sup>14</sup> – en un sens du «dynamique» proche de celui de Gaston Bachelard dans *L'Air et les Songes*. La chute, ici, est un vecteur aussi prégnant que l'élévation, et la hauteur, justement trop haute, emmène avec elle le vertige. Ce serait la différence entre le sublime et l'inquiétante étrangeté : dans le premier cas l'excès de hauteur, la démesure, est surmonté à travers un sentiment de liberté. Dans le second cas, l'élévation trop haute vacille et penche du côté d'une chute qui n'est pas abstraite : tout l'espace vécu y participe ; comme si l'on était soi-même emporté vers cette part noire, mortifère de l'espace qui prend directement au corps et engloutit malgré soi.

En même temps, on reconnaîtra que l'inquiétante étrangeté n'empêche aucunement d'apprécier la peinture de De Chirico sous l'angle de l'art et d'une éventuelle beauté.

### La maison hantée

Dans un troisième temps, qui sera ma conclusion, je voudrais rapidement considérer un autre versant de l'inquiétante étrangeté : «la maison hantée»<sup>15</sup> que Freud délaïsse, bien qu'il retienne ce cas comme

14 G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, p. 331-347.

15 La maison hantée revient à trois reprises dans l'essai. La première fois, c'est dans l'enquête linguistique à propos de l'usage anglais du terme *unheimlich*, synonyme de «*haunted*» pour une maison (p. 35). Freud revient sur cet usage dans la deuxième partie (p. 99) : «Nous avons d'ailleurs vu que nombre de langues modernes ne peuvent pas du tout rendre notre

exemplaire. Le terme *Unheimlich*, comme l'indique l'étymologie au demeurant complexe, porte en lui le «*Heim*» ou le *home* anglais qui indique le «chez soi»<sup>16</sup>. Avec la maison, on est de plain-pied dans la question de l'architecture.

Anthony Vidler consacre un premier chapitre très fourni aux «*Unhomely Houses*», et plus largement une première partie aux *Haunted Houses*. L'enquête sur la maison hantée puise ses sources principalement dans la littérature depuis les débuts du romantisme, notamment chez E.T.A. Hoffmann, auteur riche et inventif à ce sujet, jusqu'à Victor Hugo et Herman Melville. L'objectif, comme je l'ai déjà évoqué, est en même temps d'être une réflexion plus générale sur l'espace de la modernité, dont Vidler veut montrer l'ambivalence de façon concrète, à travers une étude sur l'architecture qui mobilise à la fois la littérature, la philosophie, la psychologie et la psychanalyse. Derrière la maison hantée, se profile la problématique sociale d'une modernité architecturale dans laquelle l'homme ne peut plus habiter, n'est plus chez soi, devenant *homeless*.

expression: une maison *unheimlich* autrement que par la formule: une maison hantée. Nous aurions pu à vrai dire commencer notre investigation par cet exemple, peut-être le plus frappant de tous, mais nous ne l'avons pas fait parce qu'ici l'étrangement inquiétant est trop mêlé à l'effroyable et en partie recouvert par lui» (p. 99); enfin il évoque l'histoire d'une maison hantée par des crocodiles fantomatiques, qu'il aurait trouvée dans le magazine anglais *The Strand* (p. 111).

- 16 Dans le dictionnaire moyen haut allemand, *heimlich* ou *heimelig* (indigène, chez soi) est synonyme de *vertraut* (familier) et *geheim* (secret); *heimlich* est synonyme de *verborgen*; das *Geheimnis* ou das *Heimliche* signifie le secret (en cachette). Dans le dictionnaire pratique de la langue allemande, *heim* signifie «chez soi»; das *Heim* = le «chez soi», «le foyer»; die *Heimat* = la patrie; *heimisch* = ce qui est local, du pays (*sich heimisch fühlen* = se sentir chez soi); heimlich = secret, ni vu ni connu. En anglais, *homely* = accueillant. Le terme «*unhomely*» ne figure pas dans le dictionnaire pratique; il se justifie comme traduction de «*unheimlich*». Anthony Vidler (p. 23) reprend la remarque de Jentsch sur l'usage du terme *unheimlich* et son lien avec la psychologie: quelqu'un ayant une expérience *unheimlich* n'est pas tout à fait *zu Hause* (*at home*) en la matière; il n'est pas *heimisch* (*homely*), l'affaire lui est étrangère. L'adjectif *unheimlich* renvoie à la fois à *heimisch* (chez soi) et *heimlich* (secret). Freud joue sur les deux: «Il est sans doute exact que le *Unheimlich* est le *Heimlich-Heimisch* qui a subi un refoulement et qui a fait retour à partir de là, et que tout ce qui est étrangement inquiétant remplit cette condition», S. FREUD, *L'Inquiétante Étrangeté*, op. cit., p. 115.

Le thème de la maison *unheimlich*, très présent également chez Edgar Poe, est situé historiquement. Comme Vidler le note, il faut le croiser avec la fascination qu'exerce sur les romantiques l'imaginaire spatial labyrinthique et suffocant des prisons de Piranèse, avec ses escaliers en spirale qui n'aboutissent nulle part. Historiquement daté, il apparaît toutefois ne pas avoir perdu son actualité. Du côté de la peinture, une exposition au *Kunstmuseum* de Bonn s'est tenue en 2017 sous l'intitulé *Unheimlich-The Uncanny Home*, rassemblant des peintures d'intérieur d'Edvard Munch à Max Beckmann et se focalisant sur la période autour de 1900<sup>17</sup>. On se rend compte par ailleurs que les artistes contemporains n'ont pas abandonné le thème : toujours à Bonn, en 2013, se tenait une exposition sous le titre *HEIMsuchung – Unsichere Räume in der Kunst der Gegenwart – Uncanny Spaces in Contemporary Art*<sup>18</sup>. Cette manifestation, au demeurant, doit être située dans le contexte d'une relative attraction de l'art contemporain pour l'inquiétante étrangeté, ainsi qu'on le découvre dans le livre de Susanne Müller<sup>19</sup> consacré à ce sujet.

La tendance qu'on observe toutefois en ce domaine relève davantage d'une reprise des thématiques de Freud – la mort, le double, l'incertitude entre l'animé et l'animé... – que d'une recherche sur le non-thématique, c'est-à-dire l'atmosphère. De ce point de vue, l'orientation reste bien freudienne voire lacanienne : l'inquiétante étrangeté tend à être objectivée, perdant du coup sa force d'impression, sa teneur pathique. Chez les artistes contemporains, on ne trouve que rarement un travail sur cette spatialité affective qui rapprocherait de l'inquiétante étrangeté comme *Stimmung*, atmosphère. Le travail de Gregor Schneider, notamment dans sa *Ur Haus* – œuvre entamée en 1985<sup>20</sup> –, fait figure d'exception et mériterait plus ample considération. Car c'est en réduisant au maximum la part anecdotique des objets, et en travaillant directement sur la spatialité de sa propre maison, que l'artiste allemand

17 *Unheimlich, The Uncanny Home, Innenräume von Edvard Munch bis Max Beckmann – Interiors from Edvard Munch to Max Beckmann*, Kunstmuseum Bonn, 20. Oktober 2016 – 29. Januar 2017.

18 *HEIMsuchung – Unsichere Räume in der Kunst der Gegenwart, HEIMsuchung – Uncanny Spaces in Contemporary Art*, Kunstmuseum Bonn, 9. Mai-25. August 2013.

19 S. MÜLLER, *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre, das Unheimliche et l'art contemporain*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2016.

20 Voir le site web de l'artiste.

suscite une atmosphère d'inquiétante étrangeté qui a pour seul ressort l'intervention sur l'architecture, par la modification incessante des murs, des ouvertures, des couloirs, des escaliers..., jusqu'à créer un espace où la vie elle-même est menacée.

En même temps, on voit que la maison hantée (*das unheimliche Heim*) a beaucoup de mal à s'affranchir de sa représentation archétypale qui est « l'intérieur », celui que la peinture de 1900<sup>21</sup> s'est particulièrement attachée à faire vivre en écho à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. On ne peut s'empêcher ici de songer aux réflexions de Walter Benjamin sur l'intérieur et les traces dans ses notes sur les *Passages*<sup>22</sup>, faisant écho à Adorno lui-même lecteur de Kierkegaard. Cet intérieur, comme un « étui », un « écrin » ou un « boîtier », dans lequel les traces sont enfermées comme des fétiches, est par excellence celui de l'individu bourgeois. Dans ce contexte, l'inquiétante étrangeté privilégie un rapport à l'intériorité : celle du sujet, celle de la maison (appartement ou non). La pensée de Freud, finalement, participe de ce contexte : dans son abord de l'inquiétante étrangeté, elle s'organise autour d'une philosophie du sujet et de l'intériorité.

Le mérite d'une orientation phénoménologique, à cet égard, est justement de permettre de se libérer des présupposés liés au sujet et à l'intériorité. Binswanger se séparait de Freud justement sur cette question, lui reprochant aussi son naturalisme. C'est dans cette mesure que la pensée de Binswanger ou celle de Minkowski peut s'avérer féconde dans une mise au travail de l'approche freudienne de l'inquiétante étrangeté.

Il est intéressant de voir, pour terminer, qu'Anthony Vidler, pourtant particulièrement attaché dans son analyse à la théorie freudienne – jusqu'à Lacan –, fait finalement appel lui aussi à la phénoménologie pour décrire cet espace architectural de la modernité, dont la transparence et la clarté ne manquent pas d'être hantées par la dynamique de la noirceur. Il faut même souligner que c'est bien sa fréquentation concrète de l'architecture, qui l'amène à introduire cette idée d'une « phénoménologie

21 On trouve une riche matière à ce sujet dans le livre de F. KRÄMER, *Das Unheimliche HEIM*, à partir d'analyses de tableaux de Paul Signac, Edvard Munch, Edouard Vuillard, Félix Vallotton, Vilhelm Hammershoi, Pierre Bonnard.

22 W. BENJAMIN, *Paris Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, « L'intérieur, la trace », p. 230-246.



du noir»<sup>23</sup> (selon l'expression qu'il reprend à Minkowski), qu'il faudrait selon lui envisager comme concomitante à l'invention de l'espace clair et rationnel de la modernité.

### *Bibliographie*

*N.B.* : Pour les publications le plus fréquemment utilisées dans ce recueil, voir la *Bibliographie générale* figurant à la fin de la présentation.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris: José Corti, Le livre de poche, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 1943).

BENJAMIN Walter, *Paris Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Le livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris: Cerf, 2000.

BINSWANGER Ludwig, *Le Problème de l'espace en psychopathologie*, préface et traduction par Caroline Gros, Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1998, «L'espace thymique», p. 81-122.

CAILLOIS Roger, «Mimétisme et psychasthénie légendaire», *Le Mythe et l'Homme*, Paris: Gallimard, Folio essais, 1938, p. 86-122.

FREUD Sigmund, *Das Unheimliche und andere Texte, L'Inquiétante Étrangeté et autres textes*, traduit de l'allemand et annoté par Fernand Cambon, traduction révisée, préface de J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 2001 (1<sup>re</sup> éd. 1985).

FUCHS Thomas, «Das Unheimliche im Bild. Eine phänomenologische Studie anhand von Werken der Sammlung Prinzhorn», *Bilderfahrung und Psychopathologie, Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn*, Sonja FROHOFF, Thomas FUCHS, Stefano MICALI (Hg.), Paderborn: Wilhelm Fink, 2014, p. 63-82.

KRÄMER Félix, *Das Unheimliche HEIM, Zur Interieurmalerei um 1900*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2007.

MINKOWSKI Eugène, «Vers une psychopathologie de l'espace vécu», *Le Temps vécu, Études phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris: PUF, Quadrige, 2013, p. 366-387.

MÜLLER Susanne, *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre, das Unheimliche et l'art contemporain*, Paris: Publications de la Sorbonne, 2016.

23 A. VIDLER, *The Architectural Uncanny*, p. 169: «The moment that saw the creation of the first “considered politics of spaces”, based on scientific concepts of light and infinity also saw, and within the same epistemology, the invention of a spatial phenomenology of darkness».

- RUBIN William, SCHMIED Wieland, CLAIR Jean (dir.), *Giorgio de Chirico*, Haus der Kunst, Munich 17 novembre 1982-30 janvier 1983, Centre Georges Pompidou, Paris : Musée national d'Art Moderne 24 février-25 avril 1983.
- SCHMITZ Hermann, *Der Gefühlsraum: System der Philosophie*, Band 3 (Der Raum), Teil II, Kapitel 3 (Die Räumlichkeit der Gefühle), Bonn : Bouvier, 1969, p. 280-285.
- STOICHITA Victor I., *Brève Histoire de l'ombre*, Genève: Droz, 2000, IV Autour de l'« inquiétante étrangeté », p. 131-162.
- STRAUS Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, traduit de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble: J. Millon, 2<sup>e</sup> éd., 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1989).
- VIDLER Anthony, *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge MA, London GB: The MIT Press, 1992.

### *Catalogues d'exposition*

- Unheimlich, The Uncanny Home – Innenräume von Edvard Munch bis Max Beckmann – Interiors from Edvard Munch to Max Beckmann*, Kunstmuseum Bonn, 2016.
- HEIMsuchung – Unsichere Räume in der Kunst der Gegenwart – HEIMsuchung – Uncanny Spaces in Contemporary Art*, Kunstmuseum Bonn, 2013.