

Avant l'espace : des lieux à habiter

Patrick Boucheron

► **To cite this version:**

Patrick Boucheron. Avant l'espace : des lieux à habiter. Le visiteur : Revue critique d'architecture, 2015, pp.7-16. hal-03262851

HAL Id: hal-03262851

<https://hal-college-de-france.archives-ouvertes.fr/hal-03262851>

Submitted on 17 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avant l'espace : des lieux à habiter

« Si encore on pouvait se mettre quelque part, mais on dérange toujours ». Cette parole de sans-abri, un film la donne à entendre : *Au bord du monde*, de Claus Drexel (2013). Sans-abris, pas tout à fait : on les voit s'emmitoufler dans les haillons de la grande ville, et c'est ainsi que ces Diogène de la modernité relèvent de la très grande dignité poétique du chiffonnier baudelairien : « voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts »¹. Walter Benjamin, on le sait, a réarmé cette figure du chiffonnier comme posture exigeante de l'historien, par opposition à la figure plus artiste, plus aristocrate, du flâneur. « Le flâneur est désordonné, impulsif et ambigu; le chiffonnier est méthodique, réfléchi et implacable »². Nul doute que ce dernier incarne davantage les rigueurs et les ambitions du métier d'historien.

Dans le film de Claus Drexel, les sans-abris habitent donc la ville et la parle. À les regarder, on pense à ce qu'écrit Jean-Claude Milner du politique³. La gouvernementalité moderne remet le pouvoir aux choses — les choses parlent d'elles-mêmes, s'imposent à nous, nous empêchent d'agir. Ce que l'on doit attendre de la démocratie n'est rien d'autre que cela : dissiper cette politique des choses pour rendre aux corps parlants la liberté d'agir — c'est-à-dire de se déplacer ou de demeurer là, de parler à haute voix ou de se taire, de se rassembler ou de se dissiper. La démocratie se tient au plus près de ce minimum — une machinerie politique très compliquée pour assurer un effet très simple. Mais, notons le d'emblée, il n'y a en politique que des actes de parole.

Et voyez : c'est comme si cet abri précaire, fragile, cette niche, ce creux, était secrété par leur parole même — car ils le disent : comment trouver ce recès, cet écart, ce que Pétrarque appelait le *secretum*, qui est le droit au secret et au silence, dans le grand brouhaha urbain ? Une maison, si frêle, si humble, mais une maison malgré tout, en tant qu'elle love dans le grand corps de la ville une coque. Et je

¹ Charles Baudelaire, *Paradis artificiels* [1851], « Du vin et du hachisch », II, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1975, vol. 1, p. 381.

² Marc Berdet, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin », *Archives de Philosophie*, 75, 2012, p. 425-447 : p. 425.

³ Jean-Claude Milner, *La politique des choses. Court traité politique*, 1, Lagrasse, Verdier, 2011.

pense à un autre poète, Francis Ponge, dans ses « Notes pour un coquillage »⁴. Travaillant autrefois sur l'ordre monumental des princes à la Renaissance, je gardais toujours sur moi ce petit poème de Ponge, comme antidote, comme grigri, comme garde fou. Car il me rappelait la matérialité sonore, obstinée, du parti pris des choses⁵. Il dit ceci : les monuments des hommes ressemblent à de grands os décharnés, « les cathédrales les plus énormes ne laissent sortir qu'une foule informe de fourmis ». Ces squelettes ne trouveraient grâce aux yeux du poète que s'il voyait sortir du Colisée, comme un mollusque de son coquillage, un énorme colosse « en pleine chair ». Mais en attendant, il préfère la démesure de cette petite chose qu'est le coquillage, dès lors qu'il le pose sur l'étendue du sable. « Je ne sais pourquoi je souhaiterais que l'homme, au lieu de ces énormes monuments qui ne témoignent que de la disproportion grotesque de son imagination et de son corps [...] sculpte des espèces de niches, de coquilles à sa taille, des choses très différentes de sa forme de mollusque mais cependant proportionnées ».

Je vais donc faire l'hypothèse ici que ces abris ont existé en peinture — j'allais dire ont été pensé en peinture, mentalement édifié en peinture, tant il est vrai que la caractéristique de l'architecture de la Renaissance est, comme l'a jadis suggéré Pierre Francastel, d'avoir été peinte avant d'être construite⁶. Qu'est-ce que la Renaissance ? Une forme de mise en beauté du pouvoir. Leon Battista Alberti l'a défini, pour les princes, dans son *De re aedificatoria*, rédigé en 1452, et que depuis le grand livre de Françoise Choay la profession des architectes prend, en partie à juste raison, pour le texte instaurateur, inaugural, de son art⁷. Voici pourquoi le *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti est bien un livre politique, et pas seulement un traité pratique. En 1452, Alberti n'a pas écrit un *De Architectura*, comme l'a fait son illustre prédécesseur Vitruve et comme le feront après lui tous les trattatistes européens. Il n'a pas écrit non plus un *De aedificatione*, usant de ce concept plus large qui englobe toutes les activités constructives destinées à façonner le cadre de vie. Il a donné à son traité le titre intrigant de *De re aedificatoria*, usant, en latiniste subtil, d'un adjectif rare et n'existant pas dans la langue classique, *aedificatorius*, désignant le fait d'édifier. Au fond, ce qu'a écrit Alberti est bien un texte qui tente de comprendre, pour paraphraser Pierre Bourdieu, « ce que bâtir veut dire ». Son traité assigne à l'architecte un rôle de traducteur qui doit, selon l'expression de Franco Borsi, « accompagner constamment l'histoire et rendre explicite, par sa fonction médiatrice, l'expression du pouvoir »⁸. Il n'est pas là seulement pour recueillir le

⁴ Francis Ponge, *Le parti pris des choses* [1942], tome 1, Paris, Gallimard, 1965, p. 86.

⁵ Patrick Boucheron, *Faire profession d'historien*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, notamment p. 112-122.

⁶ Pierre Francastel, « Imagination et réalité dans l'architecture civile du *Quattrocento* », dans *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Gonthier, 1965, p. 290-302.

⁷ Françoise Choay, *La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1980.

⁸ Franco et Stefani Borsi, *Alberti. Une biographie intellectuelle*, trad. franc., Paris, Hazan, 2006, p. 73.

souhait du commanditaire, mais pour l'interpréter et en faire un discours qui doit recueillir l'approbation du plus grand nombre⁹.

Le *De re aedificatoria* enregistre donc la grammaire du langage architectural qui avait cours dans l'Italie du *Quattrocento*. Or ce langage, pour être efficace, doit être comme la langue vernaculaire : compris par tout le monde. Alberti affirme qu'il existe une disposition innée à saisir la beauté d'un édifice : « on peut s'en étonner et se demander pourquoi la nature nous fait immédiatement sentir à tous, ignorants comme savants, ce qu'il y a de juste ou de vicieux dans la conception des choses et dans leur exécution, en particulier dans ces questions où le sens de la vue l'emporte en acuité sur tous les autres »¹⁰. Cette beauté s'impose et intimide, elle est proprement désarmante. Et voici le fait décisif : elle est une protection contre la violence, puisqu'elle rend les choses inviolables. « Or, la beauté obtiendra, même de la part d'ennemis acharnés, qu'ils modèrent leur courroux et consentent à la laisser inviolée »¹¹. On doit prendre cette remarque très au sérieux, puisqu'elle rend compte de l'efficacité proprement politique que les princes attendaient, non seulement de la construction édilitaire, mais de l'embellissement des villes : ce pouvoir d'intimidation, qui laisse les citoyens admiratifs et stupides, ainsi que l'écrivait cent ans plus tôt Galvano Fiamma au sujet des grands travaux d'Azzone Visconti à Milan¹². Et comment ne pas voir, dans le film de Drexler, que les sans-abris sont les vigies de l'ordre monumental ?

Pourtant, c'est parce qu'il est monumental que cet espace apparaît proprement invivable, fondamentalement inhospitalier. Il ressemble à cette fameuse et énigmatique « cité idéale » peinte par un artiste inconnu de la Renaissance italienne et dont je peine à comprendre pourquoi tant de gens la regardent encore aujourd'hui comme un paradis architectural alors que tout, d'évidence, la désigne comme un enfer urbain. Voyons par exemple le panneau urbinat¹³. Hubert Damisch en a donné une analyse admirable : « L'image de la cité idéale n'offre rien à voir qui se puisse raconter »¹⁴ — le contraire, en somme, de ce récit ordonné qu'Alberti désigne du nom de *storia*. Voici pourquoi certains la qualifient d'abstraite. Ce que l'on peut en dire malgré tout ? Il s'agit d'un dispositif savamment mesuré, *cristallin* en somme, qui déploie devant le spectateur l'éventail symétrique de ses lignes de fuites. L'œil est attiré vers le point de fuite central. Mais irrémédiablement,

⁹ Sur tout ceci, je me permets de renvoyer à Patrick Boucheron, « L'implicite du signe architectural : notes sur la rhétorique politique de l'art de bâtir entre Moyen Âge et Renaissance », *Perspective*, 2012-1, p. 173-180.

¹⁰ Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, trad. Pierre Claye, Paris, Seuil, 2004, p. 97 (II, 1).

¹¹ *Ibid.*, p. 278 (VI, 2).

¹² Galvano Fiamma, *De rebus gestis ab Azzone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab anno MCCCXVIII usque ab annum MCCCXLII*, dir. C. Castiglioni, Bologna 1938 (*Rerum Italicarum Scriptores*, n.s., 12, 4), p. 16. Sur ce texte, voir Patrick Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIV^e-XV^e siècles)*, Roma 1998 (Collection de l'École française de Rome, 239), p. 108-122.

¹³ Alessandro Marchi, Maria Rosaria Valazzi, *La città ideale : l'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Milan, Electa, 2012.

¹⁴ Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, rééd., 1993, p. 193.

le regard dérape, glisse du centre à la périphérie, verse sur les lignes de faîtes des palais, va l’amble. Et la encore, ces emardées du regard semble préméditées par l’art sournois du calcul.

C’est donc, essentiellement, un dispositif visuel construisant un espace implacable. Or on doit rappeler que les peintures ordonnées conformément à une règle perspective stricte sont l’exception au Quattrocento et que le purisme formel de Piero della Francesca est assez vite passé de mode. Voici sans doute pourquoi les trois panneaux que l’on rassemble aujourd’hui sous le titre, fictif, de *città ideale* (celui d’Urbino, celui de Baltimore et celui de Berlin) mettent en scène leur propre énigme¹⁵. Que l’on songe par exemple à la présence des inscriptions, qui se déploient sur plusieurs niveaux, dans les frontons couronnant les deux palais d’avant-corps du panneau d’Urbino. Tandis que le seul site architectural d’écriture publique est vide (celui de l’arc de triomphe), ces inscriptions sont en réalité des épigraphies fictives — rien d’autre, par conséquent, qu’une allégorie malicieuse de la mise en échec d’une herméneutique de la lecture. Le dispositif perspectif devait, pour Alberti, construire une scène sur laquelle la *storia* viendra à représentation. Ici pourtant la scène est muette ; pas un mot n’est échangé. C’est un désert, mais un désert d’architecture. Et un désert, évidemment, où tout parle d’hommes — à commencer par l’architecture. « De cette scène — si “scène” il y a — on ne saurait dire si l’homme vient de se retirer, ou s’il est sur le point de s’y produire »¹⁶.

Voici donc figuré ce que c’est qu’un grand silence mprsq’il n’est pas habité. Cette scène mutique, parce qu’elle si fondamentalement rétive à la parole humaine, comment pourrait-on la qualifier d’humaniste ? Elle est au contraire le chiffre odieux de l’oubli de l’homme — une mise en scène de l’impossibilité d’habiter. Mais ce qui est donné à voir ici, c’est la *reductio ad unicum* de l’espace, entièrement quadrillé par ses « ministres du voir » que sont pour Alberti les lignes de la perspective. La ville délivre un seul et même langage, son langage, la grande phrase urbaine. La ville donne néanmoins à entendre autre chose, que Jean-Christophe Bailly a également décrit. Non pas le déroulé univoque d’une seule phrase urbaine — le discours que la ville tiendrait sur elle-même — mais la chorale polyphonique des paroles qui y résonnent : « l’ensemble de tout ce qui se dit dans la ville, la masse de tout ce que la ville, même à son insu, propage en son sein »¹⁷. Plus forte que la force est cette propagation incidente et discrète qui s’épargne la véhémence de la propagande.

Voici pourquoi la partie heureuse de la fresque qu’Ambrogio Lorenzetti a peinte en 1338 dans le *Palazzo Pubblico* de Sienne apparaît comme l’antithèse de cette image roide et hautaine, civile autant que l’image urbinat est princière. Lorsqu’il figure la cité pacifiée par la concorde, ce n’est en rien pour peindre une ville au cordeau. Nulle symétrie ici, à peine de la beauté, mais une ville en

¹⁵ Yves Bonnefoy, *La Stratégie de l’énigme*, Paris, Galilée, 2006.

¹⁶ Hubert Damisch, *L’origine de la perspective*, op. cit., p. 231.

¹⁷ Jean-Christophe Bailly, *La Phrase urbaine*, Paris, Seuil, 2013, p. 174.

construction, comme un chantier permanent¹⁸. Car Lorenzetti a peint le bien dans les choses : s'il est vrai que les villes sont les plus grandes choses que l'homme est capable de construire, le bien n'est pas ici la réverbération de la bonté divine, mais un agencement raisonnable, acceptable par tous, de la vie bonne — en tant qu'elle est l'accord des volontés affrontées. C'est cela, très précisément cela, qu'a peint l'artiste siennois. Des recherches récentes suggèrent même que sa scénographie urbaine combine en les ajustant sept points de vue décalés sur des groupes de maisons que l'archéologie du bâti croit pouvoir retrouver dans la ville d'aujourd'hui. Ainsi le peintre aurait-il créé une image purement abstraite du paysage urbain à partir d'une diversité de prises de position, en créant l'artifice formel d'une seule *visione* par la conjonction de différentes *vedute*¹⁹. La cité heureuse est celle où s'ajustent *justement* les territoires et les temporalités. Elle ne se ramène pas à la forme symbolique de la perspective envisagée comme un espace géométriquement unifié par un point de fuite unique. Au contraire de la « cité idéale » d'Urbino, s'il y a dans cet ajustement de lieux tant de choses à raconter, c'est que la temporalité y est aussi fractionnée que le champ pictural est diffracté en une vision impossible.

Des lieux avant l'espace : nous y sommes. Non pas un espace et une *historia* au sens qu'Alberti donnera cent ans plus tard dans son *De Pictura* (1436) à cet art de la persuasion ordonnée qu'était devenue la peinture, mais des lieux, des corps et des récits²⁰. De ce point de vue, on pourrait dire de l'univers pictural de Lorenzetti qu'il est fondamentalement aristotélien, au sens où il ne représente pas autre chose que « la somme des lieux occupés par des corps »²¹. Car le *locus* d'Aristote est défini comme « le contenant premier de chaque corps » (*Physique*, IV, 209b1). Sans doute inspirée par les arts de la mémoire, cette conception de l'espace antérieure à la réduction albertienne par laquelle un espace unifié fera bloc avec une seule histoire, est celle d'une juxtaposition de « boîtes locales » où prennent place figures et récits, comme l'a analysé Jean-Philippe Antoine dans le cas de Giotto²². Voyez ces coques giottesques, ces écorchés de maisons. Ici, la maison n'est pas la ville — elle n'est sans doute même pas une partie de la ville, ou pire encore une ville en miniature comme elle peut apparaître chez Alberti dans une conception fondamentalement rhétorique (« si, selon la maxime des philosophes, la cité est une très grande maison, et si inversement la maison elle-même est une toute petite cité, pourquoi ses membres ne seraient-ils pas à leur tour considérés comme de petits logis ? »²³).

¹⁸ Je me permets de renvoyer ici à Patrick Boucheron, *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013, notamment p. 212-218.

¹⁹ Andrea Brogi et Francesca Bianciardi, *Nella Siena ritrovata di Ambrogio Lorenzetti*, Sienne, NIE, 2005.

²⁰ Je suis ici en partie les hypothèses développées dans Anna Little, *Du lieu à l'espace. Transformations de l'environnement pictural en Italie centrale (XIII^e-XV^e siècle)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, dir. Maurice Brock, Université François-Rabelais de Tours, 2010.

²¹ Daniel Arasse, *L'annonciation italienne*, Paris, Hazan, 1999, p. 59.

²² Jean-Philippe Antoine, « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e et XIV^e siècles », *Annales ESC*, 48-6, 1993, p. 1447-1469, notamment p 1464 et s.

²³ Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, *op. cit.*, p. 79 (I, 9).

Elle est, fondamentalement, le lieu où loge un corps parlant — c'est-à-dire, au sens propre, un habitat.

Il existe donc un lien intime entre la béance des maisons et l'ouverture des corps. Cela, la peinture l'exprime aussi magnifiquement. Dans l'*Annonciation* peinte par Fra Angelico en 1433-1434, et conservée aujourd'hui au musée de Cortone, c'est la scène de la soumission de la Vierge à la parole évangélique qui est peinte. Les paroles de l'archange sont écrites en lettres d'or : *Spiritus Sanctus sup(er)veniet in te/et virtus Altissimi obumbrabit tibi* (« L'Esprit Saint descendra sur toi/et la vertu du Très-Haut te couvrira de son ombre »). Étrangement, la réponse de Marie est écrite de droite à gauche et la tête en bas, sur le mode du boustrophédon. Elle est donc proprement illisible. Du moins du point de vue du spectateur : ce n'est pas à celui qui regarde le tableau que ces paroles sont adressées. Mais il y a plus étrange, car sa réponse est incomplète. On lit : *Ecce ancilla Domini*. Et plus loin : *Verbum Tuum*. Manque le *Fiat mihi secundum* pour rétablir l'énoncé : « Je suis la Servante du Seigneur. Qu'il me soit fait selon ton Verbe ». On peut penser que la formule passe derrière la colonne. Mais la disposition de la salutation évangélique montre qu'il n'en est rien : ses mots s'écartent de part et d'autre de la colonne. C'est donc la surface peinte qui est le support de l'écriture, et non l'espace fictif qu'il représente. C'est donc que le cœur de la parole de la Vierge, où s'accomplit la volonté divine, *Fiat mihi secundum*, est comme englobé dans la colonne. Le dominicain Fra Angelico n'ignore évidemment pas la signification théologique de cette substitution, de la figure aux lettres d'or. Car la colonne est, depuis au moins Raban Maur, une figure du Christ. En incorporant dans la colonne la formule qui indique le mode de la conception divine, Fra Angelico illustre à la lettre le commentaire de saint Bernard sur la troisième salutation évangélique : « L'Esprit Saint descendra sur toi et la vertu du Très-Haut te couvrira de son ombre [...] C'est comme si l'Ange disait : ce mode par lequel vous concevrez du Saint-Esprit Jésus-Christ, la vertu de Dieu le cachera de son ombre dans son asile le plus secret, afin qu'il soit connu de lui et de vous seulement »²⁴.

Cet asile le plus secret, n'est-ce pas cela le silence habité des maisons ? Dans un des passages les plus surprenants du premier livre de *La Vie solitaire*, Pétrarque, réécrivant en grande partie Sénèque, compare la journée d'un homme pris par ses affaires dans le monde urbain et celle d'un homme retiré à la campagne. « Le premier s'en va triste au forum, plein d'affaires et d'ennuis, et augure au vol des oiseaux ce que sera la journée qui commence. Le second va tout allègre dans la forêt voisine, rempli de calme et de silence, et franchit dans la joie le seuil heureux d'une journée sereine »²⁵. La vie active, soumise aux urgences, est profondément

²⁴ Je m'appuie ici sur les magnifiques analyses de Daniel Arasse, « Annonciation / Enonciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », dans *Versus. Quaderni di studi semiotici (Semiotica della pittura : microanalisi*, texte réunis par Omar Calabrese), 37, 1984, p. 3-17 et Louis Marin, « Annonciations toscanes », dans *Opacité de la peinture. Essai sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989, p. 125-163, notamment p. 152 et s.

²⁵ Pétrarque, *De vita solitaria/La vie solitaire*, trad. Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 1999, p. 47 (I, 2).

aliénante : les *occupati* sont « ceux que les affaires d'autrui accaparent, que dirige la volonté d'autrui, et qui apprennent sur le visage d'autrui ce qu'ils ont à faire »²⁶. Le solitaire, en revanche, se retranchant du vacarme, obtient de cette soustraction un gain d'être. Celui qui vient se loger au cœur d'une âme clivée. « Cette disponibilité (*vacuitatem*) ou plutôt, je préfère ce mot, cette vacance (*vacationem*) est la source des lettres et des arts ». Or Pétrarque convertit ce lieu façonné, poli par la prière, pour en faire la matrice même de l'œuvre à venir. Chez lui, la littérature naît de la profanation de ce temple intérieur. Car ce lieu vacant est peuplé. Le *secretum* n'est pas scellé : il ne dissimule pas ce qu'il ne faudrait pas dire. Il met en retrait, *secretum meum* pouvant se traduire par « mon refuge » — on cultive seul son jardin secret, mais c'est un jardin intérieur, dans la solitude que fore au creux de l'être le travail même de la langue — de l'être parlant et de sa solitude d'exister²⁷.

L'intériorité est donc ce manque à soi en soi, ce lieu de repli de soi que creuse la mystique au cœur de l'individu pour en faire la niche accueillante à Dieu d'abord, à toute idée que porte l'intensité d'une parole ensuite. Cette topique a été récemment pensée, et méditée, par Jean-Louis Chrétien dans *L'espace intérieur*. Il parcourt ainsi le chemin qui mène de la chambre du cœur, *cubiculum cordis*, chez Augustin notamment, au Temple intérieur, puis du Temple à la maison. Le mot français, rappelons-le, provient du verbe latin *mansio* qui veut dire rester, séjourner, demeurer — au sens spatial et temporel²⁸. Voici ce qui fait dire à Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace* « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison »²⁹. Mais qu'est-ce qu'habiter ? *Habitare*, en latin, est le fréquentatif de *habere*, avoir — et pourrait donc se traduire par « avoir la plupart du temps ». Voici pourquoi le mot partage sa racine avec habitude et avec habit. Peut-on habiter sans rien avoir ? Telle est au fond la question, la seule question, que porte le regard des sans-abris d'*Au bord du monde*.

PATRICK BOUCHERON
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Etienne Anheim, « Une lecture de Pétrarque. Individu, écriture et dévotion », dans Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat dir., *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, p. 187-209, notamment p. 196-197.

²⁸ Jean-Louis Chrétien, *L'espace intérieur*, Paris, Minit, 2014, p. 169-170.

²⁹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 24.