

PRÉFACE

Paul Denis

Le choix de grottes, comme celles de Lascaux ou d'Altamira, pour y peindre des figurations, liées vraisemblablement à des croyances magiques, en tout cas à des rêves de pouvoir sur certains animaux, et pourquoi pas à des rituels visant à la maîtrise des désirs sexuels et conquérants, nous invite à penser qu'il existe un lien profond entre la vie psychique et des espaces qui la captent. Entrer dans la nuit de la grotte comme s'enfoncer dans la nuit du sommeil où surgit le rêve, suspendre ainsi les perceptions du monde extérieur pour laisser se révéler ce qui vient du monde intérieur ? Les caves où s'exerçaient les cultes paléochrétiens, l'obscurité des sanctuaires romans ou des mastabas étaient porteurs de nuit... La vie religieuse, c'est-à-dire tout un aspect de la vie psychique, est liée à des constructions, à des architectures allant des Pyramides aux temples grecs et à Saint-Pierre de Rome. Le bureau de l'analyste lieu d'un culte particulier, celui du psychisme cultivé pour lui-même est toujours attentivement architecturé par chaque psychanalyste.

L'organisation d'un lieu, de ses volumes, de sa lumière, agit comme un révélateur de certaines pensées ; elle peut avoir été délibérément conçue comme incitatrice d'états particuliers de l'âme ou de la sensibilité, c'est le cas de l'architecture des monuments commémoratifs, de celle des théâtres, des cloîtres ou des salles de concert, mais aussi des hôtels et des tribunaux... Certaines architectures intérieures invitent aux rapprochements familiaux, d'autres aux échanges intellectuels — bibliothèques et musées — ou sociaux. Mais il en est qui s'avèrent être des pièges pour l'esprit, voire des pièges pour la liberté, par exemple les « grands salons » des hôtels particuliers dont l'extension est à la

mesure du pouvoir que cherchent à exercer leurs commanditaires et surtout le château de Versailles et sa *Galerie des Glaces*, qui ont été conçus pour asservir dans le luxe et les plaisirs une noblesse indocile, l'architecture constituant ici le bras séculier d'un système de gouvernement.

Une architecture est un texte sans mots mais dont la voix silencieuse s'empare de nous. Le regard du psychanalyste sur l'art de construire est-il en mesure de l'interpréter ? Il peut du moins rêver sur cette musique des volumes et de la lumière, et mettre cette rêverie en parallèle avec certaines figures psychiques dont la rencontre avec l'architecture est particulièrement lisible.

L'une d'entre elles est le couple claustrophilie-claustrophobie. Le plus évident de ces deux versants, car le plus conflictuel, est la claustrophobie. Nous connaissons tous des personnes qui ouvrent immédiatement une fenêtre quand elles arrivent dans une pièce, ne prennent pas l'ascenseur et qui, au cinéma se placent en bout de rang, sur un strapontin s'il le faut, le plus près possible de la sortie, les mêmes ne prennent pas volontiers l'avion... Les *designers* qui planchent sur la disposition et la décoration des cabines d'aéronefs cherchent inlassablement à trouver un ensemble de lignes qui diminue le sentiment d'enfermement, et pourrait même donner une illusion d'ouverture... L'analyse de personnes claustrophobes conduit presque invariablement à des souvenirs de soumission imposée par un personnage maternel exigeant, sans plaisir à la clé. L'inverse, le plaisir à être dorloté par maman développe au contraire une aptitude à la claustrophilie, être bien chez soi dans un décor douillet où l'on savoure des scones avec un thé léger. Il s'ensuit que nous avons tous nos aptitudes à la claustrophilie comme à la claustrophobie, tout est une question de degré. Ainsi le rôle des hôtesse de l'air, aux petits soins, le confort des fauteuils, la lumière tamisée des avions, visent à réveiller les aptitudes de chacun à la claustrophilie. Mais point trop n'en faut, le trop dans ce sens risquerait de réveiller la claustrophobie. D'étranges phénomènes d'inversion entre claustrophilie et claustrophobie peuvent être observés. Telle jeune femme qui s'est organisé un intérieur à son image et où elle se sent bien, chez elle, décide de le partager avec l'homme qu'elle aime et qui jusque-là vivait séparément. La survenue d'objets étrangers, de la raquette de tennis aux chaussures qui débordent des placards et la magie du lieu est brisée ; au lieu de rentrer au plus vite chez elle pour s'y recomposer après son travail, elle traîne, passe du temps

au café avec une amie, et se sent enfermée en territoire hostile lorsqu'elle est enfin rentrée. Un changement, même modeste, dans une maison peut lui faire perdre son âme, changer sa signification. Les changements dans la psychologie collective et les modalités de travail induisent des bouleversements dans l'architecture des lieux d'habitation. Le feu, le foyer qui était au centre des habitations de Skara Brae, à la charpente en côtes de baleine, a quitté le centre des maisons bourgeoises avec la domesticité, avec la disparition de celle-ci le fourneau redevient le centre de l'habitation sous la forme contemporaine de la « cuisine ouverte » ; la diminution du nombre des enfants fait disparaître les chambres d'enfants qui abritaient pour leur sommeil plusieurs enfants... Nul doute que le télétravail infléchira l'organisation des logements. L'architecture et son double, l'urbanisme, interagissent dans une osmose particulière entre les espaces du dedans et ceux du dehors, osmose aussi entre organisation sociale et organisation mentale et entre nature et culture, l'une ayant un pouvoir considérable sur l'autre. Rappelons-nous ce que Marcel Mauss nous a appris des « variations saisonnières des sociétés eskimos. L'hiver, la communauté rassemble tous ses membres dans l'igloo, grande habitation commune, chaque homme apporte le produit de sa chasse lequel est réparti également entre tous sous l'autorité matriarcale d'une femme d'expérience ; celle-ci dirige la vie commune dans le confinement que l'hiver impose à tous. L'été chaque couple et ses enfants quittent l'igloo pour s'installer où il veut sous la tente, chaque homme donne à son épouse le produit de sa pêche pour la nourriture, non pas de la communauté mais de la famille nucléaire. La vie sociale est entièrement changée, les rapports parents-enfants s'individualisent. Il est vraisemblable que la vie amoureuse de chaque couple change, que les relations des enfants avec leurs parents ne sont plus ceux que l'igloo imposait ; gageons que la vie psychique se transforme et que les rêves des uns et des autres ne sont plus les mêmes. Le climat peut imposer ou induire des formes architecturales et des modes de vie qui modèlent ensuite la psychologie de chacun.

Tout volume architectural a le pouvoir d'être plus ou moins contraignant et, partant, claustrophobogène, il est en mesure d'éveiller simultanément un plaisir à s'y sentir porté. Dans l'éventail des phobies, presque toutes peuvent se trouver en résonance avec telle ou telle architecture mais particulièrement le vertige et l'agoraphobie. D'autres figures de la métapsychologie freudienne

pourraient être invoquées : le deuil, la mélancolie — fascinante nécropole de Gênes -, ou encore le narcissisme qui poussait les notables de San Gimignano à construire des tours qu'il fallait faire plus haute que celle du voisin.

Mais ce n'est pas cette voie qu'a empruntée Cosimo Schinaia ; c'est délibérément qu'il a évité de chercher à mettre en évidence un rapport explicite entre telle psychopathologie et telle architecture. Son choix a été d'éviter de construire une thèse, une théorie qui aurait enfermé la question irréductible des rapports entre l'architecture et notre monde intérieur, dans un carcan conceptuel. Il a suivi une voie indirecte, celle d'une démarche impressionniste, sorte de déambulation propice à la rêverie, à l'aperception poétique des formes architecturales et à la pensée. Mais il ne nous emmène pas seulement avec lui dans ce parcours, il nous accompagne, escorté d'un nombre impressionnant d'auteurs, architectes, artistes, philosophes, littérateurs, psychanalystes dont les points de vue enrichissent et approfondissent la vision. Au gré de ce voyage au cœur de l'architecture et de l'urbanisme mais aussi de la psychanalyse, il nous fait rencontrer et parler avec nous mille personnages dont on entend la voix au passage, et dont chaque parole ouvre des portes et des horizons.

Paul DENIS¹

INTRODUCTION

Il est un âge où l'on enseigne ce que l'on sait ; mais il en vient ensuite un autre où l'on enseigne ce que l'on ne sait pas : cela s'appelle chercher. Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience : celle de désapprendre, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversées.

Roland Barthes, *Leçon*, 1978

Les hybridations sont nombreuses dans ma biographie personnelle et professionnelle, j'en parle amplement dans le premier chapitre ; et par-dessus tout j'éprouve la nécessité continuelle, impérieuse, incontournable de relier le dedans et le dehors, la réalité psychique avec la réalité matérielle et vice versa, dans un franchissement continu des seuils, tant réels que métaphoriques.

L'échange osmotique entre l'intérieur et l'extérieur, entre la psyché et le soma, entre les processus primaire et secondaire, entre le conscient et l'inconscient, entre l'organisation mentale et l'organisation sociale, entre nature et culture, les passages, les allers et retours entre le dedans et le dehors, entre espace mental et espace architectural, la fluctuante et continuelle redéfinition des relations entre les deux territoires, avec leurs changements, leurs transformations, leurs réorganisations, constituent une question assez délicate, dans le double registre intrapsychique et interpersonnel. Nous sommes à l'intérieur des bâtiments, dans nos maisons en dur, mais en même temps nous les hébergeons dans notre esprit, nous les construisons, les habitons, les modifions ou les détruisons dans nos rêves.

Il ne s'agit certainement pas d'un livre de psychanalyse de l'architecture, ce qui serait une illusion présomptueuse, une manière déplacée d'aborder le problème. L'architecture, porteuse d'une pensée immanente, ne saurait jamais se réduire à une simple application des concepts psychanalytiques, puisque la transposition matérielle et spatiale les modifie, les altère, en quelque sorte les trahit. Il s'agit plutôt d'un livre qui tente courageusement de comparer les langages des

¹ Psychiatre, psychanalyste, membre formateur de la Société psychanalytique de Paris et full member de l'API. Il a dirigé la *Revue française de psychanalyse* de 1996 à 2004. Il a reçu le prix Maurice Bouvet en 1990.

deux disciplines, leurs objectifs, leurs ambitions relatives à une recherche sans fin du bien-être des humains, en respectant leurs statuts épistémologiques respectifs, les spécificités, les irréductibilités à d'autres langages.

Qu'il s'agisse de domaines très différents, c'est certain. L'architecture crée des maisons privées, des édifices publics et s'appuie sur une démarche conceptuelle et constructive qui implique un professionnalisme et de nombreuses connaissances qui doivent tenir compte des facteurs esthétiques, fonctionnels, technologiques, financiers et légaux. En comparaison, la psychanalyse reste une démarche privée et artisanale. Protégée par l'intimité du cabinet d'analyse, la relation analytique aborde le monde extérieur essentiellement au travers des associations et des interprétations.

Néanmoins, la recherche de points de contact et d'occasions d'échanges consiste à créer un terrain et des espaces contenant qui offrent un potentiel de développement et d'enrichissement pour les deux langages. Ainsi, c'est la recherche non seulement d'une simple coexistence, mais plutôt d'une intégration significative entre psychanalyse, architecture et urbanisme, des savoirs en apparence très éloignés, mais de fait inextricablement interconnectés, qui a produit l'esprit même avec lequel ce livre a été pensé et écrit. Il ne s'agit pas de créer des liens arbitraires, des analogies artificielles, des superpositions confuses, mais de se déplacer en un mouvement oscillatoire d'une discipline à l'autre, d'entrer et sortir de chacun des domaines, enrichis des expériences réciproques et d'interrogations sur l'activité de la psyché humaine, sur l'expérience du sujet.

Selon Sigmund Freud¹, par langage, il faut entendre non seulement l'expression de pensées en mots, mais aussi la langue des gestes et toute autre sorte d'expression de l'activité animique, comme l'écriture.

Un ouvrage, un écrit psychanalytique, ne nous parle pas s'il n'a pas la capacité de conserver dans son développement et son style les traces qui l'ont rendu nécessaire².

Franco La Cecla³, à propos de l'écriture en architecture, dit qu'elle est la forme la plus intègre, pas simplement pour aborder la ville et l'espace, car elle respecte la nature magmatique du présent et ne prétend pas l'inventer, ni l'épuiser. Elle caresse les lieux, les gens qui les traversent, raconte comment ils se confondent.

La poétique de Joan Margarit⁴ est marquée par une double appartenance : son amour pour l'architecture et pour l'écriture. Façonner des projets de construction ou des mots implique nécessairement un acte créatif, une intuition, un artifice. Pour le poète catalan, comme l'architecture, la poésie est l'art de la répartition du poids. La poésie tente de représenter des poids sentimentaux d'une manière subtile, complexe, intense. Pour Margarit l'exploration des espaces extérieurs et intérieurs des maisons devient une occasion d'enquêter sur les interstices intimes des êtres humains qui les habitent.

C'est en m'appuyant sur ces principes que j'ai adopté un style d'écriture un peu compliqué et inhabituel, en faisant parler les différents auteurs le plus possible à la première personne, en tressant comme des guirlandes les phrases, les concepts, les disciplines, les lieux, les espaces, les périodes historiques, pour tenter de faire émerger avec des connexions, des ressemblances, des différences, des apories, ma réflexion personnelle, dans une dimension chorale.

Il y a la nécessité d'habiter la langue comme une maison dont on prend possession, pièce par pièce, objet par objet, jusqu'à ne plus savoir si nous avons appris à nous mouvoir en elle, ou bien si c'est elle qui se meut en nous⁵.

Maria Torok⁶, elle aussi, définit le livre comme une maison : lieu d'habitation d'idées, histoires, d'histoires des idées. Elle sous-entend un lecteur-invité qui demande à être encouragé par l'invitant à franchir le seuil pour pouvoir évoluer sans gêne dans un espace nouveau et qui peut lui devenir familier.

Pour Alice Munro⁷, lire une nouvelle, c'est comme entrer dans une maison. Lire une histoire n'est pas la suivre comme s'il s'agissait d'une route menant quelque part, avec des points de vue et des détours agréables le long du chemin. Elle entre dans la maison/histoire, va et vient, s'installe ici et là, et y reste un certain temps. Tout le monde sait ce que fait une maison, comment elle enferme l'espace, comment elle crée des liens entre différents espaces, qu'ils soient étroits ou ouverts, peu meublés ou opulents, comment elle permet de nouveaux aperçus du monde extérieur à travers les fenêtres. Chaque fois que le visiteur revient dans cette maison, dans cette histoire, il s'aperçoit qu'elle contient plus que ce qu'il a vu les fois précédentes.

Il faut donc mettre en évidence les aspects architecturaux inhérents à la pratique de l'écriture, et cette activité peut être assimilée à une construction spatiale⁸.

Georges Perec écrit : « J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. Je suscite des blancs, des espaces (sauts dans le sens : discontinuités, passages, Transitions⁹. » Il propose une écriture terrestre, une géographie dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs.

L'Hadrien de Marguerite Yourcenar dit : « La lettre écrite m'a enseigné à écouter la voix humaine¹⁰. » L'écrit crée l'illusion de donner une place à ce qui est par nature erratique.

Écrire c'est vouloir donner forme à l'informe, quelque assise au changeant, une vie — mais combien fragile, on le sait — à l'inanimé. C'est l'illusion d'un commencement sans fin¹¹.

Je tente de m'y retrouver entre cette plaisante et téméraire illusion d'une transcription écrite et dense de la pensée, pour l'incarner et la traduire en mots, et l'acceptation douloureuse et conflictuelle de son irréalisabilité.

¹ Freud, S., « L'intérêt que présente la psychanalyse », *Œuvres complètes / Psychanalyse [OCF/P]*, vol. XII, Paris, Puf, 2005.

² Voir : Chianese, D., « Sulla scrittura e la trasmissione della psicoanalisi », *Rivista di psicoanalisi*, numéro spécial 1934-1954-2004, *Cinquant'anni di storia*, 2005, p. 253-257.

³ La Cecla, F., *Contre l'architecture*, trad. Ida Marsiglio, Paris, Arléa, 2010.

⁴ Margarit, J., *Leçons de vertige*, trad. Noé Pérez-Nunez, Brest, Les Hauts-Fonds, 2016.

⁵ Voir : Pontalis, J.-B., *L'amour des commencements*, Paris, Gallimard, 1986.

⁶ Torok, M., « Préface », in Abraham, N., Torok, M., 1987, p. 9.

⁷ Munro, A., *Selected Stories*, Toronto, McClelland & Stewart, 1996.

⁸ Voir : Rendell, J., *Site-Writing : The Architecture of Art Criticism*, Londres, I.B. Tauris, 2010.

⁹ Perec, G., *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 19.

¹⁰ Yourcenar, M., *Mémoires d'Hadrien* [1951], in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 302.

¹¹ Voir : Pontalis, J.-B., *La force d'attraction*, Paris, Seuil, 1990.

Le style de mon écriture est caractérisé par une progression rythmée, page après page, par des citations et des références. Certainement pas pour faire étalage de culture, et moins encore par nécessité d'invoquer des témoignages autorisés pour appuyer mes arguments, mais plutôt pour construire un dialogue, un réseau de consonances, de partages, mais aussi de visions disparates, de contradictions, au-delà de l'espace et du temps. Je sais que toute extraction d'une partie d'un texte à l'usage de citation risque de relever d'une pratique abusive. Citer, tout autant que traduire, comporte le risque de trahir ou de dénaturer la pensée de l'auteur et se constitue en tout cas comme une pratique subjective. Quoi qu'il en soit, je pense qu'il est bon de donner la parole à l'autre texte, le laisser envahir le sien propre, convaincu que l'on a le droit de prélever une proposition dans un texte, de couper, coller, composer, en un mot : citer.

À ma décharge, je fais référence à Bruce Chatwin¹², quand il dit qu'il est probable qu'une référence ou un rapprochement littéraire nous passionnera plus qu'un animal ou une plante rare.

À côté de citations d'auteurs réputés et prestigieux, apparaissent celles dont les noms sont peut-être moins connus, mais pour moi tout aussi importants, car ils ont été conceptuellement et affectivement mes compagnons de voyage.

J'ai dû prendre acte, malgré mon extrême curiosité, de ma relative incompetence dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme, mais *si parva licet componere magnis*¹³, déjà Michel de Montaigne (1588) dans l'essai *Des livres* revendiquait le droit de dissenter de questions qui étaient au-delà de sa compétence, et soutenait que les opinions qu'il exprimait donnaient le sens de sa propre vision.

Selon Alberto Manguel, la première technique (citationnelle) est celle, suggérée par saint Augustin du lecteur créateur :

Celui qui prend une idée, une expression, une image, et l'associe à une autre cueillie dans un texte ancien préservé dans la mémoire, et en la liant à des réflexions personnelles, produit un nouveau texte qui a le lecteur comme auteur¹⁴.

Chaque fois que nous obtenons du texte qu'il nous cède quelque chose que nous ingérons, une autre chose naît simultanément en dessous, que nous n'avons pas encore saisie. Marcel Proust décèle chez Arthur Schopenhauer un procédé similaire¹⁵. Il considère les textes cités des exemples, des allusions inconscientes et anticipées où il aime retrouver quelques traits de sa propre pensée.

Plus radicalement Jacques Derrida¹⁶ écrit que tout commence dans le pli de la citation. Selon lui, en citant une marque (re-marque), on peut en faire soit une simple copie, une phrase banale, soit un événement, un acte. La citation est double. D'une part, c'est une reproduction, un emprunt, une copie ; mais d'autre part le fragment répété n'est pas identique à lui-même. La citation invente, elle

devient productive, elle fabrique de l'altérité. Citer, c'est mettre en mouvement, c'est aussi greffer, traverser, faire naître, engendrer de nouveaux textes ou de nouvelles images. La greffe ne s'ajoute pas à un texte préexistant, elle l'ébranle, le transforme, le contamine. À la façon de la nymphe Écho, qui transforme des fragments de phrases en paroles nouvelles ou en actes de langage, elle combine la mémoire et l'oubli¹⁷.

Freud lui-même avait reconnu que les analystes, lui compris, sont des « dilettantes, munis d'un équipement plus ou moins suffisant, ramassé souvent à la hâte¹⁸ » dans les domaines des sciences humaines qu'ils ont voulu explorer, qui ont constaté que les spécialistes de ces mêmes disciplines scientifiques, bien que peu au fait de la psychanalyse, se montrent optimistes quant à la possibilité d'une collaboration interdisciplinaire.

Dans son livre *Freud, mon père*¹⁹, Martin Freud se souvient que devant la cathédrale de Trente, Freud essaya de lui expliquer avec enthousiasme, bien qu'il ne fût pas architecte²⁰, la structure et l'évolution du style visible sur ce magnifique édifice.

Jacques Lacan suggère que l'analyste doit garder dans son activité une *docta ignorantia*²¹ :

L'ignorance en effet ne doit pas être entendue ici comme une absence de savoir, mais [...] comme une passion de l'être [...]. Le fruit positif de la révélation de l'ignorance est le non-savoir, qui n'est pas une négation du savoir, mais sa forme la plus élaborée. [...] L'analyse ne peut trouver sa mesure que dans les voies d'une docte ignorance²².

Dans *Je parle aux murs*, une série de leçons tenues en 1972 et 1973 à l'hôpital Sainte-Anne devant des internes en psychiatrie, Lacan propose une ignorance savante, comme base pour approcher l'autre sans qu'elle se transforme en une *ignorantia docens*, ignorance suffisante de celui qui joue au savant et passe à côté de la vérité du sujet²³.

¹⁷ Voir : Delain, P., « Le concept d'œuvre de Jacques Derrida, un vaccin contre la loi du pire », Thèse de doctorat de l'Université Paris Sciences et Lettres, 2017, multig.

¹⁸ Freud, S., 34^e leçon : « Éclaircissements, applications, orientations », in *OCF/P*, vol. XIX, p. 230.

¹⁹ Freud, M., *Freud, mon père* [1958], trad. Philippe Rousseau, Paris, Denoël, 1975.

²⁰ Ce fut le quatrième fils de Sigmund Freud, Ernst, le fils « solaire » qui devint architecte, après des études à l'École polytechnique de Vienne puis de Munich. Il aurait voulu être artiste peintre, un métier pour lequel, selon Freud, il fallait être « ou très riche ou absolument pauvre », mais il suivit les conseils paternels. Et c'est son fils Lucian, décédé en 2011, qui est devenu un des peintres les plus célèbres de notre époque. Ernst se rendit en Palestine en 1927 pour y construire la maison de Chaim Weizmann, Président de l'Organisation sioniste mondiale, mais le projet ne se réalisa pas ; en 1928, il fut chargé de l'aménagement de la Polyclinique psychanalytique de Berlin et de la clinique de Ernst Simmel, donc pour les analystes Max Eitingon, Karl Abraham, Karen Horney, René A. Spitz, Sándor Radó et Hans Lampl. En 1933, Ernst décida de quitter Berlin pour fuir les persécutions raciales et choisit l'Angleterre comme patrie adoptive. Son intégration en Angleterre ne fut pas facile et le psychanalyste Ernest Jones dut lui venir en aide, en le choisissant pour la restauration d'une aile de sa maison en 1935-1936. Ernst Freud se rendit à Paris pour accueillir la famille qui avait décidé d'émigrer en Angleterre en 1938. Il aménagea la maison londonienne des Freud à Maresfield Gardens et la crèche de sa sœur Anna. Ernst Freud travailla aussi pour les cabinets des analystes Melanie Klein, Hilde Maas, Käte Misch (puis Friedländer). Architecte à succès jusqu'en 1960, il devint ensuite l'agent littéraire de l'œuvre paternelle et s'occupa des éditions de sa correspondance.

²¹ Expression qui remonte à saint Augustin, que l'on retrouve aussi chez Bonaventura mais qui a été rendue célèbre par le traité de philosophie *De docta ignorantia* (1440) de Nicolas de Cues.

²² Lacan, J., « Variantes de la cure-type » [1955], in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 358.

²³ Lacan, J., « Je parle aux murs » [1972], in *Je parle aux murs*, Paris, Seuil, 2011, p. 77-108.

¹² Chatwin, B. et Theroux, P., *Retour en Patagonie* [1985], trad. Jacques Chabert, Paris, Éditions de l'Olivier, 1999.

¹³ Voir : Virgile (*Les Géorgiques*, IV, 176) : « S'il est permis de comparer les petites choses aux grandes. »

¹⁴ Manguel, A., *Une histoire de la lecture*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1998, p. 103.

¹⁵ Proust, M., « Journées de lecture » [1919], in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 527-531.

¹⁶ Derrida, J., *La dissémination* [1972], Paris, Seuil, 1993.

Pour Jean-Bertrand [J.-B.] Pontalis, il faut plusieurs lieux en soi pour garder quelque chance d'être soi²⁴. C'est peut-être la base de toute tentative de la psychanalyse pour aborder d'autres domaines.

J'ai pensé pouvoir dépasser les limites de ma compétence de dilettante en cherchant à rapporter le plus fidèlement possible la pensée et les intuitions des architectes et des urbanistes auxquels, par souci de cohérence, j'ai voulu qu'elles fassent un contrepoint à la pensée et aux intuitions, outre celles des psychanalystes, également celles des scientifiques, des écrivains, des poètes, des philosophes, des anthropologues, des sociologues et des journalistes. Le dialogue entre les parties apparaît à la fin sous forme de fragments, de rappels, d'interférences, d'invitations à toujours reconstituer le fil d'un récit qui, peu à peu, paraît trouver le sens du voyage, du chemin de la narration, où le plus petit détail peut devenir une clef importante de réinterprétation des textes qui révèle des revirements improvisés et inattendus.

Claude de la Genardière propose une forme d'écriture au plus près de liaisons psychiques susceptibles d'être partagées²⁵. Il s'agisse de la tentative de rendre compte d'une randonnée avec ses chemins et détours, ses impasses et clairières, ses égarements et ouvertures et ses retours en arrière, dont la dynamique dit quelque chose de ce à quoi peut convier un parcours psychanalytique.

Dans *Perdre de vue*, Pontalis nous dit qu'il a cité des textes, des livres de philosophes, d'écrivains, de peintres, comme si c'étaient ses patients ou lui le leur, en plusieurs lieux hétérogènes, susceptibles de produire des effets différents, voire antagonistes²⁶.

D'ailleurs, à l'appui de mon projet, je me souviens que Le Corbusier, sur sa carte d'identité française, à la ligne « profession » avait fait écrire : homme de lettres, et pas architecte, pour signifier les multiples facettes de son identité professionnelle.

Renzo Piano confesse qu'il a passé sa vie à écouter les idées des autres²⁷. Et à les piller sans vergogne mais toujours à visage découvert. Il a pris aux écrivains, aux scientifiques, aux musiciens, cinéastes, artistes et éducateurs, à ses maîtres, à tous. Il ne s'en est jamais repenti, parce que pour lui l'important c'est de restituer.

Lors d'une interview en 1981, Jorge Luis Borges évoque ses multiples appartenances, en disant qu'il est tous les écrivains qu'il a lus, tous les gens qu'il a rencontrés, toutes les femmes qu'il a aimées, toutes les villes qu'il a visitées, tous ses ancêtres²⁸.

Texte (du latin *textus*) veut dire tissu. J'espère qu'à la fin, la découverte et la reconnaissance du fil rouge de ce tissage, de ce parcours d'écriture, de ce voyage de recherche, il sera aisé pour le lecteur, qui pourra s'inspirer de mes considérations personnelles à travers un cadre de théories, d'observations, de points de vue et de

réflexions, extrêmement vaste et composite, mais très riche et vivant, d'accéder à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côte²⁹.

Donald Meltzer considère la psychanalyse comme une forme d'art en soi, indépendamment du fait que nous soyons de bons artisans ou de grands praticiens³⁰. Il dit que c'est une méthode d'une grande beauté qui a un tel potentiel de richesse, qui laisse le champ libre à l'inspiration.

Wilfred Bion est allé plus loin, quand lors du séminaire de Paris de 1978, il a exhorté le psychanalyste à concevoir son cabinet comme l'atelier d'un artiste et à s'interroger sur le genre d'artiste qu'il serait :

Quelle sorte d'artiste êtes-vous ? Êtes-vous un potier un peintre ? un musicien ? ou un écrivain ? Selon mon expérience, un grand nombre d'analystes ne savent pas réellement quelle sorte d'artistes ils sont³¹.

Quand Salomon Resnik lui demanda : « Et s'ils ne sont pas artistes ? », Bion répondit catégoriquement :

S'ils ne sont pas artistes, ils se sont alors trompés de métier. Je ne sais pas quel métier est le bon parce que, s'ils ne sont pas psychanalystes, ils doivent être des artistes de la vie elle-même³².

Resnik se souvient qu'à la question de Bion, au cours d'une supervision de patients psychotiques à Londres : « Si Freud avait été peintre, la psychanalyse aurait-elle quand même existé ? », il répondit que oui, « parce que la psychanalyse est un art et la capacité de sentir et de percevoir les nuances d'une expérience clinique et relationnelle est une attitude esthétique et donc éthique. Freud peintre m'amène à penser en termes de décomposition de la lumière (Newton) et de théorie des couleurs de Goethe³³. »

À la liste des typologies d'artistes proposée par Bion, j'en ajouterais une autre. Je demanderais à l'analyste : « Êtes-vous architecte ? », pour attirer l'attention sur l'indispensable fonction d'intégration entre intrapsychique et interpersonnel, entre espace interne et espace externe, entre sujet et habitat, que l'analyse doit nécessairement prendre en compte si elle doit être une expérience créative dans la vie et pas en parallèle à la vie.

Freud dresse le portrait idéal d'une « école supérieure de psychanalyse » qui enseignerait « la psychologie des profondeurs, l'introduction à la biologie, la science de la vie sexuelle, une initiation aux tableaux cliniques de la psychiatrie, mais aussi l'histoire de la culture, la mythologie, la psychologie des religions et la littérature³⁴. » Bien sûr, par extension, ce qui est affirmé pour la littérature vaut pour l'architecture, de sorte que le rapprochement entre savoir architectural et savoir psychanalytique, dans un rapport fécond avec la richesse de l'histoire individuelle et de l'histoire sociale, puisse engendrer un intérêt fructueux pour

²⁴ Pontalis, J.-B., *L'amour des commencements*, op. cit.

²⁵ De la Genardière, C., *Du transfert géographique, Quand l'inconscient s'empare de la géographie*, Paris, L'Harmattan, 2025.

²⁶ Pontalis, J.-B., *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.

²⁷ Piano, C. et Piano, R., *Atlantide, Viaggio alla ricerca della bellezza*, Milan, Feltrinelli, 2019.

²⁸ Entretien accordé à *El País*, Buenos Aires, 26 septembre 1981.

²⁹ Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

³⁰ Meltzer, D., *Le claustrum : Une exploration des phénomènes claustrophobiques* [1992], trad. David Alcorn, Larmor-Plage, Éditions du Hublot, 2005.

³¹ Bion, W.R., « Visibilité à travers un vitrail » [1978], in Resnik, S., *Biographie de l'inconscient*, Paris, Dunod, 2006, p. 161.

³² *Ibid.* ; Bion, dans le même séminaire semble cependant réduire la dureté de son affirmation : « Vous pouvez ne pas avoir décidé quelle sorte d'artiste être, mais comme vous voyez en quoi vous êtes assez bon, vous pouvez avoir à *to make the best out of a bad job* (tirer le meilleur du pire), comme on dit, et décider de faire ce que vous pouvez avec ce que vous avez dans votre atelier. » (*ibid.*, p. 172).

³³ Resnik, S., « La follia disseminata, Implicazioni istituzionali », in D'Angiò, A., Margherita, G. et Mazzoleni, D. (a cura di), *La città psicotica*, Naples, Guida, 2016, p. 169.

³⁴ Freud, S., « La question de l'analyse profane » [1926], *OCF/P*, vol. XVIII, Paris, Puf, 1994, p. 73-74.

la complexité du système symbolique qui réunit les personnes, les environnements, les maisons et les villes.

« C'est difficile de pratiquer la psychanalyse en solitaire. C'est une entreprise sociale par excellence³⁵ », écrit Freud à Groddeck, le 21 décembre 1924.

C'est pourquoi psychanalyse, architecture et urbanisme peuvent réfléchir en commun et concevoir les villes, les quartiers, les logements, les lieux de soins, et plus spécifiquement les cabinets des psychanalystes, pour en améliorer et accroître les potentiels de contenance psychique et spatiale des lieux dans un perpétuel entrer et sortir, un incessant va-et-vient de l'intérieur vers l'extérieur et inversement.

CHAPITRE I

LES RACINES D'UNE RENCONTRE

Ithaque t'a offert ce beau voyage.
Sans elle, tu n'aurais pas pris la route.
Elle n'a rien de plus à t'apporter.
Et même si elle est pauvre, Ithaque ne t'a pas trompé.
Sage comme tu l'es, avec une expérience pareille,
Tu as sûrement déjà compris ce que les Ithaques signifient.
Constantin Cavafis, *Ithaque*, 1911

APPARTENANCE ORIGINALE ET ADAPTATION AUX NOUVEAUX CONTEXTES

Dans la poésie de Cavafis, Ithaque est une métaphore. C'est le but d'un voyage initiatique, une sorte de pèlerinage intime tout au long duquel le voyageur prend conscience de la condition humaine, et affirme l'autonomie de la conscience de soi, et sa liberté de détermination. Ce n'est pas le but qui importe, mais les changements, les rencontres, l'éveil et l'obscurcissement de la conscience, en somme, les aventures vécues et les souffrances de ce voyage dans un monde rempli de dangers. Les seuls monstres qu'il rencontre, ceux qui anéantissent, dévorent, paralysent, sont les monstres nés des fantasmes archaïques de l'être humain qui, devant faire face à l'inconnu extérieur, est contraint à affronter l'inconnu qui est en lui. Les monstres aperçus hors de portée des lois de la société se révèlent dans toute leur tragique humanité, révélés comme des créatures capables d'actions monstrueuses non parce qu'elles sont différentes de nous, mais parce qu'elles sont très semblables à nous et capables des mêmes choses¹.

³⁵ Freud, S., « Lettre du 21 décembre à Georg Groddeck » [1924], in *Ça et Moi, Lettres à Freud, Ferenczi et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1977.

Quand aurait dû commencer la mise en œuvre de l'expérience avec la fabrication des couleurs choisies et donc la peinture des locaux, des difficultés d'ordre administratif se sont accumulées qui ont dans un premier temps ralenti l'exécution de la première partie du projet, pour, au bout du compte, l'enterrer complètement.

Malgré l'arrêt prématuré de cette expérience, l'idée de penser et concevoir ensemble les lieux et les parcours thérapeutiques, tenant compte des besoins des usagers, ce dont les patients sont les premiers bénéficiaires, mais qui profite aussi aux soignants, reste essentielle. Cela permet d'éviter ce qui caractérise souvent les lieux de soins, à savoir, le décalage entre les projets des architectes et les besoins spécifiques de locaux dédiés au traitement de la souffrance psychique.

CHAPITRE XII

LE CABINET DE L'ANALYSTE DE FREUD À NOS JOURS

J'ai entrepris et exécuté un voyage de quarante-deux jours autour de ma chambre. Les observations intéressantes que j'ai faites, et le plaisir continu que j'ai éprouvé le long du chemin, me faisaient désirer de le rendre public [...] Daignez m'accompagner dans mon voyage. [...]. Aussi, lorsque je voyage dans ma chambre, je parcours rarement une ligne droite : je vais de ma table vers un tableau qui est placé dans un coin ; de là je pars obliquement pour aller à la porte ; mais [...], si je rencontre mon fauteuil en chemin, je ne fais pas de façon, et je m'y arrange tout de suite. — C'est un excellent meuble qu'un fauteuil ; il est surtout de la dernière utilité pour tout homme méditatif. [...] Après mon fauteuil, en marchant vers le nord, on découvre mon lit, qui est placé au fond de ma chambre, et qui forme la plus agréable perspective. Il est situé de la manière la plus heureuse : les premiers rayons du soleil viennent se jouer dans mes rideaux.

Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, 1974¹

LA CHAMBRE

Les chambres sont atemporelles pour la plupart des besoins qu'elles remplissent, mais aussi profondément marquées par l'histoire dans leurs formes et leurs usages.

De l'accouchement à l'agonie, elle est le théâtre de l'existence, ou du moins ses coulisses, celles où, le masque dépouillé, le corps s'abandonne aux émotions, aux chagrins, à la volupté. On y passe près de la moitié de sa vie, la plus charnelle, la plus assoupie, la

plus nocturne, celle de l'insomnie, des pensées vagabondes, du rêve, fenêtre sur l'inconscient (sinon sur l'au-delà) ; et ce clair-obscur renforce son attrait².

Adolf Loos s'est vigoureusement opposé à l'architecture décorative, à l'ornement et a conçu des bâtiments aux façades rigoureusement géométriques et « muettes », renonçant à tout formalisme superflu. Cependant, si l'on observe la chambre à coucher qu'il a conçue, en 1902, pour sa première femme, l'actrice de dix-neuf ans, Lina Obertimpfler, on voit bien que le côté plus privé, le plus intime de la chambre est très différent de l'expression publique, avec son tapis de fourrure blanche et une tenture de soie, blanche elle aussi, renvoyant à quelque chose de doux, à l'alcôve, bien que dans un environnement neutre. Le contraste entre la riche et rare douceur érotique des intérieurs et la rigueur ascétique préconisée pour les espaces extérieurs apparaît ici nettement évident et en totale contradiction avec les principes esthétiques qu'il préconise.

La chambre de Vincent van Gogh à Arles est une représentation emblématique de l'essentialité d'une chambre à coucher³. Dans la lettre 554 du 16 octobre 1888 adressée à son frère Théo, Vincent explique les motifs qui l'ont poussé à peindre une telle œuvre :

C'est cette fois-ci ma chambre à coucher tout simplement, seulement la couleur doit ici faire la chose et en donnant par sa simplification un style plus grand aux choses, être suggestive ici du repos ou du sommeil en général. Enfin la vue du tableau doit reposer la tête ou plutôt l'imagination. Les murs sont d'un violet pâle. Le sol est à carreaux rouges. Le bois du lit et les chaises sont jaune beurre frais, le drap et les oreillers, citron vert très clair. [...] La carrure des meubles doit maintenant encore exprimer le repos inébranlable. [...] Cela pour prendre ma revanche du repos forcé que j'ai été obligé de prendre⁴.

L'artiste, à un premier regard, semble vouloir exprimer la tranquillité et l'harmonie et faire ressortir la simplicité de sa chambre à coucher par le truchement d'un symbolisme chromatique, mais en réalité il fait transparaître le vécu de solitude, d'impuissance et de réclusion claustrophobique qui imprègne son tableau. C'est une « nature morte », comme il l'écrit à Théo. C'est une chambre morte, comme l'écrit Didier Anzieu⁵. L'espace y est un simple support d'objets inanimés qui n'ont plus pour raison d'être que de contenir, que d'entourer un vide central. Anzieu lit la chambre à coucher de Van Gogh comme une projection de l'image du corps du peintre, plus précisément de son moi-peau et comme la traduction de l'investissement libidinal et narcissique du monde extérieur, dont les couleurs sont les témoins, alors qu'il se vide de l'intérieur, que le rien y prend sa place. L'impression de repos qui se dégage d'une vision superficielle de

¹ Le *Voyage autour de ma chambre* fut publié pour la première fois en 1795 à Lausanne, par les soins du frère érudit Joseph alors que Xavier était à la guerre, et inspiré par une assignation à résidence dans la citadelle de Turin à la suite d'un duel avec un compagnon d'armes pendant le Carnaval de 1790. Après le *Voyage* a suivi *Expédition nocturne autour de ma chambre*, qui ne fut terminée qu'en 1823 et publiée à Pietroburgo en 1825.

² Perrot, M., *Histoire des chambres*, Paris, Seuil, 2009, p. 7-8.

³ Van Gogh a peint ce tableau en trois exemplaires quasi identiques. Le premier, conservé au musée Van Gogh d'Amsterdam, fut peint en octobre 1888, mais pendant une hospitalisation du peintre à Arles, il fut abîmé suite à une inondation. Un an plus tard, l'artiste entreprit de refaire deux copies du même tableau ; l'une, de mêmes dimensions que le premier, est actuellement exposée à l'Art Institute of Chicago ; l'autre, d'un format plus petit, que l'artiste avait réalisée pour sa famille hollandaise, est au musée d'Orsay.

cette toile dissimule et en même temps, fait apparaître le calme d'une chambre mortuaire, le repos de la paix éternelle.

Les chambres du peintre américain Edward Hopper appartiennent à un autre registre, dans lequel les figures humaines, élémentaires en apparence, semblent submergées par un sentiment de solitude et de stupeur, déconnectées de l'espace environnant, postées dans un temps d'attente, immergées dans une contemplation suspendue. Le personnage qui peuple les intérieurs de Hopper attend toujours quelqu'un ou quelque chose qui l'aide à se reconnaître, à retrouver son identité.

Une des premières représentations du thème de personnages solitaires dans une chambre est son tableau *Summer Interior* de 1909, dans lequel une figure féminine se trouve dans une chambre, à demi allongée sur un tapis au pied du lit, accoudée sur le rebord du lit, vêtue d'une chemisette blanche à mi-taille, la tête penchée, inclinée sur l'épaule ; une cheminée blanche avec une horloge noire et la partie inférieure d'une persienne, sont peut-être les seuls éléments qui définissent l'espace physique et visuel sur le fond⁶.

La pièce est le commencement de l'architecture. C'est le lieu de l'esprit. Quand on est dans la pièce, avec ses dimensions, sa structure, sa lumière, on réagit à son caractère, à son aura spirituelle, et on prend conscience que tout ce que l'homme propose et réalise devient vie⁷.

Certains écrivains ont décrit de façon magistrale la chambre et son mobilier.

Pour Virginia Woolf *Une chambre à soi*, avoir sa propre chambre est la condition métaphorique de base pour la reconnaissance de l'autonomie, de l'auto-détermination, de la liberté des femmes, de la possibilité d'écrire ce qu'elles pensent et ce qu'elles ressentent. Elle écrit :

Il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction⁸.

Habiter un espace, c'est en faire un chez-soi, c'est-à-dire se l'approprier au sens d'en avoir fait sa chose (au sens de Ding), et qu'il ait pu jouer comme espace de présentabilité. Un espace devient sien quand quelque chose du sujet s'est ouvert et présenté grâce à lui⁹.

L'écrivaine Jamaica Kincaid fait dire à la protagoniste de son roman *Lucy*, originaire des Antilles et qui vit à New York, là même où elle avait vécu l'expérience des effets malheureux du manque :

Quel luxe, pensais-je, d'avoir une pièce vide chez soi, une pièce dont personne n'a vraiment besoin ! Et n'est-ce pas ce que nous devrions tous avoir — plus que ce dont on a besoin, une pièce de plus que le strict nécessaire¹⁰ ?

⁴ Van Gogh, V., « Lettre à Théo van Gogh du 16 octobre 1888 », in *Lettres à son frère Théo, 1873-1890*, Paris, Gallimard, 1988.

⁵ Anzieu, D., « La chambre morte de Van Gogh » [1993], in *Le travail de l'Inconscient*, Paris, Dunod, 2009, p. 845-852.

⁶ Voir : Fagioli, M., *Edward Hopper, Il luogo e l'attesa nella città moderna*, Florence, Aión Editrice, 2012.

⁷ Kahn, L.I., « La pièce, la rue, et le contrat humain » [1971], in *Silence et lumière*, trad. Mathilde Bellaigue, Christian Devillers, Arles, Éditions du Linteau, 1996, p. 225.

⁸ Woolf, V., *Une chambre à soi* [1929], trad. Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, p. 8.

⁹ Voir : Baligand, P., « Une chambre à soi : Réflexions sur les liens entre espace et présentabilité », *Revue française de psychanalyse*, vol. 82, n° 1, 2018, p. 215-226.

¹⁰ Kincaid, J., *Lucy* [1990], trad. Dominique Peters, Paris, Albin Michel, 1999, p. 88.

Pontalis¹¹ semble en accord avec Virginia Woolf et Jamaica Kincaid et affirme que les portes doivent être fermées car chaque pièce doit avoir son usage propre, bien délimité. Sa « topique » subjective est à la fois celle des fenêtres ouvertes et de la chambre à soi.

Perec écrit :

L'espace ressuscité de la chambre suffit à ranimer, à ramener, à raviver les souvenirs les plus fugaces, les plus anodins comme les plus essentiels. La seule certitude cœnesthésique de mon corps dans le lit, la seule certitude topographique du lit dans la chambre, réactive ma mémoire, lui donne une acuité, une précision qu'elle n'a presque jamais autrement¹².

Perec, avec un jeu de mots, définit le lit comme l'espace individuel par excellence, l'espace élémentaire du corps (le lit-monade). Le lit est utilisé de multiples façons, pour lire, pour aimer, pour regarder le plafond, pour rêvasser, mais, selon Emanuele Coccia, un lit doit avant tout accueillir, garder, rendre possible nos sommeils et nos rêves¹³.

Et Calvino définit ainsi l'oreiller :

C'est la seule forme au monde qui associe la stabilité du carré (ou mieux du rectangle) et la plénitude de la sphère (ou du moins d'un corps convexe et arrondi sur toute sa surface), la solidité d'une île et la ductilité d'un nuage. L'oreiller porte en soi la promesse de la nuit — entendu comme soulagement, douceur, abandon, intimité — et la lumière qui l'éclaire¹⁴.

La chambre est le titre de la première comédie d'Harold Pinter¹⁵. Quand le couple de jeunes époux dit à Rose, l'ancienne actrice, que la chambre qu'ils cherchent est justement celle qu'elle occupe, la chambre 7, Rose est secouée d'un frisson de terreur. En réalité, cette terreur n'a aucune raison d'être, tout comme on ne sait pourquoi Mister Riley, le noir aveugle, vient de l'extérieur troubler ce petit intérieur où Rose et son mari Bert on élu leur refuge. Le thème central de l'œuvre est l'invasion de l'espace domestique, métaphore d'une lutte où l'autre n'est pas un égal, mais un « même » menaçant.

La chambre est une sorte d'archétype, un réservoir de passions, de surprises, de dépit, de malaises, d'agressivité, de regrets. On peut la voir symboliquement comme une représentation du monde intérieur ; et par analogie évoquer le cabinet de l'analyste¹⁶.

Et comment ne pas évoquer les vers de l'Odyssée d'Homère, qui mettent en relief la solidité et l'intimité de ce lit, autour duquel il construisit sa chambre nuptiale, lieu de la grande intimité du couple :

¹¹ Pontalis, J.-B., *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000.

¹² Perec, G., *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 1997, p. 33-34.

¹³ Coccia, E., *Philosophie de la maison : L'espace domestique et le bonheur*, trad. Léo Texier, Paris, Rivages, 2021.

¹⁴ Calvino, I., « Il guanciaie », *FMR*, n° 13, 1983, p. 4.

¹⁵ Pinter, H., *La chambre* [1957], in *Célébration - La chambre*, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2003.

¹⁶ Polla-Mattiot, N., « Teatro del silenzio : Metafora e realtà in Harold Pinter », in Longhin, L. et Mancia, M. (a cura di), *Sentieri della mente*, Turin, Bollati Boringhieri, 2001, p. 209-225.

Un olivier jadis fleurissait dans la cour,
Plein de sève, touffu, gros comme une colonne.
Je traçai, je bâtis ma chambre tout autour,
Avec d'épais moellons ; je posai la toiture,
J'établis une porte en bois bien agencée.
Après de l'olivier je tondis la ramure.
Au bas coupant le tronc, du fer je l'écorçai ;
Puis, m'aidant du cordeau, creusant de la tarière,
J'en fis le pied du lit, dans mon art diligent.
Sur ce pied je montai ma couche tout entière,
Qu'à la fin j'enrichis d'or, d'ivoire et d'argent,
Et bordai d'un réseau de lanières pourprines¹⁷.

Après avoir attendu pendant vingt ans le retour d'Ulysse, son aimé, Pénélope a besoin de s'assurer de l'identité du personnage assis près du feu et met à l'épreuve l'homme qui prétend être Ulysse en commandant à la nourrice Eurycle de déplacer le lit pour la nuit alors qu'il avait été taillé en secret par Ulysse lui-même dans un olivier solidement enraciné dans le sol. Ulysse sait que le lit ne peut être déplacé et démontre ainsi, à la pleine satisfaction de son épouse, qu'il est bien l'homme qu'il dit être.

QUELQUES NOTES SUR LE CADRE ANALYTIQUE

Une pièce peut être spécifiquement une pièce : quatre murs, un plafond, au moins une porte, des meubles, des objets, des tableaux accrochés. Une fonction : cuisine, salle de bain, chambre à coucher, séjour, bureau. Mais une pièce peut aussi être un monde, et un état d'esprit. À l'évidence, le cabinet de l'analyste répond aux deux définitions.

Simona Vinci, *Parla, mia paura*, 2017

Le cadre analytique comprend l'environnement physique et fonctionnel à l'intérieur duquel se déroule le processus analytique. Il est caractérisé par l'établissement des règles de ce qu'on appelle le « contrat analytique » (horaires, fréquence, durée et paiement des séances, vacances, etc.), et des règles relationnelles qui régissent la relation analyste-analysant, son bon déroulement et la transformation des courants intrapsychiques et interpersonnels, en rendant cela possible dans un environnement spatio-temporel défini.

¹⁷ Homère Mélésgène (VI^e siècle av. J.-C.), *L'Odyssée*, trad. Ulysse de Séguier, Paris, Didot, 1896, Chant XXIII, 451-452.

L'ensemble de ces coordonnées émotionnelles et spatio-temporelles, suffisamment stables pour garantir l'épanouissement et la transformation des courants psychiques et intrapersonnels, se constitue comme une sorte de mise en scène onirico-théâtrale qui fait office de contenant pour l'imprévu et le différent, proposant le paradoxe d'un cadre identique pour tous et en même temps spécifique pour chacun. Le cadre est « la scène qui permet d'imaginer le jeu, le rapport intersubjectif, les forces et la production des registres représentatifs qui appartiennent au corps, au langage, à l'Autre, au travail de la pensée et à l'abstraction¹⁸. »

Sa fonction est la transmission d'un savoir, le savoir analytique, et son rituel est élaboré dans ce but. Le cadre, tout comme les espaces théâtraux et les espaces sacrés, est un artifice indispensable, mais contaminé dès le départ par l'histoire. Le danger, c'est d'oublier son aspect historique, sa place dans le temps, et identifier la structure précaire et provisoire de notre regard avec la réalité *tout court*¹⁹.

Ce n'est pas un espace amorphe, neutre, mais un espace vivant et vital, qui sert de cadre symbolique et de soutien silencieux pour les péripéties transférentielles et contre-transférentielles du couple dans ce travail d'analyse. La qualité de la relation analytique et l'espace où elle se déroule sont constitués non seulement du contexte cognitif, mais aussi du contexte physique omniprésent.

La pièce avec son fauteuil et son divan²⁰ est la référence pour ce laboratoire singulier qu'est le cabinet de l'analyste. Elizabeth Danze²¹ liste les conditions nécessaires pour l'aménagement d'un espace analytique, un espace qui parle et participe : le divan et le fauteuil, qui sont les symboles iconiques de l'analyse dans l'imaginaire collectif ; les positions relatives de l'analysant et de l'analyste ; la décoration de la pièce, avec une attention particulière envers les objets, les rideaux, la lumière naturelle, la façon d'y entrer et d'en sortir, y compris le franchissement du seuil d'un espace à l'autre et son emplacement. Traditionnellement, le patient est allongé sur le divan et l'analyste assis sur le fauteuil derrière lui, hors de son regard. La position allongée, qui est censée favoriser une privation sensorielle partielle, est déconcertante au début, entraîne une désorientation, une instabilité, le besoin de reconfigurer l'espace visuel. Le patient passe de la station debout, mobile, avec un total contrôle physique, à un état passif, au repos, en situation de s'observer lui-même. Quelle que soit sa position, à côté ou contre le mur, ou même entouré par un espace libre dans la pièce, le divan induit chez l'analysant un état profond de relâchement qui favorise l'émergence de sentiments et d'émotions et, indirectement, aussi chez l'analyste. La nouvelle position et le nouveau point de vue transforment la pièce, de témoin passif à participant du travail psychanalytique au plein sens du terme, d'enveloppe neutre à contenant sensible aux actions et aux mouvements.

¹⁸ Green, A., *La clinique psychanalytique contemporaine*, Paris, Ithaque, 2012, p. 28-29.

¹⁹ Voir : Pellizzari, G., *L'Oggetto, Viaggio di uno psicoanalista ai confini dell'esperienza*, Turin, Antigone, 2015.

²⁰ Le divan lui fut offert par un ancien patient vers 1890, mais Freud utilisait probablement une sorte de chaise longue au début de son activité privée en 1886. En fait, en 1883, Freud s'est rendu à l'Exposition d'électricité de Vienne qui présentait des intérieurs équipés d'éclairages électriques. Freud dit qu'à cette occasion, il fut plus intéressé par l'ameublement des pièces que par leur éclairage. Il eut ainsi l'occasion de voir différentes pièces meublées de divans recouverts de kilims. Il visita l'exposition à plusieurs reprises, comme il en fit part dans la lettre adressée à sa fiancée, Martha Bernays, le 22 août 1883.

²¹ Danze, E., « An architect's view of introspective space - The Analytic Vessel », *The Annual of Psychoanalysis*, vol. 33, 2005, p. 109-124.

Le cabinet de l'analyste devrait avoir la capacité d'évoquer différentes sortes d'association et de favoriser les divers désirs des occupants. L'effet de l'architecture sur la relation analytique, et donc sur l'analyse, consciemment ou non, est profond²².

Giuseppe Civitarese et Antonino Ferro définissent le champ analytique, et soutiennent qu'y participent, non seulement les processus psychanalytiques qui s'y déroulent dans l'esprit de l'analyste et du patient liés l'un à l'autre comme deux systèmes dynamiques qui interagissent en temps réel, mais « en font également partie tout ce qui décore le lieu où se trouvent les personnes physiques, comme source possible de stimuli²³ ».

L'organisation et la distribution de l'espace du cabinet de psychanalyse dépendent fortement du fonctionnement psychique de l'analyste, de son idéologie technique, de la façon dont il voit et ressent l'espace relationnel, de l'intensité de son implication dans la relation analytique ou de sa neutralité, de l'intensité et du choix de ses objets entrant en contact avec ceux de l'analysant dans la dynamique transféro-contre-transférentielle. Il faut aussi tenir compte des exigences de la profondeur de la communication qui, depuis Freud, en particulier avec la référence aux phases précépiennes de la vie psychique et du traitement des états psychotiques, ont acquis une importance de plus en plus grande.

L'architecture, l'esthétique et la fonctionnalité de l'espace physique contenant du cadre de la séance d'analyse ne peuvent être données pour immuables et répétitives. Il faut prendre en compte la nécessité de contextualisation selon les goûts, les communications, les habitudes, les déplacements, les modifications des matériaux de construction et du mobilier, de la forme, de l'utilisation de la lumière, toutes choses en perpétuelle évolution.

Julie Leavitt concentre son attention sur l'interface interactive entre le champ physique et le setting matériel, qu'elle appelle « l'interface pensante ». Dans cette interface, les échos de la mémoire, l'histoire et le transfert interagissent avec la dimension matérielle elle-même, donnant vie et fonction aux éléments visibles de la pièce où se déroule l'analyse²⁴.

Le changement et l'évolution des techniques, tant en psychanalyse qu'en architecture, déterminent une construction et une distribution de l'espace différentes de l'espace pensé pour le cadre analytique, ce que Federico Fleggenheimer²⁵, paraphrasant la métaphore de Merleau-Ponty, compare à l'obscurité²⁶ d'une salle de cinéma, considérée comme évidente, mais condition *sine qua non* pour apprécier la vision d'un film ; mais nous savons que cette obscurité, cette aide à la vision a évolué sous des formes et des modalités différentes depuis le début des années 1900 jusqu'à nos jours au cours du développement de l'architecture de la salle de cinéma et de la technique cinématographique.

²² *Ibid.*

²³ Civitarese, G. et Ferro, A., *Il campo analitico e le sue trasformazioni*, Milan, Cortina, 2015, p. 169.

²⁴ Leavitt, J., « Superficie, spazio e artefatto : La presenza materiale della memoria », *Rivista di psicoanalisi*, vol. LIX, n° 3, 2013, p. 549-571.

²⁵ Fleggenheimer, F., « Intervention au panel octobre 1986 du Centre psychanalytique de Milan », in Nissim Momigliano, L., « Il setting : Tema con variazioni », *Rivista di psicoanalisi*, vol. XXXIV, n° 4, 1988, p. 609.

²⁶ La vision dans l'obscurité par notre rétine se situe sur les cellules périphériques qui, en l'absence de lumière, entrent en activité et produisent cette vision particulière qu'on appelle vision nocturne. Percevoir l'obscurité n'est pas une incapacité, une inaptitude, mais une action.

Le silence a lui aussi une qualité différente en arrière-fond de l'écoute musicale, selon qui joue, quelle musique, avec quel instrument, et où elle est jouée. Si dans une salle de concert le silence doit être absolu, car il donne à la mélodie son rythme et sa respiration, dans la mesure où l'in audible fait partie de la composition, on peut très bien entendre les cuivres à l'extérieur, et la rue est peut-être même le meilleur cadre pour une fanfare.

On peut penser la rencontre psychanalytique en termes musicaux, avec sa mélodie spécifique, son harmonie, son rythme, ses crescendos et diminuendos de tension émotionnelle, un tempo *largo* avec certains patients ou un *allegro vivace* avec d'autres. Certaines séances peuvent se présenter avec un thème initial suivi de variations, d'autres selon une gamme diatonique ou chromatique, en mode majeur assuré ou mineur dépressif, et ainsi de suite *ad libitum*²⁷.

Freud²⁸ a souligné que la disposition particulière du cabinet d'analyse tire son origine de cas cliniques décrits dans *Études sur l'hystérie* (1892-1895), dans lequel il notait que les patients chez lesquels il se rendait en visite étaient souvent allongés sur un divan ou sur un fauteuil, et qu'ils préféreraient rester dans cette position, surtout s'ils fermaient les yeux pour parler de leurs troubles. Il recommande entre autres :

[L'analyste] les fait (les patients) prendre sur un lit de repos une position confortable sur le dos, sans exercer une quelconque autre influence, tandis que lui-même, soustrait à leur regard, est assis derrière eux [...]. [Le patient] s'épargne tout effort musculaire et toute impression sensorielle faisant diversion, susceptibles de perturber la concentration de son attention sur sa propre activité animique²⁹.

Il a encore précisé :

Cet aménagement a un sens historique, il est le reste du traitement hypnotique à partir duquel la psychanalyse s'est développée. Mais il mérite d'être maintenu pour de multiples raisons. D'abord pour un motif personnel, mais que d'autres peuvent bien partager avec moi. Je ne supporte pas d'être dévisagé par les autres huit heures par jour (ou plus longtemps). Comme pendant l'écoute, je m'abandonne moi-même au cours de mes pensées inconscientes, je ne veux pas que mes mimiques procurent au patient matière à interprétation ou l'influencent dans ce qu'il communique. Le patient conçoit habituellement la situation à laquelle il est contraint comme une privation et il se rebelle contre elle, en particulier lorsque la pulsion de regarder (le voyeurisme) joue un rôle significatif dans sa névrose.

²⁷ Sabbadini, A., *Boundaries and Bridges : Perspectives on Time and Space in Psychoanalysis*, New York, Routledge, 2014, p. 119.

²⁸ Freud, S., « La méthode psychanalytique de Freud » [1904], *Œuvres complètes / Psychanalyse* [OCF/P], vol. VI, Paris, Puf, 2006.

²⁹ Freud, S. et Breuer, J., *Études sur l'hystérie* [1895], OCF/P, vol. II, Paris, Puf, 2009, p. 12.

Mais je persiste à faire valoir cette mesure, qui a pour visée et pour résultat de prévenir le mélange imperceptible du transfert avec les idées incidentes du patient, d'isoler le transfert et le faire ressortir au bon moment comme résistance avec des contours précis³⁰.

La déclaration de Freud d'avoir fait allonger les patients sur le divan et d'avoir mis son fauteuil derrière pour ne pas subir le regard du patient est une coquetterie semblable à celle d'une femme complimentée pour sa robe signée d'un grand couturier et qui répondrait aussitôt : « Ce n'est qu'une bricole achetée au marché », dans la mesure où le dispositif analytique renvoie à toute la connaissance juive en termes de voyage initiatique, d'alliance³¹.

Donald Winnicott écrit :

Pour le névrosé, le divan, la chaleur et le confort peuvent être symbole de l'amour maternel ; pour le psychotique il serait plus exact de dire que ces choses sont l'expression physique de l'amour de l'analyste. Le divan est le giron de l'analyste ou son ventre et la chaleur est la chaleur vivante du corps de l'analyste³².

Le cadre de référence signe la frontière entre deux types de réalité : la réalité intérieure au cadre et celle qui est à l'extérieur ; mais un cadre spatio-temporel signe aussi la réalité particulière d'une séance d'analyse. Et en psychanalyse, c'est l'existence de ce cadre qui rend possible la formation complète de cette illusion créative que l'analyste nomme transfert³³.

L'espace à l'intérieur du cadre de l'analyse est maintenu séparé du monde extérieur, faisant en sorte que s'instaure un type particulier de relation dans lequel le transfert puisse émerger librement. Pour être saine, toute relation intime a besoin d'espace et de limites personnelles, ainsi que du respect correspondant de la part de chacun quant à l'altérité de l'autre. Mais souvent, cet espace manque ou bien est contaminé par des influences intrusives. L'espace analytique témoigne de la nécessité d'établir des limites entre les personnes, et c'est ainsi qu'il respecte le besoin de limites ressenti par le patient, incluant celles qui sont encore nécessaires pour protéger le Moi de tout ce qu'il n'est pas encore en mesure d'affronter³⁴.

Il existe aussi une raison architecturale pour ce dispositif. Le cabinet de l'analyste et sa présence physique peuvent devenir la limite qui permet au patient la reconnaissance du territoire et donc, la construction de sa carte interne. C'est

³⁰ Freud, S., « Sur l'engagement du traitement » [1913], OCF/P, vol. XI, Paris, Puf, 2005, p. 174-175. L'homme aux loups raconte que Freud lui avait confié comment était née ce qu'on appelle « situation psychanalytique » : « À ce qu'il me raconta, au début Freud était assis à l'extrémité opposée du divan, de sorte que l'analyste et l'analysé pouvaient se voir. Exploitant cette situation, une patiente avait entrepris tous les essais de séduction possibles — ou disons mieux, impossibles. Pour éviter une fois pour toutes que cela se reproduise, Freud s'était assis à l'autre bout du divan. » (Gardiner, M., *L'Homme aux loups par ses analystes et par lui-même* [1971], trad. L. Weibel, Paris, Gallimard, 1981, p. 161.) Andrea Sabbadini nourrit de sérieux doutes sur la véracité de cette affirmation, pas seulement parce qu'elle provient d'une source peu fiable, mais aussi parce que cela n'a jamais été confirmé par personne d'autre ou en tout cas sans consistance eu égard aux fonctions essentielles du divan (Sabbadini, A., *op. cit.*).

³¹ Voir Badoni, M., « La clandestinità, il divenire del soggetto e il contratto analitico », *Psiche*, vol. VI, n° 2, 2019, p. 489-500.

³² Winnicott, D.W., « La haine dans le contre-transfert » [1947], in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, trad. Jeannine Kalmanovitch, Paris, Payot, 1980, p. 53.

³³ Voir : Milner, M., « Aspects of symbolism in comprehension of the not-self », *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 33, n° 2, 1952, p. 181-195.

³⁴ Voir : Casement, P., *Further Learning from the Patient : The Analytic Space and Process*, New York, Routledge, 1990.

surtout quand il n'est pas possible de passer par une élaboration à caractère représentatif que l'expérience et les sentiments sont réduits à leur matérialité élémentaire ; non plus décomposés et dispersés, mais agrégés en un ensemble perceptif primaire qui permet à l'environnement de se structurer comme contenant rendant possible le passage entre conscient et inconscient³⁵.

Le face-à-face rend muet et est de fait idéal quand on n'a rien à se dire³⁶.

Le vis-à-vis crée un espace défini et concentré entre deux personnes en entretien. Cet espace est intime, mais aussi limité ; quand l'analysant peut poser son regard tout autour de lui plutôt qu'en un seul point, il se crée une ouverture spatiale, un espace potentiellement infini. Cela vaut aussi pour l'analyste. Ainsi tous deux ont à leur disposition un mode de relation étendu, accru, sans limites, sans fin. La libre attention flottante concerne l'analyste, mais aussi l'analysant. Les murs de la pièce contiennent l'analysant et l'analyste, à la fois associés et indépendants³⁷.

Bion écrit : « Le patient est "en" analyse, "en" famille, ou "dans" le cabinet de consultation³⁸ », indiquant ainsi les différents contenants possibles adaptés à la verbalisation spécifique de l'expérience émotionnelle du patient. Il se constitue une hiérarchie spatiale particulière, car l'analyste, assis derrière le patient, peut observer de manière privilégiée ses expressions visuelles. Bien que la situation analytique soit une expérience partagée, cette disposition spatiale asymétrique rend compte de la répartition du pouvoir ; mais c'est aussi une façon pour le couple au travail de se connaître au travers du transfert et du contre-transfert.

Giuseppe Civitaresse nomme le cabinet d'analyse « La chambre intime³⁹ », reprenant l'expression du mystique saint Jean de la Croix et le considère comme le cadre spatio-temporel de la cure ; et comme la vision intérieure, chaque fois perdue et retrouvée, du thérapeute qui regarde les faits de la séance dans une optique radicalement antiréaliste, dans la mesure où il prend tout en compte à l'aulne du transfert, avec la pensée onirique de la veille et, en définitive, avec les expressions de la réalité psychique.

Le cabinet d'analyse, donc, est un lieu extraterritorial dans n'importe quelle ville, comme l'ambassade d'un pays qui n'a qu'un seul habitant. C'est un lieu situé à la marge de toute géographie et de toute époque⁴⁰.

³⁵ Voir : Preta, L., *La brutalità delle cose, Trasformazioni psichiche della realtà*, Milan-Udine, Mimesis, 2015.

³⁶ Albinati, E., *La scuola cattolica*, Milan, Rizzoli, 2016, p. 55.

³⁷ Voir : Danze, E., « An architect's view of introspective space... », *op. cit.*

³⁸ Bion, W.R., *Éléments de psychanalyse* [1963], trad. François Robert, Paris, Puf, 1979, p. 14.

³⁹ Civitaresse, G., *L'intima stanza*, Rome, Borla, 2008.

⁴⁰ Horenstein, M., *The Compass and the Couch : Psychoanalysis and Its Necessary Foreignness*, Milan, Mimesis International, 2018.

LE CABINET DE FREUD

Le bureau où travaillait Freud était plein de vitrines d'antiquités. En bois de rose, en acajou, de style Biedermeier, pourvues d'étagères en bois ou en verre, garnies de miroirs étrusques, de scarabées égyptiens, d'effigies de momies et de masques mortuaires romains, tous enveloppés par la fumée des cigares.

Edmund De Waal, *Le lièvre aux yeux d'ambre*, 2015

C'est le pouvoir attractif et mémoriel de la chambre, lieu stable et non transitoire par excellence, qui pousse probablement Freud à inventer et construire son lieu de cure à l'image même de la chambre et du lit de son époque, avec ses tapis et ses tapisseries. Elle renvoie à tout ce qui la concerne, en représente la particule élémentaire, et devient le lieu privilégié des rencontres et des échanges émotionnels.

On peut faire un retour en arrière et observer le cabinet d'analyse que Freud avait transféré de Vienne à Londres, tel qu'il nous a été transmis par quelques photographies⁴¹.

Nous y voyons une ambiance typiquement victorienne, un espace réduit, très imbriqué avec les parcours domestiques, et donc avec les odeurs et les bruits de la maison, un espace du quotidien qui n'est pas stérilisé et encore moins institutionnalisé, plein, voire débordant de meubles, de tapis orientaux, de châles, coussins, livres, bibelots, d'objets antiques⁴², qui identifient fortement les goûts esthétiques et la culture humaniste de l'analyste, un intellectuel viennois *fin de siècle*. Tous ces éléments, le recours au familier et aux usages, tendent à en réduire la solitude, parfois accentuée par l'angoisse de l'inquiétante étrangeté.

La maison de Freud nous fait ressentir l'interconnexion entre son travail et sa famille, les amis, les visiteurs et les patients ou les analysants. Elle montre comment la thérapie par la parole, qui a permis une expression si intense et profonde à tant de vies, s'est développée dans des conditions d'échange réciproque ; ces amours, ces amitiés, ces alliances se mêlaient entre elles entre ces murs, dans les pièces de cette maison⁴³.

⁴¹ Edmund Engelman (*La maison de Freud, Berggasse 19 Vienne*, trad. Edgar Roskis, Paris, Seuil, 1979), un jeune photographe autrichien d'origine juive, en avril 1938, à la demande d'August Aichhorn, psychanalyste et ami personnel de Freud, très inquiet, peu de jours avant que Freud ne fuie Vienne, échappant à la surveillance de la Gestapo, fixa sur la pellicule 106 images de toutes les pièces de l'appartement du 19 Berggasse juste avant qu'il ne soit vidé, nous laissant une documentation unique de son environnement de vie et de travail. C'est à partir de ses photographies et du mobilier donné par Anna Freud que fut créé en 1971, dans cet appartement, le musée Sigmund Freud de Vienne. « L'opération devait s'accomplir à l'insu de Freud afin de ne pas bousculer davantage la vie d'un vieillard gravement malade, à un moment où il était profondément perturbé par l'acharnement des nazis contre lui-même et sa fille et par les soucis d'un départ imminent. Mais, par hasard, Freud surprit Engelman pendant qu'il prenait des photos et accepta de poser pour quelques portraits qui sont venus enrichir l'iconographie présentée dans le livre d'Engelman : *La maison et les bureaux de Freud, Vienne, 1938*. » (Bettelheim, B., « 19, Berggasse » [1977], in *Le poids d'une vie*, trad. Théo Cartier, Paris, Laffont, 1991, p. 34.)

⁴² « Horus, le dieu égyptien à tête d'épervier, Anubis et Osiris, divinités des Enfers, Neith, la déesse guerrière, le dieu Pan, le maître de la panique, la Grädiva, (Edipe, une sphynge, une déesse ailée, un silène, un centaure. Et encore : une tête de Romain, un grand chameau chinois de la dynastie des Tang, quelques bouddhas et une centaine d'autres statuettes au sourire immobile qui accueillait les malades et les disciples et les invitaient à se souvenir des fragments épars de leur passé. » (Flem, L., *La vie quotidienne de Freud et de ses patients*, Paris, Seuil, 2018, p. 103-104.)



Le cabinet de Sigmund Freud à Londres, 20 Maresfield Gardens, Hampstead.

Il faut cependant ajouter que « Freud avait fait installer entre la salle d'attente et le cabinet de consultation adjacent une double porte capitonnée, recouverte de chaque côté de lourdes tentures, afin d'assurer un isolement acoustique total⁴⁴ ».

Dès qu'il entrait dans cette pièce où il recevait ses patients en présence de son chow-chow, Freud saluait son sage chinois installé à la lisière de son bureau, entouré à gauche d'une statuette d'Imhotep — dieu du savoir et de la médecine — et à droite d'une divinité égyptienne mineure. Ainsi, les gardiens du corps et de l'esprit veillaient-ils à la bonne tenue des séances ou des exercices d'écriture⁴⁵.

Au pied du divan, est le poêle. À côté du poêle, se trouve la niche qui renferme les ravissants vases de verre, les flacons aux formes différentes et les vases égéens. Sur le mur [...] une surface est utilisée par une autre niche, une autre vitrine de curiosités et d'objets anciens. Au sommet de ce meuble se dressent des bustes aux visages barbus, ceux d'Euripide ? Socrate ? Sophocle certainement. En contournant l'angle il y a la fenêtre, à angle droit avec la vitrine, puis un autre meuble mural qui contient des figurines de terre et quelques autres coupes ornées de personnages grecs⁴⁶.

Sigmund Freud ressemble à un conservateur dans un musée, entouré d'une collection sans prix de trésors grecs, égyptiens et chinois⁴⁷.

Ernst Blum révèle qu'au cours de son analyse, Freud plaçait une statuette qu'il estimait importante au milieu de son bureau pendant une journée, avec laquelle il avait même l'habitude de converser. Dans son cabinet, ils pouvaient aussi bien parler de l'intérêt de Freud pour des sujets culturels et reprendre en termes analytiques quels intérêts culturels et historiques pourraient intéresser les patients⁴⁸.

Smiley Blanton, racontant son analyse avec Freud, nous apprend que le père de la psychanalyse avait pour habitude de prêter et d'offrir des livres et, outre le maintien du dispositif divan-fauteuil, il aimait se déplacer simplement dans la pièce avec le patient⁴⁹.

Maryse Choisy :

À peine ouverte la grille du paradis — le cabinet de consultation — aussitôt un rayon de beauté, de bronzes, de déesses, de satyres⁵⁰.

⁴³ Warner, M., « Préface », in *20 Maresfield Gardens. A Guide to the Freud Museum London*, Londres, Profile Books, 1998, p. vii-ix.

⁴⁴ Jones, E., *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud. Les années de maturité, 1901-1919* [1953], trad. Anne Berman, Paris, Puf, 1961.

⁴⁵ Roudinesco, É., *Sigmund Freud, en son temps et dans le nôtre*, Paris, Seuil, 2014, p. 316.

⁴⁶ Doolittle, H., *Visage de Freud (Écrit sur le mur et L'Avent)* [1944], trad. Françoise de Gruson, Paris, Denoël, 1977, p. 137.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸ Voir : Pohlen, M., *En analyse avec Freud* [2006], trad. Elsa Vonau, Paris, Tallandier, 2010.

⁴⁹ Blanton, S., *Journal de mon analyse avec Freud* [1971], trad. Yves Le Lay, Paris, Puf, 1973. Smiley Blanton nous apprend que la pièce où Freud travaillait pendant les vacances d'été des années trente se trouvait au rez-de-chaussée d'une maison à Grinzing, dans les environs de Vienne. Contrairement à son cabinet de Vienne, surchargé de tapis et d'objets antiques, ce bureau frappait par sa simplicité. Sur le sol, il y avait juste un petit tapis ; près du bureau se trouvait un divan confortable avec des couvertures et un châle de laine plié au niveau de la tête et derrière, un fauteuil de cuir au dossier droit.

⁵⁰ Choisy, M., « L'arrivée chez Freud » [1955], in *Mes enfances — Mémoires (1903-1924)*, Mont-Blanc, Les Houches, 1971, p. 227.

Dans ses mémoires, Sergeï Pankejeff, *L'Homme aux loups*, écrit :

Déjà ces deux pièces devaient provoquer une surprise, car elles ne rappelaient en rien le cabinet de consultation d'un médecin, mais beaucoup plus un cabinet archéologique. On y découvrait en effet toutes sortes de statuettes et d'objets très particuliers, dont chacun pourtant, fût-il profane en la matière, voyait qu'il s'agissait de restes archéologiques provenant des temps depuis longtemps engloutis de l'ancienne Égypte. Le long des parois, étaient fixées ici et là des tablettes de pierre, qui représentaient diverses scènes de la même époque. [...] Ainsi tout contribuait à se qu'on se sente soustrait à la hâte de la vie moderne, et protégé contre les soucis quotidiens⁵¹.

Le lieu évoquait immédiatement la conscience des siècles. Ces figures du passé, silencieuses mais éloquentes faisaient face au patient qui venait ici redécouvrir ses origines et son histoire enfouie⁵².

Arthur Schnitzler dans une lettre à son fils datée du 16 juin 1922 raconte qu'après le dîner auquel il avait été invité, Freud voulut lui montrer sa bibliothèque, ses propres traductions, les écrits de ses élèves — de nombreux petits bronzes antiques⁵³.

Bruno Bettelheim, commentant les photos d'Edmund Engelman, remarque :

Ce qui peut surprendre, c'est que des piles de coussins mettaient le buste du patient dans une position inclinée et non pas horizontale, comme on aurait pu attendre. Le patient, s'il ouvrait les yeux, ne pouvait pas éviter d'embrasser du regard une pièce très accueillante mais qui, sous tous les angles, trahissait l'intérêt tout personnel que portait l'analyste aux choses de l'Antiquité⁵⁴.

L'architecte Italo Rota dans la revue *Domus* signale que le cabinet de Freud, vu du divan, se présente comme un territoire dense, comprimé, avec une source de lumière lointaine et assez éblouissante qui provient de la pièce voisine : un monde étonnant, menacé par des Dieux de toutes formes, de toutes matières et de toutes les religions⁵⁵. Allongés inconfortablement sur des tapis précieux, les patients observent cette mise en scène apparemment chaotique, mais soumise à un ordre implacable : l'ordre du maître des lieux.

Quand on entrait dans le cabinet de Freud, avec ses milliers de statuettes occupant chaque recoin de la pièce, on était assailli par une véritable vague sensorielle de l'Antiquité : l'invitation au patient était explicite, la direction obligée. On entrait dans un lieu sacré, ou le singulier et l'universel, le passé individuel et le passé de la civilisation, les souvenirs millénaires et la mémoire personnelle se superposaient et se confondaient⁵⁶.

⁵¹ Cité in Gardiner, M., *L'Homme aux loups...*, op. cit., p. 158.

⁵² Ransohoff, R., « Captions » [1976], in Engelman, E., op. cit., p. 31.

⁵³ Schnitzler, A., « Lettre à son fils Heinrich du 16 juin 1922 », in *Journal*, trad. Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 2009.

⁵⁴ Bettelheim, B., « 19, Berggasse », op. cit., p. 38.

⁵⁵ Rota, I., « Freud, Wittgenstein, Chareau », *Domus*, n° 938, 2010, p. 57-69.

⁵⁶ Chianese, D., *Comme les pierres et les arbres* [2015], trad. Jérôme Nicolas, Paris, Campagne Première, 2020.



Le cabinet de Sigmund Freud au 19 Berggasse, Vienne, photographie d'Edmund Engelman, mai 1938.



Le cabinet de Sigmund Freud au 19 Berggasse, Vienne, photographies d'Edmund Engelman, mai 1938.

Lynn Gamwell, directrice de l'Art Museum de la State University de l'État de New York, à Binghamton, relie la redondance dans le bureau de Freud de précieuses statuettes antiques qui, de par leur nature ont une présence physique plus importante que les tableaux, au sentiment de solitude consécutif à la mort de son père en 1890, précisément à la période où il se trouvait dans le plus grand isolement scientifique et professionnel. Elle écrit que plusieurs témoignages rapportent que Freud s'adressait à ces statuettes comme à des compagnons⁵⁷.

Peut-être que sa précieuse accumulation d'idoles et de statuettes⁵⁸ servait à compenser tant d'autres pertes et carences dans le monde réel : la mort du père (c'est alors que commença vraiment la collection) et la nostalgie de ses racines familiales ; l'isolement professionnel des amis et collègues ; le manque douloureux de communication quotidienne que — inexorablement peut-être — comporte le génie⁵⁹.

Ce n'était cependant pas un simple substitut de la présence de ses collègues, mais en quelque sorte des interlocuteurs muets et consolants, alors que même après le succès de la psychanalyse, les conflits continuels dans le groupe l'attristaient si profondément ; alors, « oppressé par ces querelles, le créateur de la psychanalyse retournait à son bureau et à son auditoire fidèle et sûr, [les statuettes], qui représentait à ses yeux la sagesse des siècles⁶⁰ ».

Toute sa vie a été entourée d'une collection toujours plus importante qui aurait fini par compter environ deux mille pièces, toutes rassemblées autour de lui dans son cabinet, dans une muette interrogation du lointain passé.

Un monde constitué d'objets internes/externes, ainsi source à la fois de confort et d'inspiration dans une zone intermédiaire d'une illusion potentiellement créatrice⁶¹.

Ils n'étaient cependant pas tous élogieux dans leur description du cabinet de Freud. André Breton dans « L'Interview du Pr Freud », une partie de son essai *Les pas perdus* le décrit avec une rare insolence :

Une modeste plaque à l'entrée, Pr. Freud, 2-4, une servante qui n'est pas spécialement jolie, un salon d'attente aux murs décorés de quatre gravures faiblement allégoriques et d'une photographie représentant le maître au milieu de ses collaborateurs, une dizaine de consultants de la sorte la plus vulgaire [...] Je me trouve en présence d'un petit vieillard sans allure qui reçoit dans son pauvre cabinet de médecin de quartier⁶².

⁵⁷ Gamwell, L., « The origins of Freud's antiquities collection », in Gamwell, L. et Wells, R. (ed.), *Sigmund Freud and Art : His Personal Collection of Antiquities*, New York, Abrams, 1989, p. 21-32.

⁵⁸ Freud avait acheté la plupart des statuettes à bas prix, car à cette époque, leur commerce était libre et, par ailleurs, les œuvres d'art qu'il collectionnait n'étaient pas à la mode, surtout à Vienne, où sévissait la folie du baroque et du Style Biedermeier. Robert Lustig est le commerçant viennois qui lui a vendu des centaines d'objets entre la seconde moitié des années vingt et 1938. Il émigra ensuite à New York, où il tint un commerce d'antiquités dans la Madison Avenue. Il raconte que Freud était aussi passionné que doué pour négocier le prix.

⁵⁹ Voir : Argentieri, S., *Sigmund Freud, L'avventura dell'inconscio*, Florence, Clichy Edizioni, 2015.

⁶⁰ Gamwell, L., « The origins of Freud's antiquities collection », *op. cit.*, p. 28.

⁶¹ Bolognini, S., *Passaggi segreti, Teoria e tecnica della relazione interspichica*, Turin, Bollati Boringhieri, 2008, p. 15.

⁶² Breton, A., « Interview du professeur Freud » [1924], in *Les pas perdus, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 255.



Le cabinet de Anna Freud au 19 Berggasse, Vienne, photographie d'Edmund Engelman, mai 1938.

Elvio Fachinelli, lui aussi, trouve triste l'appartement de la Berggasse avec la fenêtre du bureau qui s'ouvre sur un mur de béton, mais il ajoute que même là, même devant cette cour sans arbres, Freud savait qu'il y avait une mer⁶³.

Le cabinet d'analyse, en transmettant un sentiment de familiarité et de sécurité, devient aussi le centre protégé sublime de l'intimité du patient et de sa sexualité. Il en va de même des péripéties transférentielles et contre-transférentielles du couple analyste-patient, pudiquement inaccessible aux regards étrangers, assumant le rôle historiquement réservé à la chambre à coucher.

Winnicott décrit ainsi l'installation de Freud au travail :

Ce travail se fait dans une pièce, pas un corridor, une pièce qui est calme, à l'abri des bruits inattendus sans être un tombeau de silence d'où est exclu tout écho de la vie habituelle d'une maison. Cette pièce est convenablement éclairée ; il n'y a pas de lumière dans les yeux ni un éclairage variable. La pièce n'est certainement pas obscure et une bonne chaleur y règne. Le malade est allongé sur un divan, donc à l'aise s'il peut être à l'aise et un plaid et de l'eau sont probablement à disposition⁶⁴.

La poétesse Hilda Doolittle, qui fut analysée par Freud, raconte qu'au bout du divan il y avait un poêle en céramique à l'ancienne et que les murs de la pièce étaient recouverts de livres. Concernant l'ambiance de la pièce elle émet un jugement un peu différent de celui de Winnicott :

L'atmosphère est calme ici. On n'entend pas le bruit de la circulation venant de la rue, aucun des bruits familiers de la maison non plus comme j'en percevais venant de l'appartement privé de la famille Freud. Nous sommes tout à fait seuls dans cette pièce⁶⁵.

Même quand l'occupation nazie l'obligea à s'exiler, les antiquités qu'il avait amassées le suivirent grâce à la somme versée aux nazis par la princesse Marie Bonaparte. C'est elle qui l'hébergea à Paris lors de son voyage de Vienne vers l'Angleterre. : « Tous les Égyptiens, les Chinois et les Grecs sont arrivés, ils ont peu souffert du transport et prennent ici un air plus imposant que dans la Berggasse », dira Freud avec un soupir de soulagement à leur arrivée à Londres dans la nouvelle maison au 20 Maresfield Gardens, dans une lettre du 8 octobre 1938 à Jeanne Lampl-de Groot. La femme de chambre de la famille Freud, Paula Fichtl, et Ernst le fils architecte de Freud avaient installé affectueusement toute la collection dans les pièces reconstruites exactement comme elles étaient disposées au 19, Berggasse où Freud avait vécu et travaillé pendant quarante-sept ans. C'est là, dans son bureau qu'il mourut. Anna Freud, après la mort de son père, a entretenu avec dévotion sa mémoire et n'a déplacé aucun objet, ni même ses lunettes sur son bureau, contribuant ainsi à la création du musée Sigmund Freud de Londres.

⁶³ Fachinelli, E., « Imprevisto e sorpresa in analisi » [1989], in *Su Freud*, Milan, Adelphi, 2012, p. 107-112.

⁶⁴ Winnicott, D.W., « Les aspects métapsychologiques et cliniques de la régression au sein de la situation analytique » [1954], in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, trad. Jeannine Kalmanovitch, Paris, Payot, 1980, p. 257.

⁶⁵ Doolittle, H., *Visage de Freud...*, op. cit., p. 134.

LE CABINET D'ANALYSE APRÈS FREUD

L'atelier est l'image de la puissance — de la puissance d'écrire pour l'écrivain, de la puissance de peindre ou de sculpter pour le peintre ou le sculpteur. Essayer de décrire son propre atelier signifie alors essayer de décrire les modes et les formes de sa propre puissance — une tâche, du moins à première vue, impossible.

Giorgio Agamben, *Autoportrait dans l'atelier*, 2017

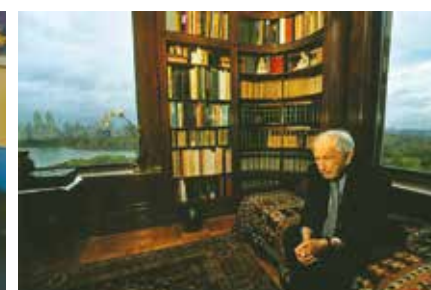
Depuis quelques années, on voit publiées de plus en plus de photos des cabinets d'analyse, ce qui contraste avec la discrétion traditionnelle des psychanalystes concernant leur vie personnelle et leurs lieux de travail. La revue *International Psychoanalysis* a publié de 2000 à 2004 les photographies des cabinets de consultation des membres de l'Association psychanalytique internationale, adressées en couleurs et au format 10×15 cm par les analystes eux-mêmes. En 2004, la photographe allemande Claudia Guderian a publié l'ouvrage *Magie der Couch*. Elle fut la première à explorer les cabinets d'analystes modernes avec son appareil photo. Elle a visité une centaine de cabinets, étudié leur impact visuel et esthétique et les significations qu'ils recélaient. Ses clichés furent exposés la même année à Londres, dans la maison-musée de Freud à Maresfield Gardens.

En 2008, à l'occasion du congrès national de la Société psychanalytique italienne sur le thème « Identité et changement. L'espace du sujet », fut organisée l'exposition *Le divan* en tant que « symbole » de la psychanalyse. L'une des présentations avait pour titre : « Là où les paroles s'allongent : les divans psychanalytiques d'aujourd'hui », sous la direction de Roberto Basile, psychanalyste et photographe. Un certain nombre de photos de cabinets d'analystes italiens contemporains qui, comme l'écrit Roberto Basile⁶⁶, sont censées représenter le dialogue qui naît entre le fauteuil de l'analyste et le divan, l'envol qu'il peut prendre, les lieux qu'il peut atteindre, plutôt que se focaliser uniquement sur l'objet divan.

En 2001, le psychanalyste-photographe américain Mark Gerald a photographié quelque quatre-vingts analystes dans leur cabinet aux États-Unis, au Mexique, en Europe et en Amérique du Sud. Il a dédié son travail au courage photographique d'Edmund Engelman, le photographe qui a pu saisir les dernières images du 19, Berggasse, le bureau de Freud, avant l'arrivée des nazis à Vienne. Gerald a demandé à chacun des analystes qu'il a ensuite photographiés de décrire son propre espace de travail et de penser à ce qu'il ressentait en occupant cet espace qui allait inclure le photographe et son appareil, afin qu'il s'y sente plus à l'aise au moment de prendre la photo. En 2019, le livre de Gerald, *In the Shadow of Freud's Couch : Portraits of Psychoanalysts in their offices*⁶⁷, fut l'aboutissement

⁶⁶ Basile, R., *Where the Words Stretch Out* (Dove le parole si distendono : I lettini psicoanalitici di oggi), Catalogue exposition, « Congrès national SPI », Sienne, 2008, Rome, Cromografica, 2009.

⁶⁷ Mark Gerald, *In the Shadow of Freud's Couch : Portraits of Psychoanalysts in their offices* [Dans l'ombre du canapé de Freud : portraits de psychanalystes dans leurs cabinets], Londres, Routledge, 2019.



Photographies de cabinets de psychanalystes :

Mark Gerald en 2019 : Anni Bergman, New York ; Kim Leary, Cambridge, Massachusetts ; Gerald Charles Dithrich, Oakland, California ; Sylvie Faure-Pragier, Paris.

Sebastian Zimmermann en 2021 : Jane Simon, Martin Bergmann, Kate Bar-Tur, Donnel Stern (New York).



Claudia Guderian, Cabinet de Veronika Dalheimer, Vienne, ca 2000.



Claudia Guderian, Cabinet de Beate Unruh, Munich, ca 2000.

Claudia Guderian, Cabinet de Horst-Eberhard Richter, Francfort, ca 2000.

LE DEDANS ET LE DEHORS DANS LE CABINET DE L'ANALYSTE

Dans certains passages de ce texte, est apparue la nécessité de m'impliquer et de m'exprimer à la première personne, de devoir, en somme, m'utiliser dans certains territoires, comme l'unique boussole de cette exploration. Instrument imparfait, fragile. Je n'en avais pas d'autres. Sa vérité : limitée. Sa méthode : une infinie patience.

Elvio Fachinelli, *La mente estatica*, 1989

Il me semblait que quelque chose ne fonctionnait plus dans l'organisation de l'intérieur et de l'extérieur. Qu'est-ce que j'imaginais ? Qu'est-ce qui se passait ? Qui était l'ombre, qui était le corps vivant ?

Elena Ferrante, *Celle qui fuit et celle qui reste*, 2013

On peut faire de nombreuses remarques en observant différentes photographies des cabinets d'analystes, à propos de la taille des locaux, la hauteur des plafonds, la dimension des portes et des fenêtres qui, avec l'organisation des espaces, la disposition des meubles et des bibelots, définissent les positions relatives horizontale et verticale des deux corps, et en donnent l'échelle et la mesure.



Cabinet de Alex Tornopolsky, Toronto.

TABLE

PRÉFACE	7
INTRODUCTION	11
CHAPITRE I	
LES RACINES D'UNE RENCONTRE	19
APPARTENANCE ORIGINALE ET ADAPTATION AUX NOUVEAUX CONTEXTES	19
ENTRE DÉRACINEMENT ET HYPER-ADAPTATION	24
PSYCHANALYSE ET PSYCHIATRIE	30
CHAPITRE II	
CONTAMINATIONS FÉCONDES	37
CONTACTS, CONTIGUÏTÉS, CROISEMENTS	37
LA CONSONANCE DES ARCHITECTES	43
LES PONTS	47
MÉTAPHORES, ANALOGIES, CORRESPONDANCES	52
CHAPITRE III	
L'ARCHITECTURE MÉTAPHORIQUE DE L'ESPRIT	59
UNE MÉTAPHORE DE JUNG	60
LE SENS DE LA MÉTAPHORE	
ARCHÉOLOGIQUE FREUDIENNE	61
ROME	66
LES RUINES	70
CHAPITRE IV	
L'ESPACE	77
PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'ESPACE	77
BRÈVES NOTES SUR L'ESPACE EN PSYCHANALYSE	79
L'INFLUENCE DE L'ESPACE EXTERNE	85
L'INVISIBLE	87

CHAPITRE V	
L'ARCHITECTURE ENTRE PASSÉ, PRÉSENT ET FUTUR	91
STYLES	91
LE STYLE INTERNATIONAL	95
LA CRITIQUE	
DU STYLE INTERNATIONAL	101
POUR L'IDENTIFICATION DES LIEUX	108
NON-LIEUX	112
CHAPITRE VI	
CONTINUITÉ ET DISCONTINUITÉ EN PSYCHANALYSE	117
MUTATION SOCIALE OU VASTE ET CONFUS CHANGEMENT DE VALEURS ?	117
NOUVELLE SUBJECTIVITÉ	
OU REPRISE D'UN PASSÉ IMMUABLE SOUS DE NOUVEAUX ORIPEAUX ?	120
ENTRE THÉORIE ET ABSENCE DE THÉORIE : L'ANALYSTE "BRICOLEUR"	127
CHAPITRE VII	
LA HÂTE DANS LE MONDE QUI NOUS ENTOURE	135
VOYAGER	135
LA LENTEUR	143
LE TEMPS MORT DE L'ANALYSE	145
CHAPITRE VIII	
L'INQUIÉTANT	149
HEIMLICH/UNHEIMLICH	149
LA SURPRISE	153
L'ARCHITECTURE INQUIÉTANTE	156
LA RECHERCHE DE FRANK GEHRY	160
CHAPITRE IX	
PSYCHANALYSE ET ARCHITECTURE :	
LA NÉCESSITÉ D'UN DIALOGUE	167
RESSEMBLANCES/DIFFÉRENCES	167
DÉFINITIONS CROISÉES DE L'ARCHITECTURE ET DE LA PSYCHANALYSE	170
QUELLES CONNEXIONS ENTRE PSYCHANALYSE ET ARCHITECTURE ?	172

ENTRE ESTHÉTIQUE ET FONCTION	174
LA "RÊVERIE" DE L'ARCHITECTE	179
CHAPITRE X	
LA MAISON	183
LA MAISON COMME ORGANISME	183
LA MAISON COMME REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE	
DU MONDE INTÉRIEUR	197
LE RUBAN DE MÖBIUS	204
ENTRE LE DEDANS ET LE DEHORS	208
CHAPITRE XI	
LES LIEUX DE SOINS	217
L'ARCHITECTURE THÉRAPEUTIQUE	217
DE LA VUE AU TOUCHER	219
L'OBSCURITÉ	224
L'ARCHITECTURE ASILAIRE	228
LA PATINE N'EST PAS L'ESSENCE	230
INTERVALLES	232
POUR UNE CONCEPTION DE NOUVEAUX LIEUX DE SOINS	234
LA VOIE CONVENTUELLE	241
UN PROJET DE REQUALIFICATION CHROMATIQUE	
D'UN CENTRE DE SANTÉ MENTALE	243
CHAPITRE XII	
LE CABINET DE L'ANALYSTE DE FREUD À NOS JOURS	247
LA CHAMBRE	247
QUELQUES NOTES	
SUR LE CADRE ANALYTIQUE	251
LE CABINET DE FREUD	257
LE CABINET D'ANALYSE APRÈS FREUD	266
CHAPITRE XIII	
LE DEDANS ET LE DEHORS DANS LE CABINET DE L'ANALYSTE	279
SONS ET LUMIÈRES	281
PLAFOND ET SOL	285
SEUILS	289
LA VILLE DANS LA SÉANCE	292

CHAPITRE XIV	
DES PISTES POUR UNE COLLABORATION ENTRE PSYCHANALYSTES, ARCHITECTES ET URBANISTES	297
ENTRE CONVICTION ET RESPONSABILITÉ	297
LES ÉCHECS	303
POUR UN URBANISME CRITIQUE	312
CHAPITRE XV	
CONSTRUIRE ENSEMBLE UNE CONFIANCE OPTIMISTE DANS L'AVENIR	329
POSTFACE	
VIVRE L'ESPACE ENTRE INTÉRIEUR ET EXTÉRIEUR	337

CRÉDITS

Iwan Baan : 162.
 David Benbennick : 205h.
 Alexandre Bourgeois : 175h.
 Vincent Callebaut Architectures : 206h.
 DR : 175 b, 187, 278.
 Edmund Engelman, Library of Congress, Washington : 261, 262, 264.
 Collection M.C. Escher Heritage, La Haye : 205b.
 Freud Museum, Londres : 258.
 Mark Gerald : 267h.
 Claudia Guderian : 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277.
 Museum Junkerhaus, Lemgo : 165.
 Next Architects : 206b.
 L'œil d'Édouard : 178.
 Edmund Sumner : 307.
 Sebastian Zimmermann : 267b.