

FRANCESCO CERIANI SEBREGONDI

**LE DESENGAGEMENT DU CORPS
DANS L'ESPACE CONTEMPORAIN**

—

3 Pivot du monde

LE CORPS DESUET

5 Construction / Communication

7 Volume / Surface

9 Prolongements / Amputations

11 Discipline / Contrôle

RESISTANCE

14 Incorporation

17 Détournement du code

21 Proposition filmique

23 Bibliographie / Filmographie

—
PIVOT DU MONDE

“[...] ... s'il est vrai que j'ai conscience de mon corps à travers le monde, [...] il est vrai pour la même raison que mon corps est le pivot du monde : je sais que les objets ont plusieurs faces parce que je pourrais en faire le tour, et en ce sens j'ai conscience du monde par le moyen de mon corps.”

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945

Longtemps reléguée au rang de seul réceptacle de l'esprit, la figure du corps réacquiert une prégnance philosophique à travers la phénoménologie. Merleau-Ponty en particulier, insistant sur la “corporalité de la conscience”, érige le corps en condition essentielle de notre *être-au-monde*. Par le corps, originellement, nous sommes toujours et partout au monde, impliqués par l'épreuve du sentir dans l'ici et le maintenant, dans le proche et le lointain. Cette expérience corporelle de l'*hic et nunc* associe inextricablement notre conscience de l'espace et du temps à la conscience de notre corps. L'espace et le temps, pourrait-on dire, n'existent en nous qu'à travers la perception de la distance, de la durée et du rythme. La perception revêt alors une dimension active, elle est *métaphore* du monde.

“Respire – toi invisible poème
pur échange perpétuel contre mon être propre
de tout l'espace du monde. Contrepoids
dans lequel rythmiquement moi-même je m'advieus. [...]”

Rilke, *Sonnets à Orphée (II – 1)*, 1922

Le poème de Rilke cristallise ce dialogue fluide entre le corps et le monde, grâce auquel l'épreuve du sentir parvient à *faire sens*. L'architecture, la sculpture, la danse et l'ensemble des arts qui articulent tangiblement le corps à l'espace et au temps, ont pour origine commune la propension humaine à entretenir ce dialogue.

Pétrir espace et temps nécessite avant tout d'en prendre la mesure. L'histoire des unités de mesure est intrinsèquement liée aux *corps*, célestes pour le temps, humain pour l'espace. Pieds, doigts, paumes, coudées, brassées, ont constitué les référents de l'architecture depuis son apparition, et les architectes n'ont eu de cesse d'emprunter au corps humain pour établir les justes rapports de proportion dans les édifices. La justesse de ces rapports, de *l'homme de Vitruve* au *Modulor*, tient au fait qu'ils parlent la langue du corps, que le dialogue entre le corps et l'espace agencé en ces termes est significatif. On peut y lire une confirmation empirique du lien inextricable nouant la conscience du corps à la conscience de l'espace et du temps. Le corps est bien ce “mesurant universel” (Merleau-Ponty) : sans lui le monde perd son sens, et inversement.

Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Notre être-au-monde contemporain connaît de profondes transformations : nous assistons à la tendance transversale des environnements humains à rendre le corps *désuet* – et à dissiper en cela notre appréhension traditionnelle de l'espace et du temps.

“On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. Plus rien ne peut se passer, ni s'être passé. [...] Je n'ai plus aucun secret, à force d'avoir perdu le visage, forme et matière. Je ne suis plus qu'une ligne. [...] On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde.”

Deleuze – Guattari, *Mille plateaux*, 1980

Le corps désuet

CONSTRUCTION / COMMUNICATION

“L’architecture est l’art d’organiser l’espace. C’est par la construction qu’il s’exprime.”

Perret, *Contribution à une Théorie de l’Architecture*, 1952

Par cet aphorisme Auguste Perret résume l’articulation fondamentale qu’opère l’architecture, entre construction et signification : elle s’exprime par la construction, donc elle agence l’espace construit de sorte à ce que l’expérience de l’espace par le corps soit significative. En construisant l’espace – à proprement parler, en situant dans l’espace des objets matériels qui le modèlent et dialoguent avec le corps humain sensible – l’architecture confère un sens à l’expérience spatiale, à la fois perception et pratique de l’espace. Pour se maintenir en tant que langage, donc en tant que médium de communication, l’architecture dépend de son efficacité, de sa puissance communicative.

“L’enseigne du Motel Monticello, silhouette d’une énorme commode chippendale, est visible à partir de l’autoroute avant le motel lui-même. Cette architecture faite de styles et d’enseignes est *antispatale* ; c’est une architecture de communication qui prévaut sur l’espace ; la communication domine l’espace en tant qu’elle est un élément à l’intérieur de l’architecture et dans le paysage. Car elle convient à la nouvelle échelle du paysage. Les références

philosophiques du vieil éclectisme suggéraient des significations complexes et subtiles à savourer dans les espaces dociles du paysage traditionnel. La persuasion commerciale de l’éclectisme bord-de-route fulgure dans le site vaste et complexe d’un nouveau paysage de grands espaces, accordé aux vitesses accélérées et aux programmes multiples. Les styles et les enseignes connectent une grande quantité d’éléments, éloignés les uns des autres et vus rapidement. Le message est basement commercial, le contexte fondamentalement nouveau.”

Venturi / Scott-Brown / Izenour, *L’enseignement de Las Vegas*, 1972

Si toutes les villes ne ressemblent pas à Las Vegas, le “contexte fondamentalement nouveau” relevé dans cet extrait a pris place dans l’ensemble des espaces urbains contemporains : ces derniers s’emplissent d’objets de communication directe, persuasive, captivante, qui par là font table rase du processus complexe de dialogue avec l’espace architectural. Leur mode de signification n’exige qu’un infime engagement du corps : aucun échange, aucune perception active n’est nécessaire à la transmission de leurs messages, que l’on reçoit rien qu’en ouvrant les yeux. En ce sens, “l’architecture de communication” – si tant est qu’on puisse encore appeler *architecture* la répartition efficace d’objets de communication dans l’espace – est “antispatale” : elle fait concurrence à l’espace comme source de sens, et triomphe de lui par un foisonnement d’informations distractives. L’espace urbain s’en trouve relégué au second plan de la production de messages, devenant simple support pour celle-ci. Cet aspect ne semble pour l’instant modifier notre rapport à l’espace que du point de vue des contenus que nous en retirons. Pourtant, le moindre engagement du corps qui en découle, et donc la moindre conscience simultanée du corps et de l’espace, esquisse déjà une altération de la forme même de notre expérience spatiale.

—

VOLUME / SURFACE

“L’architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.”

Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923

Quelque chose de primitif se dégage de la définition qu’énonce Le Corbusier de l’architecture – l’une des plus diffuses, notamment dans l’enseignement. Si elle trouve tant d’écho, c’est précisément qu’elle fait résonner en nous l’essence du rapport à l’espace : les volumes renvoient à la forme naturelle de la perception ; “sous la lumière”, ils acquièrent une dimension matérielle, terrestre. L’architecture n’est pas affaire de représentation, elle est concrète, en ce que le corps y fait l’expérience tangible des volumes.

Telle conception lapidaire de l’architecture appelle à renouer sans cesse avec ses fondements. Un bien pour un mal, pourrait-on dire. Le reproche habituel qu’on lui oppose consiste à souligner sa possible application à la sculpture. Si les deux disciplines ont pour origine commune la sensibilité spatiale de l’homme, l’architecture façonne le quotidien humain, quand la sculpture répond par ses armes à l’exigence de s’en délivrer. En ce sens, l’architecture est *affaire de la cité* ; sa production est contrainte dans un champ de tensions complexe, polarisé par les différents pouvoirs institués – de notre temps : économique, politique, médiatique. Entre les volumes et la lumière s’est mêlée une pellicule de signes, qui *conforme* l’espace urbain à la nouvelle structure sociétale, en même temps qu’elle *déforme* radicalement notre rapport à l’espace.

Au cours du XXe siècle, les sociétés occidentales connaissent une révolution structurelle, qui commence à faire l’objet d’analyses prolifiques à partir des années soixante. De par son lien étroit avec la dissipation du corps, de l’espace et du temps, une synthèse de ses lignes de force s’impose ici – au risque de paraître imprécise.

Le mouvement de cette révolution correspond au passage de la production – force motrice du capital – dans une dimension immatérielle, qu’elle soit celle de représentation, de l’image ou du virtuel. Tout change lorsque les objets sociaux commencent à circuler en tant que signes, que ces derniers deviennent déterminants structurels de valeur. Le signe vaut pour

autre chose que lui-même, c’est dans la consommation de son signifié, immatériel, que se joue l’essence des nouvelles relations sociales – des hommes aux objets, des hommes entre eux, et même des objets entre eux. Cette profonde transformation du quotidien occidental s’opère de façon comparable à l’échelle de l’objet-ville¹.

Le fonctionnement du nouveau système sociétal nécessite une participation généralisée des environnements humains à l’*information* des signifiés – à la fois mise en forme et diffusion de leur valeur. Nous l’avons vu, le seul agencement spatial de la ville devient un médium désuet – trop lent, trop *oblique*, pour transmettre la quantité colossale d’information qui doit désormais circuler. L’espace urbain met alors en abîme sa dimension médiatique en transférant sa charge signifiante à d’autres médiums : d’un médium volumique d’ensemble, on passe au fourmillement de médiums surfaciques différentiels. Publicité, signalétique, marquage fonctionnel et institutionnel commencent à investir l’ensemble des surfaces urbaines. Il en résulte une contraction dimensionnelle de la forme de notre rapport à l’espace, du volume (réduit au silence) à la surface (hyperbolique).

A travers elle, corps et espace se dissipent dans ce qu’on doit alors appeler l’*environnement urbain*. Si l’espace prend corps par les volumes, il capitule sous le joug des *surfaces-signes*. Par là nous entendons l’ensemble des surfaces dont la valeur perçue se situe en dehors de leur valeur d’usage matériel – et le plus souvent la dépasse qualitativement. C’est le cas des surfaces publicitaires, des écrans d’information, de l’ensemble du marquage signalétique de circulation et de nomenclature, des enseignes commerciales ; mais aussi des divers revêtements dont les couleurs ou le reflet dénotent un ordre impalpable. Notre regard est réfléchi par les surfaces-signes dans la dimension immatérielle du signifié, dans un ordre des choses représenté, imagé. Flottant, car nous n’avons sur lui aucune

1 Cette synthèse s’appuie principalement sur l’interprétation que livre Baudrillard de notre révolution sociétale à travers l’ensemble de son œuvre, en particulier dans *La société de consommation* (1970), *Pour une critique de l’économie politique du signe* (1972) et *L’échange symbolique et la mort* (1976 – tous édités chez Gallimard). Néanmoins, il me semble qu’on peut voir poindre cette même révolution dans les œuvres d’autres penseurs contemporains de Baudrillard, certes sous un profil différent. Notamment Debord dans *La société du spectacle* (1967, Buchet-Chastel), qui dès sa première thèse énonce que “Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation”, ou encore Deleuze dans *Mille Plateaux* (1980, Ed. de minuit), dont l’extrait cité en fin d’introduction peut s’interpréter en ce sens.

préhension directe, nous n'en sommes que les récepteurs. Bien sûr la signification, précisément ce procédé d'articulation entre un signifiant matériel et un signifié idéal, est inhérente à toute forme de langage. Mais une transformation radicale de l'espace advient lorsque le langage architectural qui s'y tenait est remplacé par le langage des surfaces-signes. Une fois dépassée la densité critique d'une présence constante dans le champ de vision, les surfaces-signes se donnent le relais pour assurer la persistance de l'environnement signifié. En nous distrayant des volumes et de la matière, les surfaces-signes dissipent l'espace ; enveloppés confortablement dans une sphère d'images flottantes, nous ne saurions que faire de notre corps. Si l'espace se forme en volume, l'environnement urbain est formulé par les surfaces-signes, qui emploient l'espace comme simple support. Elles se comportent comme une *interface* vers la dimension immatérielle des enjeux sociaux contemporains. Leur similitude avec les écrans n'est pas anodine : ces deux figures s'inscrivent dans un même mouvement, qui marginalise toute forme de préhension directe sur notre corps, sur le corps des autres, sur l'espace et le temps.

PROLONGEMENTS / AMPUTATIONS

“Pendant l'âge mécanique, nous avons prolongé nos corps dans l'espace. Aujourd'hui, après plus d'un siècle de technologie de l'électricité, c'est notre système nerveux central lui-même que nous avons jeté comme un filet sur l'ensemble du globe, abolissant ainsi l'espace et le temps, du moins en ce qui concerne notre planète.”

McLuhan, *Pour comprendre les media*, 1964

Frappante est la résonance de ce “filet [jeté] sur l'ensemble du globe” avec nos réseaux actuels de communication, notamment l'Internet ; d'autant que la date de l'extrait précède de trente ans leur déferlement. Le goût de McLuhan pour les aphorismes, parfois sibyllins, ainsi que certains

passages illuminés quant aux retombées humaines de ses découvertes, ont valu à son œuvre un accueil réservé par l'establishment intellectuel – ne sachant trop où le ranger, entre homme de science et prophète. Etayée par le cours de l'histoire, sa pensée demeure une arme tranchante *pour comprendre les media*, et leur rôle dans la transformation radicale de notre être-au-monde contemporain.

“Medium is message”. Le message essentiel véhiculé par un medium se constitue des effets du medium même sur ses utilisateurs, “le changement d'échelle, de rythme ou de modèles qu'il provoque dans les affaires humaines”. Tout medium est à la fois “prolongement de l'homme” et “autoamputation” – la roue constitue un prolongement du pied, en même temps que le recours à la roue entraîne un désengagement majeur du pied dans le processus de déplacement.

Outre à celle de l'espace et du temps, le passage cité plus haut implique encore l'abolition du corps et des sens – puisque ceux-ci ne joueraient plus leur rôle fondamental de transformation/transmission, de métaphore du monde à notre esprit.

Si l'image du système nerveux central projeté hors du corps est déroutante, le mode de vie occidental actuel génère des effets comparables.

La technologie de l'électricité permet la transmission d'information à la vitesse de la lumière : d'un point de vue phénoménologique, l'emploi des media de structure électronique annule l'expérience de la distance et de la durée ; en ce sens il *abolit* l'espace et le temps. À notre présence en un coin de la Terre, les media électroniques substituent l'ubiquité. Leur irruption massive en chaque instant de notre vie quotidienne entraîne une telle métamorphose de notre mode d'existence que l'“autoamputation” corporelle devient totale ; et notre expérience du monde de se résumer à une réception nerveuse directe, sans interprétation.

Du télégraphe au réseau internet, en passant par la radio, les systèmes audio, le téléphone, la télévision, le GPS, autant de media qui dissolvent la préhension sur l'espace, le temps et le corps. Qui plus est, tous se déclinent désormais en version portable, reproduisant les conditions de perception du monde à travers eux en tout lieu, à toute heure.

C'est dans ce contexte que nous sortons de chez nous. Si ce chez nous est en ville, l'environnement urbain prend le relais des media électroniques pour assurer notre détachement constant de la matière, notre immersion persistante dans la représentation. Une telle convergence des cadres humains vers un conditionnement de la perception ne peut-être purement casuel. S'impose alors un examen des enjeux de coercition auxquels elle se conjugue.

DISCIPLINE / CONTROLE

“Le moment historique des disciplines, c’est le moment où naît un art du corps humain, [...] la formation d’un rapport qui dans le même mécanisme le rend d’autant plus obéissant qu’il est plus utile, et inversement. Se forme alors une politique des coercitions qui sont un travail sur le corps, une manipulation calculée de ses éléments, de ses gestes, de ses comportements. Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. Une “anatomie politique”, qui est aussi bien une “mécanique du pouvoir”, est en train de naître.; [...]”

Foucault, *Surveiller et Punir*, 1975

“Les sociétés disciplinaires ont deux pôles : la signature qui indique l’individu, et le nombre ou numéro matricule qui indique sa position dans une masse. C’est que les disciplines n’ont jamais vu d’incompatibilité entre les deux, et c’est en même temps que le pouvoir est massifiant et individualisant, c’est-à-dire constitue en corps ceux sur lesquels il s’exerce et moule l’individualité de chaque membre du corps [...]. Dans les sociétés de contrôle, au contraire, l’essentiel n’est plus une signature ni un nombre, mais un chiffre : le chiffre est un mot de passe, tandis que les sociétés disciplinaires sont réglées par des mots d’ordre (aussi bien du point de vue de l’intégration que de la résistance). Le langage numérique du contrôle est fait de chiffres, qui marquent l’accès à l’information, ou le rejet. On ne se trouve plus devant le couple masse-individu. Les individus sont devenus des “dividuels”, et les masses, des échantillons, des données, des marchés ou des “banques”. C’est peut-être l’argent qui exprime le mieux la distinction des deux sociétés, puisque la discipline s’est toujours rapportée à des monnaies moulées qui renfermaient de l’or comme nombre étalon, tandis que le contrôle renvoie à des échanges flottants, modulations qui font intervenir comme chiffre un pourcentage de différentes monnaies échantillons.”

Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, 1991

Le contraste entre les sociétés disciplinaires et de contrôle peut encore se lire dans leur rapport au corps, que l’étymologie des deux termes vient éclairer. *Discipline* provient du latin *discipulus*, “élève”, “disciple” ; au Moyen-Âge, le terme qualifie par extension le châtiment corporel d’un clerc, ou encore le fouet de la flagellation. *Contrôle* en revanche n’a pas de racine latine directe, il est issu de la contraction de *contrerouille* ou *contre-rôle*, qui dès le XIVe siècle désigne un “registre tenu en double pour la vérification d’un autre”. Si le corps est le moyen par lequel s’inculque la discipline, il est futile au contrôle, qui s’opère dans la *re-présentation*. Sociétés disciplinaires et sociétés de contrôle s’inscrivent néanmoins dans une même perspective, celle d’une mainmise sur le corps, actif ou inhibé. Les premières opéraient une “désarticulation” et une “recomposition” du corps, afin de conformer chaque individu au système sociétal établi – dont la technologie et les structures étaient mécaniques. La fibre coercitive de ce processus réside dans la *fonte* du corps – référentiel ultime du principe de réalité – en vue d’un parfait enchâssement dans les rouages du système qui l’entoure : aucun grincement, aucune raison de s’insurger.

Le passage de l’engrenage à l’électron s’accompagne d’une mise à jour du modèle coercitif. D’un point de vue structurel, la technologie électronique est plus proche du système nerveux – réseau de circulation fulgurante d’information – que de la constitution organique du corps de chair. Les sociétés érigées sur cette technologie *fouillent* plus loin que le corps, tendent à se représenter aux hommes par un branchement direct à leurs systèmes nerveux centraux – ou pour reprendre les termes de McLuhan, nous poussent à le projeter hors du corps. Devenu désuet aux conditions nouvelles de l’être-au-monde, le corps se dissipe et emporte avec lui toute possibilité de référence à un principe de réalité. La représentation orchestrée à l’échelle sociétale peut alors suivre son cours fluctuant, libérée de l’exigence de se justifier dans les conditions matérielles de l’existence. Le pouvoir de coercition s’en trouve effectivement décuplé : si l’homme fut d’abord contraint dans son mode d’interprétation de la réalité – par un modelage du corps en adhésion au système en place – c’est désormais la faculté même d’interpréter qui tend à lui être extirpée, le réduisant à un simple récepteur. La “disparition du réel” (Baudrillard) correspond à la disparition de l’ensemble des référentiels qui permettaient de le définir – pour l’argent : l’or ; pour le monde : le corps.

Le désengagement du corps dans notre être-au-monde, et à travers lui la disparition progressive de l'espace et du temps, peuvent être repris en ces termes : d'une part se constitue un environnement de représentation, structuré par l'alternance binaire du zéro et du un, que les media électroniques nous font investir toujours plus activement ; d'autre part s'opère un quadrillage de l'espace concret par des signes, dont la densité assure notre permanente articulation à la sphère des signifiés, où le corps n'a pas lieu d'être. Dans ce processus, la disparition coïncidente de ses matières premières a pour corollaire la perte de sens de l'architecture. Si l'on s'avise d'y opérer une résistance, reste à en déterminer la cible et les moyens. Contre-information, contre-représentation et déstructuration sont d'ores et déjà des stratégies en cours sur les *plates-formes* de l'environnement représenté. Mais la *profondeur* de notre champ, celui de l'architecture et de l'espace, nous pousse à chercher un terrain d'action spécifique. Le problème s'inverse : si l'architecture dépend de la prégnance de ses matières premières pour exister, peut-elle aujourd'hui se déployer en vue de les garantir ?

Vaste question : la seconde moitié de cette étude n'entend pas lui fournir une réponse, mais l'étayer en tant que question actuelle, urgente. Alors que l'affirmation du corps humain est revenue au centre du projet artistique depuis quarante ans, l'architecture semble en mépriser les enjeux. Ou est-ce alors que son trop ferme ancrage dans les structures sociétales l'a rendue insensible à l'effritement de ses propres fondations, et qu'elle se démène aujourd'hui pour assurer une existence de *façade* ?

“Il y a une expansion horizontale et verticale de la ville, à l'image du système économique lui-même. Mais il y a une troisième dimension de l'économie politique – celle de l'investissement, du quadrillage et du démantèlement de toute socialité par les signes.

Contre celle-ci, ni l'architecture ni l'urbanisme ne peuvent rien, car ils procèdent eux-mêmes de ce nouveau tour pris par l'économie générale du système. Ils en sont la sémiologie opérationnelle.”

Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, 1976

Résistance

— INCORPORATION

“Les artistes sont les antennes de la race”

Pound, *How to read*, 1929

Dés les premiers symptômes de grands changements sociaux, divers artistes américains semblent pressentir la désuétude à laquelle s'expose le corps, et mettent en œuvre ce qu'on peut aujourd'hui regarder comme une résistance par l'incorporation².

“Dans les arts visuels aux Etats-Unis, le corps humain fut réintroduit à travers la performance-art et le body-art, au cours d'orchestration où, le plus souvent, l'artiste engageait son propre corps – une pratique se déroulant en temps réel et dont il ne reste que des traces photographiques comme enregistrement des traces d'une action occasionnelle. Déjà en 1961, Robert Morris s'exhibe lui-même dans une “boîte pour se tenir debout”, *Untitled (Box For Standing)*. Le même artiste offre son portrait (*Portrait*, 1963) sous la forme de bouteilles monochromes, bien arrangées dans un cadre ; en fait, il s'agit de récipients contenant ses humeurs corporelles (sang, sueur, sperme, salive, flegme, larmes, urine, fèces).[...] Dans *From Hand to Mouth* (1967), l'artiste Bruce Nauman prend une

2 Cette sous-partie emprunte une large part de son contenu à un article de Georges Teyssot, “L'architecture au corps” paru dans *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine n°17*, octobre 2005.

empreinte qui reproduit dans la cire une partie de son corps ; en quelque sorte, ce moulage extrait un parcours qui conduit de la main à la bouche, se situant hors de toute logique organologique. En 1968 et 1969, Nauman entreprendra de nombreuses expérimentations filmées, explorant diverses parties du corps (mains, bras, testicules, cuisses, genoux, pieds), qui l'amèneront à une série de performances sur la distorsion de ses lèvres, relevées dans les *First Hologram Series : Making Faces* (1968), des hologrammes projetés sur verre. Comme Morris, Nauman, travaille sur la mensuration, le métrage, l'empreinte, le moulage et l'hologramme, toutes les marques laissées par le corps. Dans *Drifts* (1970), l'artiste Vito Acconci photographie des traces laissées sur le sable. D'autres œuvres situées entre la photo et le cinéma, comme les *Trademarks* (un film super-8 en couleur de 20 mn, 1970), exposent l'empreinte de ses dents imprimée sur sa propre peau suite à une morsure. Dans la performance filmée de 3 mn *Lick* (1970), il met en jeu ses pulsions masochistes, léchant le parquet de la galerie. Enfin dans la série des *Conversions* (un film super-8 en noir et blanc de 24 mn, 1971), Acconci se tient debout et nu devant la caméra, faisant disparaître ses organes génitaux entre ses jambes. Ainsi, par ce changement d'attribut, il tente de recréer un corps d'hermaphrodite. Son corps devenant une surface lisse, des inscriptions peuvent être marquées, gravées ou gommées. [...]

Au cœur de l'art charnel, on découvre un corps déchiqueté, laminé, décentré, dont un des meilleurs exemples est offert dans la performance (semi-volontaire) de Chris Burden, *Shoot*, donnée au "F space" à Santa Ana en Californie, le 19 novembre 1971. Que l'artiste ait reçu une balle de pistolet dans le bras n'est qu'un aspect accidentel et, somme toute, anecdotique de l'histoire. Ce qui est mis en scène ici, c'est le corps comme ultime terrain d'expérimentation. Dans son œuvre intitulée *Shelf* (1984) l'artiste Charles Ray se présente frontalement, le corps nu et appuyé contre le mur de la galerie, une étagère horizontale lui passant à travers le cou, de telle sorte que sa tête, peinte en gris, se confond avec des objets qui y sont posés, eux aussi peints en gris. [Le thème du] morcellement corporel est repris par un artiste comme Gary Hill, dont l'installation *As It Is Always Already Taking Place* (1990), expose en temps réel les différentes images de son propre corps sur seize écrans de vidéo de dimensions variées. Dans ce qui pourrait évoquer une curieuse inversion du "stade du miroir", le corps est d'abord décomposé en objets partiels, puis recomposé par les images, le découpage et le cadrage offrant une simulation de l'objet fétiche, rendu inaccessible. [...] De Hermann Nitsche (membre de l'actionnisme viennois) à Dan Graham, Gordon Matta-Clark, Charles Ray, Robert Gober, Kiki Smith,

Mike Kelley, Paul McCarthy, Sophie Calle, Andrea Blum, Andrea Zittel, Jana Sterbak, Vanessa Beecroft, et Dinos & Jake Chapman, Stelarc, l'Atelier van Lieshout à Bernard Lallemand, le corps devient non seulement le lieu d'une critique politique des appareils disciplinaires de la société, mais surtout le lieu d'un procès d'incorporation, ou d'incarnation, qui, en théorie à tout le moins, peut être testé jusqu'aux limites de la désincarnation. La limite consiste en la vulnérabilité du corps lui-même."

Cette vulnérabilité, intrinsèquement liée à la sensibilité du corps de chair, est mise en scène à l'extrême comme condition humaine de notre être-au-monde. À contre-courant des tendances à l'annuler de nos sociétés – du *culte de la jeunesse* à l'acharnement thérapeutique – ces artistes nous appellent à réinvestir notre propre corps et à reconsidérer sa vulnérabilité : celle-ci constituant le dernier bastion de défense contre le remplacement du corps subjectif par un *simulacre* de corps – image-standard ou représentation consensuelle.

Plus spécifiquement, les courants de performance s'érigent contre la distance qu'induit la représentation par un quelconque médium. Dans l'œuvre de performance, un ici et un maintenant sont affirmés par la co-présence des corps de l'artiste et des spectateurs. Son intensité expressive tient précisément à ce qu'elle ordonne une expérience par le corps de l'espace et du temps, comme véritable scène de l'artiste. Dans le contexte de nos sociétés, l'appel à une telle expérience relève de la résistance. Si l'on perçoit aussi distinctement l'affirmation résistante du corps par les artistes, c'est que le champ artistique concède une liberté d'action quasi-totale. Et si cette liberté lui est encore garantie, c'est qu'à l'échelle sociétale, aussi *populaire* que soit une forme d'art, son public est restreint car volontaire. De par son incomparable ampleur de diffusion et son impact transversal sur les hommes, le champ architectural est contraint par de multiples codes, qui conditionnent la réalisation de sa production : tout est possible, du moment que les structures sociétales ne sont pas mises en questions.

— DETOURNEMENT DU CODE

“Dans la production de bâtiments, la part de définition par des codes – codes financiers, codes de construction, codes de sécurité, codes informatiques, codes d'apparence et de comportement – est désormais telle que l'architecture a bien peu à voir avec leur aspect final. [...] Nous avons besoin d'une architecture qui questionne la réalité.”

Betsky, *Manifeste de la 11e Biennale d'Architecture de Venise*, 2008

C'est en ces termes qu'Aaron Betsky appelait les architectes du monde entier à “expérimenter” pour la Biennale intitulée *Là-dehors : Architecture par-delà la construction*. Thème alléchant mais ambigu : si *là-dedans*, à l'abri dans le cadre feutré de l'*Arsenale* vénitien, l'expérimentation architecturale est accessible et complaisante, elle l'est beaucoup moins *là-dehors*, où règne l'ordre implacable de l'urbain. De Coop Himmelb(l)au à Frank Gehry, de Philippe Rahm à Herzog & Demeuron, les installations furent fécondes, parfois poignantes, mais s'affranchirent du réel problème qui était ou méritait d'être soulevé – à savoir, comment l'architecture peut-elle questionner la réalité *là où cette réalité prend place*, donc au cœur des communautés humaines, non pas dans de rares expositions internationales.

Si les architectes s'entendent à reconnaître un réel problème dans le diktat des codes, qui musèlent leur champ d'action, leur réaction tendancielle consiste à *détourner leur production des codes* – ou mieux, des sphères où les codes opèrent leur plus vive autorité – et non à *détourner les codes par leur production*. Le projet architectural premier, permettre à l'homme d'habiter le monde par un dialogue entre son corps et l'espace, est aujourd'hui proscrit par l'urbain et ses codes, car trop permissif, trop *édifiant*. Il n'a plus lieu qu'en des points singuliers du monde, au sein de paysages préservés, loin des tensions qui s'exercent dans les espaces où se concentrent les hommes. Au regard de sa construction globale, les architectes *désertent* l'urbain – ou s'y transforment en simples agents de construction. C'est pourtant là que leur savoir-faire est attendu comme *faire savoir*.

Lors de ces crises, l'architecture a puisé son renouveau à des sources qui semblaient très éloignées de son champ coutumier : ce fut le cas pour le mouvement Moderne, dont l'inspiration provint des bâtiments industriels, de l'usine au paquebot. Aujourd'hui, en vue d'engager une résistance architecturale au remplacement de l'espace par l'environnement urbain, il faut peut-être recommencer à regarder autour de soi, et s'inspirer d'autres formes d'action dans l'urbain.

“C'est au printemps 1972 que s'est mise à déferler sur New York une vague de graffiti qui, partis des murs et des palissades des ghettos, ont fini par s'emparer des métros et des bus, des camions et des ascenseurs, des couloirs et des monuments, les couvrant tout entiers de graphismes rudimentaires ou sophistiqués, dont le contenu n'est ni politique ni pornographique : ce ne sont que des noms, des surnoms. [...]

Le mouvement est terminé aujourd'hui au moins dans cette violence extraordinaire. Il ne pouvait qu'être éphémère [...]. Type nouveau d'intervention sur la ville, non plus comme lieu du pouvoir économique et politique, mais comme lieu du pouvoir terroriste des media, des signes et de la culture dominante.

La ville n'est plus le polygone politico-industriel qu'elle a été au XIXe siècle, elle est le polygone des signes, des media, du code. [...] C'est le monopole de ce code, partout diffus dans le tissu urbain, qui est la forme véritable du rapport social. [...]

Est donc politiquement essentiel ce qui s'attaque aujourd'hui à cette sémiocratie, à cette nouvelle loi de la valeur : [...] par exemple les graffiti. [...]

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136, ça ne veut rien dire, ce n'est pas du nom propre, c'est du matricule symbolique, fait pour dérouter le système commun des appellations. [...] Irréductibles de par leur pauvreté même, ils résistent à toute interprétation : ni dénotation, ni connotation, c'est ainsi qu'ils échappent au principe de signification et, en tant que signifiants vides, font irruptions dans les signes pleins de la ville, qu'ils dissolvent par leur seule présence. [...]

Tous les signes médiatiques procèdent de cet espace sans qualité, de cette surface d'inscription qui se dresse comme un mur entre producteurs et consommateurs, entre émetteurs et récepteurs de signes. Corps sans organes de la ville, dirait Deleuze, où

s'entrecroisent les flux canalisés. Les graffiti, eux, sont de l'ordre du territoire. Ils territorialisent l'espace urbain décodé – c'est telle rue, tel mur, tel quartier qui prend vie à travers eux, qui redevient territoire collectif. [...]

Malgré les apparences, les City Walls, les murs peints, n'ont rien à voir avec les graffiti. Ils leur sont d'ailleurs antérieurs et ils leur survivront. [...] Certains des murs peints sont beaux, mais ça n'a rien à voir. Ils resteront dans l'histoire de l'art pour avoir su créer de l'espace sur des murs aveugles ou nus, par la seule ligne et la couleur – les plus beaux sont toujours des trompe-l'œil, ceux qui recréent une illusion d'espace et de profondeur, ceux qui "élargissent l'architecture par l'imagination". Mais c'est justement là leur limite. Ils font *jouer* l'architecture, mais sans briser la règle du jeu. [...]

Or l'architecture et l'urbanisme, même transfigurés par l'imagination, ne peuvent rien changer, car ils sont eux-mêmes des media de masse et, jusque dans leur conceptions les plus audacieuses, ils reproduisent le rapport social de masse, c'est à dire qu'il laisse collectivement les gens sans réponse. Tout ce qu'ils peuvent faire, c'est de l'animation, de la participation, du recyclage urbain, du design au sens le plus large. C'est à dire de la simulation d'échange et de valeurs collectives, de la simulation de jeu et d'espaces non fonctionnels. Ainsi les terrains d'aventure pour les enfants, les espaces verts, les maisons de la culture, ainsi les City Walls et les murs de la contestation, qui sont les espaces verts de la parole. Les graffiti, eux, n'ont cure de l'architecture, ils la souillent, ils l'oublient, ils passent à travers. L'artiste mural respecte le mur comme il respectait le cadre de son chevalet. Le graffiti court d'une maison à l'autre, d'un mur à l'autre des immeubles, du mur sur la fenêtre ou la porte, ou la vitre du métro, ou le trottoir, il chevauche, il dégueule, il se superpose (la superposition équivaut à l'abolition du support comme plan, tout comme le débordement équivaut à son abolition comme cadre) – son graphisme est comme la perversion polymorphe des enfants, qui ignorent la limite des sexes et la délimitation des zones érogènes. Curieusement d'ailleurs, les graffiti refont des murs et des pans de la ville ou des rames de métro et des bus, un *corps*, un corps sans fin ni commencement, tout entier érogénéisé par l'écriture comme le corps peut l'être dans l'inscription primitive du tatouage. [...]

En tatouant les murs, SUPERSEX et SUPERKOOL les délivrent

de l'architecture, et les rendent à la matière vive, encore sociale, au corps mouvant de la ville, avant le marquage fonctionnel et institutionnel. [...]"

Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, 1976³

La ville de New York du début des années soixante-dix constitue le contexte paradigmatique du mouvement graffiti : aucun contexte urbain n'a plus témoigné d'une telle ampleur d'investissement de ses surfaces, d'un tel impact dans l'espace⁴. La pratique du graffiti est encore actuelle, on en relève des traces dans l'ensemble des contextes urbains occidentalisés – mais en bien moindre mesure. Malgré sa diffusion, elle a perdu son caractère insurrectionnel, en ce que les contextes urbains se sont rendus étanches à sa manifestation massive. En effet, les diverses autorités urbaines ont déployé, et déploient encore, des moyens lourds pour l'endiguer – qui tempèrent largement l'effervescence de ses praticiens. Mais l'effritement du mouvement graffiti est aussi dû à sa récupération médiatique. Signifiants auparavant "vides", les graffiti se sont vus affecter une connotation arbitraire (en France, *délinquance*, *banlieue*, *hip-hop*, *street art...*) qui les réintègre à la sphère des "signes pleins" dans l'espace urbain. En perdant leur effet de surprise et d'ébranlement sur les citoyens, ils perdent en grande part leur prégnance. Néanmoins, leur investissement et brouillage des surfaces-signes dans l'espace constitue l'opération la plus ample, efficace et directe, de détournement des codes de l'urbains ayant vu le jour jusqu'ici. Si le mouvement graffiti n'opère plus lui-même cette remise en cause massive et effective des surfaces-signes, comme structures essentielles du

3 Si je me permets de citer un si long extrait de "Kool Killer ou l'insurrection par les signes", c'est qu'il s'agit à mon sens du texte le plus avisé qui ait jamais été écrit – en langue française – sur le mouvement des graffiti. En insistant sur la prégnance de leur forme vis à vis de leur contenu, et sur leur rapport avec la ville à son échelle, il lève de nombreuses mésententes sur la *substance* de ce mouvement : en premier lieu ni artistique, ni politique, ni sociale, mais simplement spatiale.

4 Si ce n'est peut-être l'agglomération de Sao Paulo, encore aujourd'hui et depuis plus de vingt ans – cf. l'ouvrage de documentation et d'analyse de CHASTANET, F. – *Pixação, Sao Paulo Signature* – XG Press 2007.

pouvoir de l'urbain, il ouvre encore aujourd'hui une piste possible, en indiquant une forme stratégique efficace de résistance. En tant que pratique par le corps de l'espace urbain, qui laisse des traces de ses *gestes*, elle laisse présager une résonance architecturale.

PROPOSITION FILMIQUE

L'ensemble des réflexions parcourues dans cette étude aspire à engager une recherche : celle d'une résistance architecturale à la dissipation du corps, de l'espace et du temps. La partie textuelle de cette étude entend faire écho à une proposition filmique.

Celle-ci consiste à filmer le détournement d'une surface-signes, du point de vue du rapport qui s'y engage entre le corps et l'espace. Dominant le rond-point de la Porte de Clignancourt dans le XVIII^e arrondissement de Paris, le mur pignon de l'immeuble situé au 35, boulevard Ney, sera la cible d'une incursion graphique : inscription de trois lettres épaisses sur la partie supérieure du pignon, et ce depuis le toit de l'immeuble, à l'aide d'une perche – en *peignant à l'envers*.

Images et sons tenteront en premier lieu de rendre compte, par et sur le corps, de l'expérience spatiale qu'entraîne cette action – confrontation directe du corps au support urbain, rapport du geste à l'ampleur de la ville. A travers la mise en tension d'images du panorama urbain de cette place, avec d'autres au plus près du corps, éprouvant et transformant une surface-signes de celle-ci, c'est une sensation qu'on aspirera à transmettre : le basculement de l'*être à la ville* depuis la sphère collective et impersonnelle vers un face à face symbolique.

D'autre part, le film sera l'occasion d'analyser la portée de cette transformation du paysage urbain. Avant son détournement, la surface du mur pignon est couverte d'une enduit beige clair, dont la neutralité n'est qu'apparente : elle participe du déploiement normé d'un environnement urbain de signes, en s'effaçant autant que possible pour ne laisser apparaître que les canaux spatiaux intégrés au dynamiques urbaines. Il s'agira alors de donner à voir sa transformation : une fois marquée par un signe fort (dont le signifié importe peu pour notre étude, au regard du

signifiant, à savoir des lettres épaisses peintes à *la main*), se trouve-t-elle réintégrée au paysage urbain ? Le caractère singulier du signe qui la vêt – trace d'un geste, mesure d'un corps – opère-t-il l'articulation recherchée, celle du corps de l'observateur plongé dans les canaux urbains normés, à l'espace autre, en l'occurrence le toit de l'immeuble, d'où le signe a été tracé ? En ce sens, le signe fonctionne-t-il comme charnière symbolique vers un être autrement à la ville ? Revêt-t-il par là une dimension architecturale ?

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE

Chacune des sources est citée dans son titre et son édition originaux, sauf exception précisée. En raison du caractère transversal de nombreuses sources, et de ce travail même, j'ai choisi de les livrer dans leur ordre alphabétique, sans prendre en compte leur objet.

Ouvrages :

- . ARCHER, Michael
Art since 1960 – Thames & Hudson, 2002
- . ARDENNE, Paul
Un art contextuel – Flammarion, 2002
- . BAUDRILLARD, Jean
Pour une critique de l'économie politique du signe – Gallimard, 1972
L'échange symbolique et la mort – Gallimard, 1976
Simulacres et simulation – Galilée, 1981
- . CALVINO, Italo
Le città invisibili – Einaudi, 1972
- . CARERI, Francesco
Walkscapes : Camminare come pratica estetica – Einaudi, 2006
- . CHALFANT, Henry / COOPER, Martha
Subway Art – Thames & Hudson, 1984
- . CHASTANET, François
Pixaço : Sao Paolo Signature – XG Press, 2007
- . DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix
Mille Plateaux – Les éditions de Minuit, 1980
- . FORT, Francine et JACQUES, Michel (dir.)
Mutations – Arc-en-rêve, 2000
- . FOUCAULT, Michel
Surveiller et punir – Gallimard, 1975
- . GIBSON, William
Neuromancer – Ace Books, 1984
- . GOLDBERG, RoseLee
Performances – Thames & Hudson, 1999
- . HALL, Edward T.
The Hidden Dimension – Doubleday & C°, 1966
- . LEFEBVRE, Henri
Le droit à la ville II : Espace et politique – Anthropos, 1973
- . LUSSAULT, Michel / LEVY, Jacques
Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés – Belin, 2003
- . MAILER, Norman
Faith of graffiti – Alskog / Praeger Publishers, 1974
- . McLUHAN, Marshall
Understanding media : The Extensions of Man – McGraw-Hill, 1964
The Medium is the Massage (avec Quentin Fiore) – Penguin Books, 1967
- . MERLEAU-PONTY, Maurice
Phénoménologie de la perception – Gallimard, 1945
- . MITCHELL, William J.T.
City of Bits : Space, Place and the Infobahn – MIT Press, 1996
- . MUMFORD, Lewis
The City in History – Harvest Books, 1968
- . PAQUOT, Thierry
Des corps urbains, sensibilités entre béton et bitume – Autrement, 2006
- . POWERS, Stephen
The Art of Getting Over – St. Martin's Press, 1999
- . RENIER, Alain
Espace, représentation et sémiotique de l'architecture -
Editions de La Villette, 1982

- . SENNETT, Richard
Flesh and Stone : the Body and the City in Western Civilization -
W.W. Norton, 1996
- . VENTURI, Robert / SCOTT-BROWN, Denise / IZENOUR, Steven
Learning from Las Vegas – MIT Press, 1977 (revised edition)
- . VIRILIO, Paul
L'espace critique – Ch. Bourgeois, 1984
- . WEBBER, Melvin M.
The Post-City Age – Daedalus, 1968
- . YOUNES, Chris / MANGEMATIN, Michel (dir.)
L'architecture au corps – Ousia, 1997

Articles :

- . BARTHES, Roland
"Sémiologie et Urbanisme"
L'Architecture d'aujourd'hui n°153, december – january 1970
- . CHOAY, Françoise
"Le règne de l'urbain et la mort de la ville"
in *La ville : art et architecture en Europe 1870-1933* –
Centre Pompidou, 1994
- . DELEUZE, Gilles
"Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle"
L'autre journal n°1, may 1990
- . FOUCAULT, Michel
"Des espaces autres"
Architecture, Mouvement, Continuité n°5, october 1984
- . TEYSSOT, Georges
"Architecture au corps : entre la prothèse et le parasite"
Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine n°17, september 2005

Films :

- . ACCONCI, Vito
Conversions, 1971
- . BARNEY Matthew
Cremaster III : the Order, 2002
- . GODARD, Jean-Luc
2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967
- . KIRCHHEIMER, Manfred
Stations of the Elevated, 1979
- . NAUMAN, Bruce
Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square,
1967-68
- . PASOLINI, Pier Paolo
Edipo Re, 1967
- . TARKOVSKY, Andrei
Stalker, 1979
- . VIOLA, Bill
The Reflecting Pool, 1977
- . VON TRIER, Lars
Dogville, 2003

