

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 16 (2020)

Artikel: Mélancolie : Écrire une nouvelle théorie
Autor: Ursprung, Philip
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984508>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Mélancolie – Écrire une nouvelle théorie

Philip Ursprung

«J'écris sur la mélancolie en m'occupant pour éviter la mélancolie.»

Robert Burton, L'Anatomie de la mélancolie, 1621.

Pour l'histoire et la théorie de l'architecture, l'impératif de la biennale d'architecture de Chicago de 2017, «Make new history» [Créer une nouvelle histoire], est un défi. Il trouve un écho auprès de l'intérêt croissant des architectes pour les références historiques des XIX^e et XX^e siècles ainsi que des siècles précédents. Cette tendance promet de rapprocher à nouveau la théorie et la pratique, et d'encourager l'élaboration d'une nouvelle théorie. Mais comment puis-je concevoir de créer une nouvelle histoire sans être considéré à tort comme nostalgique d'une idolâtrie moderniste du progrès ou adhérent à la parole des planificateurs et hommes politiques qui ont confisqué la notion de renouveau à notre propre époque ?

À première vue, l'affinité avec l'histoire pourrait laisser entendre que la théorie architecturale se rétablit. Toutefois, je crois que nous nous trouvons dans une phase *a-théorique* qui va de pair avec une ségrégation et une spécialisation croissantes entre les disciplines académiques du design architectural, du discours architectural et de l'histoire de l'architecture. Plus ces disciplines deviennent spécialisées et autoréférentielles, moins leurs voix se font entendre. Si, de la fin du XIX^e siècle aux années 1980, la théorie architecturale formait un horizon pour l'ensemble du domaine de l'architecture, une pléthore de déclarations d'architectes, l'historicisation des théories du passé et les références à d'autres disciplines telles que l'anthropologie, la sociologie et la philosophie politique l'ont depuis remplacée. Aujourd'hui, la théorie de l'architecture n'est évoquée que comme un fantôme qui nous hante, incapable de trouver le repos.

Dans les pages suivantes, je soulignerai quelques réflexions sur une nouvelle théorie possible. Elles découlent d'une semaine de séminaire qu'Alex Lehnerer et moi avons menée en mars 2017 avec nos étudiants de l'École polytechnique fédérale de Zurich sous le titre «Melancholia» [Mélancolie]¹. Nous avons quitté Zurich dans un bus à impériale gris direction Colmar, Strasbourg, les Ardennes, Lille, Dunkerque, le delta du Rhin

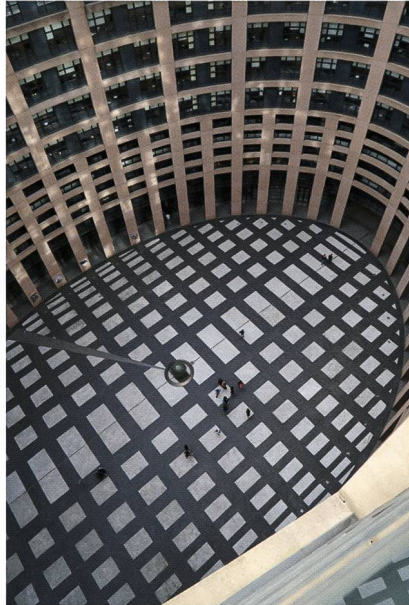
Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514.

et Rotterdam. Nous voulions découvrir si le concept de *mélancolie* pouvait nous aider à aborder la situation de l'Union européenne qui, après une phase optimiste de construction d'une agrégation pacifique de pays, fait actuellement face, depuis le Brexit, à sa possible dissolution. Nous nous sommes demandé ce qu'il se passait lorsqu'un projet politique, économique et culturel qui a façonné les perspectives de centaines de millions de personnes est sur le point de se désintégrer. Parallèlement, nous entendions utiliser la notion de *mélancolie* pour décrire notre attitude envers l'architecture née en France, en Belgique et aux Pays-Bas entre la fin des années 1980 et le début du millénaire. Que se passe-t-il lorsque l'architecture qui était synonyme de contemporanéité – Herzog & de Meuron, Zaha Hadid, Office of Metropolitan Architecture (OMA), MVRDV et autres – devient l'architecture du passé proche ?

À l'origine, la *mélancolie* est un terme médical utilisé dans l'Antiquité pour décrire un des quatre tempéraments – les trois autres étant le sanguin, le bilieux et le flegmatique. Son large spectre de significations inclut les états de tristesse, d'introversion, de passivité sans but et de pause, mais elle peut aussi, de manière moins connue, inclure des symptômes contrastés tels que la passion, l'excitation et l'esprit. En fait, la polarité entre l'extrême passivité et l'extrême activité est caractéristique de la *mélancolie*, un état qui ne connaît pas de demi-mesure, mais qui est toujours hors norme, extraordinaire. Depuis la Renaissance, la *mélancolie* est considérée comme une condition préalable à la créativité artistique. Comme le résumait les historiens de l'art Rudolf et Margot Wittkower dans leur ouvrage classique *Les Enfants de Saturne* : «*Seul le tempérament mélancolique était capable...[d']enthousiasme créatif*»².

Pendant les longues heures passées dans le bus, j'ai exploré le compte rendu le plus exhaustif jamais écrit sur la *mélancolie*, *l'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, publié pour la première fois en 1621. Burton y propose une description encyclopédique des innombrables définitions, causes et symptômes de la *mélancolie*, allant de la médecine à la littérature, à l'histoire et aux arts. Bien plus qu'un traité médical, ce livre est un diagnostic de la condition humaine et une fenêtre pour mieux comprendre l'époque de l'auteur. Bien que Burton se réfère rarement aux arts visuels, les historiens de l'art le connaissent en raison de sa description de la gravure *Melencolia I* (1514) d'Albrecht Dürer, qui dépeint les individus mélancoliques comme «*une femme triste appuyée sur un coude, les yeux fixes et les vêtements négligés, etc. ; considérés donc par certains comme fiers, impressionnables, stupides ou presque fous [...] ; et pourtant ils sont profonds, très perspicaces, ils sont judicieux, sages et pleins d'esprit*»³.

S'il est exact que la théorie architecturale absente nous hante comme un fantôme, la notion de *mélancolie* décrit correctement ce statut, non seulement parce qu'elle implique le silence et l'inertie, mais aussi, comme le souligne Burton, parce que le mélancolique se sent souvent hanté. D'après lui, «*ce type de démons apparaît souvent aux humains, qui en perdent l'esprit ; tantôt ils se promènent de jour et tantôt de nuit*»⁴. Pouvons-nous considérer des figures comme Aldo Rossi, Reyner Banham, Manfredo Tafuri ou Adolf Loos comme de tels fantômes d'un passé où la théorie de l'architecture semblait former une base solide ? Et la *mélancolie* en tant que concept peut-elle devenir



Architecture-Studio, Parlement européen, Strasbourg, 1999.

fructueuse dans la rédaction d'une nouvelle théorie ? Est-elle suffisamment plurielle pour être plus qu'une étiquette et devenir une « théorie miniature », au sens de l'historienne néerlandaise de l'art Mieke Bal, qui écrit dans son livre *Travelling Concepts: A Rough Guide to the Humanities* : « Les concepts sont les outils de l'intersubjectivité : ils facilitent la discussion sur la base d'un langage commun. Ils sont généralement considérés comme des représentations abstraites d'un objet. Toutefois, comme toutes les représentations, ils ne sont ni simples ni adéquats en soi. Ils déforment, défixent et infléchissent l'objet. Dire qu'une chose est une image, une métaphore, une histoire ou autre – en d'autres termes, utiliser des concepts pour étiqueter cette chose – n'est pas un acte très utile. La langue de l'équation – “est” – ne peut pas non plus cacher les choix interprétatifs. En fait, les concepts sont, ou plutôt font, beaucoup plus. Lorsqu'ils sont bien pensés, ils offrent des théories miniatures, et sous cette forme, contribuent à l'analyse d'objets, de situations, d'états et d'autres théories. »⁵

Nous avons fait un arrêt au Parlement européen à Strasbourg, l'épicentre même du pouvoir politique en Union européenne. Je connaissais le bâtiment cylindrique avec sa peau métallique brillante et ses rangées de drapeaux bigarrés à l'avant-plan comme la toile de fond d'innombrables interviews télévisées ; j'étais quelque peu surpris de le voir dans l'espace tridimensionnel. L'Union Jack flottait joyeusement parmi les autres drapeaux, comme si rien n'avait changé. Les cerisiers japonais étaient en fleurs. L'état d'alerte était sur « jaune » et les agents de sécurité détendus. Un guide a conduit notre groupe vers le bâtiment Louise-Weiss, conçu par le bureau parisien Architecture-Studio et inauguré en 1999. Une fois dans la tour, l'iconographie du bâtiment est devenue évidente. Nous étions dans un pastiche du Colisée : la cour ovale pavée, une arène entourée de rangées infinies de fenêtres de bureaux.

Inévitablement, ce vaste espace rappelait le «centre perdu» que feu Diogo Seixas Lopes décrit dans son livre *Melancholy and Architecture: On Aldo Rossi*⁶. Notre guide a indiqué les terrasses ouvertes qui symbolisent, selon ses dires, l'état «inachevé» de l'Union européenne et offrent un espace permettant à d'autres nations de rejoindre ses rangs (ou de les quitter, ai-je pensé). Le guide a stipulé que vingt-six langues étaient parlées au Parlement et que la combinaison de celles traduites dans d'autres langues s'élevait donc à 650. Je me suis rendu compte que le bâtiment ressemblait non seulement au Colisée, mais aussi au tableau de Pieter Bruegel l'Ancien, *La Tour de Babel* (1563), qui rappelle à nouveau Burton : «*La Tour de Babel n'a jamais produit autant de langues confuses que ce chaos qu'est la mélancolie de symptômes différents.*»⁷

De l'extérieur, la salle de séance a la forme d'un globe. Je n'ai pas pu m'empêcher de faire un parallèle avec le projet utopique de cénotaphe d'Étienne-Louis Boullée pour Isaac Newton (1784), qui prévoyait un globe de 150 mètres représentant l'univers. Un feuillet reprenait la répartition des sièges du Parlement. La nouvelle faction politique des «eurosceptiques» était placée à l'extrême droite et affichée en brun, comme une maladie affectant le continent. Nous avons descendu des couloirs interminables et monté une infinité d'escalators nous amenant vers des atriiums et des salles de réunion. Les plantes suspendues au plafond étaient couvertes de poussière. Un avion-jouet arborant le slogan «Fly with europarl tv» [Volez avec europarl tv] se trouvait dans le hall et un des étudiants s'y est installé, mais l'écran sur lequel devaient être diffusées des nouvelles du Parlement était hors service. À part quelques techniciens réparant un ascenseur, l'endroit était désert. Le guide nous a expliqué que nous étions dans une semaine «vert menthe». D'après le code couleur du Parlement européen, cela signifie que les membres sont absents. Bien que l'Union européenne en tant qu'institution soit généralement considérée comme un organe de contrôle imprudent – la tendance actuelle à l'isolement national est également un symptôme du fait que de nombreux Européens ne se sentent pas représentés, mais dominés par l'Union européenne –, ses espaces architecturaux sont apparus fragiles et vulnérables. Une atmosphère mélancolique y régnait, comme si le bâtiment lui-même savait qu'il pourrait un jour devenir obsolète.

Alors que nous quittons Strasbourg, sa silhouette estompée me rappelait à quel point l'horizon temporel – passé et futur – s'était rétréci. Bien que l'Union européenne ait été pensée des décennies avant sa création en 1993, son avenir est incertain et pourrait s'éteindre d'ici quelques années. L'idée de progrès était absorbée dans la sphère d'un présent en constante expansion, comme l'ont théorisé Michael Hardt et Antonio Negri dans l'ouvrage *Empire*, où ils décrivent le concept d'Empire comme suit : «*Le gouvernement de l'Empire n'a pas de limites. Avant toute chose, donc, le concept d'Empire pose en principe un régime qui englobe la totalité de l'espace ou qui dirige effectivement le monde "civilisé" dans son entier. Aucune frontière territoriale ne borne son règne. Deuxièmement, le concept d'Empire se présente lui-même non comme une régime historique tirant son origine d'une conquête, mais plutôt comme un ordre qui suspend effectivement les cours de l'histoire et fixe par là même l'état présent des affaires pour l'éternité. Selon le point de vue de l'Empire, c'est la façon dont les choses seront toujours et la façon dont elles étaient pensées de toute éternité. En d'autres termes, l'Empire*

présente son pouvoir non comme un moment transitoire dans le flux de l'histoire, mais comme un régime sans frontières temporelles, donc en ce sens hors de l'histoire ou à la fin de celle-ci.»⁸

L'Union européenne a été l'un des principaux moteurs du mouvement vers l'Empire ; sa fin potentielle remettrait en question la théorie du présent éternel.

Depuis le confort de mon siège inclinable en cuir, j'ai pu voir d'anciennes usines filtrer à travers les vitres poussiéreuses de l'autobus. Nous étions en Lorraine, jadis un centre de l'industrie lourde en Europe. Nous avons abordé la qualité architecturale du bâtiment du Parlement et son usage éclectique de références historiques, que l'un des étudiants avait trouvé typiquement postmoderne. Les ruines industrielles nous ont rappelé que le discours du postmodernisme a précisément été déclenché par le processus de désindustrialisation qui a eu lieu dans la seconde moitié du XX^e siècle, particulièrement après la déréglementation de l'industrie financière et des marchés du travail au début des années 1970, qui a accompagné le processus d'unification européenne. L'interprétation la plus influente de ce changement, qui s'est manifesté par la récession, la montée en flèche du prix du pétrole, la baisse des salaires et l'accroissement des inégalités, a été qu'elle constituait une « rupture » entre les périodes moderne et postmoderne. Des théoriciens tels que David Harvey, Jean-François Lyotard et Fredric Jameson ont dépeint ce changement comme une crise et l'ont naturalisé comme un phénomène *culturel*. Le modèle dualiste qu'ils ont proposé – modernisme vs postmodernisme – a attisé le feu du débat théorique dans les années 1980 et 1990. Il a simultanément réduit le spectre en faisant de l'historicité le principal critère d'interprétation de l'architecture et de l'art.

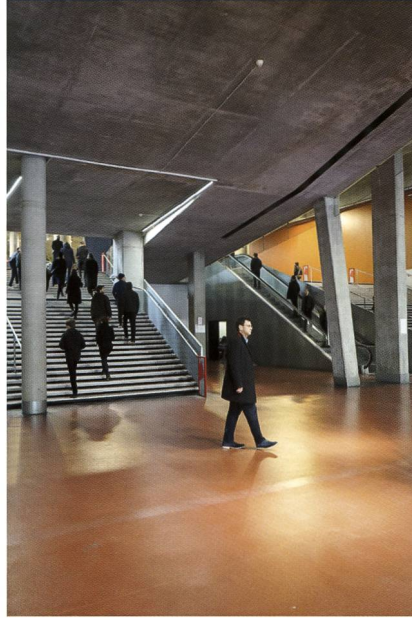
En utilisant le terme *postmoderne*, nous nous plaçons *en dehors* des phénomènes, comme si, depuis le fauteuil de la philosophie, nous pouvions les regarder à distance se dérouler dans le temps. En réalité, nous ne sommes pas détachés ; nous sommes toujours situés dans le virage économique. Nous sommes soumis à la terre qui bouge sous nos pieds. La mélancolie est tout autant appropriée parce qu'elle se définit comme situation au sein du phénomène, une situation qui ne permet pas la distance. Il n'y a pas d'extérieur dans l'espace de la mélancolie et la nouvelle théorie ne devrait pas être considérée comme une zone en dehors de la réalité. Un passage approprié de Burton énonce que l'état mélancolique « *enferme l'esprit dans un cachot perpétuel et ne cesse de lui faire ressentir crainte, anxiété, tristesse* »⁹.

Nous avons traversé les Ardennes sous la pluie. La zone forestière, étendue avec ses collines ondulantes et ses rivières sinueuses, est une région – et non une nation – qui divise autant qu'elle unit les parties française et allemande de l'Europe occidentale avec la région historique des Pays-Bas. Le collectif suisse d'artistes U5, qui faisait partie de notre groupe, nous avait tous invités à participer à une performance collective sous le titre *Europa – No Word Spoken from Now* [Europe – Plus un mot à partir de maintenant]. Dans le cadre du projet, nous devions tous garder le silence pour la journée. Burton décrit l'absence de parole comme un symptôme clé de la mélancolie : « *La mélancolie est le plus souvent silencieuse.* »¹⁰ Nous avons traversé le site où a eu lieu la dernière grande

bataille entre les Allemands et les Américains lors de la Seconde Guerre mondiale. Ce jour-là, seuls les SMS sur mon téléphone annonçant les différents tarifs de roaming établissaient que nous étions en France, en Belgique ou aux Pays-Bas.

Assis dans le bus silencieux, j'ai eu le temps de méditer sur le défi de la théorie architecturale. Comment peut-on juxtaposer, à un niveau de représentation, des questions d'économie, d'esthétique, de politique, d'histoire et d'expérience? Comment expliquer le regain d'intérêt des architectes pour la dimension historique, pour l'architecture du XIX^e siècle, de la Renaissance et du Moyen Âge? Et comment relier cet intérêt pour l'histoire avec la pression actuelle exercée sur la cohérence de l'Union européenne par le nationalisme et l'isolement croissants, par l'évolution vers la dictature en Turquie et par les centaines de milliers de personnes fuyant les guerres en Syrie et en Afghanistan et demandant l'asile en Union européenne? L'intérêt des architectes pour l'histoire des dimensions est-il une échappatoire aux défis de leur propre présent? Est-ce une réaction vis-à-vis de la tendance vers un présent éternel au sens entendu par Hardt et Negri? Ou est-ce le signe d'une prise de conscience accrue de la dynamique historique? Notre compagnon de voyage, le philosophe belge Lieven De Cauter – exempté de la performance – a lu un extrait de son essai «Small Anatomy of Political Melancholy» [Petite anatomie de la mélancolie politique], un hommage à Burton: «*Il est probable – c'est notre hypothèse – que la politique devienne de plus en plus bipolaire. Plus une situation devient extrême, plus la mélancolie s'installe: des moments d'espoir et d'inconsolabilité semblent se succéder à un rythme de plus en plus rapide. Et ils se heurtent toujours davantage.*»¹¹

À Lille, nous avons visité Congrexpo. Inauguré en 1994, ce gigantesque centre de congrès et d'exposition pour les salons assorti d'une salle de concert, de restaurants et de salles de réunion a constitué la percée internationale de Rem Koolhaas en tant qu'architecte. S'inscrivant dans l'ambitieux projet de réaménagement urbain d'Eura-Lille, Congrexpo illustre l'enthousiasme du début des années 1990, quand une ville de province comme Lille pouvait se catapulte sur la carte du monde grâce à sa position de plaque tournante entre Paris et Londres. La ligne d'horizon en arrière-plan, qui présente cinq tours alignées par Jean Nouvel et la Tour Crédit Lyonnais de Christian de Portzamparc, a renforcé le sublime de l'infrastructure. Cet effet est typique des premières années de l'Union européenne, avec ses investissements massifs dans les projets d'infrastructure, les réseaux de trains à grande vitesse, les ponts, les tunnels, les autoroutes et les bâtiments de l'enseignement supérieur qui traversent le continent européen. Congrexpo figure en bonne place dans le recueil des travaux d'OMA, *S, M, L, XL* (1995). La description que fait le livre sur Congrexpo est un éloge épique de l'infrastructure et la notion de mélancolie ne figure pas dans le dictionnaire alphabétique qui parcourt le livre. Néanmoins, la description quantitative est empreinte d'un ton mélancolique, car elle montre que même les chefs-d'œuvre les plus appréciés de l'histoire de l'art deviennent des marchandises interchangeables dans un monde régi par l'argent: «*7 van Gogh, 18 de Kooning ou 6 Jackson Pollock permettraient d'acheter Congrexpo. Toutefois, l'équivalent de ses 1200 places de parking dans le centre de Tokyo coûterait 40 Congrexpos.*»¹²



OMA, Congrexpo, Lille, 1994.

Le revêtement rustique contraste avec la membrane plastique ondulée et la façade en verre cristallin. Comme au Parlement européen, le plan de construction est ovale et l'ordre colossal imite la grandeur antique. La différence étant, bien entendu, que l'apparence extrêmement rustique de Congrexpo est un pastiche ironique imitant un palais de la Renaissance alors que le bâtiment du Parlement n'avait aucune intention sardonique. Toutefois, une fois à l'intérieur, j'ai été frappé par l'atmosphère sublime du hall d'entrée, qui m'a évoqué les gravures de Piranèse et les espaces de Le Corbusier. Les dimensions et l'organisation des piliers rappelaient une promenade dans une forêt d'arbres géants et l'on pouvait facilement imaginer que le centre était un carrefour, reliant les métropoles de Paris et Londres. Notre guide nous a expliqué que l'intérieur avait subi de nombreuses modifications. Le client aurait ainsi été déçu par la rugosité de la surface en béton, qui ne correspondait pas à un centre de congrès. Revêtement, couleur et luminosité ont été ajoutés en vue de générer «un meilleur rendement», comme l'a souligné le guide. Lors de notre visite, l'une des salles de conférence venait d'être transformée et les sièges d'origine démontés. Le hall principal était resté intact, mais qui sait pour combien de temps. Le Lucent Danstheater de La Haye (1978), premier bâtiment de l'OMA, a été démoli en 2016, un événement passé presque inaperçu au sein de la communauté architecturale.

Nous avons atteint la Manche et visité le FRAC Nord-Pas-de-Calais de Lacaton & Vassal à Dunkerque (2015), un centre régional d'art contemporain situé dans l'ancien port industriel. Au lieu de remplir le quai dysfonctionnel avec des espaces d'exposition, les architectes l'ont gardé tel quel et y ont ajouté un second bâtiment de mêmes dimensions. Le gigantesque quai vide, qui fait écho au Turbine Hall de la Tate Modern de Londres (2000) par Herzog & de Meuron, peut être utilisé pour des expositions temporaires ou



Lacaton & Vassal, FRAC Nord-Pas-de-Calais, Dunkerque, 2015.

des œuvres d'art de grande envergure ainsi que pour des spectacles, alors que la collection et les expositions se déroulent dans les espaces adjacents nouvellement construits. Nous étions pour ainsi dire face à des fantômes jumeaux : l'écho d'un écho. En nous promenant le long de la plage, le soleil éclairait le verre comme deux cristaux simultanément présents et absents. C'est un monument pour la nouvelle théorie – ai-je pensé – de même qu'un monument pour la mélancolie. Une heure plus tard, nous nous heurtions à des bunkers délabrés, remémorant l'histoire de la violence qui avait façonné ce site quand des centaines de milliers de soldats avaient été acculés par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale, puis évacués vers le Royaume-Uni. Pendant la guerre, les deux camps – Alliés et Allemands – faisaient référence à la notion de «Forteresse Europe». Personne ne semble s'en souvenir et le même terme est utilisé aujourd'hui par rapport aux réfugiés qui cherchent une protection en Europe. Paul Virilio l'avait prédit dans son livre *Bunker archéologie*, en 1975 : « *Le bunker est devenu un mythe, à la fois présent et absent, présent comme objet de répulsion pour une architecture civile transparente et ouverte, absent dans la mesure où l'essentiel de la nouvelle forteresse est ailleurs, sous nos pieds, désormais invisible.* »¹³

Après avoir traversé le delta du Rhin et une grande partie du pays sous le niveau de la mer, nous avons rencontré l'artiste Lara Almarcegui à Rotterdam. Depuis la fin des années 1990, elle travaille sur les thèmes des friches, des espaces interstitiels et des terrains vagues. Ses installations mettent en lumière la complexité de la transformation urbaine et montrent comment les liens entre l'économie, l'histoire et la biographie se manifestent sur le terrain. J'ai trouvé particulièrement frappants *Guide to Al Khan* (2007), *Guide to the Wastelands of the Lea Valley* (2009) et *Guide to the Wastelands of the River Tevere* (2011), trois livrets qui emmènent le lecteur à travers des zones oubliées



Promenade avec Lara Almarcegui,
Rotterdam, 2017.

comparables à celles que j'avais rencontrées à Athènes¹⁴. Contrairement aux guides de voyage traditionnels, ces œuvres se concentrent sur la périphérie, appréhendant des sites en transition qui arborent les traces d'un passé industriel et sont sujets à de nouveaux usages futurs. Pour les Pays-Bas, elle a publié une brochure qui commente une collection de ruines et qui invite le lecteur à découvrir ces dernières avant leur disparition : « Ces ruines et immeubles abandonnés n'ont aucune utilité, aucune fonction. Cela signifie que les possibilités sont infinies. Dans un pays tel que les Pays-Bas, où chaque centimètre de terrain semble être utilisé avec la plus grande efficacité, l'existence de ces espaces vides impose la reconnaissance. Il est toutefois important de se rappeler que si certaines de ces ruines resteront encore debout pendant un temps certain, d'autres seront rénovées et la majorité seront démolies rapidement. Il est donc déconseillé de retarder leur visite. »¹⁵

Almarcegui nous a guidés à travers son terrain vague préféré : un site près de la rivière anciennement utilisé par des usines et qui attend maintenant un promoteur pour le transformer. Alors que nous progressions dans l'herbe, des jeunes promenaient leur chien et un pêcheur s'installait. Des barges nous dépassaient et les grues du port à conteneurs découpaient le paysage au loin. Une étudiante a demandé à Almarcegui ce qu'elle ferait si on lui offrait ce site gratuitement. L'artiste lui a répondu qu'elle le mettrait sous protection et le maintiendrait tel quel, sans intervention aucune. Elle a demandé en retour ce qu'en feraient les étudiants s'ils pouvaient l'utiliser. Leur réponse unanime fut : « Construire ! »

Sur la route vers l'aéroport de Schiphol, alors que notre semaine de séminaire touchait à sa fin, j'ai contemplé le rôle de l'art dans l'architecture de nos jours. De nombreux observateurs considèrent que l'art et l'architecture sont des disciplines qui se chevauchent.

La discussion avec Almarcegui m'a montré qu'ils sont bien plus éloignés aujourd'hui qu'au cours des périodes antérieures, comme l'époque avant-gardiste au début du XX^e siècle et dans les années 1960. Ils sont institutionnellement distincts et différent en matière d'éducation, de pratique, de salaires et de marché. Mais ce que les œuvres d'Almarcegui montrent aussi clairement, c'est que l'art a partiellement pris le rôle de la théorie de l'architecture. Il fait office de miroir de la pratique architecturale, rendant visibles ses limites et ses contradictions internes. Et il peut servir de médium de critique architecturale, en d'autres termes, de point de vue à partir duquel on porte des jugements, on évalue la qualité et on discute de la pertinence historique. L'impératif d'écrire une nouvelle théorie nous oblige à revoir notre compréhension de la relation actuelle entre l'art et l'architecture, et à envisager une théorie d'intégration qui s'adresse à la fois aux arts visuels et à l'architecture.

Pour paraphraser Bal, la *mélancolie* en tant que concept a fait un long chemin de Burton à Sigmund Freud, Walter Benjamin, Susan Sontag, Alain Ehrenberg et Lieven De Cauter. En vue de l'écriture d'une nouvelle théorie, la mélancolie ne doit pas être confondue avec le désespoir ou la nostalgie, l'apathie, le nihilisme ou la dépression. Selon moi, elle fait plutôt référence à l'alternance entre action et passivité, performance et stagnation. Elle représente une théorie du présent, qui nous permet de changer une opinion et de revoir nos jugements, de spéculer, de suivre un chemin de façon obsessionnelle, puis de changer à nouveau de direction. Elle se caractérise par son ambiguïté et ses contradictions internes. Burton décrit ainsi les mélancoliques : «*Ils ont énormément d'humour et rient souvent aux éclats parce qu'ils sont fort joyeux, puis ils se mettent à sangloter sans raison [...].*»¹⁶ Et la mélancolie n'aspire pas à tout résoudre : «*La mélancolie fait progresser les idées des hommes plus que toute autre humeur, elle permet de méditer plus profondément que n'importe quelle boisson forte, ou que le vin des Canaries. Leur jugement est fort pertinent dans certains domaines bien que dans d'autres [...] les passionnés n'ont pas un jugement correct.*»¹⁷ La mélancolie ne peut être réduite à un seul sens. C'est une latence qui, par conséquent, dispose du potentiel pour un nouveau départ.

Notes

Ce texte a été publié en anglais sous le titre : «Melancholia: write new theory», in Mark Lee, Sharon Johnston, Sarah Hearne, Letizia Garzoli (éd.), *Make new history: 2017 Chicago Architecture Biennial*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2017, pp. 29-35. Il a été traduit en français par Iannis Goerlandt d'onderkast (Belgique).

¹ *Melancholia: Licht und Schattensbilder from Inner Europe* s'est déroulé du 20 au 24 mars 2017 avec un groupe de 50 étudiants et membres du personnel du département d'architecture de l'École polytechnique fédérale de Zurich, ainsi que quelques invités. Je suis particulièrement reconnaissant envers Alex Lehnerer pour nos conversations au cours des derniers semestres et envers Tim Klauser, Sabine Sarwa, Berit Seidel, Emily Scott, Nina Zschocke, Li Tavor et Samia Henni pour leur collaboration dans la conception et la réalisation du séminaire.

² Rudolf & Margot Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists, a Documented History from Antiquity to the French Revolution* [1963],

W. W. Norton, New York, 1969, p. 103.

³ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie* [*The Anatomy of Melancholy*, 1621], José Corti, Paris, 2000, vol. 1, p. 655.

⁴ *Ibidem*, p. 320.

⁵ Voir Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto, 2002, p. 22.

⁶ Diogo Seixas Lopes, *Melancholy and Architecture: On Aldo Rossi*, Park Books, Zurich, 2015, pp. 59-69.

⁷ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, *op. cit.* (note 3), vol. 1, p. 661.

⁸ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire* (traduit de l'américain par Denis-Armand Canal), Exils, Paris, 2000, p. 19.

⁹ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, *op. cit.* (note 3), vol. 1, p. 703.

¹⁰ *Ibidem*, p. 220.

¹¹ Lieven De Cauter, «Small Anatomy of Political Melancholy», *Crisis and Critique* 3, n° 2, 2016, pp. 99-100.

¹² O.M.A., Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1995, p. 769.

¹³ Paul Virilio, *Bunker Archéologie*, Les éditions du Demi-Cercle, Paris, 1994, pp. 46-47.

¹⁴ Lara Almarcegui, *Guide to Al Khan: An Empty Village in the City of Sharjah*, catalogue de la Biennale Sharjah 8 : Still Life, Art, Ecology and the Politics of Change, 2007; Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley: 12 Empty Spaces Await the 2012 Olympics*, Barbican Art Gallery, Londres, 2009; Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the River Tevere: 12 Empty Spaces Await the 2020 Rome Olympics*, Fondazione Pastificio Cerere, Rome, 2011.

¹⁵ Lara Almarcegui, «Ruins in the Netherlands», in *idem, Ruins in the Netherlands, XIX–XXI*, Episode Publishers, Rotterdam, 2008, s.p.

¹⁶ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, *op. cit.* (note 3), vol. 1, p. 656.

¹⁷ *Ibidem*, p. 655.