

# Douleur fantôme

Autor(en): **Ursprung, Philip**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tracés : bulletin technique de la Suisse romande**

Band (Jahr): **133 (2007)**

Heft 09: **Corps et matériaux**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-99570>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Douleur **fantôme**

**La dissolution de l'espace d'un côté, son évocation comme fétiche, comme image ou comme prothèse de l'autre, est un phénomène lié à la logique spatiale de l'époque moderne. L'architecture de la tradition moderne ne veut et ne peut pas vaincre la douleur fantôme due à une corporéité disparue.**

Dans leur « Manifeste communiste » de 1848, Karl Marx et Friedrich Engels présentent les modifications que subit la spatialité à l'époque du capitalisme : « Ce bouleversement continu de la production, ce constant ébranlement de tout le système social, cette agitation et cette insécurité perpétuelles distinguent l'époque bourgeoise de toutes les précédentes.



Tous les rapports sociaux, figés et couverts de rouille, avec leur cortège de conceptions et d'idées antiques et vénérables, se dissolvent; ceux qui les remplacent vieillissent avant d'avoir pu s'ossifier. Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée, tout ce qui était sacré est profané, et les hommes sont forcés enfin d'envisager leurs conditions d'existence et leurs rapports réciproques avec des yeux désabusés.<sup>1</sup> »

Marx et Engels ne font pas mention de l'architecture. Mais si nous regardons le théâtre du capitalisme sous l'aspect de la spatialité, l'architecture, l'urbanisme et le design jouent un rôle clé depuis plus de 150 ans. Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ces trois lurons représentent le spectacle de l'endurcissement et de l'évaporation, de la matérialisation et de la dématérialisation, de la concrétisation et de la dissolution, spectacle qui suscite toujours autant d'intérêt qu'autrefois. Dans le sillage de la globalisation, entraîné par le va-et-vient des capitaux et la migration des forces de travail, cet intérêt va même grandissant, avant tout depuis les années 70. Des édifices comme le Centre Georges Pompidou, le *Greater Columbus Convention Center* de Peter Eisenmann ou le *Blur Building* de Diller + Scofidio semblent saisis par cette dynamique, ils semblent articuler ce flux dans l'espace.

## Prothèses de l'espace

Dans le panorama des « signature buildings » qui se déploie depuis les années 90, il y a toutefois un manque: le corps humain. Il suffit de jeter un coup d'œil à une revue d'architecture pour constater que les corps, dans les présentations d'architecture nouvelle, n'ont aucune place. Si l'on y représente des hommes, il s'agit de consommateurs clichés issus de la publicité qui, tels des « window shoppers » fantomatiques, planent dans des espaces dissolus. La « réalité » du corporel apparaît soit sous forme de substituts, soit comme prothèses de la spatialité – du design, des œuvres d'art, des matériaux travaillés, des surfaces teintées –, ou alors sous forme d'architectes stars qui parlent sans cesse et qui font figure de « preuve » de l'existence de corps réels dans le processus du projet et de la construction. Tout cela ne sont fina-

<sup>1</sup> Traduction tirée de <www.marxists.org>

Fig. 1 : Gregory Peck dans le rôle du capitaine Achab, dans le « Moby Dick » de John Huston (Image Keystone)

Fig. 2 : Le « Crystal Palace » de Joseph Paxton (Image John McKean (éd.), « Joseph Paxton, Crystal Palace », Londres, 1999)

lement que des prothèses de l'espace, des fétiches, c'est-à-dire des parties qui représentent un tout absent.

Ce dualisme – la dissolution de l'espace d'un côté, son évocation comme fétiche, image ou prothèse de l'autre – n'a rien de nouveau. Il s'agit d'un phénomène inséparable de l'histoire et de la logique spatiale de l'époque moderne. Il apparaît pour la première fois de manière simultanée dans deux œuvres clés de l'histoire récente : dans « Moby Dick » de Herman Melville, paru à New York en 1851, et dans le *Crystal Palace* de Joseph Paxton, édifié à l'occasion de la *Great Exhibition* de 1851 à Londres.

### Moby Dick ou la dynamique moderne

Moby Dick, une baleine blanche, a arraché au capitaine Achab toute sa jambe jusqu'au genou. Celui-ci se l'est fait remplacer, non pas par une jambe en bois, mais par une prothèse en os de baleine. La scène où le capitaine Achab, à bord de son baleinier, fait réparer sa prothèse endommagée constitue un épisode clé du roman. Le charpentier, en travaillant la prothèse, avertit le capitaine qu'il ne faudra pas trop s'approcher de l'étau. Achab réplique : « Pas de danger. Une bonne poigne, j'aime cela. Sentir quelque chose qui sache tenir dans ce monde fuyant, j'aime bien. » Il raconte à l'ouvrier qu'il sent dans sa jambe une douleur fantôme, et se plaint qu'il reste « l'obligé de cette tête de bûche pour l'os sur lequel me tenir debout ! Maudit soit-il, ce mutuel endettement perpétuel des hommes [...]. Par tous les cieus ! C'est un creuset qu'il me faut, un creuset pour moi-même, et que je m'y fonde et m'y réduise jusqu'à ne faire plus qu'un petit régule de vertèbres.<sup>2</sup> » Achab semble appeler de ses vœux, inconsciemment peut-être, son propre naufrage. Sa haine de Moby Dick est couplée d'une certaine fascination pour le monstre. Ce qu'est Moby Dick, quels sont ses motifs, il ne le saura jamais. La baleine se dérobe à tous les contrôles, échappe aux mesures spatiales ou temporelles. Avec les mots de Melville : « Certains baleiniers [...] [ont] affirmé que Moby Dick avait non seulement la vertu de l'ubiquité, mais aussi celle de l'immortalité – laquelle n'est après tout que l'ubiquité dans le temps. On pouvait bien, disaient-ils, lui planter des forêts entières d'espars ferrés dans le corps, toujours le Cachalot Blanc s'échappait vivant et intact ; il pouvait bien être blessé et son sang pouvait bien jaillir tout épais dans son souffle, ce n'était là qu'un mirage de plus, puisque sa masse non ensanglantée avec un souffle immuablement pur et blanc réapparaissait infailliblement à des centaines de lieues de là. »

Il est tentant de voir, dans le personnage du tyrannique Achab, la personnification d'une entité préindustrielle et pré-capitaliste, entité dont le corps est déchiqueté dans le tourbillon du capitalisme moderne. Il se présente également la possibilité de voir dans Moby Dick la personnification d'une dynamique moderne, capitaliste, basée sur la division du travail. La baleine échappe à toute représentation, est énergique et incroyablement agressive. Dans ce monde du blanc abysal, des espaces qui se dissolvent, dans ce monde de l'entropie, comme dit la thermodynamique qui naît justement à ce moment-là, dans un tel monde, la prothèse d'Achab est la forme la mieux définie. Elle contraste avec la masse informe de la baleine blanche.

### Une nouvelle logique spatiale

Herman Melville, à New York après de longues années passées sur des baleiniers, écrit son livre en quelques mois. Dans le même temps on construit, à Londres et en seulement quatre mois – un temps record –, le *Crystal Palace*. Vu l'intérêt que suscitent aujourd'hui les différents débats sur l'espace, il est intéressant, avant tout, d'explorer l'hypothèse qui voudrait qu'il y ait également une dualité dans le *Crystal Palace*. Dualité entre, d'un côté, l'absence de formes de la halle vitrée et perçue comme infinie et, de l'autre, un substitut bien défini mais prothétique, c'est-à-dire la profusion d'objets d'exposition de tous âges et de partout ainsi que l'image de la nature, restée prisonnière du bâtiment sous forme de quelques vieux ormes de *Hydepark* que l'on ne pouvait abattre. Le *Crystal Palace*, tout comme la baleine blanche, avait un côté à la fois fascinant et rebutant. Les chroniqueurs contemporains se disaient fascinés par le côté majestueux de la halle. Dans le même



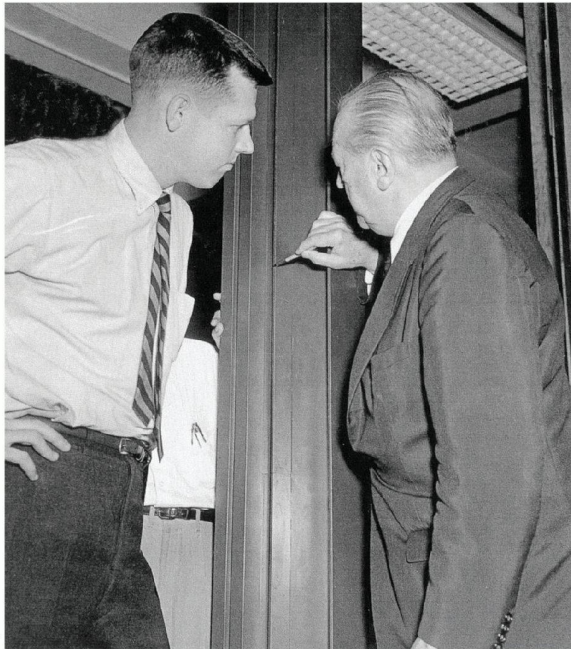
<sup>2</sup> Pour tous les extraits de « Moby Dick » : traduction d'Armel Guerne (1954), in Herman Melville, « Moby Dick », Ed. Phébus, Paris, 2005



Fig. 3 : Ludwig Mies van der Rohe et Gene Summers avec une maquette pour la façade du « Seagram Building », 1955

(Image Phyllis Lambert (éd.), « Mies in America », catalogue d'exposition)

Fig. 4 : Diller + Scofidio, « Blur Building », Expo.02, Yverdon-les-Bains, 2002 (Image Keystone)



3

temps, ils craignaient une perte de contrôle de cet espace exceptionnel. Pour atténuer l'impression d'un espace qui vole en éclats, Owen Jones a développé, suite à une demande de Paxton, un schéma de couleurs pour l'intérieur: des éléments en métal peints en rouge, jaune et bleu devaient permettre de mieux structurer cet espace diffus.

Les sujets prémodernes comme Achab n'ont pas leur place, ici non plus. Le héros du *Crystal Palace* s'appelle Joseph Paxton – il n'est pas un architecte, mais un entrepreneur véritablement capitaliste. La vitesse à laquelle l'édifice à été construit est due à la division du travail. Le *Crystal Palace* est un système, un processus, un événement. Son corps architec-



4

tural disparaît, alors qu'il est d'un côté rempli de prothèses spatiales sous forme d'appuis articulés par leur couleur, d'objets de consommation de toutes sortes de l'autre.

Dans le *Crystal Palace*, on a articulé une logique spatiale qui allait influencer l'architecture des décennies suivantes. Au fond, aucun édifice, même de nos jours, ne s'est véritablement libéré de l'emprise du *Crystal Palace* de Paxton. Au XX<sup>e</sup> siècle, son descendant le plus influent est, si l'on veut, Ludwig Mies van der Rohe. Dans son œuvre, nous retrouvons la tension entre la dissolution du corps architectural – sous forme de la grande fenêtre en verre – et la prothèse de l'espace, c'est-à-dire les cadres que les ouvriers poncent et polissent au millimètre près – comme le charpentier le fait pour Achab sur le « Péquod ». Pour Mies, les prothèses de l'espace sont les cadres, les arêtes, les profils, les colonnes. Ils ont leurs racines dans le passé, dans le classicisme, voire dans les colonnades antiques, et donnent de l'appui à un espace qui est menacé de dissipation. Ils évoquent ce que l'architecture, dans le même temps, refoule: l'espace historique, une continuité historique. De la même manière, les côtes colorées et avant tout les ormes de *Crystal Palace* évoquent la nature comme image que refoulée par l'architecture. De la même manière, la jambe en os de baleine d'Achab ne peut chasser la douleur fantôme de la jambe disparue.

### Les Achabs d'aujourd'hui

Qui sont les Achabs de l'architecture d'aujourd'hui? L'architecture de Peter Eisenmann ne parle-t-elle pas de désorientation et de destabilisation? Ne trouve-t-elle pas ses racines, comme celle de Mies, même si ce n'est pas tout à fait de la même manière, dans une conception de l'histoire entièrement tragique? Quelle est la prothèse à laquelle travaille Eisenmann? Le diagramme? Et Rem Koolhaas, ne fait-il pas partie de la même généalogie? Ses révérences à Mies sont notoires. Quelle est sa prothèse à lui? Le discours? Et le *Blur Building* de Diller + Scofidio n'était-il pas traversé par une structure portante constructiviste, comme si les architectes avaient eu peur de voir resurgir Moby Dick du fond du lac? Les prothèses spatiales, voici mon hypothèse, sont inséparables de l'architecture de la tradition moderne. Elle ne veut et ne peut pas vaincre la douleur fantôme due à une corporéité disparue.

Philip Ursprung, dr. prof. historien de l'art  
Institut d'Histoire de l'Art, Université de Zurich  
Hottingerstrasse 10, CH – 8032 Zurich  
Traduction de l'allemand par Anna Hohler

Cet article est paru dans la revue *TEC21*, N° 8, du 19 février 2007. Voir aussi: PHILIP URSPRUNG, « Phantomschmerzen der Architektur: verschwindende Körper und Raumprothesen », in: « kritische berichte », Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 2/2006, pp. 17-28