



HAL
open science

Itinéraires urbains

Frédéric Sotinel

► **To cite this version:**

Frédéric Sotinel. Itinéraires urbains. Architecture, aménagement de l'espace. Université Rennes 2, 2013. Français. NNT : 2013REN20012 . tel-00813183

HAL Id: tel-00813183

<https://theses.hal.science/tel-00813183>

Submitted on 15 Apr 2013

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.



Itinéraires urbains

Présentée par
Frédéric Sotinel

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2

Sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

Docteur de l'Université Rennes 2

mention : Arts plastiques

École doctorale Arts, Lettres et Langues

Préparée dans le Laboratoire Arts plastiques

EA 3208 « Arts : pratiques et poétiques »

Thèse soutenue le 16 février 2013 devant le jury composé de :

Christian BARANI
Artiste

Françoise PARFAIT
Professeur des universités – Université Paris 1

Hervé RÉGNAULD
Professeur des universités – Université Rennes 2

Frank VERMANDEL
Maître assistant HDR – École nationale supérieure d'architecture
et de paysage de Lille

Chris YOUNÈS
Professeur des écoles d'architectures – École nationale supérieure
d'architecture de Paris-la-Villette

Christophe VIART directeur de thèse
Professeur des universités – Université Rennes 2



Itinéraires urbains

À mes parents

Merci à Andrée
de son aide pour la relecture

Merci à mes amis
de leur fidèle soutien
et de leurs encouragements

Table des matières

Introduction : p. 5

1^{re} partie : Présences architecturales et urbaines

I. L'usage compréhension première de l'espace : p. 11

1. L'usage comme relation première à l'espace : p. 11

2. L'usage comme rationalisme : p. 19

2.a Lisibilité, lumière, détails : p. 21

2.b Un rationalisme étendu : p. 28

2.c Une synthèse organique : p. 31

3. La ville comme concentration d'usages : p. 34

3.a Une expérience de la discontinuité urbaine : p. 36

3.b Une densité d'usages : p. 42

3.c Des géographies personnelles : p. 45

4. Photographier l'usage : p. 48

II. La signification comme présence : p. 58

1. Des significations disponibles : p. 59

2. Dénotation et architecture : p. 62

3. Expressions architecturales : p. 66

III. Façades et espaces urbains : p. 73

1. Présence des façades : p. 74

1.a La dissociation postmoderne de la structure constructive et de la signification : p. 75

1.b L'enveloppe contemporaine : associer technique et signification : p. 82

2. Profondeur de l'espace urbain : p. 90

2.a L'IBA à Berlin : un réseau d'espaces semi-publics : p. 91

2.b Activations urbaines : p. 100

2^e partie : Expériences urbaines

I. Les itinéraires urbains et la marche : p. 114

1. Itinéraires urbains : p. 114

1.a Itinéraire et dérive : p. 114

1.b De la visite à l'itinéraire : p. 120

1.c Une méthode pour mener des expériences urbaines : p. 124

2. Le rôle de la marche dans les itinéraires urbains : p. 131

2.a La marche comme modalité de la pensée : p. 132

2.b La marche comme dialogue : p. 136

2.c Marcher ou flâner : p. 138

2.d La marche : une échelle pertinente pour la ville ? : p. 141

II. Situations et équilibres urbains : p. 145

1. Situations urbaines : p. 146

1.a Lieu, espace, situation : p. 146

1.b Les situations urbaines: la petite fabrique de la ville : p. 152

2. Équilibres urbains : p. 159

2.a Des vides urbains : p. 159

2.b Des mécanismes d'évolution urbaine : p. 164

2.c Un équilibre de situations changeantes : p. 171

III. La place de la photographie dans les itinéraires urbains : p. 176

1. Une pratique documentaire : p. 177

2. Une photographie contextuelle et narrative : p. 181

Conclusion : p. 215

Annexes

1. Architecture, situations locales : p. 221

2. Telle qu'en elle-même enfin la vie la change : p. 237

3. Le mur de Berlin vingt ans après, le présent avant l'histoire : p. 246

4. Le paysage, lieu d'histoire et de modernité : p. 250

5. Liste des villes : p. 263

Index

Bibliographie

Introduction

Le titre « Itinéraires urbains » annonce notre démarche basée sur nos expériences personnelles accompagnées et enrichies par notre pratique de la photographie. Nos cheminements exploratoires dans des environnements urbains ont suscité des questionnements et nourri notre réflexion. Nos impressions subjectives se sont trouvées confrontées à des notions théoriques rencontrées au cours de notre formation et de nos recherches en tant qu'architecte et enseignant, et c'est ainsi qu'est née notre motivation à écrire cette thèse.

Qu'entend par « itinéraires urbains » ? Il s'agit de promenades à pied plutôt lentes, avec un but souvent précis, mais intégrant des épisodes de déambulation plus hasardeuse, avec des pauses en certains endroits, dans des environnements urbains. Ce qui constitue ces environnements, ce sont les données physiques (étendue plate ou accidentée, rivière, lac, forêt...) sur lesquelles la ville s'est construite au cours des ans avec ses rues, son bâti, ses faubourgs, ses banlieues, son architecture, et les activités qui animent ces espaces et façonnent sa configuration spécifique. Dans le cadre de cette thèse, nous avons sélectionné des exemples pris dans quelques grandes métropoles, principalement Berlin, Helsinki, Londres, Montréal ou New York. Nous ne les avons pas choisis pour leur valeur d'illustration, mais parce qu'ils ont suscité en nous des questionnements sur la ville. Nous aurions bien sûr pu en choisir d'autres ailleurs. Mais ceux-ci ont joué un rôle particulièrement significatif dans le développement de notre recherche.

L'approche de ces lieux varie selon l'angle de vue, et nous devons prendre en considération ce qui inmanquablement oriente et influence notre regard, nos perceptions et nos réflexions. Un promeneur qui découvre les lieux réagit différemment d'un habitant qui a l'habitude de suivre ces itinéraires. La position d'observateur et celle d'acteur peuvent se différencier ou/et se rejoindre chez l'architecte, l'urbaniste, et le photographe. Toutefois, c'est à partir de ces marches à travers les villes que nous avons construit notre problématique.

Problématique

À partir de notre pratique des itinéraires urbains, notre problématique s'est assez rapidement constituée autour des notions d'espace, de forme et d'usage et s'est développée sur les axes suivants :

- Dans quelle mesure formes et usages peuvent-ils être dissociés ? Ou sont-ils intrinsèquement interconnectés ?
- Jusqu'à quel point l'usage détermine-t-il l'architecture d'une ville et sa forme, et inversement jusqu'à quel point la forme détermine-t-elle les usages et selon quels processus ? Parler d'usages, c'est parler d'activités, de la vie qui s'inscrit dans un espace donné. Or ces activités évoluent avec le temps. Comment ces usages mouvants, fluctuants s'insèrent-ils dans l'architecture préexistante ou/et comment peuvent-ils déterminer des formes nouvelles ?
- Comment penser les itinéraires urbains ? En quoi peuvent-ils changer notre regard en tant qu'architecte-promeneur-photographe ? Qu'est-ce qui façonne alors la perception de l'espace ? En quoi les itinéraires urbains peuvent-ils constituer une méthode pour appréhender et connaître la ville ?

Méthodologie

Nous aurions pu pour ces itinéraires urbains imaginer de partir d'écrits théoriques d'architectes et d'urbanistes et aller voir des applications pratiques de leurs principes dans des réalisations. Nous aurions vu comment ces constructions (immeubles d'habitation, ensembles urbains) avaient été modifiées ou pas, parallèlement aux évolutions sociologiques. De même nous aurions pu rechercher le reflet de certaines conceptions théoriques dans des constructions contemporaines.

Notre démarche pour cette thèse est toute différente et suit un processus inverse. Nous partons du terrain, de l'observation empirique pour mener des réflexions personnelles et aller ensuite vers l'aspect théorique. La photographie joue un rôle particulièrement intéressant. Elle est essentielle dans notre démarche en ce qu'elle accompagne les observations et permet de capter et

fixer ces données. Ultérieurement, elle nous permet de développer et de réorganiser nos réflexions. Cette iconographie est constituée de photographies personnelles qui viennent à l'appui de nos écrits, à la fois pour éclairer et développer le ressenti subjectif et comme source de notre réflexion.

Nous développerons notre recherche selon deux grands axes : Présences architecturales et urbaines, et Expériences urbaines. Dans la première partie, nous examinerons comment notre relation à l'espace architectural et urbain se construit à partir des qualités de présence de l'architecture et de la ville. Dans un premier temps nous envisagerons la manière dont l'usage constitue une compréhension première de l'espace, tant au niveau architectural qu'au niveau urbain. Ensuite, nous analyserons en quoi la signification architecturale construit des effets de présence des objets dans l'espace. Enfin, nous interrogerons la relation entre les façades et les espaces urbains pour tenter de comprendre comment celui-ci peut se constituer.

Dans la seconde partie, nous nous intéresserons plus précisément à nos expériences urbaines, et à ce que nous pouvons en déduire par rapport à la connaissance de la ville à laquelle elles nous donnent accès. Tout d'abord, nous définirons notre pratique des itinéraires urbains, et nous verrons en quoi elle peut constituer une méthode d'analyse et de compréhension de la ville. Dans le même temps, nous envisagerons le rôle que la marche y joue. D'autre part, nous développerons la notion de situations urbaines, et nous verrons comment elles peuvent participer à créer des systèmes d'équilibres urbains évolutifs. Pour terminer, nous définirons la place que la photographie occupe dans les itinéraires urbains en tant que pratique documentaire et que narration.

Sauf mention contraire, toutes les photographies sont de Frédéric Sotinel.

Première Partie

Présences architecturales et Urbaines

I. L'usage, compréhension première de l'espace

1. Une difficulté : la complexité de l'espace architectural et urbain

Que l'on soit habitant, touriste, promeneur, notre relation à l'espace est d'abord organisée par ce que l'on vient y faire. Que l'on y habite ou que l'on y soit de passage, l'architecture comme la ville accueillent nos différentes activités et abritent tous les aspects de notre vie. La raison d'être de ces espaces que nous fréquentons est d'être des espaces d'usage. Jusqu'à quel point peut-on dissocier espace et usage dans la perception que nous en avons ? Lorsque nous marchons dans une rue, nous croisons d'autres usagers qui eux-mêmes usent de cet espace dans un but précis de déplacement, de travail ou bien encore de loisir. Il semble que l'architecture et la ville ne peuvent se comprendre en dehors de ce qui lie intrinsèquement l'espace et ce que nous y faisons. Peter Zumthor envisage l'architecture selon ce point de vue : « *It has a special physical relationship with life. I do not think of it primarily as either a message or a symbol, but as an envelope and background for life which goes on in and around it, a sensitive container for the rhythm of footsteps on the floor, for the concentration of work, for the silence of sleep¹* ».

Les itinéraires urbains nous confrontent directement à cette complexité de l'espace. Ces trajets sont une immersion dans la ville et dans cette relation si particulière entre la vie, et donc les usages et les formes. Ils les rassemblent en un même mouvement dans leur continuité et leur simultanéité dans une perception spatio-temporelle immédiate. Si nous abordons l'architecture et la ville dans leur rapport à la photographie – ce que nous expliciterons par la suite, nous sommes confrontés à leur spécificité. Leur singularité réside dans le fait que ce sont des objets utiles qui marquent notre quotidien. L'utilité oriente notre perception et nous empêche de les penser dans leur autonomie formelle. Procéder ainsi nous obligerait en effet à les appréhender de manière

¹ « *Elle a cette relation physique spéciale avec la vie. Je ne pense pas à elle principalement en tant que message ou symbole, mais comme une enveloppe et un arrière plan pour la vie qui se poursuit en elle et autour d'elle, un contenant sensible pour le rythme des pas sur le plancher, pour la concentration au travail, pour le silence du sommeil.* »

Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2006, p. 12.

réductrice. Les espaces architecturaux et urbains ne peuvent s'entendre sans ce lien entre forme et usage, même s'il serait tentant et plus facile de ne s'attacher qu'à des propriétés strictement formelles déconnectées d'implications utilitaires ou sociales. Tout espace construit est pris dans le flux du quotidien et de la relation sociale. C'est en ce sens que Renzo Piano parle de l'architecture comme d'un « *art socialement dangereux parce qu'imposé à tous*² ». Ce n'est pas un choix, c'est une obligation pour les habitants de subir l'espace où ils vivent puisque « *l'architecture impose une immersion totale*³ ». Nous pouvons choisir de regarder un tableau ou d'écouter une musique alors que l'architecture est une présence permanente qui nous accompagne tout au long de nos journées sans qu'il existe pour l'habitant de moyen d'y échapper.

Les formes architecturales et urbaines définissent ces espaces à l'intérieur desquels nous évoluons. Notre immersion par l'usage dans ces espaces apparaît ici comme une donnée nécessaire et indispensable pour caractériser l'architecture et l'espace urbain. Ils n'existeraient donc en tant que tels que par leur inscription dans cette relation d'usage. La perception que nous en avons est conditionnée par ce rapport dialectique engagé entre ces deux termes d'un même réel : l'usage et l'espace. Maurice Merleau-Ponty explicite cette question en reliant la perception, le corps, l'espace et le temps par le déplacement qui peut nous apparaître comme étant une version *a minima* de l'usage. La perception de l'espace n'implique-t-elle pas en effet de le traverser pour percevoir les différents objets qui le composent. Cette trajectoire est nécessaire « *parce que regarder l'objet c'est s'enfoncer en lui, et que les objets forment un système où l'un ne peut se montrer sans en cacher d'autres. Plus précisément, l'horizon intérieur d'un objet ne peut devenir objet sans que les objets environnants deviennent horizons et la vision est un acte à deux faces*⁴. ». Ainsi, le fait d'observer un objet place tous les autres éléments d'un espace en tant qu'horizon de celui-ci et changer d'objet observé renvoie le précédent dans un nouvel horizon.

Ce système, en articulant la vision successive des objets et leurs différents horizons, permet la perception de l'espace en composant l'identité de chacun

² Renzo Piano, *La désobéissance de l'architecte*, Paris, Arléa, 2007, p. 77.

³ *Ibidem*.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, TEL, 1985, p. 82.

d'entre eux dans une continuité spatiale. Le déplacement assure alors dans un jeu de caché/dévoilé la perception des objets sous toutes leurs faces et de l'espace sous tous ses angles. Maurice Merleau-Ponty précise que « *Voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent, et ils ne se montreraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi. En d'autres termes : regarder un objet, c'est venir l'habiter et de là saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui*⁵. ». Habiter un espace, c'est donc avoir la conscience d'un système où tous les objets « *sont saisis comme coexistants parce que chacun d'eux est tout ce que les autres voient de lui [...]; la maison elle-même n'est pas la maison vue de nulle part, mais la maison vue de toutes parts. L'objet achevé est translucide, il est pénétré de tous côtés par une infinité actuelle de regards qui se recoupent dans sa profondeur et n'y laissent rien de caché*⁶. ». Par le déplacement ou le changement de position, l'espace perçu se constitue en tant que continuité spatio-temporelle, et « *L'ordre des coexistants ne peut pas être séparé de l'ordre des successifs [...]. La perception me donne un "champ de présence" au sens large qui s'étend selon deux dimensions : la dimension ici-là-bas et la dimension passé-présent-futur*⁷. ». Ce champ de présence nous permet d'avoir conscience de la totalité de l'espace et la perception engage ici la totalité des faces des objets au delà de la perception d'une seule de leurs faces dans l'instant. Leurs parties cachées nous sont donc présentes en même temps que leurs parties visibles puisque, en les traversant et en les habitant, nous en dévoilons toutes les faces et nous les mettons en cohérence.

Cependant la perception n'est qu'une infime partie de ce qui nous intéresse ici. Il nous faut entrer plus avant dans ce rapport entre l'usage et l'espace. Le mouvement dans l'espace, s'il nous est apparu indispensable à la perception, ne nous permet cependant pas de rendre compte de la complexité de cette relation qui lie l'habitant à l'espace habité et qui est au cœur des itinéraires urbains. En nous situant dans tel ou tel endroit, nous en avons une perception, mais notre objectif n'est pas cette perception, nous sommes là pour y faire quelque chose, pour y vivre. Il semble qu'il y ait un écart entre l'espace tel qu'il nous est

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁷ *Ibidem*, p. 307.

donné à percevoir et l'espace utilisé : le faire l'instrumentalise. En l'utilisant différemment, la perception que nous en avons change. Un nouveau système de relations se met en place et sa signification en devient elle-même changeante.

L'importance de ces systèmes de relations est soulignée par Bernard Salignon lorsqu'il écrit : « *Prises dans la forme et les multiples systèmes de renvois, les interprétations ne portent pas toujours sur l'objet tel qu'il est, là, offert à tous, mais surtout sur comment cet objet, cette œuvre dit quelque chose des rapports entre les hommes et les usages. Ce n'est pas l'objet qui crée l'usage mais il le rend possible et réel. L'objet réalise la pratique réelle de l'usage dans un faire*⁸. ». Nous sommes bien ici en présence d'un rapport dialectique entre la forme et l'usage. L'objet considéré répond à un usage, mais c'est la personne qui l'investit en venant y faire quelque chose. Nous comprenons bien que l'utilisation que nous faisons d'un espace engage une relation particulière avec les qualités de l'espace dans lequel nous vivons. Dans une certaine mesure, nous pouvons en modifier certaines caractéristiques. N'avons nous pas la possibilité d'en modifier l'éclairage, ou bien encore de trouver la position la plus adéquate à l'intérieur de cet espace en fonction de notre activité ? Par là même, nous établissons un mode de relation différent avec l'objet en fonction de nos attentes. Cependant l'objet nous résiste puisque, en retour, il nous oppose sa propre configuration et ses propres qualités d'ambiance. Comme le dit Bernard Salignon, il rend possible l'usage, mais en lui donnant une réalité particulière qui est d'être quelque part dans certaines conditions. Les possibilités d'adapter l'espace à nos usages se trouvent, en effet, limitées par ce que l'objet permet.

Cette dialectique entre objet et usage renvoie également à la distinction que Michel de Certeau opère entre stratégies et tactiques en accordant une importance particulière au « *faire avec*⁹ » dans nos relations quotidiennes à l'espace. À ce sujet, il montre comment les « *tactiques traversières n'obéissent pas à la loi du lieu [...] À cet égard, elles ne sont pas plus localisables que les stratégies technocratiques (et scripturaires) visant à créer des lieux conformes à des modèles abstraits. Ce qui distingue les unes des autres, ce sont les types*

⁸ Bernard Salignon, *La cité n'appartient à personne*, Saint Maximin, Théétète Éditions, 1997, p. 103.

⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1990, p. 50 sqq.

d'opérations en ces espaces que les stratégies sont capables de produire, quadriller et imposer, alors que les tactiques peuvent seulement les utiliser, manipuler et détourner¹⁰. ». Michel de Certeau distingue entre les stratégies que l'on peut assimiler à des principes organisateurs de l'espace pour en faire des lieux repérables et les tactiques qui modifient un espace préalablement organisé pour y introduire du jeu. Si l'organisation des lieux est porteuse d'identité en tant que référence notamment à des modèles historiques, ce sont bien les tactiques qui y substituent un potentiel d'identification supérieur en introduisant cette inventivité du quotidien qui nous permet de nous approprier les espaces dans lesquels nous vivons. Ces tactiques viennent compléter la genèse historique des lieux en introduisant par sédimentations successives une adaptation progressive des lieux à nos besoins. Contrairement au travail de l'histoire et de la mémoire, elles apportent une adaptation plus immédiate, une appropriation par une culture du quotidien et permettent ainsi l'invention de situations singulières en investissant non seulement les formes, mais aussi la mémoire des lieux par des usages actualisés.

Ce jeu, cet écart que ménage l'usage à l'intérieur même de l'espace s'appuie sur des méthodes et des processus d'emploi et de réemploi des formes architecturales ou urbaines. Si celles-ci déterminent et rendent possibles différents usages, leurs caractères se trouvent en retour modifiés par nos manières de faire. Michel de Certeau précise que ces « *manières ou "méthodes" [...] correspondent à un art très ancien du "faire avec". Je leur donne le nom d'usages, bien que le mot désigne le plus souvent des procédures stéréotypées reçues et reproduites par un groupe, ses "us et coutumes". Le problème tient dans l'ambiguïté du mot, car, dans ces "usages", il s'agit précisément de reconnaître des "actions" (au sens militaire du mot) qui ont leur formalité et leur inventivité propres et qui organisent en sourdine le travail fourmilier de la consommation¹¹.* ». Nous voyons ici comment ce que nous faisons dans l'espace, ne serait-ce que la manière dont nous nous y installons ou dont nous nous y positionnons, vient modifier la perception que nous en avons. Plus exactement, l'usage apparaît comme étant la conjonction d'actions particulières et de perceptions singulières, tant nos perceptions

¹⁰ *Ibidem*, p. 51.

¹¹ *Ibidem*, p. 52.

semblent inséparables de nos actions. Faire et percevoir sont les deux faces d'une même question. Si, pour Maurice Merleau-Ponty, il est nécessaire d'habiter un espace pour le percevoir, Michel de Certeau nous emmène sur une piste complémentaire, en insistant sur le fait que l'habiter, par l'inventivité qu'il implique, transforme notre perception.

En introduisant l'idée que l'espace est aussi objet de consommation, Michel de Certeau souligne que l'espace est un bien à notre disposition, ouvert à une multitude d'interprétations et d'appropriations en fonction de ce qu'il nous offre comme possibilités d'investissement. Ce sont bien ces possibilités ainsi que leur détournement par des pratiques inventives qui informent et modifient nos perceptions. Cette consommation de l'espace participe à une forme de désacralisation de celui-ci par le banal et le quotidien, tout en lui conférant cette poésie de l'ordinaire si bien assumée, souvent involontairement, par nos gestes et nos actions. L'espace n'apparaît pas comme un objet de contemplation pure mais plutôt comme un objet perçu de manière seconde par rapport à la primauté de l'usage. Il se trouve renvoyé à un arrière-plan, presque à un rôle d'accompagnement, un « cadre de vie » pour reprendre une expression usuelle. Il encadre nos usages, les rend possibles, mais cette expression traduit implicitement le fait que la vie semble plus forte que le cadre. C'est elle qui emplit le cadre et qui *in fine* lui confère tout son sens.

Déjà dans « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin a montré comment l'architecture définit un modèle de « *perception distraite* »¹². Dans ce passage, sa réflexion portant sur le cinéma, il fait un rapprochement avec l'architecture. Il écrit : « *Distraction et recueillement forment une antithèse que l'on peut formuler ainsi : qui est recueilli devant une œuvre d'art s'absorbe en elle [...] À l'opposé les masses qui se distraient absorbent l'œuvre d'art. Les architectures en sont le cas le plus évident. Depuis toujours l'architecture a offert le prototype d'une œuvre d'art dont la réception s'opère distraitement et collectivement*¹³. ». En effet, l'objet architectural se trouve absorbé par ceux qui l'habitent dans ce « faire avec » décrit par Michel de Certeau. Individuellement et collectivement, nous

¹² Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], traduit de l'allemand par Christophe Jouanlanne, dans *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éditions Carré, 1997, pp. 62-65.

¹³ *Ibidem*, pp. 62-63.

sommes engagés dans ce processus de l'habiter qui nous permet de nous approprier l'espace tout en l'inscrivant dans la perception collective de cette appropriation. La perception de l'architecture se trouve ainsi distraite par l'usage hors de tout recueillement face à la forme. L'attention se détourne de l'objet lui-même pour s'attacher aux actions qui s'y déroulent et il tend à se confondre avec les qualités spatiales qu'il offre à de multiples habitants en fonction de leurs différents usages.

Poursuivant sa réflexion sur ces distinctions, Walter Benjamin note : *« Il y a deux sortes de réception des architectures : par l'usage et par la perception. Ou pour mieux dire : une réception tactile et une réception optique. On ne peut pas se faire une idée de cette réception si on se la représente selon le modèle du recueillement, attitude qu'adoptent couramment, par exemple, les voyageurs devant des architectures célèbres. Sur le versant tactile, il n'existe pas en effet de pendant à ce qu'est la contemplation sur le plan optique. La réception tactile s'opère moins par les voies de l'attention que par celles de l'habitude. Dans le cas de l'architecture à l'inverse, l'habitude détermine largement même la réception optique. Cette dernière passe elle aussi beaucoup moins par un effort d'attention que par ce que l'on remarque en passant¹⁴. »*

Dans la fréquentation des objets architecturaux, l'habitude donne accès à une connaissance plus approfondie de leurs caractéristiques. En multipliant les occasions de les percevoir, l'habitude crée ce rapport intime avec un espace et dévoile, en passant et en repassant, ses moindres détails. Le propos de Walter Benjamin, qui était ici centré sur le cinéma et l'architecture, lui permettait d'explicitier un mode de réception de l'œuvre. Une des conclusions qu'il en dégage est que : *« Le cinéma refoule la valeur culturelle non seulement parce qu'au cinéma le public se comporte en expert, mais aussi parce que s'y comporter en expert n'implique pas qu'on soit attentif¹⁵. »* Si l'on extrapole ceci au domaine de l'architecture, nous pouvons en déduire que l'habitude crée une forme d'expertise où l'habitant-expert devient un spécialiste des espaces qu'il occupe. Il en connaît mieux que quiconque leurs qualités et leur potentiel à force de les pratiquer. Et s'il existe un refoulement de la valeur culturelle, il tient plus à la primauté de l'expérience que nous faisons de l'espace

¹⁴ *Ibidem*, pp. 63-64.

¹⁵ *Ibidem*, p.65.

architectural qui l'emporte sur une compréhension plus abstraite de sa structure et de ses qualités. En habitant, nous introduisons un niveau d'intelligibilité supplémentaire qui s'élabore presque par inadvertance. S'installer dans un espace nous permet implicitement de le comprendre en en tirant parti, tout en modifiant ou augmentant ses potentialités et dans ce processus d'appropriation et d'adaptation, nous lui ajoutons un supplément de sens.

La pratique des itinéraires urbains nous confronte à ces limites qui tiennent à la complexité de l'espace architectural et urbain et à la complexité de l'acte de le percevoir. Comme nous le verrons, toute la difficulté réside dans la manière dont il est possible d'appréhender cette relation complexe entre la forme et l'usage pour celui qui arrive et ne fait que passer. Il importe de tenter de percevoir des configurations d'usages et d'espaces qui se dérobent aisément à l'observation si celle-ci reste trop extérieure à son sujet. Un itinéraire urbain fonctionne comme un catalyseur qui tend à accélérer l'appréhension de cette dialectique entre forme et usage à l'occasion d'une immersion dans une situation urbaine spécifique.

La pratique photographique menée à l'occasion de ces itinéraires tente également d'endosser cette dialectique pour rendre plus intelligible l'espace lui-même. Entre attention et hasard, entre anecdote et permanence, la photographie introduit à la fois une distance consciente et une appropriation de l'espace traversé. Toute la difficulté est de ne pas dissoudre l'espace dans l'image et de tenir en elle la relation entre usage et forme dans sa complexité. Mais comment rendre compte de cette réception distraite qui selon Walter Benjamin oriente la perception de l'espace architectural. Peut-on être un photographe distrait ?

À ce stade, il importe de revenir sur nos propres pas. Il est nécessaire d'explicitier plus avant l'origine de ces questionnements sur la relation entre forme et usage qui, précédant toute pratique des itinéraires urbains, ont orienté nos investigations architecturales et urbaines. Deux expériences successives, enracinées à chaque fois dans une incompréhension de ce qui se donnait à voir d'emblée, nous ont amené à développer ces interrogations. La première a eu lieu à Helsinki, à l'université technologique sur le campus d'Otaniemi conçu par Alvar Aalto. La seconde s'est déroulée lors de nos premiers séjours à Berlin alors que le mur séparant la ville en deux existait encore. Ceci a ébranlé les quelques certitudes que, jeune architecte, nous avions sur le monde des

formes architecturales et urbaines. Alors que le rationalisme nous apparaissait comme étant principalement fonctionnaliste et constructif, nous avons commencé à l'envisager sous l'angle de la complexité de l'usage. Et là où la ville nous semblait relever des questions d'ordre, de clarté et de lisibilité, elle nous est apparue plutôt comme étant affaire de concentration d'usages, quitte à ce que les formes urbaines soient discontinues et hétérogènes. En cela, nous revenions certainement plus près de la formation ouverte sur la société que nous avons reçue et plus éloigné de la production architecturale d'alors fortement marquée par le postmodernisme.

2. L'usage comme rationalisme

Les œuvres architecturales d'Alvar Aalto sont complexes à aborder et les entrées pour le faire sont multiples. La fragmentation des éléments de programme et des formes ne simplifie pas l'exercice. Selon les programmes, la référence au rationalisme moderniste paraît évidente, mais elle est aussitôt contredite par l'accent mis sur les éléments fonctionnels principaux par l'utilisation d'un langage formel complexe. D'un autre côté, les formes expressionnistes se voient immédiatement tempérées par la simplicité formelle d'autres éléments de programme. Comme le montre Alan Colquhoun, « *ce serait une erreur d'associer trop étroitement son œuvre à celle d'expressionnistes comme Hugo Häring et Hans Scharoun. Il était aussi éloigné de leur formalisme qu'il l'était de la schématisation de leurs adversaires*¹⁶. ». Il n'y a en effet chez lui ni les restrictions formelles du rationalisme moderniste, ni prééminence de la forme. Il est nécessaire de chercher ailleurs les ressorts de son architecture.

Nous allons maintenant nous intéresser au campus de l'université technologique d'Helsinki à Otaniemi, construit entre 1949 et 1966, qui fournit quelques pistes particulièrement significatives de la capacité d'Alvar Aalto à tirer parti « *de la multiplicité causale de toute chose ; la recherche d'un grand ordre ne devant pas, par un excès de simplicité, étouffer la vie de chaque*

¹⁶ Alan Colquhoun, « Alvar Aalto : le type contre la fonction » [1976], dans *Recueil d'essais critiques, Architecture moderne et changements historiques* [1981], traduit de l'anglais par Michèle Osborne, Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1985, p. 83.

*partie*¹⁷. ». Une interaction forte entre l'usage et la forme lui permet d'éviter toute formulation simplificatrice. De ce point de vue, Alan Colquhoun soutient que « *Le trait le plus remarquable de l'œuvre d'Aalto, et qui semble lié à son étude des villes italiennes, est le fait que chaque construction essaie de représenter un microcosme social*¹⁸. ». Cependant, cette représentation ne se dévoile pas immédiatement, elle est soumise à l'expérience que nous faisons de son œuvre. L'usage qui prend place au sein des bâtiments permet ainsi de mieux comprendre la forme.



Vue aérienne du campus d'Otaniemi, Helsinki
Source Suomen Ilmakuva Oy

Lors de notre premier séjour à Helsinki, nous avons eu l'opportunité de passer une quinzaine de jours à l'école d'architecture située sur le campus d'Otaniemi. Nous avions une connaissance livresque de ce projet et nous nous rappelions surtout les images que nous avions pu en voir. Comme tout un chacun, nous avons sans aucun doute été trop marqué par les images des éléments les plus spectaculaires, à savoir l'auditorium et la bibliothèque universitaire. À notre arrivée, nous avons été très surpris en descendant du bus

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem*, p. 86.

de nous trouver face à un petit centre commercial et de devoir prendre une allée le long d'un bosquet qui masquait la plupart des bâtiments pour accéder à l'école d'architecture. En arrivant devant l'entrée, le bâtiment paraissait extrêmement simple. Construit sur deux niveaux, sa discrétion le rendait presque banal. Les murs habillés de brique rouge étaient percés d'un alignement régulier de fenêtres. Le temps était très nuageux et la lumière était grise et sombre. À l'intérieur, nous avons été accueillis dans un hall de dimensions plutôt modestes. Rapidement, nous avons accédé à une première salle de réunion. Un peu plus tard, en ressortant à l'extérieur, nous avons aperçu l'auditorium dont la forme très expressive pouvait apparaître presque gratuite, sauf pour signaler cet élément majeur du programme et de la composition d'ensemble. Ce premier moment passé sur le campus nous a laissé une impression mitigée où se mélangeaient la frustration par rapport à ce que nous en connaissions et le sentiment ambigu qu'il y avait forcément quelque chose d'autre à comprendre.

Ce premier séjour sur le campus d'Otaniemi a été marqué d'abord par cette fausse déception, puis par une véritable rencontre. Ce n'est pas sur cette fausse impression qu'il faut s'interroger, mais plutôt sur ce qui a suivi, sur cette véritable rencontre avec l'architecture d'Alvar Aalto. Comment expliquer en effet ce sentiment de sympathie qui s'est établi par la suite ? Il faut du temps pour apprécier toutes les qualités de cette architecture. Y passer n'est pas suffisant, il faut y rester. C'est par l'usage et en l'habitant qu'on peut en découvrir au fur et à mesure toutes les subtilités. Ce n'est pas une architecture objet, mais bien une architecture qui nécessite la relation avec l'habitant, qui demande le temps de l'expérience. En cela, c'est une architecture exigeante qui ne se laisse pas cerner ou dévoiler d'un premier regard. Au fil des jours, les qualités d'usage apparaissaient de manière plus évidente et une foule de détails se laissaient percevoir dans leur utilité profonde.

2a. Lisibilité, lumière, détails

Tout d'abord, l'organisation générale du campus est marquée par une grande simplicité et une grande clarté qui rendent les déplacements aisés entre les lieux d'enseignement dédiés aux différentes spécialités universitaires

enseignées. Les bâtiments sont implantés selon un plan orthogonal. Les principaux ensembles fonctionnels, constitués des différentes écoles d'ingénieurs et de l'école d'architecture, définissent des bâtiments parallèles plus importants. Ils sont reliés entre eux par des édifices plus petits ou par des coursives perpendiculaires qui dessinent des patios ou des cours qui ouvrent sur le paysage et donnent l'impression que la nature rentre jusqu'à l'intérieur de l'architecture. L'auditorium qui fait partie des équipements communs est l'élément le plus singulier de l'ensemble. Son toit accompagne exactement la forme intérieure de son volume et intègre les ouvertures permettant à la lumière naturelle de l'éclairer. Il se prolonge en gradins jusqu'au sol et forme un amphithéâtre extérieur utilisé pour des cours ou bien des divertissements à la belle saison. La bibliothèque universitaire, légèrement désaxée le long de la rue principale, vient refermer un vaste espace extérieur très protégé et convivial aménagé en terrasses. Celles-ci renforcent l'impression de continuité entre le paysage et l'architecture qui semble venir s'ancrer dans le sol. L'ensemble des bâtiments donne ainsi forme au paysage dans une gradation subtile qui va du plus ouvert au plus protégé. La variété de dimensions et de configurations de ces espaces permet une grande variété de possibilités pour s'y installer, allant du plus privé ou du plus secret jusqu'au plus public. Une des caractéristiques majeures de l'architecture d'Alvar Aalto est d'offrir ces petits coins protégés à la faveur d'un angle ou d'une saillie qui en facilitent l'appropriation.

À l'intérieur des bâtiments, nous retrouvons cette clarté fonctionnelle tempérée par les multiples recoins disponibles à l'intérieur des espaces de circulation. Nous retrouvons également une riche déclinaison des opportunités de contact avec le paysage dans les halls ou bien au détour d'un couloir ou d'une coursive. Des différentes salles les vues sont extrêmement variées. Elles peuvent être très ouvertes sur une étendue vaste, ou bien donner sur un patio très refermé, ou encore sur un groupe d'arbres très proche des fenêtres. Le paysage constitue une sorte de fond de scène pour les activités qui se déroulent à l'intérieur des bâtiments. Ceci vient peut-être troubler le rapport entre l'extérieur et l'intérieur, mais c'est un mode d'adaptation à la rudesse du climat finlandais. En effet, la continuité des circulations intérieures entre les principaux bâtiments d'enseignement permet de maintenir ce contact avec le

paysage et la nature, même au plus fort de l'hiver, tout en assurant un sentiment de protection et de confort. Être en accord avec le climat est un trait dominant de l'architecture d'Alvar Aalto et plus généralement, de l'architecture nordique marquée par ces contraintes incontournables.

Un autre aspect primordial de cette adaptation au climat est l'importance accordée au traitement de la lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle. La lumière nordique est singulière. En hiver, elle est faible et les nuits sont longues, ne laissant dans le meilleur des cas à Helsinki que trois à quatre heures de jour. L'été, le soleil ne monte pas très haut dans le ciel mais sa course est longue et le jour dure de vingt à vingt et une heures. C'est aussi une lumière très intense qui tend à saturer les couleurs. Alvar Aalto a développé dans nombre de ses projets des systèmes complexes de captation de la lumière lui permettant un apport maximum de lumière naturelle tout en l'adoucissant par des dispositifs fonctionnant comme des pièges à lumière. Ces systèmes ont été développés pour des espaces de grandes dimensions et distinguent en général les espaces majeurs d'un projet. Ils sont en même temps souvent accompagnés de systèmes de lumière artificielle venant compenser, lorsque cela est nécessaire, le manque de luminosité, tout en maintenant l'illusion que les sources lumineuses proviennent des mêmes endroits.



Amphithéâtre, Otaniemi, Helsinki

Sur le campus d'Otaniemi, l'amphithéâtre et la bibliothèque universitaire en sont des exemples majeurs. Ce sont les deux équipements communs les plus importants du projet en termes de programme et de dimensions. Alvar Aalto leur donne par conséquent un statut formel particulier. À l'intérieur, le travail de la lumière leur confère une identité singulière par rapport aux autres parties du campus. Elle participe pleinement à la mise en scène de l'usage et c'est elle qui donne une tonalité affirmée à l'ambiance des espaces. En même temps, il utilise pleinement les capacités formelles des dispositifs de captation de la lumière pour renforcer le pouvoir expressif des formes. Dans l'auditorium, les seules ouvertures orientées au sud-ouest sont disposées en toiture en quatre rangées de châssis verticaux pouvant être occultés en cas de projections. Directement en face de ces fenêtres, quatre voiles de béton verticaux viennent barrer le trajet de la lumière qui se réfléchit alors sur le voile précédent. La lumière ainsi tamisée crée une ambiance douce et blanche sans être jamais éblouissante. Elle met également en évidence la structure constructive en soulignant les lignes longitudinales des poutres soutenant le toit. Les voiles de béton transversaux, eux aussi très marqués, assurent leur double fonction de brise soleil et de poutre. Ce complexe de toiture, à la fois lumineux et structurel, donne l'essentiel de sa force expressive à l'amphithéâtre.

Dans la bibliothèque universitaire, la lumière est à la fois plus directe et plus présente tout en assurant la bonne conservation des ouvrages. Ce qui frappe au premier abord est le grand équilibre de la lumière dans l'ensemble de la bibliothèque. Malgré la surface et la profondeur de l'espace, il n'y a pas d'endroit sombre. Les ouvertures que l'on perçoit en premier sont les larges fenêtres ouvrant à l'est et au nord, dont la lumière peut être tamisée par des stores. En pénétrant plus loin à l'intérieur de l'espace, les ouvertures zénithales se laissent découvrir. À l'entrée, une première série de puits de lumière circulaires créent une atmosphère assez douce. Plus loin sur la gauche, dans l'axe du second escalier, une série continue de puits de lumière rectangulaires amène une lumière plus rythmée. Sur la droite de l'espace principal, un grand élément oblique de plafond, rappelant une forme de shed, permet à une lumière indirecte d'éclairer largement l'espace à partir de l'est. Ce système combinant shed et puits de lumière rectangulaires est dupliqué dans la partie ouest du

bâtiment dans les salles de lecture séparées de l'espace principal par des parois vitrées. Ce dispositif de sources naturelles de lumières directes et indirectes donne un grand équilibre d'éclairage tout en optimisant le potentiel de la lumière nordique. Alvar Aalto l'utilise également pour singulariser différents espaces de travail tout en maintenant l'ensemble complètement ouvert et fluide. Si nous insistons longuement sur la question de la lumière, c'est parce que ses différentes déclinaisons prennent leur source dans l'usage que nous faisons de l'espace et confèrent un supplément de qualité à l'ensemble.



Bibliothèque universitaire, Otaniemi, Helsinki

Un dernier aspect remarquable de l'œuvre d'Alvar Aalto par rapport aux questions qui nous intéressent ici est la manière dont il utilise les détails architecturaux pour faciliter l'usage, tout en renforçant les qualités formelles de ses projets. Ces éléments sont motivés par des préoccupations d'acoustique, de confort d'assise ou de travail pour ce qui concerne le mobilier, ou bien encore d'aisance de circulation. Par exemple, le dessin des panneaux acoustiques les transforme en éléments décoratifs à part entière, comme c'est le cas dans l'auditorium sur les parois latérales dépourvues d'ouvertures. Sur le grand mur du fond, ils se déclinent en relief entre les structures porteuses et intègrent l'éclairage artificiel. Dans la bibliothèque universitaire, ils deviennent décor de

plafond ou bien volumes obliques qui absorbent le son à la base des parois vitrées des sheds, renforçant ainsi leur présence et leur singularité. Ces éléments s'intègrent dans une continuité formelle sans rupture avec l'ensemble. Ils peuvent même passer quasiment inaperçus tant leur fonction vient se fondre dans une expression architecturale globale qu'ils contribuent à servir.



Bibliothèque universitaire, Otaniemi, Helsinki

L'usage paraît donc modeler la forme, mais parfois n'est-ce pas plutôt l'inverse, n'est-ce pas plutôt la forme qui donne une solution d'usage ? Dans l'auditorium, les rangées de sièges dessinent des lignes courbes continues extrêmement fines qui font écho aux lignes courbes des voiles de béton qui servent à la fois de poutres et de déflecteurs de lumière. Aucun pupitre ne dépasse et une sorte de sérénité et de légèreté se dégage de ce mobilier minimaliste et cependant confortable. Pour prendre des notes, il suffit de tirer une tablette insérée dans le dossier du siège devant soi. Une fois mise en place, la surface de travail est plus large et plus profonde puisque, repliée, elle ne gêne pas le passage et qu'elle a la largeur d'une place assise. Alvar Aalto multiplie ainsi les possibilités expressives de ses projets en restant toujours au plus près de l'usage, en élaborant des formes à partir de l'usage, mais aussi en

se donnant la liberté d'inventer des qualités d'usage supplémentaires à partir d'idées formelles.

La forme des espaces et leur atmosphère tiennent également à un autre niveau de détails. Alvar Aalto se souciait du vieillissement de ses bâtiments et de leur entretien. Ce sont des questions qui le préoccupaient depuis longtemps et qu'il avait déjà largement développées depuis le projet du sanatorium de Paimio (1929-1933). À Otaniemi, ce souci des contraintes liées à l'usage des bâtiments se traduit par des détails qui sont devenus au fil du temps des éléments caractéristiques de son architecture. La céramique, par exemple, se trouve présente dans des endroits précis.



Hall d'entrée de l'amphithéâtre, Otaniemi, Helsinki

Photographie Pertti Ingervo

Sur certaines parois du hall de l'école d'architecture ou bien dans l'entrée de la bibliothèque universitaire, elle protège des chocs possibles de tables ou de chaises sans couvrir la totalité de la hauteur des murs. Dans le hall de l'amphithéâtre, des céramiques épaisses protègent la partie arrondie des piliers et les met en évidence en leur donnant un aspect cannelé. Elles viennent

habiller les poteaux à l'intérieur de la bibliothèque, les transformant ainsi en colonnes tout en évitant d'éventuelles traces dues au déplacement des chariots dans les zones de circulation. Là encore, l'usage est facilité, tout en amenant un supplément d'expression. Les rampes et les garde-corps sont également des éléments architecturaux récurrents de l'architecture d'Alvar Aalto. Le traitement des escaliers du hall de l'auditorium en est un bon exemple. Les rampes continues accompagnent la fluidité du mouvement. Dans leur partie horizontale, elles permettent de s'accouder, tout en protégeant les éléments de bois verticaux qui autonomisent le volume de l'escalier et permettent de monter sans être soi-même trop mis en scène dans le hall.

Ces exemples nous font percevoir la subtilité de l'architecture d'Alvar Aalto et mettent en évidence le temps nécessaire à sa compréhension. Ce n'est que dans la durée de notre expérience de l'espace que nous pouvons nous en saisir et comprendre cette relation complexe qu'il introduit entre la forme et l'usage. Il nous faut parcourir et utiliser ces espaces pour en faire émerger les qualités. Il n'y a pas chez Alvar Aalto de position dogmatique qui pourrait se laisser constituer en doctrine, mais plutôt une patiente exploration du projet et des contraintes qu'il transforme en ressources pour en nourrir son travail. Il développe ainsi une éthique de l'architecture qu'il a explicitée dans les rares textes qu'il nous a laissés.

2.b Un rationalisme étendu

Alvar Aalto écrivait peu et s'est exprimé principalement à travers des articles et des conférences. Il n'a jamais élaboré de doctrine globale pouvant expliquer sa position vis-à-vis de l'architecture, mais il a exprimé ponctuellement des préoccupations ou des points de vue qui nous éclairent sur la logique de sa démarche. Il développe dans ses textes des thèmes récurrents de son œuvre construite : la nature, le rapport à la culture et à l'art, l'humanisme, l'utilisation des techniques constructives, mais aussi le fonctionnalisme et le rationalisme. Ce dernier terme peut apparaître surprenant tant son architecture se trouve peu associée à cette tendance du mouvement moderne. Cependant, il l'emploie à plusieurs reprises, comme pour mieux se

démarquer de son usage habituel et pour s'opposer aux formulations réductrices qui ont pu y être associées.

Dans la conférence qu'il prononça en 1935 sous le titre « Le Rationalisme et l'homme¹⁹ », il y fait explicitement référence et nous permet de comprendre la position singulière qu'il occupe dans le mouvement moderne. Il y écrit : « *On peut dire qu'une des manières de réaliser un milieu construit plus accueillant pour l'homme est d'étendre l'idée de rationalisme.* » et il ajoute : « *Nous devons mieux analyser les propriétés qui se rattachent à un objet²⁰.* ». Son objectif est ici clairement établi, il s'agit de développer une démarche analytique s'appuyant sur une compréhension élargie des caractéristiques et des relations que génère tout objet architectural. Prendre en compte un plus grand nombre de paramètres, analyser de manière plus précise les besoins des habitants, définir les qualités spatiales offrant un plus grand confort et tirer parti des possibilités offertes par les techniques constructives, lui paraissent indispensables à la définition du projet d'architecture. Il souligne dans cette conférence combien les contraintes liées à un programme sont une source d'inspiration plus qu'une restriction dans l'élaboration du projet. La conception du sanatorium de Paimio réalisé entre 1929 et 1933 n'a pas été étrangère au développement de ces préoccupations. Les contraintes sanitaires liées au programme ainsi que l'implantation dans le site l'ont conduit à assumer les difficultés et l'ont amené à les transformer en ressources pour le projet. Les détails d'usage, l'accueil, l'orientation, la vue sur la forêt, sont autant d'opportunités à saisir au cours du processus de sa conception. Cela orientera l'approche de tous ses projets ultérieurs où la question de la relation à l'usage apparaîtra comme l'élément central de ce rationalisme étendu.

Élargissant son propos, Alvar Aalto établit un parallèle entre cet approfondissement du rationalisme et une approche plus humaine du fonctionnalisme dans un article publié en 1940 et intitulé « L'Humanisation de

¹⁹ Conférence prononcée à la réunion annuelle de l'association de l'artisanat suédois en 1935.

²⁰ Alvar Aalto, « Le Rationalisme et l'homme », cité dans *Alvar Aalto 1898-1976*, Aarno Ruusuvoori ed., traduit du finnois par Olivier Descargues, Helsinki, Musée d'Architecture de Finlande, 1981, p. 119.

l'architecture²¹ ». Dans ce texte, l'architecture apparaît comme ayant « *pour tâche de réaliser l'harmonie du monde de la matière et de la vie de l'homme* ». Selon cette volonté de lier l'architecture et la vie, il poursuit en précisant que « *Rendre l'architecture plus humaine, c'est faire une meilleure architecture et cela suppose un fonctionnalisme beaucoup plus étendu, qui ne se limite pas à la technique. Ses objectifs ne peuvent être atteints que par l'utilisation de méthodes architecturales, par la production et la combinaison de différents éléments techniques afin de permettre à l'homme de vivre le plus harmonieusement possible*²². ». En affirmant ainsi sa position personnelle, Alvar Aalto définit une orientation alternative à l'intérieur du mouvement moderne. À l'encontre d'un rationalisme universel procédant par réduction et simplification des problèmes de l'architecture, il oppose un fonctionnalisme ouvert à la multiplicité et à la diversité des questions à résoudre par et dans l'architecture. Il défend un fonctionnalisme qui, au lieu de se réduire à la technique, s'étend à tout un faisceau de préoccupations liées à la vie de l'homme dans un espace donné. Cherchant à associer au sein du projet une multiplicité d'approches, il écrit : « *Au lieu de lutter contre l'approche rationaliste, l'architecture d'aujourd'hui s'efforce de détourner les méthodes rationnelles du domaine technique pour leur faire prendre le chemin de l'humanisme et de la psychologie*²³. ». Il considère l'élargissement du fonctionnalisme sous l'angle d'une prise en compte effective des qualités d'espace nécessaires aux usages qui s'y déroulent, au bien-être psychologique des habitants, mais aussi à la satisfaction de leurs besoins émotionnels et culturels. Dans cette perspective, tout projet d'architecture devrait permettre aux usagers d'accéder à ce bien-être qui leur est dû.

Cette éthique de l'architecture lui a permis d'élaborer une démarche de projet qui intègre l'ensemble de ces paramètres et replace l'homme au centre du dispositif. Ce qu'il envisage comme étant la vraie architecture est le résultat d'un lent et patient travail analytique qui, à partir d'une multiplicité d'entrées, permet de concevoir des projets ancrés dans la vie quotidienne, mais aussi dans

²¹ Alvar Aalto, « L'Humanisation de l'architecture », *The Technology Review*, novembre 1940.

²² Alvar Aalto, « L'Humanisation de l'architecture », cité dans *Alvar Aalto 1898-1976, op.cit.*, p. 113.

²³ *Ibidem*, p. 120.

la spécificité d'un lieu géographique et d'une culture. Néanmoins cette part analytique résultant d'un rationalisme et d'un fonctionnalisme étendus ne rend pas compte à elle seule de la forme d'un projet. Celle-ci relève d'un processus de synthèse où elle n'apparaît pas entièrement conçue, entièrement donnée dans l'esprit de l'architecte avant d'être progressivement concrétisée sur le papier, puis fixée dans un bâtiment construit. La synthèse intègre l'analyse, mais en brouille les pistes et en complique la compréhension pour l'observateur. En instaurant une fluidité de l'usage dans une forme aimable et accueillante, elle se donne comme allant de soi. La part analytique de la conception se fait discrète et, dans un premier regard, passe quasiment inaperçue.

2.c Une synthèse organique

À plusieurs reprises et dans différents textes, Alvar Aalto a réaffirmé que c'est par la synthèse organique que le projet se développe et acquiert progressivement sa forme achevée. La difficulté première d'un processus de conception intégrant une approche analytique étendue est d'élaborer une forme qui ne soit pas le résultat d'une opération d'addition de contraintes, mais qui soit au contraire la réponse homogène et unitaire à un ensemble de questions. Pour Alvar Aalto, la réponse à ces questions est une synthèse qui transcende les questions elles-mêmes, et l'architecture « *est toujours ce grand travail de synthèse qui rassemble des milliers de fonctions humaines indispensables*²⁴. ». Et pour définir ce qu'il nomme « *la variabilité naturelle du thème*²⁵ » par laquelle s'opère la synthèse de la forme, il fait référence à la nature, à ce modèle organique d'élaboration d'un tout prenant en compte une multitude de contraintes. Pour lui, « *La Nature, la biologie, nous offrent des formes luxuriantes à profusion ; avec les mêmes constructions, les mêmes tissus, les mêmes structures cellulaires, elle produit des millions et des millions de*

²⁴ *Ibidem*, p. 113.

²⁵ Alvar Aalto, « L'Influence des structures et des matériaux sur l'architecture moderne », conférence prononcée au Congrès nordique du bâtiment à Oslo en 1938, *ibidem*, p. 33.

*combinaisons dont chacune est une forme de haut niveau*²⁶. ». Cette approche organique de la forme permet en effet, à partir de structures élémentaires, d'élaborer de nouvelles structures complexes où le tout dépasse la somme des éléments dans de nouvelles constructions, de nouvelles spéculations unitaires et autonomes qui prennent en charge elles-mêmes leurs systèmes de relations internes et externes.

Cependant, la synthèse organique de la forme architecturale nécessite une méthode pour que le processus de conception puisse se développer. Pour Alvar Aalto, il est nécessaire pendant ce processus de synthèse d'oublier, de mettre en suspens, la masse des problèmes, l'ensemble des contraintes. Puis il faut dessiner d'instinct. Dans « La Truite et le torrent », il explique que c'est « *sur une base abstraite que l'idée principale peu à peu prend forme, une sorte de substance universelle qui m'aide à harmoniser les problèmes innombrables et contradictoires*²⁷. ». C'est dans ce qu'il nomme un « *processus de cristallisation*²⁸ » que la forme prend naissance et se développe. La mise à distance des contraintes permet le développement d'un tout homogène sur la base d'une idée abstraite de la forme qui peu à peu va elle-même incarner ces contraintes. Cette pensée abstraite n'est pas gratuite, « *elle se fonde sur les analyses et la connaissance emmagasinées dans notre subconscient*²⁹ ». Elle est par conséquent à la fois travaillée par les informations issues d'une approche analytique et enracinée dans une culture personnelle qui ne se laisse pas contraindre par un formalisme prédéfini. Alvar Aalto s'en prémunit d'ailleurs en entretenant « *Le contact avec la nature et avec la variété fournie en permanence par la nature [qui] est une forme de vie qu'on acquiert très difficilement avec des idées trop formalistes*³⁰. ».

Mais cette profusion, cette variété, nécessitent une disponibilité et une souplesse d'esprit qui relèvent d'une disposition au jeu. Alvar Aalto revendique le jeu comme devant tenir « *un rôle primordial dans le*

²⁶ Alvar Aalto, « Le Rationalisme et l'homme », *ibidem*, p.33.

²⁷ Alvar Aalto, « La Truite et le torrent » [*Domus*, 1947], *ibidem*, p. 25.

²⁸ *Ibidem*, p. 28.

²⁹ *Ibidem*, p. 26.

³⁰ Alvar Aalto, « Le Rationalisme et l'homme », *ibidem*, p. 33.

*façonnement d'une société pour l'homme*³¹. ». Le jeu est plus qu'un contrepoids à l'utilité, au calcul, à la mesure, il est essentiellement un outil qui ne peut être accepté seul puisque cela reviendrait uniquement à jouer avec la forme de manière gratuite et sans fondement. « *C'est pourquoi* », écrit-il, « *nous devons combiner le travail expérimental et la mentalité du jeu, et vice versa [...]* Ce n'est qu'au moment où les structures d'une construction, les formes qui en découlent logiquement et la connaissance empirique sont emplies de ce que l'on peut dénommer sérieusement l'art du jeu que l'on se trouve sur la bonne voie. La technologie et l'économie doivent toujours s'allier à un charme enrichissant pour la vie³². ». Le jeu permet donc de conjuguer tous les éléments de l'analyse et de retrouver toute la richesse et la variété de la nature, et ainsi d'accroître la liberté de l'homme dans les espaces qu'il fréquente.

L'analyse, l'abstraction et le jeu constituent les éléments essentiels du processus de conception d'Alvar Aalto si nous le considérons sous l'angle de la méthode. Ils lui permettent d'intégrer un maximum de contraintes dans une forme unitaire et d'élaborer des projets ouverts où les habitants peuvent trouver aisément leur place à l'intérieur d'atmosphères très élaborées et très adaptées aux usages qui peuvent s'y dérouler. Cependant, ce processus de conception n'est pas sans rappeler les processus d'appropriation que l'utilisateur développe à l'intérieur d'un espace. L'analyse de ce qu'il est possible de faire et le jeu avec les contraintes sont en effet partagés par l'architecte et les habitants. Cette dimension de jeu est très présente dans notre réception des bâtiments, et en particulier de ceux d'Alvar Aalto. En tentant d'anticiper les contraintes, l'usage, en un mot la vie du bâtiment, tout se passe comme s'il laissait tout un chacun s'approprier l'espace, l'appréhender et en user de différentes manières. Il est important de noter ici que l'utilisateur n'est pas en situation de modifier physiquement l'espace. C'est l'architecture elle-même qui offre différentes possibilités d'installation dont l'habitant use ou pas, selon ses besoins ou sa disposition d'esprit. Comme nous l'avons vu, ce fonctionnalisme étendu multiplie les données du projet et ainsi augmente les variations possibles pour

³¹ Alvar Aalto, « La Maison expérimentale, Muuratsalo » [Arkkitehti, 1953], *ibidem*, p. 39.

³² *Ibidem*, p. 40.

un même usage. Les espaces projetés sont ouverts à l'interprétation, c'est sans doute le sens du confort et de l'accueil qui sont recherchés projet après projet. C'est aussi le souci de la bonne tenue du bâtiment dans le temps et la certitude qu'un bâtiment élaboré de manière véritablement rationnelle et fonctionnelle, à la fois du point de vue de l'usage et de la technique, est un bâtiment qui s'inscrit dans la durée, non pas nécessairement celle de l'histoire, mais au moins celle de la vie de ses habitants.

À la suite de ce séjour à Helsinki, nos questionnements concernaient essentiellement la relation entre usage et espaces architecturaux intérieurs, ainsi que le rapport entre intérieur et extérieur. Ils restaient en tout cas inscrits dans les limites de la relation à l'objet architectural. À ce stade, il est nécessaire de se demander si cette relation d'usage est également pertinente pour ce qui concerne l'espace urbain. Est-ce que la ville, son organisation, sa forme peuvent relever de la même problématique, ou en quoi pourrait-elle en différer ? Une autre expérience nous a donné quelques éléments de réponse, ou du moins a permis de préciser quelques orientations dans un registre de questionnements similaires.

3. La ville comme concentration d'usages

Lors de nos deux premiers séjours à Berlin en 1988, notre perception de la ville a d'abord été fortement marquée par une compréhension difficile de ses espaces et par une certaine difficulté à nous y orienter. Ces premières expériences berlinoises se sont déroulées à une période très particulière, lorsque le mur séparait encore la ville en deux zones. Berlin Ouest était complètement entouré par deux murs construits de part et d'autre d'un no man's land sur une longueur d'environ 155 kilomètres. Ce territoire réunissait alors les zones d'occupation américaine, britannique et française de l'ancienne capitale allemande. Berlin Est, capitale de la République Démocratique Allemande, correspondait à la zone d'occupation soviétique. Il est important de noter que nos observations dans cette partie de notre texte ne portent que sur le secteur de Berlin Ouest. La ville semblait avoir une structure très délicate à

comprendre, elle ne se laissait pas aisément maîtriser dans une représentation organisée, et le visiteur pouvait se retrouver piégé dans une certaine confusion. Rapidement cette incompréhension aurait pu en devenir le trait distinctif, la singularité.



Potsdamer Platz, Berlin, 1988

Pourtant, les choses ne se sont pas passées de cette manière et la pratique de la ville s'est progressivement muée en un apprentissage qui a permis d'en découvrir les arcanes, les surprises, et, au fil des jours, est apparu un sens caché derrière les apparences premières. L'objet de ces deux premiers séjours était de participer à des rencontres entre plusieurs écoles d'architecture européennes. Les réunions et les ateliers se déroulaient à la *Teknische Universität* et à la *Hochschule der Künste*³³, et dans d'autres lieux dispersés dans la ville. Aussi avons nous pu découvrir plusieurs quartiers et appréhender des contextes urbains différents.

³³ Respectivement, Université Technique et École des Beaux Arts.

3.a Une expérience de la discontinuité urbaine

Ces deux séjours ont eu lieu un peu moins d'un an après la sortie du film de Wim Wenders, *Les Ailes du désir*³⁴. Plusieurs réunions et ateliers avaient été organisés dans quelques-uns des lieux de tournage du film. Ainsi, nous avons eu accès à la Staatsbibliothek construite par Hans Scharoun, aux quelques ruines de la gare d'Anhalter « privatisées » pour la circonstance, aux salles décorées de l'ancien hôtel Esplanade.



Staatsbibliothek, Berlin, 1988

Il n'y avait plus de trapéziste pour s'entraîner devant les fresques art déco. Disparu aussi l'ange devenu homme qui découvrait les sensations du quotidien et éprouvait enfin des sentiments profonds. Cependant la fréquentation de ces lieux situés aux marges de Berlin Ouest, dans la proximité immédiate du mur qui devait disparaître l'année suivante offrait une expérience urbaine singulière. Contrastant avec le quartier de l'université que nous fréquentions entre Hardenbergstrasse et le Kurfürstendamm, où l'héritage de l'urbanisme du XIX^e siècle demeurait très présent à la fois dans le dessin des

³⁴ Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, 35 mm, noir et blanc, couleur, 126 mn, Argos Film, Road Movies Filmproduktion, W.D.R., 1987.

rues et dans le bâti épargné par la guerre, l'hôtel Esplanade survivait au milieu de terrains vagues. Nos trajets nous menaient de la Staatsbibliothek et du Kulturforum à Tiergarten, puis à la gare d'Anhalter où se trouvait la station de métro la plus proche, et dans le quartier de Kreuzberg où nous allions régulièrement prendre nos repas. Nous longions quotidiennement le mur de Berlin, ce qui nous rappelait en permanence les conditions géopolitiques du lieu.



Hôtel Esplanade, Berlin, 1988

L'ambiance était empreinte d'une pesanteur certaine. Les patrouilles militaires des quatre puissances occupantes étaient régulières, chacun affirmant sa présence. Les militaires est-allemands, enfermés dans leurs miradors, surveillaient le no man's land à la jumelle et regardaient déjà fréquemment en direction de l'ouest. Ce petit territoire, dont le centre était l'Esplanade, paraissait pourtant serein. Potsdamerplatz n'avait pas plus de réalité physique que pour le personnage de Homère dans *Les Ailes du désir*. Même si le groupe d'architectes berlinois *Werkfabrik* proposait un atelier dont l'objet était d'esquisser la réunification de la ville, cela paraissait bien utopique et semblait appartenir à un lointain futur.



Anhalter Bahnhof, Berlin, 1988

Tous les éléments de ce puzzle étaient distants, en quelque sorte indépendants, séparés les uns des autres par des terrains vagues où des chemins semblaient se dessiner au milieu de l'herbe et des buissons en fonction de leur fréquentation. Un vaste terrain poussiéreux accueillait toutes les semaines un marché aux puces. L'improvisation paraissait de mise dans l'utilisation de ce territoire. Même le tissu urbain de Kreuzberg, relativement dense, intégrait cependant des parcelles libres et des bâtiments vides. Certains immeubles étaient squattés et d'autres encore venaient d'être réhabilités. L'impression générale laissait un goût d'inachèvement et de fragmentation, mais de nombreuses activités prenaient place dans ce qui, malgré tout, constituait un ensemble. De jour en jour, la pratique quotidienne de ces cheminements, le fait d'y tenir des réunions, de participer à des ateliers à différents endroits ont renforcé cette impression étonnante et paradoxale d'unité au sein d'un territoire à la morphologie discontinue. En dépit de l'éparpillement, des ruptures d'échelle, des vides urbains, la première image négative s'estompait. La discontinuité, les incohérences, les trajets rallongés, l'organisation semblait-il aléatoire de l'espace n'apparaissaient plus comme des problèmes si importants.

Pourtant le regard n'avait pas été captivé par une esthétique du terrain vague. Il s'était très vite écarté de la prégnance des images des *Ailes du désir*

pour en assumer le souvenir et le tempérer dans la pragmatique de sa propre expérience. Mais à quoi pouvait donc tenir ce retournement du regard sur un territoire tel que celui-ci, et ne faut-il pas en rechercher la cause dans la pratique des espaces eux-mêmes qui nous en autoriserait une découverte plus intime ?



Bethaniendamm
Berlin 1988

Nos activités nous portaient dans différents lieux et dans différents bâtiments. Nos trajets nous amenaient à croiser le chemin d'habitants qui vauaient à leurs propres occupations. Au fil de nos déplacements, nous découvrions un bar où nous pouvions louer des vélos, un petit théâtre, une crèche associative au fond d'une cour, de nouveaux restaurants, une librairie qui était en même temps une grande galerie d'art, un concert en plein air, un raccourci entre deux immeubles, des *travellers* qui avaient établi leur camp provisoire avec leurs camions et leurs caravanes, une piscine qui venait d'être

inaugurée. Tous avaient trouvé leur place pour un temps plus ou moins long et de manière plus ou moins officielle. Ces cohabitations hasardeuses étaient néanmoins possible dans le contexte de l'époque. Les acteurs de la ville participaient, chacun avec ses moyens et ses convictions, à la vitalité de l'ensemble. Les activités les plus habituelles venaient se conjuguer avec d'autres dites plus « alternatives », selon le terme alors d'un usage fréquent à Berlin. Ces dernières s'étaient implantées dans les interstices de la ville, dans ses espaces libres où elles pouvaient se développer.



Admiralstrasse
Berlin 1988

Cette multiplicité d'usages suggère une autre image de la ville qui relativise sa discontinuité. Celle-ci n'apparaît plus nécessairement comme un obstacle à la vie urbaine, mais peut-être, au contraire, comme une opportunité qui faciliterait un vivre-ensemble plus ouvert à l'expérimentation, apaisant partiellement les tensions. La pratique de ces espaces nous permet ce

changement d'image. Elle nous amène à entrevoir des formes de liberté à l'intérieur du tissu urbain. Cette impression de liberté qui semblait flotter au dessus de ces territoires nous ramène à Wim Wenders. En effet les deux anges des *Ailes du désir* pouvaient tout savoir et tout comprendre, mais sans jamais rien ressentir. Si Daniels, l'ange métamorphosé en homme, a troqué son statut d'immortel pour avoir accès aux sentiments, il nous emmène par petites touches, dans la dernière partie du film, sur le chemin des sens, de l'odorat et du toucher notamment, et bien sûr de la jouissance de la rencontre amoureuse interdite aux anges. Cette liberté, retrouvée dans le quotidien des mortels, est le thème central du film. Wim Wenders s'en explique ainsi dans la préparation du synopsis : « *Peu à peu, on a réduit pour ne retenir que l'essentiel : le regard. Tout à coup, ce qui s'est cristallisé : un regard libre...³⁵* ». C'est cette liberté du regard qu'il nous faut poser sur la ville pour mieux en ressentir le potentiel et la place qu'elle devrait ménager à ses habitants et à leurs usages. La discontinuité de l'espace urbain berlinois et la juxtaposition de ses différentes structurations urbaines contradictoires mettent en question notre conception d'une ville homogène qui chercherait à exclure les différences plutôt que de les inclure en son sein.

Dans cette perspective, nous pourrions alors mieux envisager comment l'usage intervient dans la fabrication de la ville et comment il en permet l'évolution avec une inventivité toujours renouvelée. Cette expérience de la discontinuité apporte une résonance particulière aux propos de Siegfried Kracauer datés de 1931 : « *Ce paysage, c'est le désordre de Berlin. Involontairement, ses contrastes, sa dureté, son ouverture, sa diversité et son éclat trouvent leur expression dans cette métropole qui a grandi toute seule³⁶*. ». Le moment historique était alors fondamentalement différent, mais en cette fin des années 1980, une forme de désordre perdurait, de manière plus aiguë encore. Les traces des destructions de la seconde guerre mondiale n'avaient pas été toutes effacées, et le tissu urbain était travaillé de manière spontanée par des initiatives individuelles ou par des groupes alternatifs qui revendiquaient leur droit à user de la ville différemment. Cela a contribué à

³⁵ Wim Wenders cité par Michel Boujut, *Wim Wenders*, Paris, Champs Contre-champs, Flammarion, 1989, p. 168.

³⁶ Siegfried Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs* [1964], traduit de l'allemand par Jean-François Boutout, Paris, Le Promeneur, 1995, p. 61.

donner à Berlin une image expérimentale qu'elle a en grande partie conservée. Ce phénomène a bien sûr été renforcé par le caractère insulaire de Berlin Ouest et par l'obligation qu'il y avait de trouver le plus grand nombre d'usages possibles à l'intérieur d'un espace limité entouré par un mur. Rien ne pouvait être implanté au delà de cette frontière.

3.b Une densité d'usages

Avant la chute du mur, cette limitation des possibilités de circulation imposée par les conditions géopolitiques a induit des comportements spécifiques au mode de vie berlinois. Travailler, se divertir, faire du sport, se loger se situaient nécessairement dans des rapports de proximité. Partir en week-end n'avait pas vraiment de sens à moins de prendre l'avion et la vie quotidienne s'organisait dans un espace que l'on savait de toute façon restreint. Cependant, il paraissait évident de trouver un grand nombre d'activités à l'intérieur de ce périmètre bien délimité. Il semblait hors de question de ne pas obtenir de réponse à ses besoins, tout comme il s'avérait envisageable d'essayer d'adapter l'espace à ses envies. Piqueniquer en forêt, aller à la plage, faire de la voile, visiter des squats d'artistes, tout cela était possible, même si certaines activités étaient nécessairement limitées par le manque d'espace. Berlin ressemblait à une sorte de tube à essai à l'intérieur duquel se trouvaient un grand nombre de substances, dont certaines à l'état d'échantillon. Il n'empêche que le mélange a pris et que cette variété d'usages et ces cohabitations forcées ont, malgré tout, assez durablement façonné l'aspect de la ville et le comportement de ses habitants.

Berlin Ouest bénéficiait cependant de l'héritage du passé, et notamment de la manière dont la ville s'était développée au début du XX^e siècle³⁷. Tout d'abord, les axes de transport avaient été organisés selon des directions qui reliaient les anciennes communes périphériques, réunies au sein du Grand Berlin en 1920, à la ville centre. Par exemple, il était possible d'aller à Wansee ou à Spandau à partir de Charlottenburg ou de Mitte en utilisant le S-Bahn (le

³⁷ Voir à ce sujet : *City of Architecture, Architecture of the City, Berlin 1900-2000*, Thorsten Scheer, Joseph Paul Kleihues, Paul Kahlfeldt ed., Berlin, Nicolai, 2000, p.67 *sqq.*

métro aérien). Ensuite, les différents quartiers de la ville s'étaient densifiés en suivant ces lignes de transport. Des forêts et des zones agricoles existaient entre ces axes de développement urbain. Ces principes d'extension de la ville vers sa périphérie avaient permis de sauvegarder de vastes espaces naturels ou cultivés jusqu'à proximité de la ville centre où était déjà implanté le parc de Tiergarten. Lorsque Berlin Ouest s'était trouvé isolé par la construction du mur et la fermeture de la frontière, la ville possédait des ressources intéressantes pour s'adapter aux exigences des nouvelles contraintes, notamment en termes d'adaptation de l'espace à des usages multiples.

D'un point de vue plus général, la ville dans son ensemble a dû s'adapter à ces nouvelles conditions et des pratiques d'appropriation des espaces vacants ou des espaces publics se sont développées. Deux logiques complémentaires ont alors prévalu. Tout d'abord, les rapports de proximité entre des activités variées ont été privilégiés, renforçant ainsi la mixité des usages à l'intérieur du tissu urbain. Ensuite, l'utilisation des transports en commun s'est répandue. En effet, pour beaucoup, la voiture perdait de son intérêt dans cet espace clos d'où il était compliqué de sortir. Ces facteurs ont amené la ville à se transformer en faisant cohabiter des usages multiples et en ouvrant à ses habitants des marges d'innovation. La densité d'usage était un des traits distinctifs de Berlin Ouest. Ce sentiment très fort de savoir qu'il était possible de faire à peu près tout sur une surface aussi réduite avait quelque chose de satisfaisant. Curieusement, le mur accentuait cette sensation très urbaine de densité et d'appartenance à un lieu, sans créer d'impression d'enfermement tant il se passait de choses à l'intérieur des limites de la ville.

Cette expérience de la discontinuité urbaine et de la mixité des usages sur un territoire déterminé nous suggère de reconsidérer notre regard sur la ville en privilégiant l'observation de plus petites entités urbaines et des détails du quotidien que nous devons appréhender plus directement et plus immédiatement. La manière dont ces éléments s'organisent et se déploient dans l'espace urbain constitue un aspect important de la perception que nous pouvons avoir de la ville en nous encourageant à revenir au plus près de l'usage. Ils confèrent également aux habitants une place d'autant plus centrale dans les processus urbains qu'ils les réinstaurent en tant qu'acteurs de l'espace, bien-sûr, mais aussi en tant qu'auteurs. Appropriation et invention de l'espace

pourraient alors se rejoindre comme une réponse tardive à l'injonction de Franz Hessel : « *On sent encore, dans maints quartiers de Berlin, qu'ils n'ont pas été assez regardés, pour être vraiment visibles. Nous Berlinois devons "habiter" notre ville encore davantage*³⁸. ». Habiter pour amener à existence et rendre visible, c'est permettre le dévoilement de la ville par l'usage que nous en faisons ; c'est également reconnaître à l'usage un pouvoir créateur.

Dans *The Seduction of Place*, Joseph Rykwert met en évidence le rôle de l'implication de chacun dans la fabrication de la ville. Il souligne que : « *To understand the city and to be able to work on it and with it, we need to see it as a concatenation of man made, willed things – things that add up on a texture of places*³⁹. ». Considérant que la ville devrait être modelée par la volonté de tous ceux qui l'habitent et y ont un intérêt, il remarque que les échelles d'intervention sont particulièrement décisives. « *Constant community participation and involvement are needed to shape our cities and to make them communicative [...] It is not intoxication and grandiloquence that we need now, but sobriety and effective action. Therefore, make little plans, say I – and lots of them*⁴⁰. ». De ce point de vue, l'implication des habitants serait déterminante pour rendre la ville accueillante et lui donner une forme adaptée aux nécessités du moment. Par là même, il met en doute la capacité des grands plans d'urbanisme à offrir une image de la ville à laquelle ses habitants pourraient adhérer. Il suggère au contraire de multiplier les initiatives qui, à petite échelle, permettent de modeler et d'adapter les espaces, tout en créant cette poésie de la ville faite de variété, de surprises et d'attention aux détails.

³⁸ Franz Hessel, *Promenades dans Berlin* [1929], traduit de l'allemand par Jean-Michel Belœil, Paris, L'Herne, 2012, p. 295.

³⁹ « *Pour comprendre la ville et pouvoir travailler dessus et avec elle, il est nécessaire de la voir comme une accumulation de choses faites et voulues par l'homme – des choses qui s'ajoutent à la texture des lieux.* », Joseph Rykwert, *The Seduction of Place*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 246.

⁴⁰ « *La participation et l'implication constantes de la communauté sont nécessaires pour donner forme à nos villes et les rendre parlantes [...] Ce n'est pas d'intoxication et de grandiloquence dont nous avons besoin maintenant, mais de sobriété et d'action réelle. Alors, faites des petits plans, dis-je – et faites en beaucoup.* », *Ibidem*.

3.c Des géographies personnelles

À partir de ces expériences de la discontinuité urbaine et de l'agglomération d'usages dans un même lieu, nous pouvons nous interroger sur la manière dont l'organisation de nos activités à l'intérieur de la ville modèle la perception que nous en avons. Berlin fournit un matériau d'observation particulièrement intéressant. La juxtaposition de tissus urbains extrêmement variés et surtout la destruction partielle d'un tissu préexistant rendent l'élaboration d'une représentation claire de la ville hasardeuse. La présence d'axes structurants ne constitue pas l'assurance d'un ordre bien établi et lisible. Si l'on prend l'exemple du quartier de Kreuzberg à la fin de ces années 1980, Oranienburgerstrasse apparaissait comme un axe à partir duquel une organisation du quartier pouvait s'élaborer. Cependant, la présence de terrains vagues et de bâtiments vides annulait aisément toute tentative d'ordonnancement. Cette rue très longue constituait un élément de repère, mais nous ne parvenions cependant pas à en faire l'élément structurant principal. Seule une portion de cette rue avait trouvé sa place dans notre représentation du quartier. Nos centres d'intérêt nous portaient vers d'autres rues, ou ponctuellement vers d'autres bâtiments, morcelant ainsi l'image du quartier.

Ce type d'expérience peut exister dans d'autres villes, mais à Berlin, elle prenait plus de force. Le plan de la ville, et encore plus celui de Kreuzberg, ne semblaient pas pouvoir ressaisir à eux seuls la structure urbaine dans un ensemble cohérent et unitaire. Cependant, nous pouvons considérer avec Kevin Lynch que : *« le fait qu'un objet réel ne soit qu'à peine ordonné ou remarquable, peut ne pas empêcher son image mentale d'acquérir une identité et une ordonnance à la suite d'une longue familiarité⁴¹ »*. Effectivement, l'image de Kreuzberg se précisait avec le temps et s'affinait avec la pratique. Il en ressortait une image mentale physiquement morcelée, mais cohérente par rapport à nos usages. Nos géographies personnelles se dessinaient en s'appuyant sur cette réalité physique discontinue, tout en atteignant cependant une forme de clarté par l'usage que nous faisons de l'espace. Si Kevin Lynch insiste beaucoup sur la lisibilité physique de la ville, il n'en observe pas moins

⁴¹ Kevin Lynch, *L'Image de la cité* [1960], traduit de l'anglais par Marie Françoise Vénard et Jean Louis Vénard, Paris, Dunod, 1976, p. 8.

que « *L'image d'une réalité donnée peut présenter des variations significatives d'un observateur à un autre*⁴². ». Nos souvenirs et nos expériences passées interfèrent avec nos perceptions immédiates dans la construction de l'image mentale. Il en va de même de nos usages qui modèlent nos impressions et nos schémas d'organisation. Chaque groupe d'individus, voire chaque individu, élabore des images différentes d'une même ville à partir d'une même réalité physique. La rencontre de nos souvenirs, de nos perceptions et de nos usages est créatrice de ces représentations qui nous aident à organiser notre vie en ville.

Ces géographies personnelles évoluent également en fonction de l'approfondissement de nos expériences et des changements dans nos usages de l'espace urbain. Les variations ressenties au long de notre séjour berlinois tendent d'ailleurs à nous montrer que « *De préférence, l'image devrait être ouverte, elle devrait pouvoir s'adapter au changement, laissant l'individu poursuivre son investigation et continuer à organiser la réalité : elle devrait comporter des vides dans lesquels on pourrait prolonger pour soi le tracé*⁴³. ». En effet la lisibilité de l'espace urbain se joue sur plusieurs registres et elle n'est pas figée dans un état déterminé. La lisibilité physique est en quelque sorte une variable relative. Le visiteur en ressent d'abord le manque et cela peut le perturber, comme ce fut le cas pour nous à Berlin les premiers jours. Alors que l'habitant et l'habitué peuvent s'en distraire pour, au contraire, s'attarder plutôt sur l'organisation de leurs usages. Ils se jouent de la réalité physique de la ville au profit d'un dispositif plus complexe d'espaces en relation avec leurs activités. Ce dispositif nécessite cette connaissance plus approfondie de la ville qui nous amène à choisir nos trajets, à profiter des qualités des espaces que nous fréquentons et à augmenter les possibilités d'usages multiples qu'offre l'espace urbain.

Un dernier aspect de la ville archipel retient notre attention dans ces expériences berlinoises d'avant la chute du mur. Il était frappant de constater que nombre de lieux existaient dans la ville dans une grande discrétion et que pourtant ils pouvaient être très fréquentés. C'était particulièrement vrai des lieux culturels, notamment des espaces d'exposition et des lieux de concerts.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem*, p. 11.

Nous avons dit que Berlin nous était apparue hermétique et difficile à appréhender de prime abord. Si cette affirmation reste conforme à notre premier ressenti, il nous faut cependant admettre que cette impression a cessé d'être négative au fur et à mesure que nous pratiquions la ville. Progressivement, nous découvrons les lieux, et nos hôtes nous transmettaient des informations sur les manifestations qui s'y déroulaient et sur les événements culturels susceptibles de nous intéresser. Très fréquemment aucune enseigne, aucun signe distinctif extérieur ne venait signaler les endroits où nous devions nous rendre. La ville discontinue devenait la ville labyrinthe, et s'y repérer se transformait en jeu de piste. Cela avait de quoi agacer le visiteur, mais il était également possible de s'en amuser.

Plus exactement, nous avons le sentiment d'avoir accès à des lieux privilégiés et nous pouvions nous sentir gratifiés d'être là. L'accès aux informations et la recherche des bonnes adresses étaient devenus des préoccupations répétées et fréquentes. De jour en jour, un sentiment de connivence entre la ville et nous s'était développé. En étant informé, nous commençons petit à petit à devenir des initiés et il y avait une forme de jouissance urbaine à cela. La perception que nous avions de la ville s'en est trouvée modifiée. Son caractère hermétique s'est transformé en qualité puisque nous avons quelques clés pour le déjouer. Nous commençons à apprécier la discontinuité de ses espaces qui permettait l'organisation d'événements très divers dans des lieux variés. Enfin, un étrange et surprenant sentiment d'appartenance s'était développé en nous et une sorte de complicité nous unissait désormais à la ville. Précédant les téléphones portables et les réseaux sociaux, Berlin semblait être la ville du bouche à oreille. Cela paraissait correspondre à sa structure d'archipel. Les informations circulaient et participaient à la réorganisation de nos géographies personnelles. La ville n'était décidément pas une de ces villes où l'on peut se laisser aller à la simple contemplation de ses espaces urbains. Elle ne se laissait pas enfermer dans le seul registre du visible. Elle demandait un effort de notre part pour se dévoiler et se laisser appréhender. Franz Hessel l'avait déjà remarqué quand il écrivait :

« et la chose Berlin [...] nous voulons la regarder, la prendre en affection et la trouver belle, jusqu'à ce qu'elle soit belle⁴⁴. ».

Cette similitude avec l'archipel est probablement le trait distinctif des métropoles qui les différencie des villes plus petites. Il nous est impossible d'en utiliser toutes les ressources et de les connaître dans le détail de leur être. La métropole nous semble inaccessible dans sa globalité, nous ne pouvons en avoir qu'une connaissance parcellaire et limitée tant elle est complexe et foisonnante. Cela nous renvoie à nouveau à la question de la petite échelle et du détail, centrale dans notre questionnement sur la ville. Ce rapport de proximité avec les espaces urbains au sein de la métropole nous paraît indispensable à la compréhension de son tissu et de la vie qui s'y déroule. Nous ne nous plaçons pas en opposition à des méthodes d'analyse plus globales, nous ne nions pas la nécessité de développer des approches plus régionales concernant notamment les infrastructures. Nous souhaitons nous situer sur un registre complémentaire, plus proche de celui du piéton et du quotidien. La petite échelle nous apparaît en cela plus adéquate pour envisager une investigation de l'espace urbain vécu.

4. Photographier l'usage

Au cours de ces expériences architecturales et urbaines que nous venons de décrire, notre intérêt pour le détail et la petite échelle était accompagné d'une pratique de la photographie. Architecte observateur, ou usager temporaire de ces espaces, nous avons regardé, tenté de comprendre et photographié la plupart du temps dans un même mouvement. Il ne s'agissait pas alors d'une pratique systématique et assumée. Le registre était plutôt celui de la prise de notes et de la tentative de retenir quelque chose des perceptions que nous avons eues. Ce n'est que par la suite que la photographie est devenue une pratique centrale au cours de nos itinéraires urbains et que ces deux démarches sont devenues concomitantes. En regard l'une de l'autre, elles se nourrissent mutuellement. Cependant, très tôt, l'intérêt porté à l'usage dans la relation que nous pouvons entretenir avec l'espace architectural ou urbain, a

⁴⁴ Franz Hessel, *op. cit.*, p. 296.

permis de soulever deux registres de questions. Qu'est-ce que nous photographions de l'usage et comment le photographier ? Pour préciser ces deux points, nous allons tenter de les positionner par rapport au travail de plusieurs photographes. L'étude de leurs travaux et d'écrits à leur propos a parfois orienté nos propres recherches sur certaines pistes. Cela nous a poussé à approfondir notre pratique et nos réflexions, et nous a aidé à cerner et préciser notre propre position. Nous allons illustrer ce processus par quelques exemples et souligner comment nous pouvons nous démarquer de leurs démarches.



Jean-louis Garnell, *Ici même II*, 1993, c-print, 120 x 150

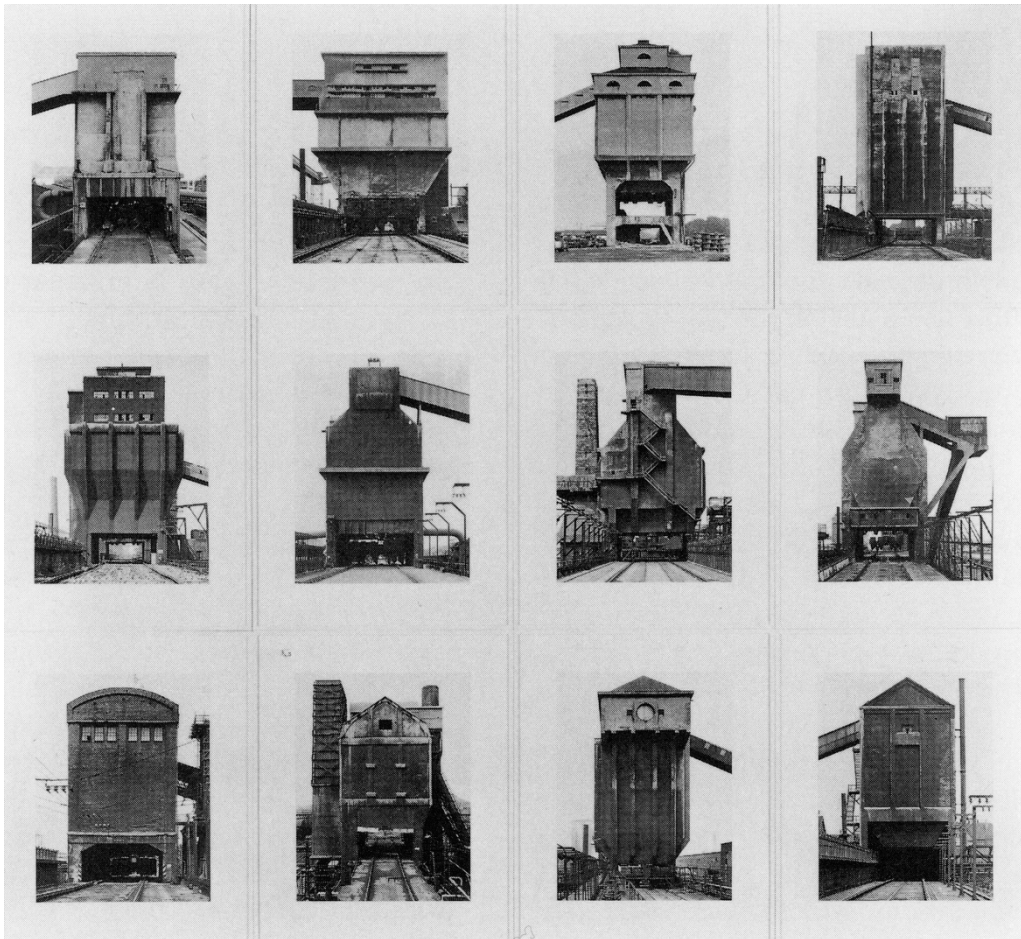
Nos usages de l'espace répondent le plus souvent à des activités simples et répétitives. S'asseoir, lire, manger, écouter de la musique sont quelques exemples d'actions que nous faisons fréquemment et qui en elles-mêmes ne semblent pas *a priori* poser de difficultés particulières. Nous pourrions les qualifier de banales et de triviales. Elles peuvent prendre place à peu près n'importe où. Cependant, ce n'est pas cette neutralité du banal que nous recherchons. Nous n'adoptons pas ce point de vue neutre sur les choses du

quotidien, tel que nous pouvons le retrouver chez Jean-Louis Garnell où dans certaines photographies le banal s'accompagne d'une forme de désenchantement. La chambre ou bien la vue par la fenêtre n'y suscitent pas d'émotion particulière. Les objets sont là donnés à voir dans leur immédiateté. Ils pourraient appartenir à tout un chacun. Quasiment rien ne vient les singulariser, et ils semblent échapper à tout processus d'identification. Peu de choses transparaissent de leur propriétaire ou de leur situation dans un lieu spécifique. Ces images s'inscrivent dans le flux du quotidien, dans une temporalité qui semble inerte, et traduisent les recherches de leur auteur qui visent à échapper à la mise en spectacle de l'architecture et de la ville. Elles sont, comme l'écrit Dominique Baqué, « *au ras du réel et des choses sans les sublimer*⁴⁵. ».

Nous ne sommes pas non plus comme Bernd et Hilla Becher dans l'inventaire d'objets construits que l'on pourrait regrouper selon leur fonction. Leurs séries photographiques adoptent également une position de retrait et de neutralité. Ici, ce ne sont pas les objets qui sont neutres, mais le cadrage et la lumière grise qui se répètent, quasiment identiques, tout au long des séries. Les bâtiments, et en particulier les bâtiments industriels photographiés, sont rendus équivalents par le cadrage frontal, les lignes redressées, et la prise de vue réalisée au petit matin et par temps gris. Aucun d'entre eux ne se distingue des autres si ce n'est par ses formes. De nombreux détails varient d'un objet à l'autre et ils sont tous différents même s'ils servent à la même chose. Seule leur forme nous indique leur fonction. L'objet est mis en évidence et décontextualisé. Sa forme est le sujet de la photographie qui constitue un témoignage distancié du déclin de la société industrielle. Les séries réalisées sont légèrement teintées de tristesse, mais sans nostalgie. Elles constatent un état de fait en portant un regard technique et neutre dénué de toute monumentalité. En ce sens, Thierry de Duve montre que « *Leur esthétique est une esthétique moderne de la fidélité au médium et non l'esthétique postmoderne de l'appropriation [...] Les photographies n'attirent pas*

⁴⁵ Dominique Baqué, *Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004, p. 25.

*l'attention sur elles mais sur ce qu'elles montrent*⁴⁶. ». Les Becher utilisent les techniques de la photographie pour épurer leur regard et pour se rendre eux-mêmes absents de la photographie. Chacune semble être un simple enregistrement du réel sans qu'un opérateur intervienne en dehors de la définition préalable du protocole de prise de vue.



Bernd et Hilla Becher, *Silos à Charbon*, 1967-1991

12 photographies noir et blanc 57 x 47 chacune

Si nous examinons notre pratique en regard de celle-ci, il apparaît que, si nous nous intéressons également aux objets architecturaux, cela ne nous conduit pas à les envisager en tant que formes autonomes. Nous ne cherchons pas l'objet seul et désincarné. Il ne nous paraît pas suffisant pris dans son autonomie pour nous informer de son usage. Au contraire, nous nous

⁴⁶ Thierry de Duve, « Bernd et Hilla Becher ou la photographie monumentaire », *Les cahiers du MNAM* n° 39, printemps 1992.

intéressons aux articulations contextuelles des objets et à la manière dont ils sont vécus. Le regard est donc plus engagé, certainement plus subjectif aussi. La relation intime entre les objets et la vie qui s'y déroule nous amène à considérer que notre pratique se définit par la recherche de cette conjonction entre forme et usage et par cette interaction entre objets architecturaux et habitants. Mais nous y reviendrons ultérieurement.



Florence Paradeis, *La Menace*, 1991

Cependant, nous ne portons pas notre attention spécifiquement sur l'habitant. S'il est présent dans la photographie, c'est plutôt par hasard. Nous n'avons pas la volonté d'insister sur ses gestes et ses attitudes. Contrairement à Florence Paradeis par exemple, nous ne tentons pas de le montrer, ni de capter le geste individuel, la main qui se lève ou bien le déséquilibre d'une attitude arrêtée. Elle « met en scène une sorte d'instant décisif qui sursignifie le banal en le théâtralisant mais sans le sublimer⁴⁷. ». Le temps paraît suspendu, mais l'image reste inexpressive. Les personnages sont pris dans des situations

⁴⁷ Dominique Baqué, *op.cit.*, p. 30.

banales, leurs gestes se trouvent suspendus par l'arrêt qu'impose la prise de vue photographique, mais leurs sentiments ne transparaissent pas et ils deviennent eux-mêmes banals, comme enfermés dans leur désenchantement. Nous pouvons nous demander si la banalité du geste est nécessaire à la photographie de l'usage quotidien des espaces, même si elle peut éventuellement y participer. Chez Florence Paradeis, la théâtralisation des attitudes correspond à une mise en fiction de l'espace architectural et à la volonté de traduire par la photographie une vision du monde désabusée.

Notre position d'architecte contraint certainement les chemins que nous souhaitons prendre. Et notre position d'observateur critique vis à vis du monde qui nous entoure ne nous autorise pas à nous arrêter à ce désenchantement du monde ou à le dénoncer. Enfin, en tant qu'architecte-observateur-photographe, nous pouvons considérer éventuellement ce désenchantement comme un arrière plan critique qui guide nos recherches, mais notre intérêt pour l'usage nous conduit plutôt vers une forme d'humanisme. Serait-ce une certaine positivité de l'architecture, une conscience des problèmes doublée d'un attrait pour les solutions qui orienteraient notre vision du monde ? En tout cas, nous y recherchons plutôt les articulations fructueuses, les identités singulières, les juxtapositions surprenantes.

Jusqu'ici, nous avons placé l'usage au centre de nos préoccupations au cours de ces premières expériences architecturales et urbaines. Il nous faut maintenant expliciter plus avant ce que nous entendons par usage et voir quelles implications cela peut avoir sur la pratique photographique. Cet art du banal, dont témoigne la pratique des photographes évoqués ci-dessus, vise comme le souligne Dominique Baqué à « restaurer le réel aussi insignifiant soit-il » ainsi qu'à « la restauration d'une expérience invalidée par la société du spectacle⁴⁸ ». Ce banal est aux fondements de notre démarche, cependant nous l'interprétons sur un autre mode qui est celui de l'usage. La plupart de nos activités et de nos actions entrent dans ce registre du banal, voire du trivial. Leur répétition fait que nous n'y portons que peu d'attention tant elles sont insérées dans nos modes de vie et notre quotidien. En photographie, cet art du banal, marqué par l'école de Düsseldorf, nous soustrait à la spectacularisation

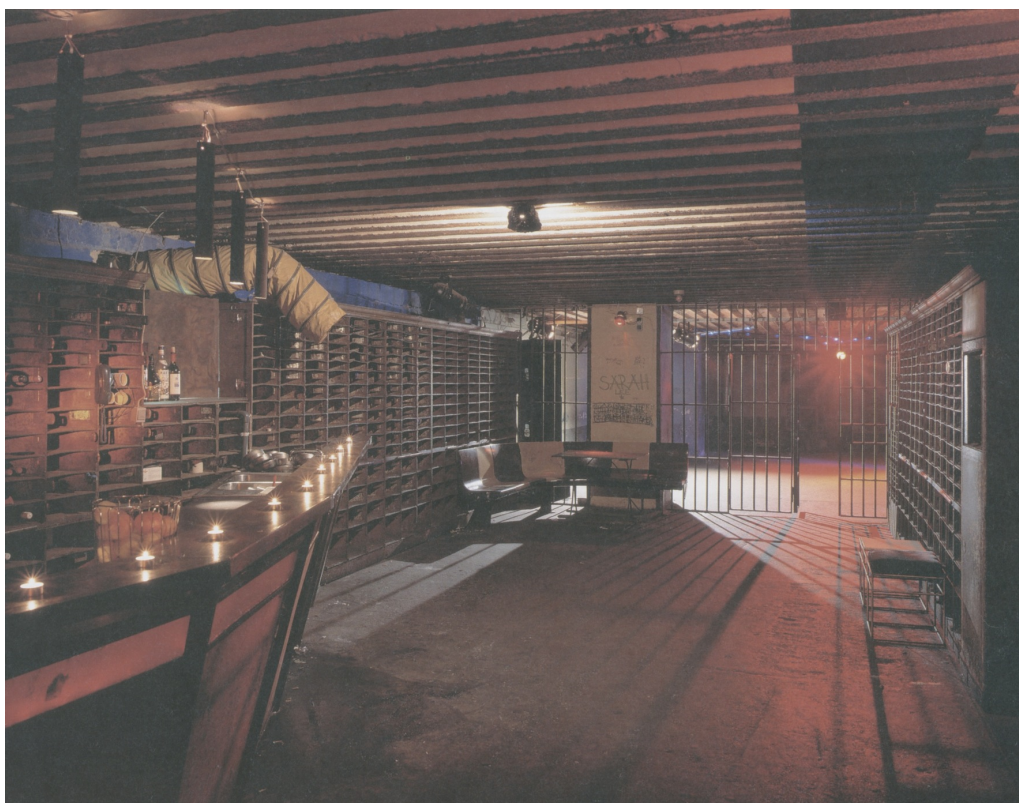
⁴⁸ *Ibidem*, p. 23.

des images. Il nous engage à nouveau dans le quotidien et dans l'expérience que nous pouvons en faire, sans emphase ni monumentalité.

L'usage s'inscrit dans ce registre du banal, mais il nous permet d'explicitier pour partie la singularité d'une expérience et d'identifier des pratiques et des dispositifs d'espace. L'usage est bien constitué de ces activités ou de ces actions banales que nous appelons communément fonctions et qui s'inscrivent dans un espace. L'espace architectural ou urbain accueille nos activités en les faisant entrer dans un jeu dialectique de transformation et de modification. L'usage, tel que nous l'envisageons ici, est une fonction singularisée par l'espace à l'intérieur duquel elle se déroule. Il se construit à la fois dans l'adaptation à un espace préexistant et dans la modification de cet espace pour le faire coïncider, si possible, avec nos besoins et nos envies. L'usage est donc cette version singulière de la fonction qui, associée à un lieu donné, participe à l'expression de notre identité. Notre pratique photographique s'intéresse à cette identification des usages et à leurs modes d'articulation particuliers avec l'espace. C'est, à partir du banal, une recherche des assemblages singuliers et de ce qui peut constituer une identité locale, sans pour autant céder à la spectacularisation de l'image.

Dans cet esprit, le travail du photographe berlinois Martin Eberle nous a particulièrement intéressé, et principalement son livre *Temporary Spaces*⁴⁹. L'ouvrage se présente comme un inventaire des lieux de divertissement temporaires qui ont été ouverts à Berlin après la réunification de la ville et jusqu'à la parution du livre en 2001. Bars, clubs, salles de concert étaient ouverts de manière légale ou parfois illégale, mais avec une certaine tolérance, dans des bâtiments vides. Leur durée de vie était extrêmement variable et pouvait aller de quelques mois à plusieurs années. Plusieurs d'entre eux ont perduré en essayant de maintenir leur esprit et leur vitalité malgré des changements de lieux successifs. Quelques uns, forts peu nombreux, existent encore aujourd'hui. Connus ou confidentiels, ils ont largement contribué à construire l'image médiatique de Berlin et à inventer cette atmosphère berlinoise, à la fois branchée et très attachée à l'expérimentation artistique et surtout musicale au cours des années 1990.

⁴⁹ Martin Eberle, *Temporary Spaces*, notices par Heinrich Dubel, Berlin, Die Gestalten Verlag, 2001.



Martin Eberle, *Tresor*

La présentation du livre est très simple. Sur la couverture blanche en plastique imitation crocodile est simplement collé un sticker transparent indiquant le titre, les noms de l'auteur et de l'éditeur, le numéro ISBN, le prix et le code barre. Le ton est donné, nous allons bien explorer un monde qui se veut inventeur de tendances, éphémère, pauvre mais avec luxe, *hype* mais alternatif. Chaque lieu est présenté par une courte notice qui comporte ses dates d'ouverture et de fermeture, une brève description de l'endroit où il se trouve et de son intérieur, ainsi que quelques témoignages d'usagers. Les photographies sont réalisées alors que les lieux sont vides, animés seulement par leur mise en lumière spécifique. Aucun client ni aucun membre du personnel n'est jamais présent, et pourtant les caractéristiques et la singularité de ces espaces éphémères apparaissent avec précision. Les manières de s'asseoir, de s'accouder à un comptoir ou de se déplacer sont bien visibles. Chaque photographie rend compte d'une atmosphère spécifique et l'on s'imagine bien que l'on ne se comporte pas dans tous ces lieux avec la même gestuelle ou avec les mêmes sentiments. Les fauteuils ou les tabourets, l'espace

restreint ou les grandes salles, les ambiances lumineuses invitent à chaque fois à une expérience différente. Chaque lieu répond à des fonctions identiques, mais garde sa singularité. La fréquentation de clubs comme le Tresor, le second 103, ou bien encore l'E-Werk modèle des usages proches, mais cependant différents dans la manière de s'y installer, d'y discuter et de consommer.



Martin Eberle
E-Werk

Ces photographies nous suggèrent que lorsque nous nous intéressons à l'usage, il n'est pas forcément nécessaire de photographier des personnages en train de faire quelque chose pour pouvoir le montrer. L'éclairage, le mobilier, la configuration spatiale peuvent nous en dire autant. Les détails des photographies nous informent sur les activités et les actions qui peuvent y être accueillies et sur les qualités de l'espace où elles se déroulent. Ils constituent

des indices de la présence des usagers et des intentions de ceux qui ont aménagé ces lieux. Ce sont des propositions ou des suggestions d'usage pour celui qui regarde. L'usage est là présent, comme à l'état de traces. Le travail de Martin Eberle est marqué par une grande empathie envers les lieux qu'il photographie. Il cherche à nous faire partager leur esprit et à mieux les comprendre, sans jugement. Chacun, célèbre ou méconnu, grand ou petit, est présenté de manière équivalente. Ses photographies fonctionnent comme des surfaces de projection pour le spectateur qui peut s'imaginer un usage possible, le sien. Des dispositifs spatiaux sont donnés à voir et nous pouvons à notre tour nous les approprier pour nous imaginer les pratiquer, ou nous en inspirer pour, peut-être, en inventer d'autres. Leurs singularités nous sont données à voir, mais le spectateur conserve un rôle actif. Son regard doit en quelque sorte compléter les photographies en s'y projetant. Elles portent en elles un inachevé et une ouverture qui permettent de se les approprier et de les inscrire dans notre propre expérience comme si elles ne demandaient qu'à être habitées.



Martin Eberle, 103

II. La signification comme présence

Nous avons placé au centre de notre problématique la relation entre l'usage et les formes architecturales et urbaines. Après avoir explicité en quoi l'usage intervenait dans notre perception de l'espace, nous devons nous intéresser plus précisément à l'espace lui-même. Nous l'avons évoqué avec Maurice Merleau-Ponty comme étant un champ de présence ouvert à l'habiter. Or, comme il l'écrit, « *Notre champ perceptif est fait de "choses" et de "vides entre les choses" [...] Si nous nous mettions à voir comme choses les intervalles entre les choses, l'aspect du monde serait aussi sensiblement changé*⁵⁰ [...] ». Du point de vue de l'espace, considérer que ces vides sont des choses, tout comme ces choses que nous avons jusqu'ici dénommées objets, restaure une continuité spatiale à l'intérieur des objets architecturaux ou entre ces objets eux-mêmes. Cela modifie la perception que nous en avons, en nous amenant à ne plus les percevoir comme étant juxtaposés. Au contraire, ils sont réintroduits dans un continuum d'espace où le vide accède au statut de chose. Ceci prend un intérêt particulier pour l'espace urbain où les intervalles entre les objets architecturaux acquièrent ainsi autant d'importance que ces derniers dans notre perception.

Poursuivant son argumentation, Maurice Merleau-Ponty considère qu'il ne s'agit plus d'envisager notre monde comme étant le résultat de l'association de choses contiguës entre elles, mais que « *c'est au contraire parce que nous percevons un ensemble comme chose que l'attitude analytique peut y discerner ensuite des ressemblances ou des contiguïtés. Ceci ne veut pas dire seulement que sans la perception du tout nous ne songerions pas à remarquer la ressemblance ou la contiguïté de ses éléments, mais à la lettre qu'ils ne feraient pas partie du même monde et qu'elles n'existeraient pas du tout*⁵¹. ». Notre monde apparaît ici comme un tout indissociable dont les éléments résultant de l'analyse de nos perceptions ne sont pour nous identifiables que parce qu'ils appartiennent à ce monde envisagé comme continuum d'espace. Notre pratique des itinéraires urbains et de la photographie nous avait permis

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹ *Ibidem.*

de le pressentir en mettant en doute la dissociation des objets s'inscrivant dans l'espace et la clarté de limites trop franches entre le public et le privé, entre l'individuel et le collectif du point de vue de la perception. Reconnaître ce continuum permet de rester au plus près de la continuité de l'expérience que nous faisons de l'espace pour considérer la complexité de ses dispositifs.

Comprendre l'espace architectural et urbain conduit à envisager avec Maurice Merleau-Ponty que « *les sensations et les images qui devraient commencer et terminer toute la connaissance n'apparaissent jamais que dans un horizon de sens et la signification du perçu, loin de résulter d'une association, est au contraire présupposée dans toutes les associations*⁵² [...] ». Il nous faut, dans la perception des choses, tenter d'en discerner le sens et essayer de savoir comment il s'organise. Il nous faut également nous demander en quoi les choses constituent ce champ de présence ouvert à notre appropriation. Est-ce que leur signification n'est pas justement ce par quoi l'espace nous est véritablement donné pour présent dans notre expérience ?

1. Des significations disponibles

L'espace que nous parcourons nous engage dans un réseau de significations multiples qui s'offrent à nous, que l'on soit architecte, visiteur ou habitant. Elles entrent en jeu à des titres divers dans notre expérience selon l'attention que nous leur portons. Leur trait commun est d'être disponibles pour notre perception sans nous mettre dans l'obligation de les déchiffrer. Elles sont un peu comme un livre ouvert dont nous ne serions pas obligés de lire toutes les pages. Selon notre disponibilité d'esprit, nous y sommes plus ou moins attentifs et, souvent, la fréquentation habituelle d'un lieu peut les cantonner dans un registre latent. Cependant, elles sont présentes et elles constituent le fondement des interactions que nous pouvons développer avec l'espace qui nous entoure. Par l'intermédiaire de nos perceptions, elles nous informent sur l'espace lui-même.

Pour analyser plus avant la manière dont l'espace peut signifier, nous nous appuyerons sur les ouvrages de Nelson Goodman. Il peut sembler

⁵² *Ibidem.*, p. 22 sq.

surprenant de passer ainsi de l'approche phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty à l'esthétique analytique et au nominalisme de Nelson Goodman. Cependant, l'analyse de la signification de l'architecture que ce dernier développe nous paraît particulièrement appropriée à notre recherche sur les itinéraires urbains, et très complémentaire à ce que nous avons évoqué jusqu'à présent. Nous nous intéresserons en particulier à un texte intitulé « La Signification en architecture⁵³ ». L'auteur y développe principalement quatre manières de signifier : la dénotation, l'exemplification, la métaphore et la référence médiatisée. Nous nous intéresserons ici plus précisément aux trois premières catégories, la dernière étant un cas particulier de relation symbolique en chaîne moins important par rapport à notre recherche. Nous essaierons de montrer en quoi cette classification peut nous permettre de mieux comprendre la relation entre usage et espace telle que nous l'envisageons. Pour illustrer cette analyse, nous prendrons comme exemple un bâtiment particulièrement chargé de multiples significations, le Musée Juif de Berlin. Nous baserons nos propos sur une interview de Daniel Libeskind⁵⁴ explicitant la conception du projet. Entre le concours en 1989 et son achèvement en 1999, son développement fut marqué par de nombreuses péripéties, cependant le bâtiment réalisé reste conforme aux principes développés initialement⁵⁵.

Le musée est situé sur Linden Strasse, à proximité des ruines de la gare d'Anhalter, dans un quartier très hétérogène marqué par des opérations urbaines des années 1960 et 1980. Le programme du concours présentait le projet comme une extension de l'ancien Musée d'Histoire de Berlin installé dans le Kollegienhaus datant de 1735. Daniel Libeskind a choisi de faire de l'extension le thème général de son bâtiment en la comprenant aussi comme extension de l'histoire au delà du moment de l'holocauste. Il a développé trois idées principales qui ont fondé le projet. Tout d'abord, il lui est apparu impossible de comprendre l'histoire de Berlin sans comprendre la contribution juive au développement de la ville. Ensuite, il a souhaité intégrer le sens de

⁵³ Nelson Goodman, « La Signification en architecture », dans *Reconceptions en philosophie* [1988] (avec Catherine Z. Elgin), traduit de l'américain par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 31 *sqq.*

⁵⁴ « Daniel Libeskind talks with Doris Erbacher and Peter Paul Kubitz », dans *Jewish Museum Berlin*, Amsterdam, G+B Arts International, 2000, p. 15 *sqq.*

⁵⁵ Pour plus de détails, voir Daniel Libeskind...

l'holocauste physiquement et spirituellement dans la mémoire de Berlin en se demandant comment faire percevoir cette rupture. Enfin, il s'est demandé comment donner à voir le vide laissé par l'effacement de la vie et de la culture juives dans la ville. Le projet est donc basé sur une vision de l'histoire, et sur une préoccupation d'architecte : comment montrer cette histoire avec les moyens de l'architecture. Le bâtiment est chargé de significations qui mettent en œuvre des modes de symbolisation que nous pouvons clarifier en nous appuyant sur la théorie des symboles de Nelson Goodman développée dans *Langages de l'art et Manières de faire des mondes*⁵⁶.



Musée Juif, Berlin, 2000

Dans le domaine de l'architecture, Nelson Goodman s'intéresse à la manière dont un bâtiment symbolise, réfère et signifie en tant « [qu'] *œuvre de l'art architectural*⁵⁷ ». En recherchant ce qui fait de l'architecture une œuvre d'art, il limite ses investigations aux modes de fonctionnements symboliques et référentiels qu'il a définis par ailleurs comme étant communs aux œuvres d'art. Il considère que « *Parfois un bâtiment entre dans d'autres relations par*

⁵⁶ Nelson Goodman, *Langages de l'art* [1976], traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

Manières de faire des mondes [1978], traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

⁵⁷ Nelson Goodman, *Reconceptions en philosophie, op. cit.*, p. 32.

*exemple avec ses effets et ses causes. À tort on prend cela pour une référence [...] En général, ce qu'une œuvre architecturale signifie ne peut pas plus être identifié aux pensées qu'elle inspire et aux sentiments qu'elle fait naître qu'aux circonstances responsables de son existence ou de sa conception*⁵⁸. ». La discussion pour savoir si et en quoi l'architecture serait une œuvre d'art n'est pas notre objet ici. Nous nous contenterons d'examiner ce fonctionnement symbolique proposé par Nelson Goodman pour nous éclairer sur les modes de signification de l'architecture. Nous sommes conscient que sa position exclut l'expression de finalités sociales, politiques ou historiques, en arguant du fait qu'elles relèvent de l'évocation et non de la référence propre à l'œuvre d'art. Nous les examinerons dans la partie suivante.

2. Dénotation et architecture

Pour Nelson Goodman, la dénotation est affaire de représentation. Elle *« inclut la dénomination, la prédication, la narration, la description, l'exposition, également le portrait et toute représentation picturale – en fait tout étiquetage, toute application d'un symbole à n'importe quelle sorte d'objets ou d'évènements, voire à un autre symbole*⁵⁹. ». C'est donc une catégorie très large de symboles. Dans l'exemple du Musée Juif, son nom dénote bien sûr ce bâtiment précis, il nous le désigne dans ce qu'il est d'après sa fonction. Nous pouvons aussi considérer que le musée, à son tour, dénote Berlin en tant que ville dont il est devenu l'un des monuments emblématiques, tout comme ce serait le cas pour la Porte de Brandebourg, ou encore le Reichstag. Et c'est en tant que monument qu'il dénote l'histoire juive de Berlin et l'holocauste. Par là, il en est devenu l'un des symboles sans chercher à les dépeindre dans une représentation. Le caractère de monument qu'il a acquis permet au Musée Juif de dénoter sa fonction sans entrer dans sa depiction. Seule l'étoile de David distordue servant de base au plan du bâtiment peut être considérée comme une forme de dénotation. Mais elle n'est pas réellement identifiable dans la perception que nous en avons, et elle nous apparaît plutôt

⁵⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 34.

être un prétexte à la conception du projet qu'une propriété de son état construit.

Cependant, Nelson Goodman considère que « *la représentation peut apparaître, de façon frappante, dans certaines œuvres architecturales [...] Mais dans de tels cas, nous inclinerons peut-être à dire que seules les parties saillantes, et non le bâtiment lui-même en son entier, représentent*⁶⁰. ». Dans notre exemple du Musée Juif, ce mode de dénotation est très peu présent à deux exceptions près. Seuls les noms des camps de concentration inscrits sur les parois de l'axe de l'holocauste, et les noms de grandes villes ayant accueilli des juifs mentionnées le long de l'axe de l'exil peuvent être considérés comme tels. Ils scandent le déplacement dans ces deux directions, et contribuent à installer le visiteur dans un état d'esprit en rapport avec la thématique muséale de l'espace dans lequel ils se trouvent. Ces inscriptions participent à l'architecture du musée et à sa fonction en orientant la perception que nous en avons. Lourdes et funestes, elles préparent à entrer dans la tour de l'holocauste, multiples et géographiquement éparpillées, elles nous amènent au labyrinthe et au jardin de l'exil.

Plus largement, nous pouvons considérer ce mode de dénotation sous l'angle de la signalétique. Le parti muséographique développé par l'équipe de Ken Gorbey pour le Musée Juif permet de multiples parcours, et confronte moments historiques importants et éléments biographiques de grandes figures juives. La densité de documents présentés ainsi que la possibilité de parcourir les vitrines et l'accrochage de plusieurs manières désorientent souvent les visiteurs. La visite des salles d'exposition, installées sur deux niveaux, commence au dernier étage et se poursuit en descendant. Les espaces, eux-mêmes complexes, offrent peu de points de repère, et ne permettent pas de redonner une lisibilité aux parcours. Nous ne discuterons pas ici les partis pris, ni muséographiques, ni architecturaux, nous nous contenterons de constater que la mise en place d'une signalétique précise s'est avérée indispensable. C'est en effet elle qui permet au visiteur de se retrouver dans cet espace saturé de signes, d'informations et d'objets. Elle l'oriente, lui indique la thématique des salles dans lesquelles il se trouve, et définit le sens de la visite. C'est

⁶⁰ *Ibidem*, p. 34 sq.

encore elle qui organise la vision qu'il a des différents espaces en les articulant entre eux. Ici, elle complète la perception que nous avons de l'espace en lui donnant une plus grande lisibilité et une forme d'ordonnement.

Si nous quittons un instant le Musée Juif pour étendre ce propos à la ville, nous pouvons rencontrer des similitudes. Les plaques mentionnant les noms des rues, des places et des avenues nous indiquent où nous sommes, et nous renseignent incidemment sur leur qualité réelle ou supposée. Impasses ou boulevards ne portent pas le même imaginaire, ni le même vécu. Que ce soit sous forme de noms, ou de numéros comme c'est en grande partie le cas à Manhattan, leurs dénominations fonctionnent sur ce mode de la dénotation. Ils désignent à notre connaissance les différents espaces de la ville et participent à sa description. Il en va de même pour les panneaux de signalisation qui nous orientent en nous indiquant la direction des quartiers où nous cherchons à aller. Ils facilitent notre circulation à l'intérieur de la ville et contribuent à nous la rendre plus familière en dévoilant des proximités, des juxtapositions et des parcours possibles. Les enseignes, les messages publicitaires, les panneaux d'information que nous croisons dans l'espace urbain relèvent également de cette même catégorie de symboles. Tous participent très largement à constituer l'aspect de nos villes où ils sont omniprésents, et nous les pratiquons au quotidien.

Cependant, si nous nous intéressons de plus près à ce que Nelson Goodman appelle « partie saillante » d'un bâtiment, nous voyons qu'il désigne par là des représentations appliquées sur la surface des parois. Il mentionne des mosaïques, des fresques ou encore des sculptures qui sont en quelque sorte ajoutées à la volumétrie d'une architecture. Ce sont elles qui représentent et viennent ajouter à la signification du bâti. Elles font partie de cette catégorie de la dénotation dans la mesure où elles fonctionnent comme texte ou comme image, et c'est par ce qu'elles représentent que le bâtiment dénote. Aujourd'hui, nous pouvons considérer qu'appartiennent à ce même registre les publicités, les graphs, certaines enseignes et plus largement tout type de représentation présent sur l'architecture ou dans l'espace urbain. Ces textes et ces images peuvent modeler profondément la perception que nous avons du bâti ou de la ville, et parfois ils peuvent même en être le trait dominant comme

c'est le cas des enseignes lumineuses de Breitscheidplatz près du Kurfürstendamm.

Au cours de nos itinéraires urbains et dans notre pratique photographique, ces symboles relevant de la catégorie de la dénotation interviennent fréquemment dans la perception que nous avons de l'espace. Mais nous ne pouvons pas seulement les considérer sous cet angle. En tant que textes ou images, la signification de ces éléments graphiques ou artistiques appliqués sur l'architecture déborde ce cadre restreint. Ils ont leur propre autonomie, et symbolisent également selon d'autres modalités, notamment par l'exemplification et la métaphore. D'autre part, certains d'entre eux, enseignes ou images publicitaires, par exemple, relèvent également de préoccupations économiques et commerciales qui interfèrent avec notre perception de l'espace.



Breitscheidplatz, Berlin, 1998

Leur étude précise mériterait de plus amples développements qui nous entraineraient trop loin et nous éloigneraient de notre sujet. Nous retiendrons seulement ici que ces représentations sur les « parties saillantes » d'un bâtiment sont le médium principal de la dénotation en architecture. Par ailleurs, elles constituent pour nous un premier niveau d'interaction entre l'utilisateur ou l'observateur et l'espace bâti. Elles peuvent nous informer sur sa structuration,

ou bien encore nous installer dans une certaine ambiance. La signalétique en tant que texte, ou bien la publicité et les fresques en tant qu'images, participent à notre interaction avec les espaces que nous pratiquons. Mais « *Les bâtiments ne sont pas des textes ou des images ; le plus souvent, ils ne décrivent ou ne dépeignent pas*⁶¹. ». Cette relation entre usages et formes architecturales ou urbaines qui nous intéresse dans notre recherche ne relève que très peu de la dénotation. Il nous faut plutôt la rechercher ailleurs, dans une relation plus intime et plus permanente avec les choses, en tout cas dans ces caractéristiques et ces qualités qui pourraient leur appartenir en propre.

3. Expressions architecturales

Si la représentation est peu présente en architecture, alors la manière dont cette dernière signifie se manifesterait plutôt par l'expression de qualités ou de sentiments. La perception de l'espace nous permet d'en observer les caractéristiques physiques, d'en ressentir l'ambiance, et suscite en nous des impressions qui nous donnent accès à sa compréhension et à sa signification. Ces impressions que l'architecture laisse en nous passent principalement par les manières dont un espace exprime quelque chose et dont il nous le fait ressentir. Alors, comment discriminer entre ces différentes manières en tant que moyens d'expression de l'architecture ?

Ce que nous désignons dans le langage courant par « expression » relève pour Nelson Goodman de l'exemplification, c'est-à-dire de l'usage spécifique de symboles définissant des qualités ou des sentiments appartenant à une œuvre, ou ici à une architecture. Il propose de distinguer entre exemplification littérale et métaphorique pour clarifier cette question de l'expression. Il note « *qu'un objet exemplifie un prédicat ou une propriété lorsqu'il est littéralement ou métaphoriquement dénoté par un prédicat, et qu'il fait référence à ce prédicat ou à la propriété correspondante*⁶². ». L'exemplification littérale définit une catégorie de symboles où un prédicat, ou une propriété, est effectivement possédée en propre par l'architecture. Si nous reprenons notre exemple du Musée Juif, nous pouvons constater que les

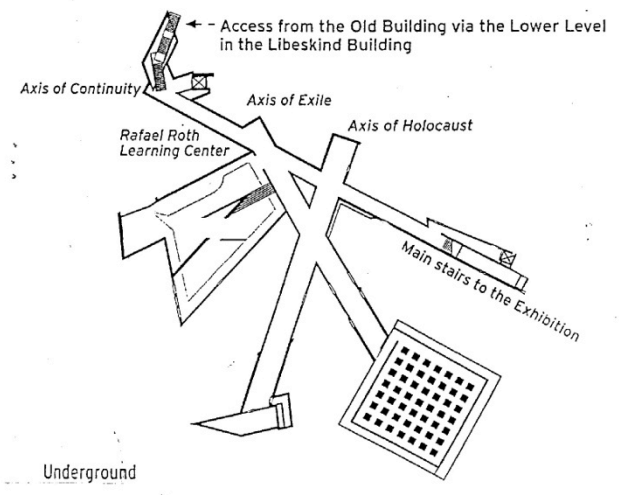
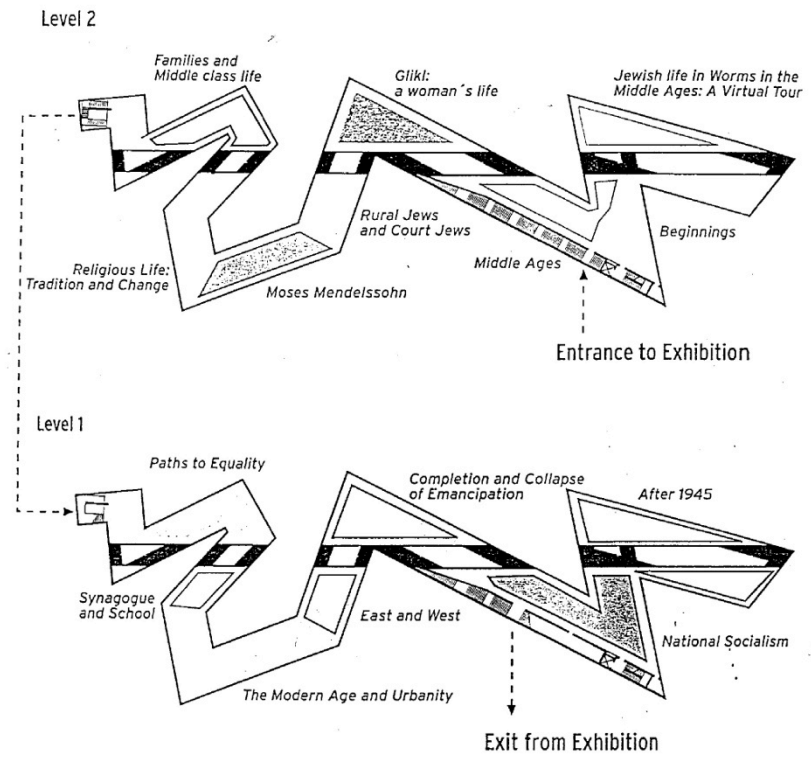
⁶¹ *Ibidem*, p. 34.

⁶² Nelson Goodman, *Langages de l'art, op. cit.*, p. 86.

ouvertures pratiquées dans les façades sont dispersées. Depuis l'intérieur du musée, elles offrent des vues morcelées sur le paysage et sur la ville. Elles nous donnent à voir de petites perspectives très différentes les unes des autres, sans qu'il soit aisé de les raccorder entre elles. La fragmentation des vues à partir de l'intérieur et la dispersion des ouvertures sur les parois extérieures s'expliquent par un dessin issu de la projection d'adresses de personnalités juives dans Berlin. Le schéma obtenu suggère ainsi les lieux d'habitation de ces artistes, écrivains ou philosophes répartis dans l'ensemble du quartier et de la ville. Sa transcription dans l'architecture permet au bâtiment d'exprimer cette dispersion. De ce point de vue, elle appartient bien en propre au dessin des ouvertures, et les fenêtres du musée l'exemplifient littéralement par leur répartition et leur forme.



La ligne du vide
et *Shalekhet – Fallen leaves* -
installation permanente de
Menashe Kadishman
Musée Juif, Berlin, 2002



La ligne du vide et les trois axes
 Source Musée Juif de Berlin

De la même manière, la ligne d'espaces vides, soulignée en noir sur le plan, relève de l'exemplification littérale. Elle n'appartient pas véritablement au musée puisque ces vides sont inaccessibles à l'exception de celui qui accueille *Shalekhet – Fallen Leaves*, l'installation de Menashe Kadishman en hommage aux victimes innocentes des massacres de toutes les époques. Daniel Libeskind décrit cette ligne comme étant la trace, à l'intérieur du musée, d'une ligne du vide qui traverserait tout Berlin. Pour lui, elle symbolise l'absence des juifs dans la ville depuis la fin de la seconde guerre mondiale. À l'intérieur du musée, l'extérieur des volumes qui la matérialisent est peint en noir, et ils sont éclairés par une ligne zénithale de lumière blanche. L'intérieur de ces vides que l'on peut voir par des fenêtres est en béton brut. Ils ne sont ni chauffés, ni climatisés. Ils exemplifient le vide, ils le donnent à voir sous forme d'espaces qui nous interrogent, puisque nous ne pouvons ni y entrer, ni savoir ce que l'on pourrait y faire. Mais, pour Daniel Libeskind, ils réfèrent à ce qu'on ne peut pas montrer de l'histoire juive : les cendres et l'absence. Nous pouvons donc dire que ces vides dans l'espace du musée ne sont pas littéralement une absence, mais qu'ils l'exemplifient métaphoriquement. Ils possèdent ce prédicat indirectement par transfert.

Pour clarifier la question de ce que nous appelons usuellement l'expression, Nelson Goodman propose donc de distinguer entre ce qui est littéralement exemplifié, et ce qui l'est métaphoriquement. Il suggère de réserver l'emploi du terme « expression » à cette dernière catégorie de symboles. Il définit ainsi l'expression en prenant l'exemple du sentiment de tristesse : « *Ce qui est exprimé est métaphoriquement exemplifié. Ce qui exprime la tristesse est métaphoriquement triste. Et ce qui est métaphoriquement triste est véritablement mais non littéralement triste, c'est-à-dire relève d'une application transférée d'une étiquette coextensive à "triste"*⁶³. ». Une œuvre ou une architecture ne peut ressentir la tristesse qui est un sentiment, et un objet ne peut pas en avoir. N'étant pas littéralement triste, il ne peut donc exprimer cette tristesse que par transfert de l'étiquette « triste » du domaine des sentiments à celui de l'œuvre d'art, et à l'architecture en particulier. Dans ce transfert, l'étiquette conserve son sens, mais en changeant

⁶³ *Ibidem*, p. 116.

de domaine, elle trouve une nouvelle extension. C'est par ce déplacement d'étiquettes dans un nouveau champ d'application, hors de leur usage d'origine, que nous entrons dans le registre de l'expression.

L'exemplification et l'expression sont donc affaire d'étiquettes et dépendent des différentes manières dont nous les utilisons. Selon Nelson Goodman, « *ce qui est représenté et ce qui est exprimé étant pareillement dénotés*⁶⁴ », alors, il faut s'interroger sur la relation entre les symboles, et non pas seulement sur la nature de leur contenu. Dans la théorie des symboles qu'il a conceptualisée, la signification tient à l'organisation hiérarchique d'un système d'étiquetage. Au niveau le plus direct, nous avons vu que la dénotation va du symbole vers ce à quoi il s'applique en tant qu'étiquette. Mais, « *s'il est vrai qu'on peut dénoter n'importe quoi, on ne peut exemplifier que des étiquettes*⁶⁵. ». L'exemplification et l'expression établissent donc une relation entre étiquettes. Elles vont « *dans la direction opposée [à la dénotation], du symbole vers certaines étiquettes qui s'appliquent à lui ou aux propriétés qu'il possède*⁶⁶. ». Autrement dit, en exemplifiant des prédicats et en exprimant des sentiments, elles spécifient et précisent la signification des œuvres.

En architecture, elles qualifient un espace et déterminent la perception que nous pouvons en avoir. En ce sens, l'emploi des matériaux, la définition des couleurs, des textures et des lumières, le dessin des formes, relèvent de l'exemplification et de l'expression. Le dessin particulier des fenêtres du Musée Juif est une exemplification singulière de l'objet fenêtres, et l'expression du sentiment d'absence est également un aspect spécifique de la signification du musée. Ceci fonctionne comme un système d'étiquettes multiples, et Nelson Goodman en vient à distinguer entre celles qui dénotent et celles qui exemplifient ou expriment. Il considère ces dernières comme étant des échantillons qui se réfèrent à des propriétés, et chacun d'entre eux n'exemplifie qu'une partie de ces propriétés. En prenant l'exemple des échantillons de tailleur, il montre qu'ils se réfèrent à des couleurs et des matières, mais ni à la taille, ni à la forme. En poursuivant cet exemple, nous pourrions ajouter que le patron qui fonctionne comme échantillon de la taille et

⁶⁴ *Ibidem*, p. 80.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 90.

⁶⁶ Nelson Goodman, *Reconceptions en philosophie*, *op. cit.*, p. 37.

de la forme, n'exemplifie ni la couleur, ni la texture. L'exemplification est donc plus contrainte que la dénotation. « *L'étiquetage semble jouir d'une liberté que n'a pas l'échantillonnage. Je puis accepter que n'importe quoi dénote des choses rouges, mais je ne puis accepter que n'importe quoi qui n'est pas rouge soit un échantillon de rouge*⁶⁷. ». Nous voyons donc ici que la signification est non seulement un étiquetage en matière de dénotation, mais aussi un échantillonnage multiple et précis de propriétés et de sentiments pour ce qui concerne l'exemplification, qu'elle soit littérale ou métaphorique. Cet échantillonnage tient une place prépondérante dans la manière dont les œuvres en général, et l'architecture en particulier, fonctionnent et signifient.

Dans notre pratique photographique, nous sommes amené à explorer des espaces architecturaux et urbains. Nous les parcourons, et nous les observons pour essayer de comprendre comment ils interagissent avec l'usage, et quelles sont leurs caractéristiques qui permettent cette interaction. L'exemplification et l'expression nous apparaissent comme étant le moyen privilégié de cette interaction. N'est-ce pas, en effet, parce que ces espaces signifient quelque chose que nous sommes en mesure de percevoir et de décoder, que nous pouvons nous y installer et nous les approprier ? Leur signification est là, disponible dans notre quotidien, ouverte à notre propre interprétation. Dans la mesure où nous pouvons nous en saisir et la comprendre, nous pouvons adapter nos gestes et nos actions à ce que l'espace nous transmet. En ce sens, il ne nous semble pas pertinent de faire une différence entre espace architectural et espace urbain dans leurs manières de signifier.

Mais c'est également par cette compréhension de leur signification que nous pouvons modifier l'espace et l'adapter à nos usages. Ces modifications ne sont pas nécessairement profondes, et la plupart du temps elles sont même mineures. Il s'agit plutôt de modifier la position du mobilier, d'une ouverture ou d'un cloisonnement dans nos espaces privés, ou bien encore changer la destination d'une pièce. Dans l'espace public, ces adaptations sont souvent plus difficiles et presque toujours assez légères. En général, ce sont des accessoires que nous amenons pour des usages temporaires, tels que des

⁶⁷ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., p. 92.

manifestations culturelles, des sorties en groupe, ou encore des usages sportifs. Individuellement ou à quelques uns, on cherche seulement le meilleur emplacement pour discuter, se reposer, lire, travailler en plein air, ou définir le meilleur trajet pour aller quelque part. Mais dans tous les cas, nous interagissons avec la signification de l'espace existant. C'est par rapport à elle que nous nous positionnons, que nous trouvons notre place, et qu'éventuellement nous la modifions en transformant l'espace et ses usages.

Par la photographie, nous tentons d'identifier et de comprendre ces modalités par lesquelles nos usages interagissent avec la signification d'un espace et peuvent la modifier. En ce sens, nous pratiquons également l'étiquetage et l'échantillonnage qui sont une des caractéristiques majeures de notre travail. Nous inventorions des pratiques, des dispositifs d'espace, des typologies particulières, et par conséquent, nous essayons de dévoiler les significations des lieux que nous parcourons. Ce faisant, nos photographies s'efforcent de suivre des voies similaires à celles de la signification architecturale. Mais nous y reviendrons lorsque nous examinerons des questions relatives à la pratique documentaire et à l'archive.

Cependant, il nous faut noter la limitation que Nelson Goodman impose lui-même à cette analyse de la signification de l'architecture. En considérant uniquement ce qui fait fonctionner de manière symbolique l'architecture en tant qu'œuvre d'art, il ne prend en compte que ce qui relève strictement de l'objet architectural. Il n'envisage pas ce qu'un objet peut signifier sur les conditions sociales, économiques et politiques de son apparition ou de son existence, au motif que cet objet ne peut le faire puisque elles ne lui appartiennent pas en tant qu'objet autonome, dissocié de ses causes et de ses effets. Il ne nous appartient pas ici de discuter ce point, mais nous devons néanmoins signaler cette restriction. Il n'en demeure pas moins que l'analyse de la signification de l'architecture proposée par Nelson Goodman permet de mieux en saisir les modalités et le fonctionnement. Elle nous amène à comprendre par quels moyens l'architecture développe sa présence dans l'espace, et nous permet ainsi d'interagir avec elle.

III. Façades et espaces urbains

Lorsque nous nous déplaçons dans l'espace urbain, les bâtiments nous offrent leurs façades. C'est un lieu commun de dire qu'elles participent à donner forme à nos rues, nos places, ou nos squares. Pourtant l'espace urbain se trouve modelé par ce qui apparaît des espaces privés. La forme des villes et leurs ambiances ne sont-elles pas, en grande partie, fabriquées par ce que l'architecture montre d'elle-même, et par ce qui transpire de la vie de ses habitants ? Les façades portent une signification, et souvent trahissent le luxe ou la pauvreté, la désespérance ou l'envie, la difficulté d'être ou l'activité régénératrice. Même lorsqu'elles nous paraissent muettes, elles nous disent malgré tout l'enfermement ou l'anonymat, la solitude ou l'effacement de l'individu. Elles semblent avoir le pouvoir de donner le ton à un quartier, et nous fournissent quelques indications sur les lieux que nous pratiquons. Des immeubles devant lesquels nous passons, nous ne saurons probablement jamais rien de leur intérieur, ou si peu. Nous n'en devinerons que ce qu'elles laissent transparaître comme indices. Notre dialogue avec l'espace de la ville commencerait-il avec ces façades plus ou moins bavardes ?

La pratique des itinéraires urbains nous conduit presque toujours à observer des bâtiments à partir de l'espace public, donc à une certaine distance, le plus souvent sans y entrer, sauf lorsqu'il s'agit de bâtiments accueillant du public. Nous nous tenons devant eux ou sur le côté, le long d'une rue par exemple. Mais la distinction entre espace public et espace privé ne coïncide pas nécessairement avec la façade. Nous pouvons nous en trouver séparé par d'autres espaces privés, tels qu'un jardin ou encore un parking. D'autre part, des espaces dont le statut nous semble ambigu viennent parfois se glisser entre le public et le privé, sans que nous puissions décider de leur appartenance. Quelques vélos garés sur une bande de pelouse, quelques buissons et parterres de fleurs dans un espace sans clôture, troublent de temps à autre les limites. Une gradation, souvent subtile, peut s'instaurer entre le plus public et le plus privé. La frontière prend alors une épaisseur qu'il nous semble particulièrement important d'explorer lors de nos parcours.

De plus, la photographie nous amène à nous intéresser à ce qui entre dans le champ du visible. Ce qui apparaît dans la distance et sur le sol, entre nous photographe-promeneur et les façades, appartient à ce territoire que nous explorons. De ce point de vue, l'espace urbain ne coïncide pas avec l'espace public, et il nous paraît nécessaire de le comprendre d'une manière plus large. La frontière entre public et privé n'est pas véritablement opératoire dans notre travail dans la mesure où elle ne constitue pas une limite pour notre perception visuelle. Elle ne nous paraît pertinente que lorsqu'elle peut nous permettre de distinguer entre différents types d'usages, mais cela n'entre pas en jeu dans la définition de l'espace urbain que nous recherchons ici. Nous le définirons donc comme étant constitué par les espaces extérieurs, quel que soit leur régime de propriété, et par l'espace vertical des façades. Cette attention que nous portons à la ville est marquée par une forme de continuité spatiale entre le public et le privé qui, comme nous le verrons, nous semble être un des nœuds significatifs de notre interaction avec l'espace urbain. Dans ce chapitre, nous aborderons tout d'abord la matérialité de la façade et sa présence en tant qu'élément de l'espace urbain. Ensuite, nous examinerons, à travers quelques exemples rencontrés au cours de nos itinéraires, comment elle peut interagir avec les espaces extérieurs situés dans son immédiate proximité.

1. Présence des façades

Dans notre travail photographique, les façades sont bien sûr extrêmement présentes. Elles rentrent dans ce rapport frontal avec les choses qu'induit la photographie. Systématiquement nous cadrans à la hauteur du regard d'un piéton qui parcourt l'espace urbain. Si nous sommes face à l'espace que nous photographions, les façades peuvent en être les bords ou le fond, tout comme elles peuvent en être le centre. Notre déplacement motive ces différents points de vue. En tout cas, elles sont une présence quasi permanente, et elles dessinent les photographies, au même titre qu'elles modèlent la ville. Cette frontalité nous donne à voir l'espace urbain dans sa verticalité et dans sa profondeur, où les différents plans se succèdent pour venir presque inmanquablement buter sur les parois verticales des bâtiments.

Notre intérêt d'architecte nous a bien évidemment conduit à porter une attention toute particulière à ces façades et à leur présence dans l'espace. Si nous examinons nos photographies, nous pouvons distinguer deux registres différents concernant les bâtiments récents ou contemporains. Tout d'abord, la façade comme décor apparaît là où la signification est portée par une recherche sur les vocabulaires architecturaux, et elle s'accompagne de la volonté d'interagir avec le public sur le mode privilégié de la communication. Ensuite, la question, peut-être plus contemporaine, de l'ornement appartient à un domaine plus large, où la signification est fréquemment associée à l'utilisation des techniques et des contraintes constructives dans le but d'assurer une présence singulière au bâtiment dans l'espace urbain. Nous allons maintenant envisager successivement ces deux questions.

1.a La dissociation postmoderne de la structure constructive et de la signification

Le développement du postmodernisme en architecture s'enracine dans une critique radicale du mouvement moderne, et en particulier des grands ensembles construits dans les années 1950 et 1960. La standardisation, la monotonie et la répétition ont engendré opposition et désintérêt. Si le postmodernisme recouvre de multiples tendances, nous pouvons en retenir, par rapport aux questions qui nous préoccupent ici, une interrogation concernant la forme extérieure des bâtiments et leur signification. Un des reproches importants formulé à l'encontre de l'architecture moderne était que la vérité constructive rendait les façades inexpressives. Le mouvement moderne n'avait-il pas abouti à une sorte d'affadissement en utilisant seulement les moyens techniques de la construction comme ressorts de l'expression architecturale ? Cette vision, évidemment réductrice, de l'architecture moderne s'attachait aux résultats visibles d'une politique, et en particulier de la politique de la reconstruction en Europe. Quoiqu'il en soit, il apparaissait nécessaire de faire émerger une nouvelle architecture qui serait capable de susciter l'adhésion de la part des habitants.

Une des pistes développées largement par le postmodernisme est celle de l'exploration d'une sémantique de l'architecture par la réévaluation des vocabulaires architecturaux. En posant le problème de la signification de l'architecture sous l'angle de sa réception, il semble important d'en rendre la compréhension accessible aux usagers. Un des premiers architectes à aborder cette question à partir d'une critique du mouvement moderne est Robert Venturi qui a publié en 1966 *Complexity and Contradiction in Architecture*⁶⁸. Dans cet ouvrage, il réinterroge les fonctions symboliques multiples à l'œuvre dans l'architecture à partir de la notion de complexité. Pour cela, il propose d'analyser le projet d'architecture à partir des catégories de programme, de structure, d'éléments techniques et d'expression, qui, pour lui, correspondent le mieux à sa structuration.

En les envisageant séparément, il laisse ouverte la possibilité de leur recombinaison ultérieure dans le processus du projet. Il considère ainsi que la fonction n'est pas une contrainte suffisante pour définir une forme, et qu'il est souhaitable que celle-ci ne coïncide pas avec la structure. Robert Venturi juge que plusieurs fonctions peuvent cohabiter dans un même espace de manière à assurer une flexibilité plus grande répondant effectivement aux exigences des programmes. Dans le même but, dissocier la structure de la forme permet de rendre plus souple et plus aisée l'évolution des bâtiments une fois construits. Chaque élément étant autonome, c'est par « *la dure obligation du tout*⁶⁹ » que naît la complexité, tout en intégrant et dépassant les contradictions. La perception et la compréhension d'un bâtiment vont alors se modifier en fonction de l'observateur qui l'aborde selon des points de vue et des intérêts divers. La complexité génère ainsi de l'ambiguïté dans la lecture que nous faisons d'un espace. Ce phénomène du « *à la fois*⁷⁰ » participe à la signification de l'architecture par la perception globale de tous les éléments et de tous les niveaux de sens qu'il induit. Il introduit dans sa réception un supplément d'interaction avec l'utilisateur qui peut alors tenter d'en démêler les fils.

Dans cette logique, les différents éléments constructifs ont un rôle structurel ou technique de réalisation des limites spatiales telles que murs,

⁶⁸ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* [1966], traduit de l'anglais par Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard, Paris, Dunod, 1976.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 90.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 30.

cloisons ou fenêtres par exemple. Mais, si la structure demeure indépendante et si la fonction s'avère insuffisante pour définir l'espace, il importe de chercher du côté de l'expression, telle que l'envisage Robert Venturi, pour parvenir à une définition plus complète de l'architecture. Elle constitue le quatrième terme de son analyse, celui qui a connu le plus de développement dans le postmodernisme. Selon lui, elle joue le rôle le plus important dans la réception de l'architecture par les usagers. La référence à des vocabulaires architecturaux pris dans l'histoire doit permettre aux habitants de les reconnaître puisque ils sont censés les avoir déjà vus auparavant.

Ces symboles peuvent être détournés par des jeux de contrastes et de dissonances dans les tailles, les échelles, les rythmes formels, ainsi que par tout un système d'inflexions surimposées ou accolées pour renforcer la continuité formelle, tout en permettant de distinguer les parties. Il en va de même pour les symboles conventionnels de notre quotidien le plus banal. Robert Venturi constate que « *les architectes aujourd'hui ont négligé une obligation : être des experts des conventions en cours*⁷¹ ». À ce titre, les enseignes et la publicité font aussi partie de cette iconographie de l'architecture commerciale telle qu'elle est présentée dans *L'Enseignement de Las Vegas*⁷². Cette exploration iconographique de tous les éléments de signification dont une construction peut être le support amène à considérer que l'image d'un bâtiment précède sa forme, et semble-t-il même le processus et le temps de sa conception. En dissociant ainsi l'expression, la façade retrouve une importance particulière pour l'architecture. Elle devient le support principal de la signification architecturale.

L'Enseignement de Las Vegas en donne une version particulièrement éclairante : « *Quand les systèmes d'espaces et de structure sont directement au service du programme et que l'ornementation est appliquée indépendamment d'eux, nous l'appellerons alors le hangar décoré*⁷³. ». La structure et les espaces gardent chacun leur autonomie, et les éléments décoratifs sont appliqués sur des parties du bâtiment qui conserve son caractère conventionnel relevant de typologies traditionnelles. Suivant ce principe, le décor pourrait

⁷¹ *Ibidem*, p. 49.

⁷² Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas* [1977], Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga, 1978.

⁷³ *Ibidem*, p. 97.

éventuellement être renouvelé en cas de changement de destination du bâtiment ou selon la mode, sans que ni les espaces ni la structure ne soient affectés. L'image du bâtiment est fabriquée par des vocabulaires architecturaux et des éléments conventionnels interchangeables. Mais cette image peut aussi se nourrir d'éléments prélevés dans le contexte où se trouve l'édifice construit. C'est une manière de se placer dans la continuité du tissu historique de la ville qui est également un trait important du postmodernisme.



Clore Gallery, Londres, 2009

L'exemple de la Clore Gallery, extension de la Tate Britain réalisée par James Stirling à Londres en 1987, est intéressant de ce point de vue. L'analyse que l'on peut en faire doit s'accompagner d'une lecture parallèle des éléments architecturaux du quartier. La façade de la Clore Gallery est soumise à de nombreuses variations en fonction d'éléments pris dans son voisinage. Le propos de l'architecte est d'abord de relier le projet aux bâtiments qui l'entourent immédiatement. Pour cela, il s'aligne dans sa partie supérieure sur la Tate Britain en reprenant le motif et les matériaux de la corniche néo-classique de la fin du XIX^e siècle. En partie basse, la fausse pergola rouge

reprend les proportions du bossage du sous-bassement du bâtiment ancien tout au long des salles d'exposition. L'entrée principale est en pierre blanche et adopte le thème du fronton traité en « négatif », en évidence dans la façade. À droite de l'entrée, la partie administrative s'inspire au niveau des matériaux du pavillon en brique tout proche, et fait référence dans sa partie arrière au langage moderniste assez courant dans le quartier. Ce contextualisme est par ailleurs significatif de la volonté de retrouver une forme de continuité avec la ville et l'environnement immédiat.



À l'arrière de la Clore Galery, Londres, 2009

Des éléments discordants sont par ailleurs introduits par le dessin des ouvertures qui ponctuent les angles ou bien divisent les façades. Pour éviter que ces éléments en contre-point ne deviennent une juxtaposition disparate, James Stirling reconstruit l'unité du tout par la continuité des proportions d'une partie à l'autre du bâtiment, et surtout par une trame carrée, au nu du mur ou légèrement en relief, qui rétablit une continuité d'ensemble. La trame unificatrice, référence aux structures du mouvement moderne, est elle-même dissonante en restant toujours incomplète, chaque dernier carré étant réduit des

deux-tiers. Cette trame ne traduit pas de logique constructive et structurelle particulière. Elle participe, comme les autres éléments de la façade, à fabriquer un lien avec le contexte et à générer une forme de continuité urbaine avec un quartier assez hétérogène.



Clore Galery, Londres, 2009

Les vocabulaires architecturaux deviennent ici des parties d'un discours soumis à un développement rhétorique hors de toute historicité. Le projet semble fabriquer un présent recomposé par la fécondation mutuelle de tous les passés. Cette tendance du postmodernisme est très significative d'une situation de retour permanent sur soi qui introduit une multiplicité de niveaux de réception de l'architecture. La fragmentation, les éléments architectoniques érodés ou partiels introduisent une combinaison de significations discontinues dans l'unité du projet. Plusieurs fragments se combinent pour faire sens, ou du moins raconter un récit singulier et parcellaire de l'histoire de l'architecture. Cette inclusion, si caractéristique entre autres du projet de James Stirling, provoque une pluralité de sens, et assure diversité et continuité à l'intérieur d'un tissu urbain.

Le rôle de ces éléments décoratifs est d'établir un dialogue avec les usagers en leur donnant à voir des références architecturales qu'ils connaissent presque assurément. Ce mode de communication par l'architecture est basé sur une forte accentuation de la dénotation de vocabulaires architecturaux identifiés. Il s'agit de les rendre non seulement visibles, mais aussi lisibles. Dans un second temps, le projet en propose une exemplification singulière qui introduit un autre niveau de lecture plus élaboré, où nous pouvons identifier les distorsions appliquées aux vocabulaires initialement désignés.

Ceci fait partie de ce que Josef Paul Kleihues appelle le « *modern reworking*⁷⁴ » que nous évoquerons un peu plus tard en lien avec nos itinéraires berlinois. Il envisage la forme extérieure des bâtiments comme étant une image qui incarne leur signification. Ce sont ces façades urbaines qui traduisent la physionomie de la ville et lui donnent forme. Elles révèlent ainsi « *the intellectual and cultural aspirations of the city throughout the ages*⁷⁵ », et sont le lieu privilégié de la rencontre entre la mémoire historique et cette réélaboration moderne des espaces urbains. Si elles sont le support de la signification, leur rôle est clairement défini comme étant un des moyens privilégiés pour assurer la continuité urbaine au sein de la ville en évitant les ruptures entre l'ancien et le nouveau. Dans ce contexte postmoderne, Josef Paul Kleihues reconnaît lui aussi une autonomie certaine de l'image par rapport à la forme constructive et structurelle. Ceci doit permettre de multiplier les possibilités de signification du décor. Cependant, il nous faut considérer la façade au delà de cette fonction décorative pour nous intéresser à la manière dont la signification peut recroiser les techniques constructives dans une période plus récente.

⁷⁴ Josef Paul Kleihues ed., *Internationale Bauausstellung Berlin 1987, Exhibition Areas*, Berlin, Bauausstellung Berlin GmbH, 1987, p. 6.

⁷⁵ « *les aspirations intellectuelles et culturelles de la ville à travers les âges* », *ibidem*.

1.b L'enveloppe contemporaine : associer technique et signification

Le postmodernisme a contribué à libérer l'architecture de ce qui pouvait apparaître comme une limitation de son potentiel de signification apparue avec le mouvement moderne, et surtout avec le style international et les conditions particulières de l'après-guerre. En rendant autonome la signification, il a inauguré des questionnements qui ont trouvé des développements très différents dans l'architecture contemporaine. De nouvelles contraintes pesant sur la conception des projets ont redonné à ce type de recherches une actualité et une pertinence accrue. La relation entre les bâtiments et la ville s'est trouvée également modifiée, et lui donner un nouveau sens a orienté le travail de beaucoup d'architectes vers l'exploration des moyens par lesquels l'architecture peut signifier.

Dans *The Function of Ornament*⁷⁶, Farshid Moussavi identifie plusieurs raisons qui peuvent rendre nécessaire d'envisager sous un jour nouveau la signification architecturale. Ces raisons sont pour l'essentiel d'ordre programmatique. Tout d'abord, un nombre croissant de bâtiments semblent introvertis puisque leurs programmes ne nécessitent, la plupart du temps, que peu de relations avec l'extérieur. L'auteur cite les grands magasins, les centres commerciaux, les cinémas multiplexes, les bibliothèques, ou encore les musées. De par leurs fonctions, ils n'ont souvent que peu d'ouvertures sur l'extérieur, et leurs espaces intérieurs doivent au contraire fréquemment s'en protéger. Leurs grandes parois aveugles peuvent alors rapidement devenir inexpressives. D'autre part, leur taille, souvent importante, se trouve encore accrue par les espaces de stockage et de service indispensables, ainsi que par les machineries liées, entre autres, à la climatisation et à la ventilation. Enfin, leurs utilisateurs ne sont pas nécessairement connus au moment du projet, et changent souvent dans le temps. Dans un centre commercial, les magasins peuvent être remplacés par d'autres enseignes, et une entreprise peut racheter les bureaux d'une autre. Tout cela ne facilite pas la recherche de significations particulières pour définir une forme extérieure qui soit porteuse de sens.

⁷⁶ Farshid Moussavi et Michael Kubo ed., *The Function of Ornament*, Barcelone, Actar, 2008.

Mais, au cours des dernières années, un autre type de contraintes techniques a profondément modifié la forme extérieure des édifices. Le développement d'une approche environnementale induit une réévaluation du rapport à la technique. L'amélioration des performances énergétiques amène à inventer et à utiliser des systèmes performants de régulation thermique, de ventilation, ou bien d'apport de lumière naturelle. Beaucoup de ces dispositifs ont une incidence directe sur les façades et influent sur leur aspect, et par conséquent sur leurs manières de signifier. L'enveloppe prend donc de l'épaisseur et se transforme souvent en des dispositifs complexes d'éléments techniques qui tendent à devenir formellement plus autonomes par rapport au reste du bâtiment. Traduire les espaces ou les fonctions intérieures par la façade ne semble plus être une priorité dominante. Il s'agirait plutôt de concevoir une paroi active qui participe à augmenter le confort intérieur, tout en maximisant la performance énergétique. En ce sens, les techniques constructives paraissent retrouver une forme de légitimité et peuvent à nouveau être utilisées pour leur potentiel de signification.

L'ensemble de ces arguments amène Farshid Moussavi à considérer que l'ornement redevient un problème central pour l'architecture contemporaine. Contrairement au symbolisme postmoderne, l'ornement peut se définir par une logique propre à chaque projet. Il constitue un système réélabéré à chaque fois selon la singularité du bâtiment. L'ornement permet ainsi de définir la cohérence interne d'un édifice en explorant toutes les ressources de la signification dans un lien, que l'on pourrait qualifier d'organique, avec la matière constructive. « *This organicity leads to ornament that grows from the material organization and is inseparable from it [...] It is through ornament that material transmits affects* ⁷⁷ . ». L'exemplification des dispositifs constructifs et des matériaux nourrit avant tout des émotions qui permettent aux usagers d'interagir avec leur environnement construit par la perception sensible. Là où le postmodernisme cherchait à communiquer par la représentation de vocabulaires architecturaux définis, l'ornement vise à parler aux sens en proposant une expérience singulière de l'espace.

⁷⁷ « *Cette organicité conduit à un ornement qui se développe à partir de l'organisation de la matière et en est inséparable [...] C'est par l'ornement que le matériau transmet des émotions.* », *ibidem*, p. 8.



John Lewis Department Store, Leicester
Photographies Peter Jeffree et Gaturu Mishima

Ouvert à Leicester au Royaume Uni en 2008, le grand magasin et multiplex John Lewis illustre de manière intéressante cette utilisation de la technique constructive et des matériaux à des fins de signification architecturale. Réalisé par FOA⁷⁸, c'est un exemple de ces bâtiments de grande dimension intégrant deux programmes dont les exigences en termes d'apport lumineux ou d'opacité se contredisent. L'enveloppe extérieure traduit cette dichotomie. Le multiplex comprend douze salles de cinéma dont les parois aveugles constituent un volume important. Sa façade est traitée en acier inoxydable selon deux techniques de mise en œuvre différentes. Les grands panneaux recouvrent les espaces de service, alors que les petits donnent l'impression d'écailles venant recouvrir les espaces intérieurs. La finition miroir de l'acier permet de jouer sur l'aspect visuel de la matière. Les premiers offrent des couleurs et des reflets changeants tout au long de la journée, alors que les seconds donnent une texture plus présente aux salles en morcelant l'effet miroir.

Le grand magasin se distingue du multiplex par une enveloppe composée d'une double-peau en verre sérigraphié. Des courbes entre les parois permettent leur entretien. Les panneaux se répartissent en quatre types de motifs de densité variable. Ils offrent ainsi plus ou moins de transparence entre l'intérieur et l'extérieur, et laissent la possibilité d'offrir des vues ou de faire entrer la lumière naturelle. Les motifs employés font référence à la tradition de l'industrie textile de Leicester, et sont issus des archives de l'entreprise John Lewis. Une histoire très contextuelle est évoquée par ces

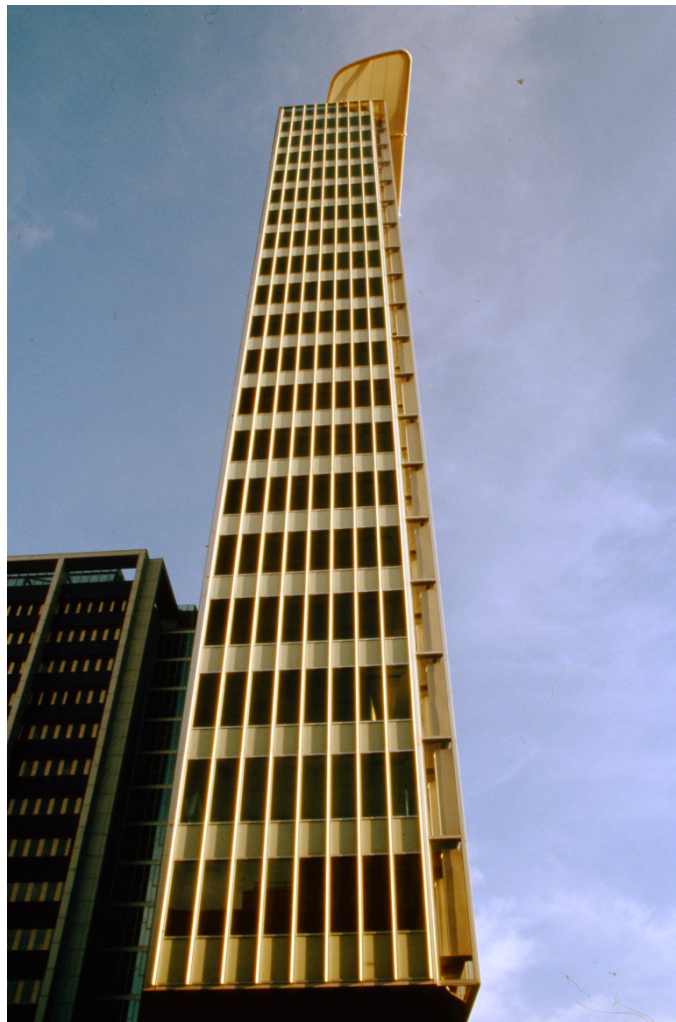
⁷⁸ Foreign Office Architects, Farshid Moussavi, Alejandro Zaera-Polo.

motifs caractéristiques des productions locales. Pour des besoins d'assemblage, ils ont été redessinés de manière à ce que tous les panneaux puissent se raccorder et former une enveloppe unitaire et homogène. Leur disposition en double-peau présente par ailleurs l'avantage de modifier la perception qu'en ont les usagers en fonction de l'endroit où ils se trouvent. De la rue, les visions obliques sur la façade sont prépondérantes et augmentent son opacité pour préserver l'intimité de l'intérieur. Au contraire, à partir des espaces de vente, le point de vue frontal est privilégié, ménageant ainsi des vues sur l'extérieur et un apport de lumière naturelle accru. Ces deux enveloppes très différentes confèrent au projet une unité qui rassemble les espaces intérieurs, tout en allégeant ce grand volume d'une surface de 34 000 m² en distinguant les deux programmes principaux. D'autre part, il s'agit d'offrir aux usagers une expérience spatiale singulière qui rend le bâtiment unique, et par là même peut-être attractif, donc commercialement plus efficace.

Un autre exemple met particulièrement en évidence l'utilisation des techniques constructives comme moyen de signification. À Berlin, l'immeuble GSW, livré en 1999 par l'agence Matthias Sauerbruch et Louisa Hutton, abrite le siège de l'association pour la construction de logements subventionnés. En 1990, leurs bureaux situés sur Kochstrasse étant devenus trop petits, la question s'est posée de savoir s'il fallait les détruire ou non. Finalement, il fut décidé de les réhabiliter en partie et d'y adjoindre de nouveaux bâtiments. La partie principale du projet a consisté en l'extension de l'ancienne tour de bureaux construite en 1961 par Paul Schwebes et Hans Schoszberger. Sauerbruch et Hutton ont proposé de reconstituer l'alignement historique sur Kochstrasse par un bâtiment tertiaire de trois niveaux et de marquer l'angle avec Markgrafenstrasse par un second bâtiment de forme elliptique de six niveaux. Le projet concentre la majeure partie de l'extension dans une nouvelle tour de vingt-deux étages, située à l'ouest de l'ancienne, et un peu plus haute. Les deux tours sont reliées entre elles par un espace de circulation comprenant les escaliers et les ascenseurs qui desservent leurs différents niveaux.

La nouvelle construction, relativement fine, est implantée perpendiculairement à Kochstrasse, et développe des façades orientées à l'est et à l'ouest. Leur traitement respectif est différencié en fonction de ces orientations. À l'est, la surface vitrée est moins importante, et les ouvertures

sont individualisées par une trame qui n'est pas sans rappeler le langage moderniste de la trame constructive de la tour de 1961. Sauerbruch et Hutton ont mis l'accent sur la façade ouest de manière à capter un maximum de lumière naturelle dans les espaces de travail. Ce choix impliquait de concevoir des systèmes de régulation thermique et de modulation des apports de lumière. Pour cela, ils ont mis au point une façade constituée d'une double-peau en verre. Par effet de cheminée, elle diminue les apports caloriques en été. Couplée à un système de ventilation situé en façade est, elle permet de ventiler les bureaux en apportant un air plus frais capté sur cette paroi. A l'inverse, par effet de serre, elle procure des apports caloriques non négligeables en hiver.



GSW, Berlin, 2003



GSW, Berlin, 2003

D'autre part, le dispositif de régulation de la lumière naturelle constitue le trait singulier du bâtiment. Des panneaux colorés sont installés dans l'épaisseur de la double-peau. Ils peuvent être commandés depuis l'intérieur des espaces de travail et viennent ainsi moduler l'aspect de la façade en fonction de l'ensoleillement et des choix des usagers. Lorsqu'ils sont repliés, ils soulignent l'épaisseur de l'espace entre les deux parois de verre, et quand ils sont déployés, ils animent la surface de la façade en formant une sorte de patchwork aléatoire allant du rouge profond au jaune-orangé. Sauerbruch et Hutton soulignent l'importance du rôle de la couleur dans le rapport que le bâtiment entretient avec le contexte⁷⁹. L'échantillonnage de couleurs utilisé fait référence aux toitures des immeubles environnants, mais il a été également retenu pour son potentiel de contraste avec le ciel, qu'il soit bleu ou gris. Par ailleurs, les nuances de rouge et d'orange modifient profondément la perception de la rue elle-même, et lui donnent une nouvelle identité. Les architectes considèrent que la couleur permet de provoquer des émotions plus

⁷⁹ Voir à ce sujet : Matthias Sauerbruch et Louisa Hutton, « Lernen von Bruno Taut », propos recueillis par Nikolaus Kuhnert et Anh-Linh Ngo, *Arch+* n° 194, octobre 2009, p. 14 *sqq.*

immédiates et d'établir une relation directe avec le bâtiment. Pour eux, elle constitue un des moyens privilégiés de la signification de l'architecture.



GSW, Berlin, 2003

Ces deux exemples montrent que l'accent est mis sur l'exemplification de la matière et du motif par le travail des détails, notamment constructifs, qui renforce la présence du bâtiment dans l'espace urbain. L'autonomie de l'enveloppe et les détails architecturaux déterminent une signification particulière qui construit une identité spécifique à partir de programmes génériques qui se répètent fréquemment dans de nombreuses villes. Comme l'écrit Thom Mayne, « *I am trying to blur or find a continuous flow between the generic and the specific, and to integrate localized moments of intensity*

*within a broader design strategy*⁸⁰. ». Cela paraît amorcer un dialogue avec les usagers basé sur la singularité des perceptions sensibles. Cette approche de l'architecture est conçue pour produire des émotions qui font sens dans nos pratiques quotidiennes, et donc individualisent et spécifient notre vécu de l'espace.



GSW, Berlin, 2003

Nous pouvons considérer que : « *None of these specific decisions are crucial to the operation of the building interior, but they are vital to the affects they trigger in the urban landscape*⁸¹. ». En se libérant pour une part de l'expression de l'intérieur, la façade peut contribuer de manière d'autant plus active à l'espace public. Pour lui donner une signification, les architectes peuvent élargir leurs sources d'inspiration, et investir un champ culturel beaucoup plus varié, tout en utilisant le potentiel infini des techniques

⁸⁰ « *J'essaie d'estomper ou de trouver un passage continu entre le générique et le spécifique, et d'intégrer des moments d'intensité localisés à l'intérieur d'une stratégie de conception plus large.* », Thom Mayne, « Moments of Intensity », dans *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, Bernard Tschumi et Irene Cheng ed., New York, The Monacelli Press, 2003, p. 41.

⁸¹ « *Aucune de ces décisions spécifiques n'est cruciale pour le fonctionnement intérieur d'un bâtiment, mais elles sont vitales pour les émotions qu'elles déclenchent dans le paysage urbain.* », *The Function of Ornament*, op. cit., p. 9.

constructives. En exemplifiant les matériaux et leurs mises en œuvres, ils peuvent susciter des émotions et donner une véritable identité aux bâtiments. Que ce soit par la forme globale du bâtiment, par l'emploi de formes modulaires, par une mise en évidence des structures, par l'usage d'écrans, ou bien encore par des effets de surface, les moyens de signifier sont nombreux. La façade acquiert une présence accrue et peut alors participer pleinement à la signification de l'espace public. D'une certaine manière, elle s'y projette d'autant plus qu'elle tend à se détacher de l'espace intérieur. « *It is these new affects that allow us to constantly engage with the city in new ways*⁸². ».

2. Profondeur de l'espace urbain

Si, les façades, de par leurs qualités de présence, contribuent à modeler l'espace urbain qui nous intéresse ici, il nous faut envisager la déclinaison d'espaces qui, entre le privé et le public, constitue des formes récurrentes de notre travail photographique. Influencé par la visite de projets réalisés dans le cadre de l'IBA à Berlin en 1988, nous nous sommes depuis intéressés à ces jeux de mise à distance ou de proximité, à ces transitions plus ou moins complexes entre ces espaces de nature et de statut différents. Il nous est apparu qu'ils jouent un rôle particulièrement important dans notre perception de la ville et de sa pratique. Ils semblent permettre une certaine fluidité des usages quotidiens. Ne s'adaptent-ils pas en effet à nos besoins ? Ces transitions entre les espaces intérieurs et l'extérieur paraissent souvent fonctionner comme des extensions potentielles du logement ou de l'espace de travail. En retour, ils peuvent augmenter l'espace public en lui ajoutant une profondeur. Même s'ils ne sont pas accessibles à tous, ils constituent l'opportunité de créer un lien vivant et habité entre l'espace de la communauté et un chez-soi protégé.

Nous employons ce terme de « profondeur » par analogie avec la photographie. Ces espaces donnent en quelque sorte une profondeur de champ à l'espace urbain et rentrent dans sa visibilité. S'ils augmentent le confort des habitants, ils participent aussi à l'animation et à l'activité de l'espace public. En ce sens, ils jouent un rôle social qui peut paraître quelque peu aléatoire

⁸² « *Ce sont ces nouvelles émotions qui nous engagent constamment sur de nouvelles voies avec la ville.* », *ibidem*, p. 5.

puisque il dépend des pratiques de chacun. Mais n'est-ce pas justement ce hasard des choses et des événements qui rend nos villes plus vivantes et plus accueillantes ? Dans un premier temps, nous interrogerons quelques projets de l'IBA pour tenter de comprendre certaines de leurs modalités de fonctionnement. Ensuite, nous examinerons d'autres manières d'envisager cette relation entre espace public et espaces privés que nous avons pu rencontrer au cours de nos itinéraires urbains, et qui contribuent à l'animation de la ville. Cela va nous permettre de montrer comment notre pratique photographique s'est orientée vers une observation des détails et des articulations spatiales mises en relation avec des usages spécifiques.

2.a L'IBA à Berlin : un réseau d'espaces semi-publics

Le problème de la reconstruction de Berlin après les destructions de la seconde guerre mondiale était toujours d'actualité à la fin des années 1970, comme il le reste d'ailleurs en partie aujourd'hui. Faire face à la pénurie de logements qui régnait alors nécessitait d'entreprendre de vastes programmes immobiliers. Là où les ruines des bâtiments détruits avaient été déblayées sans que de nouvelles constructions les remplacent, de nombreux terrains vagues rompaient la continuité du tissu urbain. D'autre part, beaucoup d'îlots avaient été partiellement démolis et demeuraient toujours incomplets, renforçant encore cette impression de discontinuité urbaine. Pour répondre à cette situation, le Sénat de Berlin a décidé en 1979 de lancer une opération de rénovation urbaine permettant de coordonner un ensemble de projets concernant quatre quartiers de la ville. Josef Paul Kleihues et son équipe ont été chargés d'en superviser la réalisation et d'en définir les principes directeurs en collaboration avec les services d'urbanisme. Les projets devaient aboutir à l'Internationale Bauausstellung⁸³ de 1987. Cette exposition d'architecture avait pour objectif de présenter un renouvellement de l'approche urbaine par toute une série de projets effectivement construits dans une optique très différente de ce qui avait été réalisé au lendemain de la seconde guerre mondiale. Elle se situait dans la grande tradition des expositions d'architecture allemandes

⁸³ Exposition internationale d'architecture.

depuis celle du Werkbund en 1914 à Cologne, en passant par l'Interbau⁸⁴ à Berlin en 1957.



Admiralstrasse, Berlin, 1988

L'IBA 87 aborde la question de la planification urbaine comme étant la définition d'un cadre de travail qui permette l'intervention d'un grand nombre d'architectes auxquels ne seraient affectés que des projets de taille relativement modeste. Plusieurs séries de problèmes se posent alors. Tout d'abord, celui de la continuité urbaine face au risque que peut représenter la juxtaposition de projets très différents. Ensuite, la petite taille des projets implique la mise en place d'un système relationnel entre eux, d'une structure urbaine de circulation, mais aussi d'implantation des bâtiments et des infrastructures. La maîtrise des trames urbaines qui découle de cette approche et de la volonté d'inscription dans l'existant pose la question du rapport à l'histoire et notamment à la structure historique de la ville. Josef Paul Kleihues envisage ainsi dès le début un dialogue fructueux entre la tradition et le modernisme⁸⁵.

⁸⁴ Internationale Bauausstellung 1957, dite Interbau 57. Cette exposition concernait le réaménagement du Hansaviertel au nord-ouest du parc de Tiergarten, et la construction de l'unité d'habitation de Le Corbusier à Charlottenburg.

⁸⁵ *Internationale Bauausstellung Berlin 1987, op. cit.*, p. 5.

L'action de l'IBA s'est concentrée sur les quartiers de Tegel au nord de l'aéroport international, de Tiergarten au sud du parc, de Friedrichstadt et de Luisenstadt, respectivement à l'ouest et à l'est de Kreuzberg. Les développements les plus intéressants ont concerné ces deux dernières zones où la majorité des projets furent réalisés. Des adaptations apportées aux principes généraux ont permis de répondre aux contraintes et aux caractéristiques spécifiques de chaque quartier. Ce fut le cas notamment au sud de Tiergarten, où ce quartier d'ambassades largement détruit pendant la guerre a été reconstruit de manière moins dense. Il en a été de même pour Friedrichstadt où des terrains vagues sont restés disponibles. Cependant, les principes généraux de la rénovation urbaine demeurèrent identiques dans tous les cas.

Tout d'abord, il a été décidé de sauvegarder les traces historiques qui pouvaient subsister. Bien entendu les bâtiments anciens, en bon état ou pouvant être rénovés, ont été maintenus, et le tracé existant des rues a été conservé. Ce dernier est considéré par Josef Paul Kleihues comme étant « *the permanent "genetic" structure of the city*⁸⁶ ». Ce point de vue, assez largement partagé au début des années 1980, peut être discutable, mais à Berlin, le plan des voies de circulation constitue un héritage de l'avant-guerre quasiment « intact » pour tous ces quartiers. Se baser sur l'ancien tracé permettait en outre de maintenir la continuité urbaine avec les autres parties de la ville sans poser de problèmes de raccord particuliers. Lorsque les îlots étaient trop grands, ils pouvaient être divisés de manière à en faciliter l'accès. Le réseau des rues définissait les îlots construits sans créer de cul-de-sac, facilitant ainsi la desserte automobile sans toutefois donner une place trop importante à la voiture. D'autre part, cette trame de circulation était adaptée à la volonté de reconstruire la ville en se basant sur la figure de l'îlot urbain, ce qui permettait en même temps d'intégrer les bâtiments préexistants dans un ensemble cohérent.

Les immeubles nouvellement construits devaient également respecter les typologies anciennes en ne dépassant pas cinq à sept niveaux. Ce gabarit permettait de redonner une continuité morphologique à la ville en évitant les ruptures d'échelle. Sur les axes principaux, les rez-de-chaussée pouvaient accueillir des ateliers artisanaux, des commerces, ou bien encore des

⁸⁶ « *la structure "génétique" permanente de la ville* », *ibidem*.

entreprises de services. Ceci a permis de favoriser une certaine mixité des fonctions et a été renforcé par la volonté d'intégrer à l'intérieur des îlots des lieux de distraction et des espaces sportifs lorsque cela était possible, ainsi que des équipements socio-culturels. Des crèches et des garderies d'enfants, des espaces d'exposition et de petits lieux culturels ont pu être créés à proximité et en interaction avec les espaces résidentiels. D'autre part, les immeubles devaient pouvoir accueillir différentes catégories d'habitants et comporter une part importante de logements sociaux. Il était également souhaité que les appartements puissent s'adapter à des modes de vie différents en fonction des besoins et de la culture de leurs occupants.

Cette approche assez ouverte de l'îlot urbain et du logement s'est trouvée prolongée dans les espaces publics ou semi-publics des cours et des jardins. Pour ne pas ajouter aux destructions du passé, la création d'espaces verts et de parcs n'a pas été envisagée en tant qu'espaces publics autonomes dans la ville pour ne pas altérer la trame urbaine. Au contraire, ils ont été intégrés à la structure des îlots pour offrir aux habitants des espaces végétalisés de proximité. Ces aménagements se déclinent, selon leurs dimensions et leurs statuts, en parcs, squares, cours semi-publiques, ou jardins privés. Cette hiérarchie dans les espaces verts permet de générer des interactions entre différents usages et différentes formes spatiales. Intégrés aux îlots, ils sont ainsi en continuité avec le tissu urbain et ne rompent pas les circulations, ni ne séparent les habitants. Ils constituent des espaces de convivialité et d'échange entre l'espace public et l'espace privé dans une gradation où parfois les limites s'estompent.

Deux typologies d'îlots urbains ont été retenues, et ont donné lieu à différentes déclinaisons. Un premier type regroupe des îlots dont les limites sur rue sont entièrement construites. Le plus souvent, il s'agit de reconstituer un alignement mis à mal par des destructions partielles plus ou moins importantes. Les bâtiments préexistants sont alors prolongés pour refermer l'ensemble autour d'une cour intérieure ou de jardins. Ce principe est cependant également adopté pour reconstruire des îlots libres de toute construction, lorsqu'il apparaît nécessaire de redonner des alignements continus sur les rues adjacentes. Un second type concerne les îlots entièrement détruits. Le plus fréquemment dans ce cas, de petits collectifs sont implantés sur leur périphérie, séparés par des

passages donnant accès par des circulations piétonnes aux espaces verts situés en leur centre.

Un exemple significatif de cette différence de typologie nous est fourni par les deux îlots contigus reconstruits entre Lindenstrasse et Alte Jakobstrasse. L'ensemble a été supervisé par le groupe d'architectes Hans Kollhoff et Arthur Ovaska, et les projets ont été réalisés par une dizaine d'équipes de conception différentes⁸⁷. Le site se trouve aujourd'hui bordé au sud par le Musée Juif construit ultérieurement. Le premier îlot, longue et étroite parcelle directement adjacente au musée, a été entièrement reconstruit. L'îlot nord, quant à lui, est bordé sur Lindenstrasse par un bâtiment de style wilhelminien, et sur Alte Jakobstrasse, le nord-est de la parcelle est limité par un entrepôt de miroiterie et par d'autres bâtiments de logements préexistants.

Le premier îlot se développe en longueur, et ses deux extrémités, bordant les rues principales, sont occupées sur toute leur largeur par deux immeubles de sept niveaux. Sur sa limite sud, six plots de logements de quatre étages sont implantés à côté du musée, distant de la largeur d'un mail planté. Ils sont séparés par des jardins communs à tous leurs habitants. De l'autre côté, au nord, six autres plots de même hauteur leur font face. Ceux-ci sont reliés entre eux, trois par trois, par de petits bâtiments de deux niveaux, dont la toiture est occupée par des terrasses. Le même principe de jardins collectifs se retrouve en rez-de-chaussée. L'îlot est divisé en deux dans le sens de la largeur par un large passage qui se prolonge dans l'îlot nord. Les jardins sont eux desservis par des allées plus étroites. Les espaces verts permettent ici d'offrir aux habitants des espaces récréatifs et apportent de la lumière aux appartements en évitant une trop grande compacité du bâti.

Sur l'îlot nord, beaucoup plus grand, c'est au contraire la continuité de la limite construite qui est recherchée. Les nouveaux projets redessinent des façades urbaines de sept niveaux sans interruption, et seul l'entrepôt vient y faire exception. D'autre part, la taille de l'îlot a permis qu'il soit redivisé. Un premier bâtiment vient redéfinir l'espace extérieur tout en assurant la

⁸⁷ Pour plus de précisions sur le travail des équipes ayant participé à l'IBA 87 : Josef Paul Kleihues ed., *Internationale Bauausstellung Berlin 1987, Projektübersicht*, Berlin, Bauausstellung Berlin GmbH, 1987, et pour ces deux îlots en particulier voir p. 178 *sqq.*

séparation d'avec la miroiterie. Deux autres plots de logements ont également été implantés à l'intérieur de la parcelle de manière à bien délimiter les espaces de cours ou de jardin.



Ilot entre Lindenstrasse et Alte Jakobstrasse

Source Bauausstellung Berlin GmbH

Depuis les rues adjacentes, l'accès au cœur de l'îlot se fait par des porches qui amènent à des espaces traités dans un esprit de square. Le passage qui vient de l'îlot précédent amorce une promenade où les allées se subdivisent et permettent d'accéder à d'autres cours et à d'autres jardins. L'ensemble des bâtiments anciens qui occupent le nord du site est ainsi rendu accessible par un réseau piétonnier d'espaces verts. Ceux-ci constituent un espace urbain protégé où une géographie de proximité se dessine par petites touches. Chaque sous-espace garde une certaine intimité, et les habitants se les approprient ainsi plus aisément. Cette promenade vient redoubler l'espace des rues à la périphérie de l'îlot sur un mode paysager et beaucoup plus calme en l'absence de circulation automobile.



Alte Jakobstrasse, Berlin, 1988

Un exemple d'interaction plus fine entre espaces privés et semi-publics nous est donné par le projet de logements réalisé par Herman Hertzberger à la pointe de l'îlot situé entre Lindenstrasse et Markgrafenstrasse⁸⁸. Le bâtiment vient compléter un ensemble particulièrement éclectique constitué de quelques immeubles anciens, et surtout de reconstructions datant des années 1960 et 1970. Il reconstitue la continuité des façades urbaines dans le prolongement des constructions préexistantes, et occupe une parcelle située entre celles-ci et la nouvelle église de Jérusalem implantée à l'angle des deux rues. Ce programme social comprenait 48 logements familiaux, ainsi que des espaces communs de service ou de loisirs en souterrain. En outre, une démarche participative fut mise en place avec les futurs habitants. Cette pratique a été assez largement développée dans les programmes de l'IBA 87, qu'ils concernent la réalisation d'immeubles neufs ou la rénovation de bâtiments anciens maintenant sur place les occupants qui le souhaitaient⁸⁹. Les habitants furent impliqués à tous les stades de l'opération, du projet, à la construction et aux aménagements extérieurs. Le loyer de chaque famille était alors calculé en

⁸⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁸⁹ Ces démarches participatives sont notamment présentées dans : *ibidem*, p. 194 *sqq.*

fonction de son degré de participation, et il pouvait varier dans des proportions très importantes.



Ilot entre Markgrafenstrasse et Lindenstrasse

Source Bauausstellung Berlin GmbH

Le bâtiment est principalement construit sur trois niveaux, sauf sur les deux angles qui assurent la transition avec le bâti préexistant en montant de deux étages supplémentaires. Les cages d'escalier sont très lumineuses et assez spacieuses. Les étages comportent des terrasses suffisamment larges pour y manger. Elles donnent sur la rue ou sur le jardin. Les appartements situés en rez-de-chaussée sont dotés d'espaces extérieurs individualisés ouvrant sur l'espace commun. Au centre du projet se trouve le jardin conçu par les habitants qui l'entretiennent eux-mêmes. Il comprend des espaces de jeu pour les enfants, des parterres et des espaces de repos à la disposition de tous. L'entretien étant collectif, les plantations qui y sont faites alternent fleurs, buissons ou légumes, en fonction du choix des familles. L'aspect qu'il prend est ainsi très varié et doit être géré en concertation avec la collectivité.



Markgrafenstrasse, Berlin, 1988

Le projet entretient par ces différents moyens des degrés variables de relations entre le privé et le collectif. La faible hauteur du bâtiment permet un contact visuel très direct entre les terrasses et le jardin, facilitant la surveillance des enfants et les échanges entre les familles. Les rez-de-chaussée conservent leur intimité par la profondeur de leur espace extérieur privatif et jouissent ainsi d'une protection vis-à-vis du jardin tout en bénéficiant d'une impression de continuité spatiale avec lui. De plus, l'appropriation des espaces collectifs paraît renforcée par le fait que les habitants ont participé à sa conception, et surtout parce qu'ils en assument l'entretien et la surveillance de manière collective. Ces différents dispositifs spatiaux entre le privé et le semi-public confèrent à ces espaces une certaine fluidité dans leur pratique. Les formes parfois originales et évolutives de leurs aménagements et des plantations renforcent également ce sentiment d'appropriation de l'espace.

Ces exemples nous montrent le potentiel qualitatif du réseau d'espaces semi-publics que l'IBA 87 a cherché à mettre en place. Mais l'évolution au cours du temps marque aussi probablement les limites de cette typologie. Peu à peu au cours des années 1990, des grilles et des clôtures sont apparues, transformant beaucoup de ces espaces accessibles depuis la rue en espaces réellement privés. Était-ce dû à la structure des îlots qui est aisément

privatisable ? En tout cas, pour des raisons de tranquillité et de sécurité, ces lieux ne s'inscrivent plus aujourd'hui dans un véritable réseau d'espaces semi-publics. Leur structure interne demeure inchangée et ils conservent donc leurs qualités du point de vue de leurs habitants, mais le plus souvent ils se trouvent à nouveau dissociés de l'espace public urbain. Cependant, malgré cette évolution, c'est à la suite de leur visite en 1988 que notre travail photographique s'est orienté vers ces articulations entre le privé et le public comme étant un des moyens privilégiés de l'activation des espaces urbains.

2.b Activations urbaines

Nos espaces publics sont bien sûr des espaces de circulation. À pied, à bicyclette, en voiture, en bus ou en tramway, nous les traversons, souvent sans nous y arrêter, pour aller quelque part ou pour rentrer chez nous. Les rues animées de nos centres villes sont presque toujours des rues commerçantes. Sinon, elles ne s'animent qu'aux heures de pointe, lorsque les passants arrivent à leur travail ou en repartent. Parfois nous nous arrêtons sur une place ou dans un square. Encore faut-il qu'ils soient sur notre chemin et que l'on puisse s'y installer avec un certain confort, en profitant du soleil ou en y trouvant de l'ombre. Mais le simple fait de s'y déplacer et d'y circuler ne suffit pas à leur donner une qualité, il nous faut encore les habiter et pouvoir nous les approprier.

Pour cela, nous avons pu observer au cours de nos itinéraires urbains des dispositifs spatiaux qui nous ont semblé rendre la perception que nous en avons plus riche et plus intéressante. Rendre une rue ou une place plus vivante, n'est-ce pas, avant tout, articuler des possibilités d'usages offertes aux passants comme aux riverains ? Sur un trottoir, il faut pouvoir garer son vélo, discuter avec une connaissance que l'on croise sans avoir l'impression de déranger, se reposer ou simplement prendre l'air. Ce sont des petits riens dont il est difficile de se passer sans ressentir un manque ou une gêne. Dans les quartiers résidentiels, le problème se pose dans des termes similaires. Lorsque l'on rentre de faire ses courses, ou que l'on veut prendre le soleil devant chez soi, ou bien encore pour se protéger de la circulation automobile, on apprécie les espaces tampons appropriables entre sa maison ou son immeuble et la partie de

la rue dédiée à la circulation. Les usages du quotidien permettent d'inventer des espaces, ou de les détourner de multiples manières, et nous pouvons distinguer plusieurs cas de figure à des échelles d'interventions très différentes.



Le Plateau, Montréal, 2009

Tout d'abord, il nous est possible d'identifier une première catégorie d'aménagements, d'échelle fréquemment réduite qui sont liés au logement. Ils génèrent des dispositifs souvent complexes qui peuvent relever parfois du bricolage, comme c'est le cas dans le quartier du Plateau à Montréal. Celui-ci est à dominante résidentielle et la typologie des blocs qui le composent révèle des subtilités qui correspondent à des facilités d'usages. Le Plateau est construit sur la base d'une trame urbaine orthogonale qui définit les principaux axes de circulation automobile. Ces rues principales sont bordées de petits immeubles généralement de trois niveaux, construits légèrement en retrait par rapport au trottoir. Chaque appartement est desservi par une entrée indépendante, comme il était souvent d'usage en Amérique du Nord. L'escalier menant au premier étage est donc implanté dans la petite cour, et donne directement sur le trottoir. Sur un assez large palier, une porte permet d'accéder à l'appartement du premier, et l'autre donne accès à un escalier qui

mène au second étage. L'espace tampon entre le trottoir et l'immeuble est fréquemment végétalisé. Il constitue un espace d'entrée pour le rez-de-chaussée, et l'on peut, par exemple, y mettre une table et des fauteuils, ou bien y ranger des vélos. Tout cela favorise les interactions, notamment visuelles, entre la rue et le bâti, entre les habitants et les passants.



Le Plateau, Montréal, 2009

Mais le dispositif le plus intéressant se trouve à l'arrière de ces bâtiments, sur les ruelles qui divisent les blocs en deux dans le sens longitudinal. Lorsque les immeubles n'ont pas fait l'objet d'extensions, les petits jardins ont été conservés. Leur usage est normalement réservé aux occupants du rez-de-chaussée, mais les habitants des étages peuvent y passer puisque un escalier de secours y est obligatoirement implanté. L'arrière des bâtiments est également un lieu de service, notamment pour le stockage des ordures ménagères. Parfois des installations typiques des régions méditerranéennes permettent d'y faire sécher du linge. La circulation automobile est très limitée dans ces ruelles où seuls les riverains viennent garer leurs voitures. Elles peuvent alors se transformer en espace de jeu pour les enfants, surveillés aisément par les parents depuis leurs appartements ; ils

peuvent y faire du vélo, ou bien en hiver les transformer en petites patinoires en les arrosant simplement avec un tuyau d'arrosage. Il semble que ces ruelles soient des lieux de liberté et de convivialité pour les habitants. Elles constituent des espaces secondaires dans la ville. À l'écart des principaux réseaux de circulation, elles permettent de se croiser et d'établir des relations de voisinage dans une situation de retrait par rapport à l'animation toute proche.



Ruelles vertes, le Plateau, Montréal

Source Soverdy

Les rues des quartiers résidentiels offrent des types d'aménagements très variés, le plus souvent basés sur des hiérarchies très précises d'espaces entre privé et public. D'autres configurations rencontrées peuvent nous amener à nous interroger sur les juxtapositions, les ruptures d'échelles, ou les contradictions spatiales apparentes. Que veut dire en effet l'unité d'un quartier ? Est-ce que cela concerne uniquement une forme de continuité morphologique ? Certaines ruelles londoniennes nous apportent peut-être quelques éléments de réponse. Comme les ruelles du Plateau à Montréal, les « mews »⁹⁰ de Londres sont situées en retrait du réseau principal de circulation. À l'origine, elles étaient des voies de service à l'arrière d'immeubles bourgeois ou de maisons de ville. Comme leur nom l'indique, elles desservaient des écuries où les chevaux des voitures de maître étaient hébergés. Elles comprenaient également des espaces de stockage pour le fourrage et les véhicules. Des logements pour les domestiques y étaient également construits.

⁹⁰ Ce terme désigne en anglais les écuries qui donnent sur une ruelle ou une impasse en milieu urbain.



Gloucester Place Mews, Londres, 2010

Les « mews » étaient souvent directement adossées aux immeubles, créant ainsi une rupture d'échelle entre les quatre à cinq étages d'appartements et ces petits bâtiments de deux niveaux. Avec l'arrivée de l'automobile et les changements de modes de vie, elles ont été progressivement transformées en petites maisons alignées le long de ces ruelles. L'étroitesse de la chaussée limite la circulation à une desserte résidentielle, et l'espace devant les maisons, souvent de petites dimensions, permet quand même d'y faire quelques plantations, ou éventuellement de s'y installer s'il est suffisamment large. Implantées principalement dans les quartiers chics de l'ouest de Londres, les « mews » sont des espaces de tranquillité, aujourd'hui extrêmement recherchés. Cependant, ce qui reste frappant dans cette configuration d'habitat est cette juxtaposition avec des immeubles beaucoup plus hauts, sans que la rupture d'échelle ne paraisse étrange. Au contraire, cette contiguïté d'espaces très différents enrichit un quartier en évitant l'uniformisation de ses espaces et procure ainsi une variété de possibilités d'installation dans la ville.

Les ruelles de Montréal tout comme les « mews » de Londres s'accompagnent le plus souvent de micro-interventions sur l'espace des

parcelles ou bien dans l'espace commun. Les habitants cherchent ainsi, non seulement à s'approprier l'endroit où ils vivent, mais aussi à le transformer et à l'améliorer. Leur espace de vie ne se limite pas à l'appartement, à la maison ou au jardin privé. Il s'étend aussi à la rue qui passe devant ou derrière chez eux. Ce n'est pas pour autant une privatisation de l'espace public, mais plutôt un apport au bien-être collectif. Avoir plaisir à être chez soit se redouble d'un plaisir de la rue et des abords de son domicile. « *Habiter là, ce n'est pas seulement habiter une maison où un appartement beau, solide, commode, mais habiter une rue et un quartier qui "marchent", qui vivent*⁹¹. ».



Gloucester Place Mews, Londres, 2012

⁹¹ Nicolas Soulier, *Reconquérir les rues*, Paris, Ulmer, 2012, p. 85.

Dans son étude sur la reconquête des rues, Nicolas Soulier analyse différents dispositifs spatiaux qui permettent ces interventions souvent minimales qui peuvent apparaître banales. Il souligne cependant leur importance en montrant comment elles sont essentielles à l'appropriation par les habitants des lieux où ils vivent. À travers de nombreux exemples, il met en évidence comment il est possible de laisser une certaine spontanéité dans les modes d'occupation des espaces extérieurs à l'habitation, qu'ils soient publics ou privés. De ce point de vue, la rue peut devenir un espace habité, comme l'est l'espace intérieur du logement.

Pour mener à bien ces démarches, il défend la notion de deuxième chantier. Il considère qu'il nous faut penser différemment le projet d'architecture, et arrêter de l'envisager comme devant aboutir à un produit fini. Laisser la possibilité de compléter et d'apporter des modifications aux aménagements est pour lui le meilleur moyen de parvenir à terminer un projet et à rendre les rues vivantes. *« Qu'il s'agisse du tissu urbain, des profils des rues, des bâtiments, des règles d'urbanisme, des règles du jeu social, cela suppose un état d'esprit lors de chaque projet : loin de penser à un produit fini, avoir en perspective un ouvrage non fini, volontairement incomplet et en attente de l'imprévu. Alors le non fini, loin d'être considéré comme un défaut irritant, est vu comme porteur d'une qualité précieuse : être capable d'accueillir les deuxièmes chantiers mis en œuvre par ses habitants⁹². »*

Une fois que le bâtiment est construit et que les habitants ont emménagé dans leurs logements, ce deuxième chantier peut commencer. C'est un processus qui doit s'installer dans la durée et prendre en compte une temporalité longue et parfois aléatoire. Tout comme les plantes poussent, ces chantiers progressent. En s'attardant sur les exemples de Brême, et surtout de Fribourg en Brisgau dans le sud-ouest de l'Allemagne, Nicolas Soulier montre combien ces seconds projets nécessitent du temps pour exister. Des abris pour les vélos et des bancs apparaissent, des cabanes se construisent, différents végétaux sont plantés ou poussent spontanément. Un certain désordre existe, mais cela fait la vitalité de ces « work in progress ». *« Ce deuxième chantier est fait de multiples petites tâches et processus, dont aucune, prise isolément, n'a*

⁹² *Ibidem*, p. 97.

beaucoup d'importance, mais qui, additionnées au fil du temps, peuvent avoir de grands effets dans l'espace⁹³. ».



Fribourg en Brisgau, photographie Nicolas Soulier

Ces aménagements s'infiltrent le long des rues et à l'intérieur des îlots, entre les bâtiments. L'architecture construite dans un premier temps leur sert de support. Les immeubles, implantés en retrait par rapport à l'alignement de la rue, ménagent un espace disponible, ouvert aux initiatives. *« Le deuxième chantier s'inscrit dans l'horizon d'attente de ce projet initial ; il est non seulement le bienvenu, mais venant compléter sa mise en œuvre, il en forme la deuxième étape nécessaire [...] Ces menues constructions, ces dépendances, ces abris, ces stocks, ces véhicules, ces plantes et même ces objets ou meubles divers et variés qui traînent ici et là, deviennent partie intégrante de l'architecture des lieux, et lui donne toute sa matière et tout son sens⁹⁴. ».* Ils rendent les rues extrêmement variées, et les passants, sollicités par une foule de détails, n'y ressentent pas de monotonie. En accomplissant l'architecture, ils

⁹³ *Ibidem*, p. 95.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 96.

peuvent favoriser l'épanouissement de chacun. Ces deuxièmes chantiers « *sont une des formes d'autoproduction de l'habitat. Chacun peut y trouver non seulement des ressources, mais la réelle occasion de s'approprier son habitation, de trouver son propre équilibre, et de contribuer à constituer sa propre rue*⁹⁵. ».

Ces mécanismes d'autoproduction sont rendus possibles par un partage de la propriété des espaces, et par une complémentarité entre le public et le privé. Ces statuts de propriété jouent un rôle important dans la qualité des espaces urbains. Ils peuvent être source d'inventivité dans les dispositifs spatiaux, tant dans leur aspect que dans les pratiques qu'ils peuvent générer. Ne déterminent-ils pas en effet en grande partie les types de rapport que l'individuel entretient avec le collectif? Cependant, l'intérêt des espaces publics ne tient-il pas également à cette hiérarchie de l'espace telle que nous avons pu l'observer dans les ruelles de Montréal ou les « Mews » de Londres? À plus grande échelle, si nous élargissons notre point de vue, les combinaisons entre des espaces de nature différente semblent permettre une certaine richesse dans les perceptions et les usages.

À titre d'exemple, considérons l'espace public au centre de l'opération du Barbican à Londres pour illustrer ce propos⁹⁶. L'établissement du plan directeur a eu lieu entre 1955 et 1959, et sa construction, commencée en 1963, ne s'est achevée qu'en 1982. La planification et l'ensemble du projet ont été réalisés par l'agence Chamberlin, Powel and Bon. Le Barbican a été conçu comme un ensemble dense, mêlant dans une programmation urbaine mixte des logements, des équipements et des services publics, et une petite proportion de commerces. Les appartements sont répartis dans trois tours de quarante-quatre et quarante-trois étages et dans des barres de logements, principalement de huit étages, disposées sur un socle comprenant trois niveaux. S'y ajoutent également treize maisons individuelles. Outre quelques services publics, la programmation comprend une école publique secondaire, l'école de musique et de théâtre de Guildhall, une bibliothèque, des restaurants et le Barbican Centre qui regroupe une salle de concert, un théâtre, un cinéma et des salles

⁹⁵ *Ibidem*, p. 271.

⁹⁶ L'ensemble du projet et de son processus d'élaboration sont détaillés dans cette monographie de l'agence CP&B : Elain Harwood, *Chamberlin, Powell & Bon, The Barbican and Beyond*, Londres, RIBA Publishing, 2011, p. 99 *sqq.*

d'expositions. Au sud, l'église Saint Giles Cripplegate se trouve intégrée dans l'aménagement du site, ainsi que quelques vestiges de l'enceinte romaine de Londres.



Barbican Centre, Londres, 2012

Le projet adopte les principes de séparation des circulations automobiles et piétonnes. Des parkings occupent une partie de l'épaisseur du socle, et les piétons circulent sur une promenade haute qui dessert l'ensemble des bâtiments au dessus du socle. Du point de vue de l'espace public, la principale critique que l'on peut apporter au projet est un manque de relation avec les rues avoisinantes situées trois niveaux en dessous de la circulation piétonne du Barbican. À la décharge des architectes, l'augmentation du programme du Barbican Centre, alors que les logements étaient déjà en construction, a encore renforcé cette séparation. Pourtant les espaces publics au centre de l'opération sont à peu près au même niveau que le sol du reste du quartier. Cet espace central est l'élément structurant principal du projet. Sa forme et son orientation résultent de la couverture des voies de chemin de fer et de métro entre les stations Barbican (à l'époque Aldersgate) et Moorgate. Il

constitue, au cœur de l'ensemble des programmes, l'un des aspects les plus marquants du Barbican.

La mixité des fonctions contribue à la fréquentation et à l'animation des espaces extérieurs par des usagers qui ne résident pas dans les logements. Ceci a conduit à une hiérarchisation des espaces publics selon leur proximité avec des équipements ou avec les logements. Au sud, l'accès à l'école secondaire se fait directement depuis la rue adjacente, par un square créé à côté de l'église Saint Giles Cripplegate. Les espaces de jeu et de sports dédiés à l'école constituent un premier sous-ensemble d'espaces extérieurs, bien qu'ils ne soient évidemment pas accessibles au public. L'ensemble des autres espaces publics se développe le long de la couverture des voies de chemin de fer et de métro. Dans le sens longitudinal, une vaste pièce d'eau organise la répartition et la hiérarchisation de sous-espaces, dont l'atmosphère varie en fonction de leur destination.

Le Barbican Centre est certainement l'équipement le plus attractif présent sur le site. Sa programmation attire de nombreux spectateurs, et son rayonnement en fait un des centres culturels les plus réputés de Londres. Devant son entrée principale, un espace public minéral borde la pièce d'eau. Des fontaines circulaires en gradins permettent de s'approcher de l'eau, et des assises, elles-mêmes circulaires, ponctuent l'espace. Des terrasses de bars et de restaurants animent tout au long de la journée cette sorte d'avant-scène du centre culturel.

La pièce d'eau se prolonge à l'est en passant sous un bâtiment implanté sur pilotis, perpendiculairement à l'axe principal de l'espace public. À l'extrémité du lac, tel qu'il est habituellement désigné, se déverse une cascade au dessin abstrait. Les pilotis mettent un peu à l'écart un espace de pelouse agrémenté d'arbres. Il est ressenti plutôt comme un espace semi-public, ce qui le destine principalement à l'usage des occupants des bâtiments en bordure. À l'ouest, situé après l'extrémité de la pièce d'eau, un autre espace vert se trouve légèrement décalé par rapport à l'axe principal. Malgré cela, il semble plus directement accessible à partir de la place minérale devant le Barbican Centre. C'est également un espace assez simple de pelouse, mais à la végétation arborée plus dense. Les arbres offrent un lieu plus intime et assurent une protection par rapport à une ouverture trop grande sur l'espace central. De

l'autre côté, tout à fait à l'ouest, il est bordé par une rangée de petites maisons aux toits aménagés en terrasses.



Barbican, Londres 2012

Les espaces publics au centre du Barbican s'organisent ainsi dans une hiérarchie précise et assez subtile qui permet d'en différencier les usages depuis la place centrale minérale jusqu'aux petits espaces à l'abri d'un arbre. On peut cependant regretter le manque de porosité entre ces espaces publics et le reste du quartier, alors même que la volonté à l'origine du projet était d'en faire un morceau de ville à l'intérieur de la ville. « *The scheme was a reaction against the single-use precinct planning found in most post-war city centres and suburbs, and in the new towns*⁹⁷. ». La mixité des fonctions et la qualité des espaces publics centraux demeurent néanmoins des caractéristiques très importantes de ce projet.

Nous avons évoqué par ces exemples quelques pistes pour rendre l'espace urbain plus riche et plus vivant. La mixité des fonctions, la

⁹⁷ « *Le projet était une réaction contre la planification d'enceintes monofonctionnelles que l'on trouve dans la plupart des centres villes et des banlieues, et dans les villes nouvelles.* », *ibidem*, p. 111.

hiérarchisation des rues et des espaces publics, la relation et le traitement des limites entre privé et public, la possibilité offerte aux habitants de s'investir dans l'aménagement de ces limites sont autant de moyens par lesquels semble possible l'activation des espaces urbains. Ils paraissent pouvoir amener une mise en adéquation de la ville avec les usages et leurs évolutions. Par notre pratique photographique, nous essayons d'identifier ces dispositifs spatiaux et leurs qualités intrinsèques. Nous tentons de mettre en évidence cette inventivité du quotidien dans la multiplicité des configurations qui sont proposées à notre regard. L'espace, qu'il soit architectural ou urbain, acquiert ainsi de la présence lorsque nous pouvons interagir avec ces dispositifs. Comme nous l'avons dit, les espaces privés, semi publics ou publics s'agrandissent mutuellement et se complètent alors dans la profondeur de champ de l'urbain. Les limites deviennent alors plus floues, et ce peut être une opportunité pour les habitants d'y gagner en satisfaction et en liberté.



Barbican, Londres, 2012

Deuxième partie

Expériences urbaines

1. Les Itinéraires urbains et la marche

1. Itinéraires urbains

1.a Itinéraire et dérive

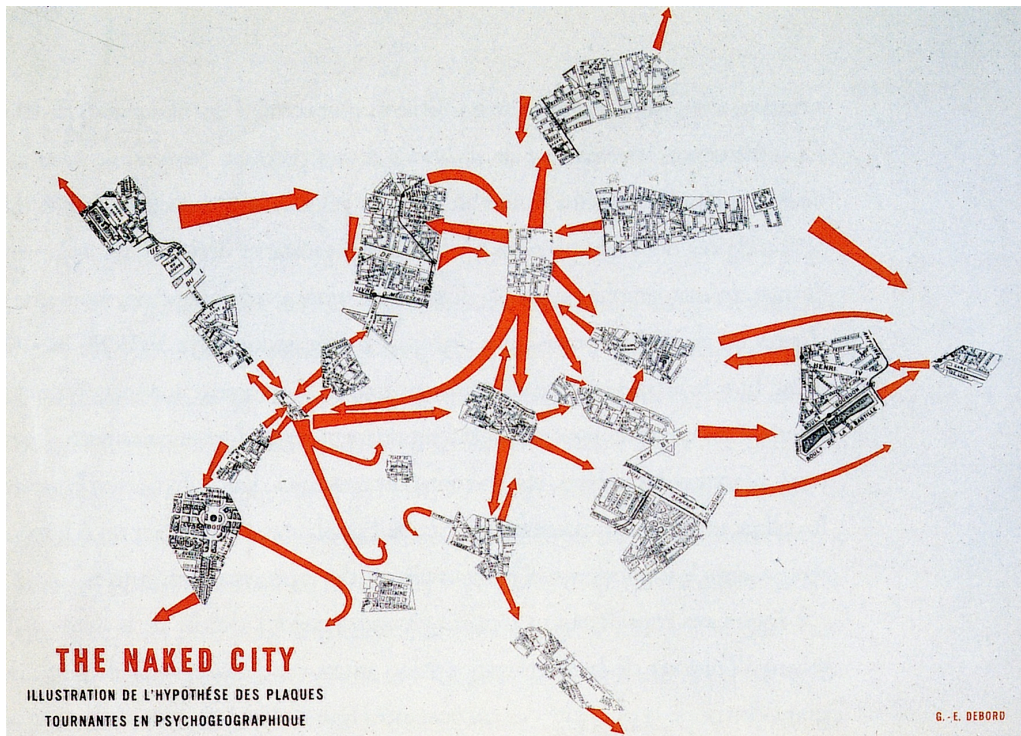
Pour aborder la question de l'itinéraire urbain, il semble utile de le positionner par rapport à la pratique de la dérive urbaine conceptualisée en 1956 par Guy Debord. La « Théorie de la dérive⁹⁸ » a inspiré depuis lors de nombreux travaux liés à l'exploration et à l'investigation de l'espace urbain. Elle s'attache à identifier des ambiances telles qu'elles peuvent être perçues au cours de déambulations à l'intérieur des villes. Guy Debord l'envisage comme étant le moyen de faire apparaître l'identité psychogéographique des quartiers traversés. L'objet de la dérive est de mesurer l'influence de l'espace physique sur l'affectivité de ceux qui le pratiquent. Pour Guy Debord, ces déambulations doivent aboutir à des représentations, cartes, films ou textes, établissant la variation des affects, et donc des ambiances, au sein d'une ville.

La « Théorie de la dérive » propose une définition et établit les objectifs et les modalités. Tout d'abord, la dérive y est présentée comme étant une traversée rapide des espaces urbains. Celui qui s'y adonne doit le faire sans raison pratique particulière pour rester le plus disponible possible à l'exercice de sa sensibilité, et le plus ouvert aux affects que les territoires traversés génèrent. Pour autant, l'aléatoire de la dérive ne joue pas un rôle particulier. Guy Debord présuppose en effet l'existence d'une psychogéographie des villes qui serait identifiable et repérable de manière objective. La pratique de la dérive par des petits groupes de quelques personnes en garantirait l'objectivité. Cette appréhension de l'espace dans sa dimension psychologique est facilitée par ce comportement inhabituel que constitue le déplacement sans but, du moins débarrassé des finalités quotidiennes où il est motivé par ce que l'on a à

⁹⁸ Guy-Ernest Debord, « Théorie de la dérive », publiée pour la première fois dans *Les lèbres nues* n° 9, novembre 1956, et repris dans *Internationale situationniste*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 52 *sqq.*

faire. De plus la rapidité du trajet permet de ne retenir que les impressions premières liées à la traversée des territoires.

Il apparaît que c'est par l'accumulation et la confrontation des expériences menées par ces petits groupes que la structure psychogéographique de l'espace urbain peut se dévoiler. Les différents espaces d'une ville sont identifiés sous forme d'unités d'ambiances homogènes. Leur localisation est repérée, ainsi que la manière dont elles s'articulent et se connectent entre elles. Selon Guy Debord, dans la dérive apparaît ce qui caractérise une ville, c'est-à-dire une structure d'ambiances différenciées. Ces agencements mettent en évidence « *ce jeu entre des situations et des circonstances urbaines qui construisent un parcours, où ces trajets ne se déploient que dans des écarts intenses entre des architectures traversées*⁹⁹ ».



Guy Debord, *The Naked City*, affiche, 35,5 x 48,5

La carte psychogéographique de Paris réalisée en 1957 par Guy Debord met en évidence ces intervalles entre des moments d'intensité. *The Naked City* matérialise les déplacements par des flèches rouges et les portions de la ville où des unités d'ambiances ont été repérées sont représentées par leur plan découpé

⁹⁹ Thierry Davila, *Marcher, créer*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 31.

dans une carte de Paris. Comme le souligne Thierry Davila, si elle montre les changements d'ambiance, « surtout, elle met en valeur la rapidité et la discontinuité de la déambulation, le fait qu'elle est construite à partir d'écarts, comme un écart¹⁰⁰ ». La dérive permet ainsi d'identifier et de distinguer non seulement des unités d'ambiance, mais aussi ce qui les sépare. La ville y apparaît comme un ensemble d'îlots d'intensité séparés par des vides qui ne semblent dégager aucun affect particulier, alors qu'en réalité ils sont pourtant construits. Dans la « Théorie de la dérive », Guy Debord souligne que sa pratique doit conduire à proposer un changement de la ville de manière à réduire ces écarts jusqu'à aboutir à leur suppression complète. Quoi qu'il en soit, les représentations urbaines qu'elle révèle transcrivent une image discontinue et morcelée de la ville comprise comme une succession d'ambiances.

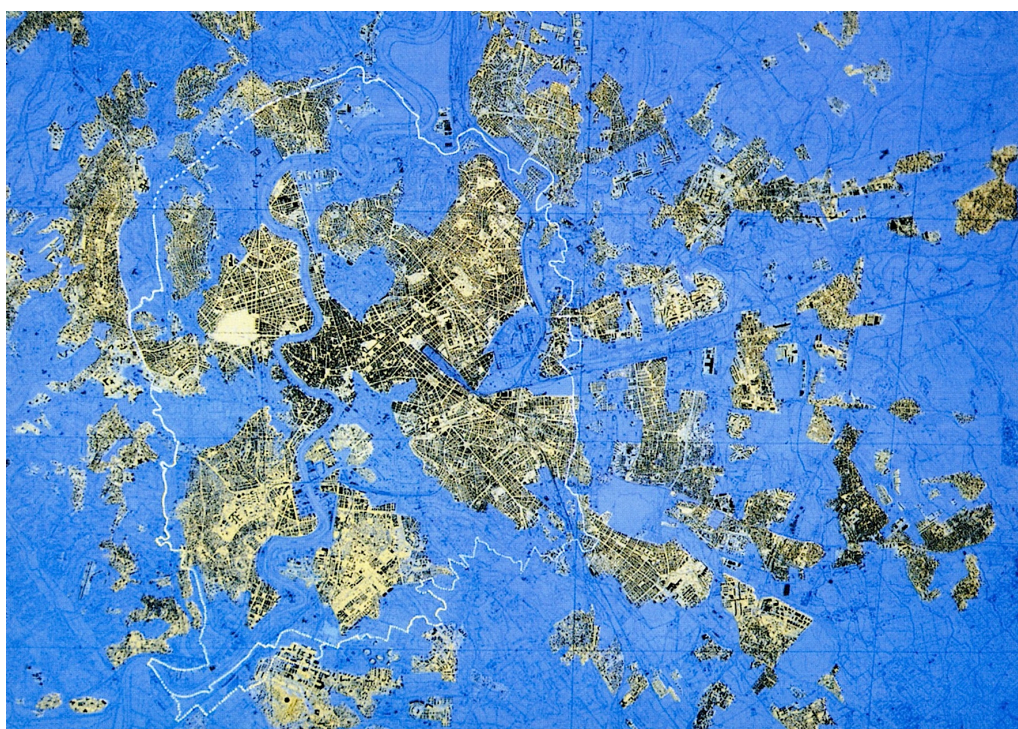
Le groupe d'architectes romains Stalker reprend à son compte cette pratique de la dérive tout en en proposant une interprétation ancrée dans la réalité de la ville contemporaine. Le groupe, qui comprend une dizaine de personnes, a connu une brève existence en 1990 avant d'être refondé en 1993. Il a adopté le nom de Stalker en référence au film éponyme d'Andrei Tarkovski réalisé en 1979. Dans l'œuvre de Tarkovski, le stalker est un guide qui conduit des visiteurs à travers une zone interdite, dangereuse, jusqu'à un lieu où les vœux peuvent être exaucés. Le groupe italien ne partage pas le même pessimisme que le film où les promesses de bonheur sont vouées à l'échec. Cependant, ses membres ont trouvé leur espace de recherche, leur zone qu'ils nomment les territoires actuels.

Dans leur manifeste de 1996, ils les définissent comme formant « le négatif de la ville bâtie, les aires interstitielles et marginales, les espaces abandonnés ou en voie de transformation¹⁰¹ ». Leurs déambulations les conduisent à en explorer non seulement les caractéristiques physiques, mais également à en explorer la vie cachée et à y rencontrer parfois leurs habitants anonymes, souvent invisibles du reste de la ville. Ces endroits sont aussi souvent des lieux de vie et d'appropriation libre sous forme d'habitats plus ou

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹⁰¹ Stalker, *Stalker, à travers les territoires actuels*, Paris, Jean-Michel Place, 2000, non paginé.

moins précaires ou de jardins improvisés. Proche de la dérive de Guy Debord, la pratique de Stalker vise à percevoir l'écart entre le monde quotidien, sûr et maîtrisé, de la ville constituée et la découverte de l'inconnu et du transitoire. L'incertitude et l'inquiétude liées à la traversée de ces territoires sont ici un moyen pour la perception de gagner en acuité. Parcourir ces espaces « *génère une sensation de dépaysement, un état d'appréhension qui conduit à une intensification des capacités perceptives*¹⁰² ». L'écart entre les deux mondes n'en apparaît que plus palpable.



Stalker, *Le Tour de Rome*, 1995

Stalker arpente ces territoires actuels à pied lors de dérives effectuées par des groupes de plusieurs dizaines de personnes pour une durée qui peut varier entre une journée et une semaine. En 1995, l'exploration des terrains vagues de Rome, intitulée *Le Tour de Rome*, dura quatre jours, entre le 5 et le 8 octobre. Dans ce cas, les participants partirent avec des tentes et vécurent en continu sur le site exploré. Dans sa durée, le mouvement constitue le moyen d'une activation de ces territoires. Il permet non seulement de les parcourir, mais aussi de les faire exister et de leur donner une visibilité dans l'espace de

¹⁰² « Manifeste Stalker », *ibidem*.

la ville. Pour Stalker, « *traverser est un acte créatif. Il signifie créer un système de relation au sein de la juxtaposition chaotique des temps et des espaces qui caractérisent les territoires actuels*¹⁰³ ». C'est par l'expérience directe de ces espaces que l'on peut accéder à leur connaissance et comprendre leur dynamique. Ainsi leur cartographie ne peut être constituée que par les archives issues de l'expérience qui y a été menée. Films, photographies et textes produits par les participants conservent la trace de la déambulation, et la carte de ces territoires actuels n'est autre que ce qui s'y est passé au cours de leur traversée.



Stalker, *Le Tour de Rome*, 1995

La pratique de la dérive constitue pour le groupe Stalker une démarche cognitive. Le but est d'abord d'activer ces territoires, mais surtout d'en faire émerger une connaissance et d'élaborer un savoir sur leur réalité et leur mode de fonctionnement en les faisant exister par un mouvement qui parcourt leur surface. Ce déplacement représente, comme le remarque Guy Tortosa, « *l'engagement de soi dans l'espace incontrôlable de la vie*¹⁰⁴ ». Ceux qui

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ Guy Tortosa, « Stalker, l'utopie réaliste et l'architecture du mouvement », dans *Stalker, à travers les territoires actuels*, *op. cit.*

participent à ces dérives doivent engager tout leur être dans ce vécu singulier des territoires actuels. Cet engagement permet, par l'acuité de la perception, d'accéder à une connaissance réellement expérimentée et éprouvée. En posant ce regard différent sur les terrains vagues et les délaissés de nos villes contemporaines, Stalker change également la manière d'envisager l'architecture. Il ne s'agit plus pour l'architecte d'ajouter à la ville existante, mais d'observer ce qui se passe, de rapporter et de comprendre comment dans ces espaces vacants, c'est l'habitant qui produit son habitat. Ici, l'architecte ne fait exister qu'un déjà là, un déjà conçu, c'est-à-dire une architecture ready-made.

Ce positionnement singulier de l'architecte, tel que le souligne Guy Tortosa, est cependant sous-tendu par un point de vue plus général sur la manière d'envisager son domaine de réflexion. « *Via la mise en place de ces procédures, l'architecture devient littéralement synonyme de "déplacement" : elle (re)naît du déplacement des moyens de la recherche sur les lieux mêmes de cette recherche*¹⁰⁵. ». Ceci montre que la pratique de la dérive chez Stalker repositionne le travail de l'architecture. Celui-ci ne se fait plus à distance, depuis son bureau ou son écran d'ordinateur. Au contraire, il s'élabore dans la proximité, sur le lieu même de son sujet. L'expérience de la démarche se vit dans son espace de réalisation. Stalker n'intervient pas sur les territoires actuels, mais bien dans ces espaces délaissés. Ceci conduit Thierry Davila à caractériser ainsi cette pratique : « *la marche dans les territoires actuels, les traversées des espaces urbains interstitiels, l'abandon au devenir à l'œuvre dans la mégapole, défont la logique du contrôle et de la maîtrise du territoire au profit d'une heuristique de la fluidité, au profit du déplacement spéculatif d'un sujet multiple, d'un corps collectif nommé Stalker*¹⁰⁶ ».

À travers ces exemples, le déplacement apparaît comme un des moyens privilégiés de découverte et de compréhension de l'espace urbain. Il nous permet d'en percevoir les multiples aspects par la proximité que la marche entretient avec les lieux parcourus. Il modifie notre regard et nous fait voir des caractéristiques de la ville qui, autrement, nous seraient plus difficilement accessibles. Dans notre pratique des itinéraires urbains, nous pouvons retrouver

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ Thierry Davila, *op. cit.*, p. 150.

une certaine filiation avec ces démarches. Rendre la perception plus active et plus aigüe, identifier des ambiances ou des pratiques d'espace, élaborer une connaissance des lieux de l'intérieur de l'expérience que nous en faisons, sont des éléments essentiels. Cependant, notre pratique des itinéraires urbains se distingue par d'autres aspects. Certes, identifier à l'avance des parcours, le tempo du trajet, faire l'expérience de la continuité de l'espace urbain, traverser des lieux de natures différentes, permettent d'envisager certaines spécificités de l'itinéraire urbain. Mais notre pratique se veut plus ordinaire et presque quotidienne dans sa démarche. Elle se veut aussi plus proche non seulement des caractéristiques physiques des espaces, mais aussi de leurs usages. N'est-ce pas une tentative pour s'approcher du banal et du quotidien, mais dans ses expressions singulières ?

1.b De la visite à l'itinéraire

La notion d'itinéraire est apparue progressivement dans notre pratique. Comme beaucoup d'architectes, lors de nos déplacements et de nos voyages, nous allions visiter des bâtiments. Notre intérêt se portait bien entendu sur les icônes de l'histoire de l'architecture. Elles faisaient, de manière assez automatique, l'objet de visites, cela faisait partie de notre culture. Nous étions également motivés par l'actualité architecturale, et par la volonté d'aller nous rendre compte, par nous même, de ce dont nous avons entendu parler ou que nous avons pu lire dans les revues. Toutes ces réalisations étaient des points sur des cartes, et elles devenaient le motif de nos déplacements dans les villes que nous visitions. Bien sûr, comme beaucoup, nous nous intéressions à l'endroit où elles se trouvaient et à leur environnement immédiat. Aller de l'une à l'autre définissait des trajets que nous parcourions dans les villes. Ces explorations involontaires entre des bâtiments repères ne constituaient pas pour autant une pratique de l'itinéraire telle que nous l'entendons aujourd'hui. Les visites des icônes de l'architecture demeuraient les moments forts de ces parcours. Les intervalles entre elles ne parvenaient probablement pas à susciter un intérêt équivalent. La ville se donnait à voir, mais plutôt comme un arrière plan, en creux ou en retrait. Malgré tout, notre attention à l'usage et aux

structures urbaines, que nous avons déjà évoquée, nous orientait vers autre chose, mais sans très bien savoir quoi.

C'est dans la confrontation avec des événements particuliers et spectaculaires que notre compréhension de ce que pouvait être un trajet s'est complètement transformée. De retour à Berlin à l'été 1990, quelques mois avant la réunification des deux Allemagnes, notre perception de la ville s'est trouvée radicalement modifiée par l'absence du mur. Après son ouverture le 9 novembre 1989, il avait été progressivement démantelé, et avait presque entièrement disparu lorsque nous sommes arrivé. Seul le bruit prégnant des quelques marteaux de ceux qui voulaient encore en arracher un petit morceau sur les dernières portions qui subsistaient, nous rappelait que l'événement était récent. C'est donc par cette absence que nous avons pris différemment conscience de l'espace urbain et du trajet qui le parcourt. L'impression de vivre, même à quelques mois de distance, un événement historique majeur a attisé notre curiosité, et nous a amené à parcourir l'ancien *no man's land*. Il semblait urgent d'aller voir, avant que tout change et se transforme.

Les lignes de métro avaient été raccordées, et les rues ne se terminaient plus en cul-de-sac contre le mur. Elles avaient rapidement retrouvé leur continuité passée. Les déplacements à l'intérieur de la ville étaient bouleversés, et de nouveaux quartiers devenaient facilement accessibles, ouverts à nos explorations sans qu'il soit nécessaire de passer une frontière. Mais le *no man's land* était toujours là, bien présent. Le mur absent conservait ainsi une présence physique réelle dans le tissu urbain. Il était encore facile d'en suivre la trace tout au long de son parcours sinueux. Il dessinait désormais un chemin dont les raisons et les causes avaient disparu. Ce tracé paraissait alors incongru, tantôt séparant des territoires homogènes, tantôt reliant des espaces hétérogènes en rupture les uns avec les autres.

L'absence du mur et la continuité de son tracé ont alors joué un rôle de révélateur de l'espace urbain et de ses caractéristiques. Ainsi, le chemin étroit sur lequel nous avons l'habitude de marcher, entre le mur et un immeuble, se révélait être le trottoir d'une ancienne rue ramenée à l'existence. Les bâtiments situés sur le trottoir d'en face étaient à nouveau accessibles. À un autre endroit, le *no man's land* s'avérait être une portion d'un ancien canal qui avait été comblée. Il était bordé de chaque côté par une rue, et de part et d'autre des

logements se faisaient face. Deux mondes, deux univers se côtoyaient, à nouveau réunis, ensemble dans la même ville. Des ponts parfois invisibles étaient rouverts à la circulation, et la Spree retrouvait son statut de rivière au centre de Berlin. Suivre le no man's land conduisait à renouveler la compréhension que l'on avait de la géographie de la ville, et transformait radicalement la perception du tissu urbain. Il ne s'agissait plus de faire l'expérience d'une limite, mais au contraire de retrouver la continuité de l'espace dans la reconnaissance de ses différences.

Ce premier trajet nous avait emmené de Lehrter Bahnhof¹⁰⁷ au nord du Reichstag, à la porte de Brandebourg, à Potsdamerplatz, et jusqu'à Schlesischer Tor à Kreuzberg en passant par Zimmerstrasse, Bethaniendamm et Köpenickerstrasse entre autres. Il avait constitué, en quelque sorte, une première expérience fortuite de la pratique de l'itinéraire urbain. Par la suite, lors de chaque séjour à Berlin, nous avons répété ce trajet dans son intégralité. De nombreuses fois, nos pas suivaient le même chemin dans une ville qui changeait en permanence. La curiosité de voir ce qui s'était transformé tout au long de cet itinéraire nous motivait. La ville n'était pas reconstruite de la même manière partout. Des continuités étaient recrées à certains endroits, alors qu'ailleurs, des ruptures et des discontinuités perduraient ou apparaissaient avec les nouvelles constructions. Les usages changeaient également très rapidement. La construction des bâtiments gouvernementaux à côté du Reichstag, abritant désormais le Bundestag, avait commencé. Les projets de Potsdamerplatz se terminaient, et les centres d'affaires de Friedrichstrasse, à l'angle de Zimmerstrasse, avaient pris la place du Checkpoint Charlie. Ailleurs, si de nombreux logements étaient construits, beaucoup de terrains vagues subsistaient en l'état. Ils étaient parfois occupés, de manière dite alternative, par des événements culturels ou festifs, ou bien encore par ceux qui s'installaient pour y vivre dans leurs camions ou leurs caravanes.

Lors de chaque trajet, tous ces changements créaient des espaces nouveaux et modifiaient nos perceptions. Rapidement, il est apparu que c'est par la pratique de cet itinéraire particulier que nous pouvions en prendre

¹⁰⁷ Aujourd'hui, elle a été reconstruite pour accueillir les trains à grande vitesse. Son inauguration a eu lieu en 2006, et elle est appelée Berlin Hauptbahnhof (architectes : gmp von Gerkan, Marg & Partner).

réellement conscience de manière plus précise et plus profonde. L'incohérence, en termes urbains, du tracé du mur nous y aidait, en nous contraignant à traverser des territoires extrêmement différents. Si nous avions voulu nous placer strictement en termes de logique urbaine, il eût été bien souvent préférable d'adopter des trajets plus cohérents en suivant les axes principaux de circulation. Nous aurions pu, à partir de l'avenue du 17 Juin, passer sous la porte de Brandebourg, traverser Pariserplatz et emprunter Unter den Linden. Nous aurions également pu, à partir de Potsdamerplatz, traverser Leipzigerplatz et continuer sur Leipzigerstrasse. Il eût été également possible de remonter Friedrichstrasse. Nous aurions alors eu une lecture de la ville par le biais de ses axes structurants, là où se développaient les principaux projets. Mais aurions-nous eu la possibilité dans cette approche globale de percevoir l'espace urbain et son évolution de manière aussi fine et complète ? Est-ce que toute une partie importante de cet espace ne nous serait pas restée cachée, comme dissimulée derrière un paravent ?

Il nous faut bien sûr reconnaître tout l'intérêt d'une lecture structurante de la ville par ses grands axes que nous avons aussi pratiqués. Mais la ville vécue les déborde en s'enfonçant dans les espaces intermédiaires, dans les rues pour un moment oubliées par le développement et la reconstruction. Notre itinéraire, fixé par le tracé du mur, nous amenait seulement à croiser ces axes principaux. Par contre, il nous a probablement permis d'accéder à une perception de l'ensemble de la ville et de sa variété. D'une certaine manière, il nous a fait passer de l'autre côté du paravent. Les juxtapositions heureuses, les solutions de continuité, les incohérences et les surprises sont apparues, et sont rentrées dans notre champ de visibilité. La face cachée des choses s'est parfois dévoilée, laissant apparaître un tissu urbain tout autre, moins organisé et moins rigide, l'ordre et le désordre cohabitant dans l'inachèvement de la ville. L'itinéraire urbain est ici au sens propre une pratique transversale qui cherche à faire émerger toute la variété des espaces urbains en les traversant dans la continuité d'un trajet. Il permet ainsi de resituer les détails d'usages et de formes dans un contexte plus large, tout en nous amenant à percevoir la ville dans ses rapports de proximité immédiate et d'articulation entre les choses.

1.c Une méthode pour mener des expériences urbaines

Après avoir pratiqué à quelques reprises cet itinéraire berlinois, il nous est apparu que cette pratique pouvait constituer une méthode pour explorer les villes et tenter d'appréhender et de comprendre leurs espaces. Nous avons ensuite essayé d'appliquer cette démarche à d'autres villes et à d'autres contextes urbains. Il est alors apparu nécessaire d'en saisir le fonctionnement et de déterminer quelques règles pour pouvoir mener à bien ces expériences. Les principes régissant notre pratique des itinéraires urbains concernent la manière de fixer un trajet, la façon de le pratiquer et les conditions minimales indispensables à la plénitude de chaque expérience réalisée. Ayant mis au point ce protocole, son intérêt s'est confirmé dans sa capacité à faire apparaître les complexités et les subtilités propres aux villes contemporaines. Ce n'est que par la suite que nous avons systématisé cette pratique de l'itinéraire dans les villes où nous nous rendons.

Tout d'abord, il est nécessaire de déterminer un point de départ et un point d'arrivée pour fixer les limites de l'itinéraire. À Berlin, deux stations de métro jouaient ce rôle : Lehrter Bahnhof et Schlesischer Platz. Ailleurs, il peut en aller de même, mais il arrive aussi que ces repères soient constitués par des bâtiments où nécessairement nous serions passés. Cela peut être une construction nouvelle, un musée, une galerie d'art, mais aussi un restaurant ou un hôtel, ou encore un rendez-vous fixé auparavant. Ensuite, il faut définir des points intermédiaires par lesquels nous souhaitons passer pour fixer l'itinéraire. Le tracé du mur de Berlin nous avait fourni un premier trajet sans que nous ayons eu besoin de le déterminer. Dans d'autres villes, il nous revient de le définir. La plupart du temps, le choix se fait en sélectionnant des points d'intérêt de même nature que ceux que nous avons évoqués ci-dessus. De ce point de vue, l'itinéraire demande une préparation et un repérage de ces points qui peut se faire par des moyens d'information multiples : revues, guides ou personnes s'étant déjà rendues sur place. Ces quelques données nous permettent de savoir par où nous allons passer, et comment va se développer notre trajet.

Enfin, à chaque fois, nous nous fixons comme obligation de traverser des territoires de nature différente. L'un des traits majeurs de cette pratique est

de toujours déborder la logique du chemin le plus court ou de l'ensemble cohérent à l'intérieur du tissu urbain. Il importe d'aller voir au-delà et à côté, de prendre des chemins de traverse, de fréquenter les marges et les transitions, les entre-deux mais aussi de parcourir entièrement des quartiers homogènes différents, qui voisinent à l'intérieur de la même ville. Les itinéraires peuvent ainsi être de longueur extrêmement variable, et le temps pour les parcourir peut varier entre une demi-journée et une journée. Il importe en effet d'avoir la possibilité de les pratiquer d'une seule traite, surtout lorsque nous en faisons l'expérience pour la première fois.

Le seul mode de locomotion retenu pour ces parcours est la marche. Elle nous paraît être le moyen le plus approprié pour se saisir de la continuité de l'espace d'une ville. Les transports en commun, la voiture, ou même la bicyclette sont des moyens de transport trop rapides pour pouvoir percevoir les articulations fines et les détails de l'espace urbain. Ils ne nous permettraient pas d'être assez attentifs aux variations d'usages, ni à la manière dont elles s'inscrivent dans les conditions spatiales qui leur sont offertes. L'itinéraire urbain nécessite une certaine lenteur pour pouvoir libérer la perception de la contrainte de l'urgence, et nous rendre suffisamment disponibles aux sollicitations nombreuses que nous rencontrons. Cette lenteur permet de s'engager pleinement dans l'espace de la ville et de laisser aller la perception au devant des choses. Marcher est le moyen de pouvoir regarder non seulement devant soi, mais aussi sur les côtés, voire de se retourner et de revenir sur ses pas. La marche est un mouvement constant qui ne s'arrête que pour reprendre. Son rythme convient à la continuité spatiale de la ville, non pas une continuité morphologique supposée, mais bien le caractère ininterrompu de son espace. Quelle que soit la nature des lieux et leurs différences, marcher permet de les parcourir et de les enchaîner les uns à la suite des autres, en les percevant à la fois de manière active et proche. Par la marche, l'itinéraire urbain inaugure à chaque fois une nouvelle forme de complicité lucide avec l'endroit où l'on se trouve.

Si nos itinéraires se définissent toujours par leur point de départ et par leur point d'arrivée fixé comme un objectif à atteindre, ils n'ont pas de direction privilégiée. Il est possible de les parcourir dans un sens ou dans l'autre. Beaucoup d'entre eux ont d'ailleurs été répétés à plusieurs reprises, à

quelques jours ou à quelques années d'intervalle. Lors de ces répétitions, il est préférable de les effectuer dans des sens opposés. Malgré les retours en arrière possibles et les demi-tours momentanés, une seule direction crée une orientation privilégiée du regard, et il est bon de redoubler au moins une fois l'expérience dans le sens opposé. Cela est toujours la source de nouveaux points de vue, de nouvelles découvertes et de nouvelles perceptions. Ainsi, la pratique des itinéraires urbains constitue une forme d'expérience cumulative où ce qui avait été perçu une première fois se trouve augmenté dans la répétition du même trajet.

Bien que nous ayons dit qu'il est souhaitable d'effectuer le parcours d'une seule traite, sa longueur peut amener à y intégrer des pauses. Sur le temps d'une journée, il est nécessaire de s'arrêter pour se restaurer ou se reposer. Cela ne peut qu'enrichir l'itinéraire en y introduisant des pratiques et des temps de perception différents. Tout en restant le promeneur étranger au lieu, aller dans un restaurant ou dans un bar, voire faire un peu de shopping, rapproche insensiblement de l'habitant. La manière d'appréhender l'espace se modifie puisque la visée n'est plus la même. Le regard peut y gagner en perspicacité, et les articulations entre usage et espace peuvent y prendre plus de profondeur. Au-delà de la marche et du déplacement, c'est un moyen simple de participer un tant soit peu à la vie de l'endroit et de laisser glisser son regard autrement sur les choses.

Dans le même ordre d'idée, il peut arriver que le trajet soit interrompu, par exemple pour des raisons météorologiques. Dans ce cas, il est toujours nécessaire de le reprendre dans son intégralité. Bien qu'un itinéraire porte sa continuité en lui-même et que celle-ci ne dépende pas de son effectuation en une seule marche, il est indispensable de maintenir la continuité de l'expérience perceptive. Autant un magasin ou un restaurant peuvent parfaitement s'intégrer à un itinéraire et en être une extension porteuse de sens, autant une interruption ne permet pas de le reprendre là où on l'avait laissé sans que l'expérience soit faussée.

Une autre caractéristique majeure de l'itinéraire urbain est son épaisseur. S'il peut se matérialiser par une ligne sur un plan, la réalité de sa pratique est tout autre. Lors du déplacement, c'est en fait un territoire qui devient visible. Le long d'une rue, ses bords ne sont pas une simple limite, ils

ont une profondeur. Les entrées des immeubles de logements, les commerces, les halls ou les atriums des bâtiments de bureaux sont autant de sollicitations pour le regard. Il en va de même pour les balcons et les terrasses, les jardins ou encore les porches qui donnent accès à des cours. Lorsque cela est possible, il faut y entrer pour percevoir d'autres rapports à la rue. De même à chaque croisement, les voies perpendiculaires ouvrent sur la profondeur de la ville et les places, les squares et les parcs offrent aussi leurs étendues. Toutes ces échappées visuelles doivent être pratiquées et confèrent à l'itinéraire sa densité de sens et toute son épaisseur. Il est nécessaire de répondre à toutes ces sollicitations et à toutes ces surprises pour prendre la mesure du tissu urbain. Le hasard amène fréquemment à dévier du trajet pour y revenir ensuite. Pour autant, ce ne sont pas des modifications du parcours fixé. Ces déviations appartiennent à l'itinéraire et permettent de mieux saisir les territoires traversés. L'itinéraire révèle ainsi l'espace urbain latéralement par rapport à sa direction principale. Il s'avère impossible de comprendre les lieux où l'on passe sans prendre en compte cette épaisseur.

Enfin, la pratique de la photographie est intimement liée à celle des itinéraires urbains. Elle est tout d'abord le médium par lequel nous tentons de saisir nos perceptions visuelles. En cela, elle constitue le moyen d'enregistrement des configurations spatiales et de leurs articulations avec l'usage que nous pouvons rencontrer. C'est aussi par la photographie que nous restituons les expériences menées. Mais avant tout, la pratique photographique nous paraît être une forme d'activation du regard. L'appareil photographique n'est pas neutre dans le rôle qu'il joue au cours de nos parcours. Il ne laisse pas la perception en repos. Le cadrage, par la limitation qu'il impose par rapport à la perception d'un espace, oblige à une acuité supplémentaire du regard. Il contraint au choix et à la recherche d'une forme d'adéquation entre ce que nous avons perçu et ce que nous allons en restituer. Pour cela, il rend le regard plus mobile et plus conscient de lui-même. Regarder ne va plus de soi. Il importe de tenter de reconstruire la perception par l'image photographique. Ainsi, une sorte d'argumentaire s'élabore *in situ* en même temps que les photographies se prennent. Ce n'est plus la photographie seule, mais bien la série photographique qui, à partir de la perception, participe à l'élaboration d'un discours sur les choses. Ce rôle actif de la photographie dans les itinéraires

urbains rend leur pratique peut-être plus complexe, mais nous semble constituer un moyen pour en approfondir la démarche.

Déterminer un itinéraire, les modalités de son effectuation dans sa continuité et son épaisseur, la marche et la photographie constituent les règles qui définissent notre pratique de l'itinéraire urbain. Nous avons constitué tous ces éléments en méthode de manière à fixer un cadre à nos explorations urbaines. Ceci nous évite de faire une trop grande confiance à la déambulation et au hasard qu'elle comporte. Même si, comme nous l'avons évoqué, les itinéraires sont momentanément accompagnés de temps de déambulation dans leur épaisseur, il s'avère nécessaire d'adopter une pratique plus systématique. Ces règles permettent d'instituer une démarche susceptible de rendre compte des subtilités de l'espace urbain de manière à approfondir la connaissance que nous en avons. Elles nous permettent de penser l'itinéraire comme le moyen de mener des expériences urbaines pour envisager la ville contemporaine dans toute sa complexité.

Ce protocole inscrit l'itinéraire dans une suite d'expériences et d'interactions que John Dewey définit comme indispensables à la perception et à l'expérience esthétique. *« En effet, pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre. Celles-ci ne sont pas littéralement semblables. Mais avec la personne qui perçoit, comme avec l'artiste, il doit y avoir un agencement des éléments de l'ensemble qui est, dans sa forme générale mais pas dans le détail, identique au processus d'organisation expérimenté de manière consciente par le créateur de l'œuvre¹⁰⁸. »*. Ceci situe notre travail dans un processus à au moins quatre niveaux d'expérience. En tant qu'architecte-promeneur-photographe, nous faisons l'expérience de ce qui a été créé par des urbanistes et des architectes, puis expérimenté et en partie recréé par des habitants. Nous en sommes les spectateurs et, à notre tour, nous les expérimentons et les recréons dans l'interprétation que nous en faisons. Mais, lorsque nous présentons nos photographies sous forme d'expositions ou de publications, le spectateur ou le

¹⁰⁸ John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Paris, Gallimard, 2005, p. 110.

lecteur est invité à son tour à en faire sa propre expérience. Notre travail vient donc s'insérer dans une suite d'expériences antérieures et postérieures.

Dans notre cas, l'architecte-photographe que nous sommes « *a sélectionné, simplifié, clarifié, abrégé et condensé en fonction de son intérêt. Le spectateur doit passer par toutes ces étapes en fonction de son point de vue et de son intérêt propre. Chez l'un et l'autre, il se produit un acte d'abstraction, c'est à dire d'extraction de la signification. Chez l'un et l'autre, il y a compréhension au sens littéral, c'est-à-dire regroupement de détails éparpillés physiquement visant à former un tout qui est vécu comme une expérience*¹⁰⁹. ». Les expériences que nous menons peuvent ainsi devenir des expériences partagées parce que productrices de sens. Notre pratique vise à rendre identifiables et reconnaissables ces instants de la vie urbaine dans l'articulation des usages et des formes de la ville. En tant qu'expériences, elles ouvrent à des points de vue sur l'espace urbain et sur ses qualités sensibles, émotionnelles, mais sans oublier le pourquoi de la ville, c'est-à-dire son utilité et son inscription dans notre quotidien. « *Il n'est pas possible de faire la part, dans une expérience vitale, de la pratique, de l'émotion et de l'intellect et de faire ressortir les propriétés d'une de ces composantes aux dépens des caractéristiques des autres. La phase émotionnelle relie les différentes parties et en fait un tout ; le terme "intellect" signifie simplement que l'expérience a un sens ; le terme "pratique" indique que l'organisme dialogue avec des événements et des objets qui l'entourent*¹¹⁰. ». C'est bien dans cette perception des choses et des événements que nos expériences urbaines se construisent et se développent. Conjonction du sensible et de l'émotion, du sens et de l'échange avec l'environnement dans lequel nous nous trouvons, notre travail adopte effectivement une forme synthétique par la photographie. La recherche d'un dialogue avec ce qui nous entoure au long de nos itinéraires nous amène à réunir dans un tout le résultat de ce que John Dewey appelle « une expérience vitale ».

Expérience unitaire, mais en même temps prise dans la multiplicité de ses parties, elle se réalise pleinement dans la forme de son achèvement. « *Ce sentiment d'achèvement, de plus, n'attend pas pour se manifester que*

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 110 sq.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 111.

l'entreprise soit entièrement terminée [...] La fin, ou terminus, est significative, non par elle-même mais parce qu'elle représente l'intégration de ces parties¹¹¹. ». La forme achevée demande du temps pour se constituer. Elle commence à agir et à s'organiser au cours du trajet, et la perception la suscite. La prise de vue photographique y joue un rôle important par la réflexion sur les choses observées qu'elle demande et par l'analyse à laquelle elle oblige. Une fois l'itinéraire parcouru, cette élaboration est progressive, mais elle n'est autre que la continuation de l'expérience dans une forme. Elle fait pleinement partie du développement de l'expérience et lui en fournit sa clôture. *« Dans toute expérience complète, il y a forme parce qu'il y a organisation dynamique. Je qualifie l'organisation de dynamique parce qu'il faut du temps pour la mener à bien, car elle est croissance, c'est-à-dire commencement, développement et accomplissement. Du matériau est intégré et digéré, de par l'interaction avec l'organisation vitale des résultats de l'expérience antérieure [...] L'incubation se poursuit jusqu'à ce que ce qui est conçu soit mis en avant et rendu perceptible en prenant place dans le monde commun¹¹². ».* Une fois que cette forme est divulguée et présentée, alors une autre expérience peut commencer : celle du spectateur.

Toutefois, chaque expérience peut connaître des temps morts, des baisses d'intensité, voire dans le cas de l'itinéraire urbain des interruptions en attendant sa répétition dans une autre effectuation à un terme plus ou moins lointain. Parcourir à nouveau un itinéraire après quelques jours ou quelques années, peut bien sûr être vu comme une nouvelle expérience. Pourtant, dans la répétition, il s'agit plutôt de la poursuite de la même expérience reprise et augmentée ultérieurement. *« Chaque lieu de repos au sein de l'expérience correspond à une phase où sont éprouvées, absorbées et assimilées les conséquences de l'action antérieure et, à moins que l'action ne soit que pur caprice ou simple routine, chaque action porte en soi du sens qui en est extrait et qui en est conservé¹¹³. ».* À chaque fois, il y a addition et augmentation des résultats de l'itinéraire. C'est le caractère cumulatif de l'expérience. Toute action est augmentée par une nouvelle effectuation, et toute nouvelle action

¹¹¹ *Ibidem*, p. 112.

¹¹² *Ibidem*, p. 112 sq.

¹¹³ *Ibidem*, p. 113.

porte en elle les acquis des précédentes. « *La forme du tout est par conséquent présente dans chacune des parties. Réaliser et achever sont des fonctions continues, et non pas de simples fins, localisées à un seul endroit*¹¹⁴. ».

Les itinéraires urbains sont un dialogue avec les univers qu'ils traversent et avec les choses qui les composent. Une certaine empathie est nécessaire pour accéder à une meilleure compréhension des phénomènes observés et pour écarter si possible tout *a priori*. Être disponible et réceptif sont les deux conditions pour mener à bien ces expériences urbaines sans préjugés. Pour tenter de comprendre la ville, il faut pouvoir s'immerger dans des rapports de proximité immédiate. Le statut de piéton n'est-il pas le plus approprié pour cela ?

2. Le rôle de la marche dans les itinéraires urbains

À des degrés divers, marcher est une activité quotidienne. Aller prendre son bus ou son métro, se rendre à son travail ou faire quelques courses, sont autant d'occasions d'arpenter à pied l'espace de la ville. Pour autant, ceci ne constitue pas une pratique de la marche à part entière ; c'est plutôt un automatisme. Toutes ces actions sont motivées par un but, et la marche n'est qu'un moyen de déplacement commode, le plus souvent sur de petites distances. Ce ne sont même pas des promenades. Ces courts trajets peuvent apparaître comme une obligation plus que comme un divertissement où l'on pourrait profiter du paysage ou explorer le voisinage. C'est cependant le moyen de locomotion le mieux partagé, et ces petits déplacements ne sont pas anodins dans notre vie quotidienne. Ils y occupent une place significative, et certains pourraient même considérer qu'ils sont le signe d'un confort, ou du moins qu'ils témoignent d'un bon fonctionnement du jeu des proximités entre nos différentes activités.

À partir de cet usage quotidien et par extension, la marche apparaît dans la pratique des itinéraires urbains comme une sorte de développement conscient d'une activité ordinaire. Les trajets que nous faisons, de par leur

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 114.

longueur et leur durée, confèrent un autre statut à l'activité de marcher. Elle ne va plus de soi puisque elle n'est plus insérée dans la réalité de nos besoins quotidiens. Dans la pratique de l'itinéraire urbain, la marche est instrumentalisée dans une finalité qui ne relève plus seulement du déplacement. Elle se confond progressivement avec l'acte de percevoir en subordonnant la perception au déplacement. Si l'itinéraire offre la structure générale du trajet, alors marcher est ce qui permet d'aller au devant des choses et de s'immerger dans la réalité physique de la ville et de ses usages. Pour envisager plus précisément le rôle de la marche, il nous faut nous demander ce que la marche nous apporte, et peut-être ce qu'elle transforme en nous. Est-ce qu'elle n'induirait pas des modalités particulières de la pensée ? En tout cas, elle semble modeler le dialogue que nous entretenons avec ce qui nous entoure et la manière dont nous pouvons nous saisir du monde.

2.a La marche comme modalité de la pensée

Marcher engage le corps en son entier dans un mouvement qui prend place à l'intérieur de la ville et nous en fait faire l'expérience. Cependant, cette expérience, telle que nous l'avons envisagée jusqu'à maintenant pose un problème. Au cours de son déroulement, elle pourrait sembler ne fournir que du contingent. Les éléments singuliers qui en ressortent pourraient être compris comme une limitation de la compréhension de l'instant vécu à cette singularité même. Pourtant l'expérience que nous faisons des choses nous fait entrevoir ce qui dépasse l'expérience dans la construction possible d'un raisonnement. L'itinéraire et la marche paraissent ouvrir sur une connaissance allant au-delà de leur simple pratique et des sensations immédiates qu'elle nous procure.

Les expériences que nous menons nous offrent un horizon d'attente qui dépasse leur contingence et les hasards que nous rencontrons. Les lieux nous apprennent quelque chose de plus fondamental de nous-mêmes et de nos pratiques urbaines. Comme le montre Pierre Sansot, « *On ne peut les considérer simplement comme une portion d'étendue : leur espace se confond avec un parcours temporel qui constitue d'une façon indissociable, une*

*meilleure prise de leur aire et un changement de notre être*¹¹⁵. ». Parcourir un lieu nous permet de le percevoir et de le reconnaître en tant que lieu. Mais cette reconnaissance nous transforme par la dimension cognitive qu'elle comporte. De nouvelles perceptions induisent une modification des sensations que nous éprouvons et de la manière dont nous les organisons. Notre savoir sur la ville s'en trouve changé, et cette transformation s'opère et commence à agir sur le lieu même de nos observations.

Marcher imprime un rythme fait d'arrêts, de retours en arrière et de redémarrages. Dans l'itinéraire urbain, ce rythme est motivé par la manière dont nous saisissons des significations et dont nous les articulons dans une forme de connaissance qui en résulte. Un retour en arrière est toujours la conséquence d'un manque que nous ressentons dans la saisie d'un lieu. Nous avons le sentiment que quelque chose nous a échappé, que nous n'avons pas bien vu ce qui se cachait derrière un premier plan, ce qui revient à dire que nous l'avons mal perçu et qu'il nous semble qu'il reste encore quelque chose à voir et à comprendre. De la même manière, l'arrêt traduit la nécessité de prendre plus de temps pour saisir les articulations entre les choses, ou la nature et le fonctionnement des choses elles-mêmes. Le rythme de la marche est un rythme cognitif qui reprend dans un même mouvement le rythme du déplacement et celui du raisonnement. En ce sens, la traversée des lieux nous transforme avant tout parce qu'elle est une augmentation du champ de nos perceptions, mais surtout parce qu'elle est une modification de notre pensée.

Les exemples que nous avons pris jusqu'à maintenant au cours de notre recherche ne sont pas une illustration d'un savoir sur la ville, ils constituent la source et l'origine de cette connaissance. Nous pouvons considérer avec Pierre Sansot que « *L'exemple n'illustre pas une vérité dont nous serions déjà en possession ou une essence que nous connaîtrions déjà. Il se confond avec l'effectuation du lieu dont nous avons à prendre la responsabilité. Oui, le réel, et, par là, nous entendons tout ce que nous pouvons rencontrer selon les diverses modalités de l'expérience humaine, a quelque chose à nous apprendre*¹¹⁶. ». C'est seulement dans un second temps que nous pouvons

¹¹⁵ Pierre Sansot, *Poétique de la ville* [1984], Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 33.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 36.

confronter de manière fructueuse cette connaissance enracinée dans l'expérience que nous faisons des lieux à d'autres exemples et à d'autres savoirs. Notre pratique des itinéraires urbains témoigne de cette primauté de l'expérience dans la constitution d'une connaissance éprouvée, mais doublée aussi d'une méfiance envers le risque de réduire le champ des phénomènes urbains. Or en fait il s'agit au contraire d'ouvrir l'horizon de la ville, d'explorer et de reconnaître la nécessaire complexité de son étendue.

En soulignant le fait que l'exemple soit l'origine d'une connaissance sur la ville, nous ne voulons pas pour autant dire que cette connaissance se constitue en une seule fois et à chaque fois. Nous souhaitons seulement montrer que chaque expérience est un moment de réélaboration d'un savoir. La pratique de l'itinéraire urbain est cumulative au sens où tout nouveau parcours, ou toute réitération d'un trajet auparavant effectué, est l'occasion d'une remise en jeu de ce qui pouvait être tenu pour acquis précédemment. Se confronter à des lieux et à de nouvelles perceptions des choses construit d'une part une connaissance des choses observées, mais induit d'autre part une réévaluation et une réélaboration de notre savoir sur la ville de manière plus globale. Marcher crée ainsi une attente par rapport à ce qui se présente à nous, et constitue en soi un questionnement. Pour Martin Heidegger, « *“Attendre” veut dire ici : de tous côtés chercher du regard, à l'intérieur du déjà pensé, le non pensé qui s'y cache encore*¹¹⁷. ».

La marche se fait ici interrogation et nous amène à traverser les territoires en questionnant ce que nous y rencontrons. Ainsi, elle réinscrit l'expérience vécue dans l'instant au cœur d'une expérience plus large, fruit de toutes les expériences menées précédemment. Si notre intérêt se porte bien sur les singularités d'une expérience présente, il n'en est pas moins confronté à celles, plus anciennes, qui nous permettent de la réinvestir et de la réinterpréter. Ce qui nous intéresse est donc pris au sens où Martin Heidegger l'entend : « *être entre et parmi les choses, se tenir au milieu d'une chose et y rester sans faiblir*¹¹⁸ ». Là est bien notre propos : être dans le monde, au sein des choses et nous y tenir. La partie la plus importante de la définition est peut-être « *sans*

¹¹⁷ Martin Heidegger, « Que veut dire “penser” ? », dans *Essais et conférences* [1954], traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 165.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 154.

faiblir », c'est-à-dire y demeurer, et nous attacher à ce qu'elles ont à nous apprendre. La marche apparaît alors dans toute sa plénitude, comme un moyen pour accéder à l'essence des choses.

Le parcours inscrit dans l'espace urbain dévoile ainsi ce qui nous intéresse. Les choses, telles qu'elles apparaissent devant nous, se livrent et s'ouvrent à notre compréhension. Notre attention est captée par ce que nous remarquons de leurs formes, de leurs articulations ou de leurs usages. Le mouvement nous permet de nous en saisir selon différents angles, et nous pouvons y entrer ou les contourner en fonction de l'intérêt que nous y trouvons et de ce qui nous paraît marquant. Nos perceptions nous guident à la fois dans les lieux que nous traversons, mais aussi dans notre manière d'appréhender les choses. Elles nous donnent non seulement accès au monde que nous explorons, mais elles organisent également notre raisonnement et notre connaissance. En ce sens, Martin Heidegger précise que « *Le trait fondamental de la pensée jusqu'ici connue est le percevoir (das Vernehmen). La faculté de percevoir s'appelle la raison (Vernunft)*¹¹⁹. ».

Dans la pratique des itinéraires urbains, la pensée se construit par rapport à ce qui nous est donné à percevoir de l'espace urbain. Les choses, par leur présence, nous donnent à penser, et la marche nous amène à les reconnaître comme présentes. C'est par leur disposition et leur signification qu'elles deviennent pour nous objet de pensée par la perception. Ce que nous avons envisagé dans la première partie de cette recherche comme présences architecturales et urbaines, apparaît ici comme étant ce qui articule dans le percevoir les choses et la pensée qui se construit à partir d'elles. L'usage comme relation à l'espace architectural et urbain, la signification, les façades et la profondeur de l'espace urbain, tels que nous les avons envisagés, constituent cette présence qui s'offre à notre perception.

Dans « Que veut dire "penser" ? », Martin Heidegger poursuit son analyse en précisant que « *Ce que la pensée, en tant qu'elle est percevoir, perçoit, c'est le présent dans sa présence*¹²⁰. ».

Si nous ramenons ceci aux questions qui nous occupent ici, nous pouvons dire que ce que nous percevons comme présent devant nous est perçu dans la qualité de sa présence. Autrement

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 165.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 166.

dit, notre compréhension de la ville peut se définir par ce que nous pouvons en percevoir en termes de qualités d'espaces et d'usages. Ce sont ces traits distinctifs du lieu qui s'offre à nous qui en assurent sa présence.

Les itinéraires urbains, et en particulier la marche, participent à remettre la connaissance de la ville en présence de son objet. Il s'agit de retrouver les choses en elles-mêmes, et de repartir d'elles, pour construire et éprouver une pensée de l'urbain. Opérer ce retour sur la perception des choses qui se situent devant nous est l'opération nécessaire pour éviter les préjugés et les méconnaissances. Revenir toujours à ce réel qui nous est donné semble constituer une voie pour réarticuler la ville et la pensée sur la ville, mais aussi dans la pratique la vie et la ville. Les itinéraires urbains, et c'est la marche qui nous y engage, conjuguent ces deux aspects que sont d'une part l'élaboration d'une connaissance des lieux spécifiques que nous traversons, et d'autre part une connaissance plus globale des phénomènes urbains. Cette connaissance, parce qu'elle est ancrée et issue de la réalité vivante de la ville, ouvre à un possible réinvestissement dans la pratique du projet architectural et urbain.

2.b La marche comme dialogue

Si, par ce processus de perception et d'élaboration d'une connaissance, nous pouvons retrouver les choses en elles-mêmes, cela questionne la manière dont nous nous en saisissons. Marcher dans les villes, sans que nos motivations soient celles de nos obligations quotidiennes, nous amène à l'attitude singulière du marcheur. Dans notre pratique, la marche nous concentre sur l'espace que nous traversons. Son mouvement nous confronte à ce réel qui nous résiste, et c'est par cette résistance que la concentration augmente. Marcher veut dire faire avec des configurations spatiales qui contraignent nos déplacements en les orientant et en nous obligeant à passer à tel ou tel endroit. Cette première résistance de l'espace nous conduit à devoir en comprendre l'organisation pour pouvoir nous y frayer un chemin. Nous passons entre les choses, à côté d'elles, devant elles ou derrière elles, et ceci dessine le trajet qui est le nôtre. Mais pour le marcheur, il est une autre résistance, plus forte et tout aussi constante. L'espace nous résiste en nous opposant la réalité de sa présence. Que sont les

choses qui se présentent à nous ? Quelles sont leurs formes, leurs significations et à quoi servent-elles ? Comment nous en saisir ?

L'itinéraire et la marche constituent des modalités de cette saisie du monde qui nous entoure. En nous concentrant sur ses caractéristiques propres, nous sommes amenés à en retrouver une perception plus immédiate et plus directe qui s'affranchit d'une forme de connaissance préétablie. La marche, dans son rythme, son mouvement et par la concentration à laquelle elle nous conduit, se caractérise par une forme de mise à distance momentanée des savoirs acquis antérieurement. Lorsque nous traversons un territoire, nous ne devons pas chercher à lui appliquer une connaissance préalable. Le marcheur doit au contraire laisser aller sa perception au devant de ce qui se présente à lui. C'est en faisant l'expérience de cette résistance du réel que nous pouvons retrouver une perception plus immédiate des choses. Ainsi par un double mouvement de la pensée, la marche nous ouvre à la perception du réel, et nous referme sur la concentration nécessaire à la perception de sa résistance.

Par là, marcher établit une forme de dialogue avec les espaces que nous traversons. Nous interagissons avec eux par le questionnement qu'ils suscitent en nous, mais aussi par le pouvoir organisateur qui leur appartient et qui modèle nos actions. Michel de Certeau soutient que la marche possède une faculté d'énonciation et il la compare à l'acte de parler. L'acte de marcher a pour lui une triple fonction énonciative : « *c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) ; c'est une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue) ; enfin il implique des relations entre des positions différenciées, c'est-à-dire des contrats pragmatiques sous la forme de mouvements*¹²¹ ». En effet, le marcheur s'approprie la structure topographique de la ville pour pouvoir y inscrire ses déplacements. En le faisant, il prend en compte une organisation spatiale qui lui permet de pratiquer la ville. Ses mouvements à l'intérieur de l'espace activent alors les lieux qu'il traverse au sens où ceux-ci lui apparaissent désormais dans leur forme effective. Il les réalise ainsi en les amenant à l'existence dans la perception qu'il en a. Une fois situé dans l'espace qui a pris

¹²¹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 148.

sa forme, il peut enfin y définir les modalités de ses actions en fonction de ses besoins et de ses envies.

Par là, Michel de Certeau montre que la marche permet de pratiquer la langue de l'espace et de développer des tournures spatiales qui peuvent s'apparenter aux tournures de langage, voire à une rhétorique de la marche¹²². La singularité des trajets choisis, ou l'utilisation de chemins de traverse, génèrent ces écarts par rapport à l'usage littéral de cette langue de l'espace. La marche apparaît alors comme une mise en forme de l'espace, tout comme dans l'acte de parler il existe une mise en forme de la langue. Cependant, si le marcheur est en mesure de parler cette langue, c'est peut-être que l'espace a quelque chose à nous dire. De par sa présence en tant que chose, il nous offre sa signification, ses usages possibles, et le marcheur peut les appréhender. C'est en ce sens que nous pouvons envisager une forme de dialogue avec l'espace que nous parcourons. Ce qu'il nous apprend et les manières dont nous le percevons et l'utilisons apparaissent constitutifs de cet échange entre la présence de l'espace et l'activation de celui-ci par le marcheur. Il y a bien une mise en forme de nos actes dans cette interaction entre l'espace et nous-mêmes.

2.c Marcher ou flâner

Dans notre pratique des itinéraires urbains, marcher prend un sens particulier. Le parcours n'est établi que par la motivation de faire émerger une connaissance des espaces traversés. Il n'a pas d'autre but que celui-ci, et dans le dialogue que la marche permet d'entretenir avec les lieux parcourus, cela pourrait nous rapprocher de la figure du flâneur telle qu'elle a été largement développée depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. En effet, comme le reconnaît Thierry Davila, « *chaque marcheur est redevable au flâneur [...] de son inscription dans l'espace urbain c'est-à-dire de cette disponibilité à la vie, au rythme, au mouvement qui caractérisent ce dernier*¹²³ ». Il est vrai que cette disponibilité est essentielle à notre pratique dans la recherche des détails et des singularités des lieux. Les percevoir nécessite cette attention et cette ouverture aux circonstances qui surviennent au hasard. Tout comme le flâneur, nous nous

¹²² *Ibidem*, p. 149 et 151 *sqq.*

¹²³ Thierry Davila, *op. cit.*, p. 29.

inscrivons dans ce dialogue avec les espaces traversés, et nous croyons à la valeur de l'anodin et au pouvoir de signification du banal. Tout comme lui, nous avons sans doute tendance à délaissier les monuments de la grande histoire et les grandes structures urbaines pour nous intéresser à la ville vécue dans ce qu'elle a de plus ordinaire.

Cependant des différences importantes paraissent nous écarter de cette figure du flâneur. Walter Benjamin le décrit comme étant un personnage irrésolu, oisif, soumis au laisser faire¹²⁴. Le flâneur paraît déambuler dans la ville sans but précis, au gré de ses rencontres et de son inspiration. Il fait confiance à la survenue aléatoire des événements et se laisse porter par ce qui advient. La flânerie se caractérise en effet comme étant une errance à travers la ville au gré des sollicitations, des envies et du hasard. Notre pratique est éloignée de cela en tant qu'elle est détermination d'un itinéraire dans la visée précise de faire émerger une connaissance des lieux que nous parcourons. Elle s'apparente à un acte volontaire inscrit dans la ville. Et si nous pouvons partager avec le flâneur la reconnaissance de la valeur du hasard, ce n'est pas pour lui-même, mais pour ce qu'il peut faire advenir devant nous. L'autre forme de hasard, liée à l'errance, nous est par contre étrangère, tout comme l'errance elle-même. Non pas que nous ne lui accordions pas de valeur, mais il nous semble qu'elle ne nous permettrait pas de clarifier notre vision de la ville et de ses différentes formes d'articulations spatiales.

Il est vrai que le flâneur incarne une vision particulière de la ville, ancrée dans l'histoire. Walter Benjamin l'envisage ainsi : « *La ville est la réalisation du rêve ancien de l'humanité, le labyrinthe. Le flâneur se consacre sans le savoir à cette réalité*¹²⁵. ». Cette manière d'aborder la ville correspond à un moment historique particulier. Le XIX^e siècle qui a vu apparaître la figure du flâneur correspond également au siècle où les villes ont connu de profonds bouleversements. L'industrialisation massive accompagnée d'une forte augmentation de la population a contraint les villes à des transformations importantes. Cette impression de labyrinthe naît de l'expansion rapide des aires urbaines et des restructurations qui l'ont accompagnée. L'errance à l'intérieur

¹²⁴ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle, le livre des passages* [1982], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2009, p. 434 *sqq.*

¹²⁵ *Ibidem*, p. 448.

d'un labyrinthe paraît alors appropriée à ce contexte. Mais aujourd'hui, la vision que nous pouvons avoir des villes se trouve changée par de nouvelles conditions. Une certaine désindustrialisation et une croissance moins forte, au moins dans les villes européennes et nord-américaines, amène une vision peut-être plus pacifiée. Dans notre pratique, nous ne considérons pas la ville comme un labyrinthe, mais plutôt comme un ensemble complexe soumis à une certaine organisation. L'errance y perd de sa pertinence au profit d'une recherche des articulations vivantes à l'intérieur du tissu urbain. Pour nous, il ne s'agit plus de nous perdre dans la ville, mais plutôt de nous y retrouver.

Si nous ne nous reconnaissons que peu dans la figure du flâneur, nous en retenons cependant une de ses caractéristiques telle que la suggère Franz Hessel. Dans *Promenades dans Berlin*, il écrit : « *Marcher lentement dans les rues animées procure un plaisir particulier. On est débordé par la hâte des autres, c'est un bain dans le ressac. Mais, quelque habile que vous soyez à leur céder le passage, mes chers concitoyens berlinois ne vous facilitent pas les choses. J'essuie toujours des regards méprisants lorsque j'essaie de flâner parmi les gens affairés. J'ai l'impression que l'on me prend pour un pickpocket*¹²⁶. ». Nous avons également ressenti ce décalage, cette sorte de gêne qui est la nôtre lorsque nous nous déplaçons avec la lenteur que requiert la pratique des itinéraires urbains. Notre rythme est différent et les personnes que nous croisons peuvent ressentir une forme de voyeurisme. Elles peuvent aussi nous suspecter d'être en repérage pour planifier des cambriolages, et cela nous est arrivé plusieurs fois lorsque nous nous approchions trop près de la frontière de la sphère privée.

Pourtant le marcheur en pickpocket est une figure intéressante. Son activité ne s'exerce pas au détriment des passants, mais plutôt par rapport à la ville elle-même, et elle nous paraît assez bien convenir à notre travail. Nous essayons d'identifier des pratiques d'espaces, de ressentir des sensations et des impressions, de noter des combinaisons formelles. L'ensemble de ces perceptions organise une connaissance des lieux où nous nous trouvons. Nous sommes un peu des voleurs d'idées, de situations inédites ou originales, de configurations d'espaces. Ces petits larcins dans le réel nous donnent à penser,

¹²⁶ Franz Hessel, *op. cit.*, p. 41.

et parfois à inventer autre chose. Ils nous permettent en tout cas d'élaborer des points de vue et de développer des argumentaires. Ils construisent progressivement notre connaissance des phénomènes urbains, et il est certain que sous cet angle, la marche nous enrichit.

2.d La marche : une échelle pertinente pour la ville ?

Jusqu'ici, nous avons envisagé la marche en tant que modalité de notre rapport au monde et comme moyen de son exploration. Nous l'avons interrogée en tant que pratique nous permettant de percevoir les choses et nous donnant accès à leur connaissance. Mais il nous faut nous demander si cela est pertinent dans une approche de la ville contemporaine. En quoi la marche peut-elle nous apprendre quelque chose des grandes métropoles d'aujourd'hui ? N'est-ce pas une pratique plus adaptée à la ville historique et à l'exploration de son centre, de ses faubourgs et de ses périphéries immédiates ? L'échelle d'appréhension de l'urbain que la marche suggère pourrait effectivement nous faire croire qu'elle n'est pas le moyen le plus approprié pour nous saisir de la réalité d'aujourd'hui. Si nous souscrivons à l'idée de la ville-archipel, n'y a-t-il pas une contradiction à vouloir essayer d'explorer des continuités entre des espaces urbains de natures différentes ?

Les métropoles contemporaines peuvent être considérées comme des collages de multiples territoires parcourus par des réseaux d'infrastructures qui les relie, mais aussi les divisent dans leur espace physique. La ville peut désormais nous apparaître morcelée en diverses entités plus ou moins indépendantes que nous traversons avec des moyens de transport rapides. Adriaan Geuze souscrit à cette idée lorsqu'il écrit : « *By driving a car or catching the subway the image of the city is a scenic sequence static with signs and objects passing by. [...] Contemporary landscape escapes the traditional urban ideas because no model suits its banal reality*¹²⁷. ». En effet, ces déplacements rapides dans la ville la recomposent sous la forme d'un ensemble

¹²⁷ « *En conduisant une voiture ou en prenant le métro, l'image de la ville présente une séquence scénique statique avec des signes et des objets qui passent devant nous. [...] Le paysage contemporain échappe aux idées urbaines traditionnelles parce qu'aucun modèle ne convient à sa réalité banale.* », Adriaan Geuze, « Introduction », dans *West 8*, Luca Molinari ed., Milan, Skira, 2000, p. 9.

discontinu d'espaces où nous nous rendons en fonction de nos besoins et de nos activités. Nous habitons à un endroit, nous travaillons à une autre adresse, et nous faisons du sport ou nous distrayons encore ailleurs. La ville paraît constituée de points d'intérêts dispersés à la surface d'un territoire dont nous ne connaissons que quelques bribes, là où nous avons quelque chose à faire. Chacun d'entre nous recompose l'espace urbain en fonction de ses usages et de ses envies, sans qu'à aucun moment il ne semble y avoir de continuité possible entre ces différents espaces. L'image de la ville varierait donc d'un individu à l'autre et serait construite par la somme des points discontinus que nous fréquentons.

Cette conception de la métropole recèle bien évidemment une part de vérité. Nous savons que nous n'en connaissons dans notre usage quotidien que certaines de ses parties, et que nous n'allons jamais dans d'autres. Cependant, cette vision nous paraît être beaucoup plus liée à l'usage de la voiture qu'à celui des transports en commun. Cela suppose en effet que nous partions d'un point très proche de notre habitation, un garage qui lui serait attenant par exemple, et que nous puissions nous garer sur un parking lui-même très proche de notre point d'arrivée. Alors effectivement, entre les deux, la ville ne serait qu'une sorte de spectacle plus ou moins intéressant que nous verrions défiler par la portière. Cette ville de la voiture et conçue pour elle, représenterait alors véritablement la ville discontinue, non plus comme un archipel, mais plutôt comme une constellation de points d'intérêts. Les projets urbains réalisés par l'agence West 8, notamment celui de Borneo Sporenburg à Amsterdam, semblent d'ailleurs contredire ce discours, ou du moins le cantonner à une analyse du territoire dans sa très grande échelle.

Aborder les questions relatives à l'espace des métropoles nécessite de décaler notre point de vue de deux manières. Tout d'abord, il est nécessaire d'adopter une analyse plus collective des déplacements urbains, et non plus de considérer l'individu seul. Nous pouvons en effet nous demander si collectivement la somme de nos points d'intérêt dans la ville ne contribue pas à reconstituer une forme d'espace continue, ou du moins un ensemble d'entités continues. D'autre part, les préoccupations de développement durable nous obligent à modifier notre approche de l'espace urbain. La recherche de la densité conduit à envisager la coexistence de bâtiments et de programmes

différents sur des surfaces plus réduites, générant ainsi des formes de mixités et d'hybridations nouvelles. Les rapports de proximité et de voisinage peuvent y retrouver une nouvelle actualité, et donner lieu à l'invention d'autres types d'articulation des usages, des espaces et des formes. Par ailleurs, l'utilisation des transports en commun modifie notre rapport à la ville en réinstaurant une visibilité de ce qui est proche dans la perception que nous avons des espaces urbains.

Que nous utilisions le bus, le métro ou le tramway, notre perception de la ville s'en trouve changée. Autant l'usage de la voiture pouvait contribuer à disloquer l'espace urbain, autant l'usage des transports en commun repose la question de la continuité urbaine et de la perception de ce qui se situe dans la proximité de là où nous nous trouvons. Il importe à nouveau de nous intéresser à ce qui se passe entre deux stations de bus ou de métro, et donc à ce qui existe de station en station. Les distances entre elles varient selon les villes, mais, comme le montre Jan Gehl, une distance moyenne d'un kilomètre permet de constituer une trame de transport viable, quelle que soit la taille de la ville¹²⁸. Cela ne nous oblige à marcher que cinq cents mètres pour y accéder, et nous pouvons les parcourir en dix minutes environ. Ainsi les transports en commun refont de nous des piétons, et la marche retrouve de son actualité dans la pratique de tous les espaces de la ville.

Notre attention en tant qu'aménageurs, urbanistes ou architectes, doit alors se porter sur cette petite échelle et sur la qualité des espaces urbains adaptés à ce type de pratique de la ville. L'attention portée aux trajets des piétons, tout comme aux manières de s'installer dans l'espace public, nécessite d'envisager la ville dans ses détails pour donner de l'intérêt aux déplacements et éviter d'avoir à traverser des espaces insignifiants et ennuyeux. Réfléchir aux petites unités et aux rythmes architecturaux qui accompagnent celui de la marche permet de rendre les parcours plus intéressants. Les articulations d'espaces et d'usages multiples donnent à voir la vie qui se déroule. Cette richesse visuelle et perceptive rend les parcours moins longs et moins monotones. Tous ces détails qui fabriquent l'espace urbain dans ses petites

¹²⁸ Jan Gehl, *Cities for People*, Washington, Covelo, Londres, Island Press, 2010, p. 121.

dimensions nous rapprochent de notre pratique des itinéraires où la ville est abordée à cette échelle de proximité et dans sa continuité. La rendre accueillante et praticable sans voiture est aujourd'hui un enjeu pour les métropoles contemporaines.

Nous ne développerons pas plus avant cette question du développement durable qui déborde notre propos dans cette recherche. Nous nous contenterons de mentionner ce point de vue du piéton. La marche participe à définir une approche contemporaine des espaces urbains et de leur conception. Cela paraît conforter notre pratique de l'exploration et de la compréhension des métropoles. Sans exclure d'autres analyses à plus grande échelle, ni l'étude des infrastructures, il nous semble que l'échelle de la marche conserve toute sa pertinence concernant les villes d'aujourd'hui. Elle participe à rendre visible la vie à l'intérieur de la métropole et lui confère ainsi identité et intérêt. À cette échelle, envisager la continuité de l'espace urbain dans toute la richesse de ses détails suggère d'y trouver variété et diversité dans un enchaînement de situations concrètes et identifiables. Marcher nous amène peut-être à mettre les choses dans le bon ordre comme le souligne Jan Gehl. « *First Life, then space and then buildings have the character of a universal requirement for planning processes in the 21st century*¹²⁹. ». Aujourd'hui, concevoir des espaces où la vie prime semble pouvoir redonner au piéton toute sa place.

¹²⁹ « *La vie en premier, ensuite l'espace et enfin les bâtiments constitue une exigence universelle pour les processus de planification au XXI^e siècle.* », *Ibidem*, p. 211.

II. Situations et équilibres urbains

Nous avons envisagé comment nous pouvions positionner notre pratique des itinéraires urbains et comment elle pouvait constituer une méthode pour nous saisir par la perception de l'espace de la ville. Après en avoir défini les caractéristiques et avoir déterminé le rôle et la pertinence de la marche dans notre travail, il nous faut nous demander en quoi cette pratique oriente notre perception et notre vision des espaces urbains. Que fait-elle apparaître de la ville et de son organisation à la fois en termes d'usage et de forme ? Ne nous amène-t-elle pas, au-delà des perceptions que nous en avons, à construire une position particulière sur les espaces que nous traversons et à considérer les milieux urbains sous l'angle des modalités de leurs évolutions ?

En effet quelques points se dégagent en ce sens. Tout d'abord, notre pratique des itinéraires nous conduit à aborder la ville en distinguant différents types de subdivisions de son territoire. Il nous est apparu que les catégories de lieu, d'espace et de situation nous apportaient une classification possible des phénomènes observés, et permettaient une analyse plus fine des résultats de nos expériences urbaines. D'autre part, les processus d'évolution des tissus urbains que nous avons vus à l'œuvre à maintes reprises à l'occasion de nos parcours, nous semblent particulièrement importants à analyser en tant que transformations continues de la ville et de la vie qui y prend place. Enfin, différentes catégories de vides urbains nous ont paru jouer un rôle important dans les mutations urbaines que nous avons observées. Il ne s'agit pas seulement des terrains vagues et de leurs usages temporaires, mais cela concerne aussi d'autres types de vides qui nous paraissent jouer un rôle important dans l'adaptation de l'espace de la ville à nos besoins. Ces différents points nécessitent d'être explicités de par l'importance qu'ils prennent dans notre démarche.

1. Situations urbaines

En suivant nos itinéraires à travers des territoires multiples, nos marches à travers les villes nous ont amené à affiner la distinction entre les différentes catégories d'espaces rencontrés. Par leur organisation ou par les impressions qui s'en dégagent, ils ne nous semblaient pas équivalents dans la perception que nous en avons. En lien avec nos recherches antérieures, nous avons alors déterminé des distinctions opératoires pour les identifier et mieux les connaître. Leurs spécificités nous ont permis d'affiner notre approche et de développer notre connaissance des phénomènes auxquels nous étions confronté.

1.a Lieu, espace, situation

Au long de nos itinéraires urbains, nous avons bien entendu perçu des différences d'un endroit à un autre. Plus exactement, nous avons ressenti que des entités se distinguaient les unes des autres et qu'il nous était possible de les identifier en tant que telles. Leurs limites ne coïncidaient pas nécessairement avec celles des quartiers telles que nous pouvons les repérer sur une carte. Par exemple, à Berlin nous connaissons Kreuzberg, dont nous avons déjà parlé, en tant que quartier. Il a bien sûr son identité, son caractère et même sa réputation. Mais ses limites peuvent nous paraître trop administratives. Ses marges conservent un certain flou. D'autre part, à l'intérieur de Kreuzberg, nous pouvons distinguer des entités différentes, et celles-ci se trouvent déborder sur des quartiers limitrophes comme celui de Treptow ou de Mitte. Elles paraissent avoir leur identité singulière, et surtout leur propre unité. Nos trajets permettent de révéler leur existence par ce que nous en percevons, et de les constituer en véritables lieux. « *Et, comme le souligne Pierre Sansot, ce qui prouve à quel point le parcours n'est pas en eux surajouté, c'est qu'il apparaît souvent comme le seul moyen de les distinguer les uns des autres*¹³⁰. ».

Révélant ainsi leur unité par le déplacement, nous pouvons les identifier à l'intérieur de la ville. Mais à quoi tient cette unité et comment pouvons nous

¹³⁰ Pierre Sansot, *op. cit.*, p. 33.

la percevoir ? Qu'est-ce qui fabrique un véritable lieu ? Plusieurs hypothèses sont à envisager pour tenter de comprendre à quoi tient ce sentiment d'être en présence d'un ensemble unitaire. Tout d'abord, la continuité formelle constitue une première piste. Nous pourrions considérer qu'un lieu regroupe des bâtiments construits selon les mêmes gabarits de hauteur, et qu'ainsi cela favoriserait l'impression d'unité que nous cherchons à caractériser. Or, si nous reprenons l'exemple de Kreuzberg, nous devons constater que l'ensemble du quartier et même les quartiers avoisinants sont construits selon des prescriptions de hauteur identiques et pourtant nous identifions des lieux différents à l'intérieur de ce quartier relativement homogène de ce point de vue. De plus, nous remarquons que la présence d'une tour ne suffit pas à mettre en cause l'unité de ce lieu. La tour GSW sur Kochstrasse ne détruit pas le lieu où elle se trouve alors qu'elle est en rupture d'échelle avec ce qui l'entoure. Au contraire même, nous pouvons considérer qu'elle renforce le lieu de par la qualité de sa présence. À l'inverse, certains bâtiments construits dans le cadre de l'IBA que nous avons déjà évoqué, bien que respectant ces gabarits, ne nous semblent pas parvenir à constituer un lieu. La continuité morphologique ne paraît donc pas être une condition suffisante, ni même nécessaire, pour définir ce que pourrait être un lieu.

De la même manière, rechercher l'unité par l'homogénéité des vocabulaires architecturaux ne constitue pas une piste plus satisfaisante. Prolonger un ensemble bâti selon un vocabulaire particulier par la construction d'autres bâtiments réutilisant ce même vocabulaire ne garantit nullement qu'il s'agisse bien d'un lieu. Pour nous en convaincre un peu plus, il nous suffit de penser aux grands ensembles construits dans les années 1960. Le vocabulaire moderniste utilisé alors était également très homogène, mais nous éprouvons cependant une difficulté, voire une impossibilité, à les qualifier de lieu. Ces espaces ne sont pas dénués d'intérêt pour autant, mais ni leur uniformité, ni leur homogénéité formelle, ne nous suffisent pour les considérer comme des lieux véritables. L'unité formelle à laquelle conduit l'homogénéité du vocabulaire architectural ne nous fait pas progresser dans la définition du lieu.

L'unité de l'usage pourrait-elle constituer une piste plus porteuse ? À première vue, il semble qu'elle nous permettrait de distinguer entre les lieux de manière plus probante. Les espaces monofonctionnels sont fréquents dans nos

viles. Nous connaissons les quartiers d'affaires et les quartiers résidentiels, fruits de politiques urbaines mettant en œuvre un zoning largement pratiqué. Mais leur inactivité le soir ou dans la journée les rend hostiles, ou du moins peu accueillants, pour celui qui les fréquente en dehors des heures adéquates. Si nous les identifions aisément dans leur unité d'usage, nous ne les reconnaissons pas nécessairement dans leur qualité de lieu. En tout cas, celle-ci ne semble pas liée à leur caractère monofonctionnel. Les zones résidentielles peuvent parfois exclure le passant en le cantonnant dans l'espace public réduit du trottoir ou l'isoler dans des espaces verts dénués de vie. Et les quartiers d'affaires, ou autres zones d'activité, n'offrent bien souvent rien d'autre que leurs espaces de travail. Le lieu semble alors dépourvu de la matière qui pourrait le constituer.

Enfin, un autre élément de réponse à cette question de l'unité des lieux pourrait être l'unité d'ambiance. Les qualités de lumières, de matières, de couleurs, mais aussi les qualités sonores ou de protection contre les aléas météorologiques, comme le vent ou la pluie, semblent être des éléments décisifs dans la définition d'un lieu. Marie-Ange Brayer appelle « atmosphère » ces ambiances créées artificiellement par l'architecture. Ce mot « *s'applique en architecture généralement à ce que "dégage" un bâtiment : l'atmosphère l'environne et, en aucun cas, ne se substitue à lui*¹³¹ ». Les ambiances générées par l'architecture et par les espaces urbains participent à identifier un lieu et lui confèrent une identité et une singularité. « *L'atmosphère offre une condition pour l'expérience psychique et sensitive de l'espace et du temps*¹³². ». Lors de nos parcours, nous percevons ces variations d'ambiances d'un endroit à l'autre. Elles sont constitutives de l'expérience que nous faisons d'un espace et influent sur la manière dont nous nous saisissons de ses caractéristiques. Sa forme physique, sa disposition spatiale et l'organisation des usages sont perçus dans cette atmosphère qui leur est propre. Ceci constitue une des modalités selon lesquelles nous pouvons identifier un lieu.

Cependant, l'atmosphère change dans le temps, et elle varie au cours du déplacement. Les ambiances s'enchaînent au long des trajets tout en se

¹³¹ Marie-Ange Brayer, « Art/architecture, constructions d'atmosphère », dans *L'Architecture contre-attaque*, art press hors série, mai 2005, p. 51.

¹³² *Ibidem*.

modifiant d'un jour à l'autre en fonction de l'éclairage, des conditions météorologiques ou des événements qui se déroulent. Si elle participe activement à définir un lieu, l'atmosphère paraît trop changeante pour pouvoir l'identifier dans sa permanence. Les ambiances manquent de stabilité pour nous permettre de fixer les caractéristiques de ce que nous avons perçu comme étant une entité au sein de la ville. D'autre part, lorsque nous parcourons un lieu, nous y percevons des ambiances différentes qui coexistent en lui, sans que cela remette en cause son unité. Pris individuellement, ni la forme, ni l'usage, ni l'atmosphère ne semblent donc parvenir à caractériser un lieu, et pourtant nous identifions des lieux différents à l'intérieur de la ville. Il faut envisager que l'unité d'un lieu ne puisse se définir par l'homogénéité des éléments qui le composent.

La pratique des itinéraires urbains, si elle nous permet d'identifier des lieux, nous engage à les considérer dans les qualités de présence de ce qui s'offre à notre perception. Ce que nous en percevons, ce sont les rapports des choses entre elles, les relations entre espaces et usages, et la coexistence d'usages entre eux. Le lieu semble donc se définir comme entité par ces relations et ces rapports. Christian Norberg-Schulz montre que « *Par le fait de construire, l'homme transmet aux significations une présence concrète, et il rassemble les édifices afin de visualiser et de symboliser sa propre forme de vie comme une totalité ; c'est ainsi que le monde quotidien devient cette demeure significative dans laquelle l'homme peut habiter*¹³³. ». L'unité du lieu se manifeste ici par cette forme de vie qui y prend place et s'y déroule. Dans la ville, le lieu concrétise ainsi la singularité d'un mode d'habiter par la particularité des relations entre les choses et entre les usages qui s'y établissent. S'inspirant de Martin Heidegger, Christian Norberg-Schulz considère que le lieu est ce qui rassemble des structures spatiales et des édifices différents en révélant la vie qui s'y déroule. Ceci nous amène à l'envisager sous l'angle des relations et des articulations qui y prennent place en tant que mode d'habiter. Ce dernier s'y incarne et s'y donne à voir.

¹³³ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci* [1979], traduit par Odile Seyler, Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga, 1981, p. 170.

En effet, Martin Heidegger définit le lieu comme étant ce qui rassemble l'être des choses et l'y abrite¹³⁴. Ce rassemblement est ce qui permet à l'homme d'habiter véritablement. Comme il l'écrit : « *Le rapport de l'homme à des lieux et, par des lieux, à des espaces réside dans l'habitation. La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être*¹³⁵. ». Ainsi, ce que nous identifions comme lieu lors de nos parcours nous apparaît en tant que relation particulière de l'homme avec les espaces où il se trouve. Ce que nous percevons est avant tout cet habiter qui y prend place et s'y abrite. Distinguer un lieu d'un autre consisterait alors à distinguer entre des modes d'habiter, et donc entre des types de relations différentes entre l'homme et l'espace où il vit.

Ces relations spécifiques qui s'établissent entre l'homme et le lieu nous paraissent résider dans la manière dont les lieux permettent de ménager des espaces où la vie peut s'inscrire dans toute sa singularité en tant qu'habitation. Ceci nous amène à penser des relations, des articulations entre les choses, entre les espaces et entre les usages. La manière de ménager un espace pour y vivre s'inscrit avant tout dans un ensemble de relations entre l'usage et la façon dont il prend place dans un espace, et entre cet espace et ce qui l'entoure. Martin Heidegger considère que : « *L'espace est essentiellement ce qui a été "ménagé", ce que l'on a fait entrer dans sa limite. Ce qui a été "ménagé" est chaque fois doté d'une place (gestattet) et de cette manière inséré, c'est-à-dire rassemblé par un lieu*¹³⁶ ». Cette insertion de l'espace dans le lieu constitue un point important dans notre pratique des itinéraires urbains. Si nous identifions les lieux dans leur unité par le déplacement, c'est par la connaissance de ces espaces que non seulement nous arrivons à comprendre ce qui constitue un lieu, mais aussi que nous pouvons appréhender la manière dont nous le construisons.

Ménager un espace apparaît comme étant l'articulation de la forme et de l'usage pour réaliser l'habitation de l'homme. Dans cet acte primordial s'inaugure la construction de la ville et des lieux. C'est par la singularité toujours renouvelée de cet acte que nous pouvons faire advenir une identité

¹³⁴ Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », *op.cit.*, p. 183 sq.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 188.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 183.

dans la variation infinie de ses occurrences. Ainsi, « *Bâtir est, dans son être, faire habiter. Réaliser l'être du bâtir, c'est édifier des lieux par l'assemblage de leurs espaces*¹³⁷. ».

Un espace ménagé de la sorte dans un lieu ou, de manière plus générale, dans la ville est ce que, dans notre pratique de l'itinéraire, nous désignons sous le nom de « situation ». Nous préférons employer ce terme pour éviter toute ambiguïté avec d'autres manières d'envisager l'espace. Nous réservons l'usage de ce dernier terme pour désigner de manière générique l'étendue, ou des portions d'étendue, de la ville. Jusqu'ici, nous l'avons employé de manière indifférente en tant qu'espace urbain ou espace architectural. Nous l'utilisons ainsi pour son caractère univoque qui nous permet de désigner différentes spatialités en trois dimensions sans avoir à les spécifier plus avant. Par contre, la qualification des espaces quant à elle relève des termes de lieu et de situation.

Dans notre recherche, le lieu nous paraît rarement se confondre avec l'étendue de la ville, surtout dans le cas des métropoles. Son aire est plus limitée et il définit plutôt des sous-ensembles qui ont leur unité et leur vitalité propres. Comme nous venons de le voir, ces entités singulières se définissent par un mode d'articulation spécifique des formes bâties et des usages qui résulte des modes d'habiter. Mais la qualification des espaces s'opère à la fois au niveau du lieu et au niveau des situations. Ces dernières se définissent également par l'articulation de formes et d'usages, mais à plus petite échelle. Ce sont ces situations qui viennent s'insérer dans les lieux en leur conférant densité et profondeur. Les itinéraires urbains que nous avons pratiqués, s'ils nous ont permis d'identifier des lieux, nous ont aussi amené à porter notre attention plus particulièrement sur les situations urbaines. Ne sont-elles pas l'élément premier de la vitalité des lieux et des métropoles ? Il nous faut maintenant essayer de savoir ce qu'elles sont et comment elles fonctionnent.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 191.

1.b Les situations urbaines : la petite fabrique de la ville

Les itinéraires urbains que nous pratiquons nous mettent en présence des espaces de la ville. Notre attention d'architecte est bien sûr attirée par les objets construits, mais l'intérêt de l'itinéraire tel que nous le pratiquons est de détourner le regard de ce qui se donne à voir avec le plus d'évidence. Ce qui se montre dans un seul geste ne nous révèle que peu des qualités de présence des espaces urbains dans leur continuité spatiale et leur durée. Ne vaut-il pas mieux fouiner dans ce qui est plus discret ou plus caché pour vraiment comprendre les qualités urbaines d'un lieu ou d'une ville ? Les espaces du quotidien recèlent ce genre de secrets souvent enfouis dans la banalité de l'habitude. Ils sont riches d'enseignements, et aussi parfois de promesses d'une ville meilleure et mieux préparée à faire face à ses évolutions.

La pratique de la photographie nous a certainement aidé à mieux comprendre la manière dont le quotidien s'infiltré dans la ville et participe à la créer. Elle a orienté notre regard vers des espaces que l'on pourrait considérer comme secondaires, et qui semblent moins organisés ou moins figés. La photographie a également renforcé notre intérêt pour les contextes et pour la manière dont les objets s'y insèrent. Situer ces objets dans leurs relations et leurs articulations avec ce qui les entoure nous conduit à les envisager dans la singularité de leur emplacement. Cette attention aux contextes et aux espaces du quotidien amène à s'attacher à ce qui distingue et à ce qui singularise un espace. Notre pratique photographique est basée sur cette recherche des différences et sur ce qui permet de définir une identité, c'est-à-dire *in fine* sur ce qui donne de l'intérêt à être quelque part.

Dans cette recherche du différent et du singulier, il nous est apparu que la notion de situation prend une importance particulière. En la définissant comme articulation singulière de l'usage, de l'espace et de la forme, elle constitue une sorte d'unité de base pour une approche qualitative de la ville. En effet, dans nos parcours, nous avons constaté que ces situations ouvraient à cette interaction fructueuse entre l'habitant et les espaces qu'il fréquente. Elles permettent une déclinaison qui, allant du plus public au plus privé, concerne l'espace de la ville dans sa continuité. Par là, ces situations singulières se

rencontrent aussi bien dans l'espace public que dans la relation entre le privé et le public, ou encore dans l'espace privé.

Pour les définir plus précisément, prenons l'exemple d'un ensemble bâti mélangeant des formes urbaines de natures différentes. Nous nous trouvons toujours dans le quartier de Kreuzberg à Berlin. Cet ensemble inclut Mariannenplatz à l'est. Il est bordé au sud par Waldemarstrasse, au nord par Bethaniendamm et à l'ouest par Adalbert Strasse. Ses périphéries sont constituées d'immeubles dont les façades continues se présentent formellement de manière homogène. L'îlot central de ce secteur est occupé principalement par les bâtiments d'un ancien hôpital construit en 1847 et désaffecté en 1970. Dans son état actuel, cet îlot comprend un ensemble de bâtiments discontinus séparés par des espaces de verdure laissés plus ou moins à l'abandon selon les endroits, alors que d'autres parties sont entretenues.



Mariannenplatz, Berlin, 2005

Des situations très différentes s'enchaînent donc tout au long des parcours qui nous permettent de le traverser. Du côté de Waldemar Strasse, sa limite est plus franche et plus marquée. Il est possible d'accéder au cœur de l'îlot central par un square entretenu où se trouve un petit terrain de sport. Cet

espace, qui se prolonge vers le nord, accueille des séances de cinéma en plein air. À partir de là, il se dilue progressivement et devient plus informel. Un petit chemin bordé d'arbres permet d'aller vers l'est. Il longe sur sa droite l'arrière d'un jardin d'enfants et d'un centre social. En poursuivant dans la même direction, il mène à Mariannenplatz. Cette longue place rectangulaire est bordée d'immeubles continus à l'est et au sud. Au nord elle est limitée par l'église Saint Thomas. Parfois elle sert de fond de scène à des représentations théâtrales. Si nous revenons vers l'îlot central, la place est en partie bordée par la façade monumentale du bâtiment principal de l'ancien hôpital. Il est aujourd'hui principalement occupé par le Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, un centre d'art de quartier géré par le district de Kreuzberg-Friedrichshain. En plus de sa collection permanente, il programme tout au long de l'année des expositions temporaires, ainsi que différentes manifestations artistiques, et il abrite également des ateliers d'artistes.



Arrière du Kunstraum Kreuzberg/Bethanien

Berlin 2007

Si l'on aborde l'îlot central par l'autre côté, à partir du croisement entre Bethaniendamm et Adalbert Strasse, l'impression qui s'en dégage est toute différente. L'angle de l'îlot précédent, dépourvu de construction, est occupé

depuis de nombreuses années par une ferme pour enfants. Ils peuvent y voir des moutons, des chèvres, ou encore des oies et des canards. Il est aussi possible de monter des poneys dans un petit manège. L'ambiance est à la fois champêtre et urbaine puisque les bâtiments voisins sont très proches. De l'autre côté de la rue, quelques immeubles de logements s'inscrivent dans un tissu plus lâche et très végétalisé. Un centre d'accueil de jour pour enfants et une bibliothèque bordent l'îlot principal.



Ferme pour enfants, Bethaniendamm
Berlin, 2007

En poursuivant sur Bethaniendamm, un bâtiment squatté jouxte un terrain où sont installés des camions et des caravanes. Ces « Wagenplatz », si elles sont moins nombreuses aujourd'hui, constituent un mode de vie alternatif, et il y en a plusieurs dans le quartier. En contournant ce campement, nous revenons vers le cœur de l'îlot central et nous retrouvons le square en arrière du centre d'art. Les transitions entre les différents types d'espace sont peu sensibles et se font progressivement. À l'arrière des habitations donnant sur Adalbert Strasse, les limites entre l'espace privé et l'espace vert public ne sont pas clairement établies. Seules quelques places de parking sont identifiables. Le caractère relativement secret de ce cœur d'îlot ne rend peut-être pas le

marquage de ces limites véritablement nécessaire. Hormis la « Wagenplatz » qui, elle, est entourée d'une clôture, on passe insensiblement d'un espace à un autre, et c'est la végétation qui marque le plus les différences selon qu'elle est entretenue ou pas.



Wagenplatz, Bethaniendamm
Berlin 2007

Le fait qu'il y ait un squat et une « Wagenplatz » sur le site qui nous intéresse ici est quasiment anecdotique pour les questions qui nous préoccupent. Par contre, ce qui importe ce sont les différentes situations que nous y rencontrons. Chacune constitue un mode d'articulation singulier entre usage, espace et forme. Le square, le jardin d'enfant et le centre d'art en est un exemple. Le square, les habitations, les parkings et les espaces verts plus délaissés en est un autre. La place, le centre d'art et le square en forment encore un supplémentaire. Nous voyons que ces différentes situations s'enchaînent de manière souple et fluide, et qu'elles autorisent des types d'appropriations multiples. Ce qui importe dans cette organisation spatiale, ce ne sont pas les fonctions qui sont présentes, mais plutôt la manière dont chacune propose un mode d'articulation singulier avec ce qui se trouve dans sa proximité immédiate. C'est cela que nous désignons par le terme de situation.

Il nous semble que ces situations constituent l'élément primordial du tissu urbain.

Elles nous engagent à penser la ville non pas comme une juxtaposition de fonctions, mais selon la manière dont celles-ci s'articulent dans l'espace urbain pris dans sa continuité. L'exemple que nous venons d'évoquer éclaire aussi ce qu'il nous paraît important d'entendre par continuité. Ce que nous venons de décrire est un ensemble bâti discontinu et hétérogène à la fois dans ses formes et ses usages. Cependant les différents modes d'articulations que nous avons envisagés participent à mettre ensemble ces éléments disparates. Ils les réunissent dans une forme d'unité, et il apparaît que ce sont les situations ainsi identifiées qui forcent la continuité de la ville. Cet exemple nous suggère également que ce qui sous-tend ces jeux d'articulations est peut-être la possibilité d'un vivre ensemble.

En ce sens, nous sommes bien en présence d'un lieu identifiable qui se distingue à l'intérieur de la ville par rapport à d'autres lieux ou à d'autres espaces qui le précèdent ou qui lui succèdent au long d'un trajet. Ce qui le singularise est avant tout la manière dont il articule les différentes situations entre elles. En tant que lieu, il les rassemble en une entité que nous percevons dans son identité propre et dans son unité. Ce lieu se caractérise également par un mode d'articulation spécifique entre les usages, les espaces et les formes. Il se donne à percevoir dans la fluidité de l'enchaînement des situations qui le composent, ainsi que dans son ouverture à des modes d'appropriations multiples par différents groupes d'usagers. En cela il diffère très nettement d'autres lieux qu'il est possible d'identifier à proximité. Il se situe sur une portion de l'itinéraire berlinois que nous avons pris en exemple précédemment, et il en constitue un moment particulier. Nous voyons que c'est bien dans l'épaisseur de cet itinéraire, telle que nous l'avons explicitée, que nous pouvons nous en saisir. Par là, il nous apparaît dans son identité véritable de lieu.

Cet exemple montre également comment un lieu se construit dans le temps et comment il perdure. Certaines situations que nous avons décrites sont temporaires, d'autres sont venues s'ajouter à ce qui existait déjà, alors que d'autres encore peuvent disparaître sans que cela remette en cause sa nature spécifique. Le lieu peut ainsi se renforcer au fil du temps en fonction de ses

évolutions. Ce qui perdure en lui, c'est la nature des types d'articulation d'usages, d'espaces et de formes qui le caractérisent. Cela permet sa transformation sans qu'il perde ce qui le singularise en tant que lieu. Il apparaît que seule la remise en cause de ces modes d'articulations pourrait causer sa perte et sa disparition. Si un lieu s'enrichit dans le temps par modifications successives, il constitue un véritable ancrage pour ceux qui le fréquentent, et c'est par le développement de cet habiter spécifique qui le distingue qu'il peut perdurer.

Les situations urbaines jouent donc un rôle important dans la constitution de la ville. En effet ne sont-elles pas l'échelle adéquate pour nous approprier nos espaces de proximité ? Elles nous impliquent immédiatement dans une relation avec l'espace que nous vivons au jour le jour. Par le jeu d'articulations qu'elles nous offrent, elles nous enracinent dans le monde vécu, et nous invitent à nous y installer et à en faire réellement partie. Les situations constituent alors le moyen de construire notre emprise sur la ville, c'est à dire de développer notre capacité à l'utiliser dans notre quotidien. Comme l'écrit Peter Sloterdijk, « *l'expérience du monde, lorsqu'elle n'échoue pas dans la peur, lorsqu'elle n'est pas perdue dans la psychose, mène à une acclimatation relative des arrivants dans la maison du monde*¹³⁸ ». N'est-ce pas dans cette expérience positive du monde que l'habiter s'inscrit ? L'acclimatation est une forme de « *l'installation en maison*¹³⁹ », et donc de notre faculté à nous approprier les espaces dans lesquels nous vivons. Cet emménagement dans le monde constitue un processus à deux faces où nous nous mettons à la fois en adéquation avec les situations qui nous sont données, et où nous sommes également en mesure d'adapter partiellement l'espace à nos usages pour inventer des situations nouvelles. C'est dans cette ouverture que la ville peut se construire à partir de la petite échelle et des détails du quotidien. En ce sens, il est possible de considérer ces situations comme étant à la base de cette petite fabrique de la ville qui nous permet de penser les lieux dans leur durée et dans leur évolution.

¹³⁸ Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire*, suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* [2000 et 1996], traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Hachette Littératures, 2001, p. 307.

¹³⁹ *Ibidem*.

2. Équilibres urbains

L'exemple précédent de l'îlot bordant Bethaniendamm à Berlin pose cependant un certain nombre de questions par rapport à la ville, à sa constitution et à sa structure. En effet, comment aborder les transformations urbaines à l'œuvre dans les métropoles à partir de ces situations singulières et de la petite échelle ? Comment résoudre la difficulté de concilier la grande échelle de l'étendue du territoire avec la singularité des détails et des modes d'appropriation de proximité ? Bien sûr, nous ne prétendons pas répondre à ces questions dans le cadre de notre présente recherche, le champ concerné est beaucoup trop vaste. Toutefois, il est nécessaire d'en dire quelques mots dans la mesure où cela a une implication réelle sur la manière dont nous envisageons notre pratique des itinéraires urbains.

L'imprécision des limites entre les différents usages, la présence d'espaces apparemment vides disponibles à l'appropriation, et la cohabitation de fonctions multiples sont quelques-uns des problèmes que soulève cet îlot. À tout cela il faut ajouter les processus d'évolution et d'adaptation qui y sont à l'œuvre dans la durée. Cela nous amène à nous interroger sur la nature du vide à l'intérieur du tissu urbain, sans nous arrêter à la seule question du terrain vague ou de la friche. En quoi ces vides peuvent-ils être un moyen de la transformation urbaine ? De plus, nous devons nous demander comment la ville peut intégrer des processus de modification, tout en permettant que de nouveaux équilibres se mettent en place à partir de l'évolution des situations urbaines.

2.a Des vides urbains

Spontanément nous associons généralement l'idée de vide urbain au terrain vague ou à la friche industrielle. Nous le percevons alors comme une interruption dans le tissu urbain, comme un espace délaissé dépourvu d'un usage spécifique qui lui donnerait un statut ou une utilité. En tant que terrain laissé à l'abandon, il ne nous paraît peuplé le plus souvent que d'herbes folles ou de détritrus. Par sa vacuité apparente et par son indétermination, il peut sembler inquiétant, voire dangereux. À tel point que nous pouvons hésiter à le

traverser, nous demandant quelles mauvaises rencontres nous risquons d'y faire. En parcourant certains d'entre eux à Berlin, nous remarquons cependant que des chemins les traversent. Ces raccourcis sont suffisamment empruntés pour que la végétation ne parvienne plus à y pousser. Des traces d'occupation subsistent de temps à autre. Des morceaux de bois posés en cercle pour s'y asseoir, les cendres éteintes d'un feu, des fresques peintes sur un mur témoignent d'une vie qui s'y déroule. Il arrive même qu'un petit escalier permette de descendre jusqu'à la Spree, sans que l'on puisse savoir qui a bien pu le poser là. Serait-ce le point de départ d'un jardin public ? Le terrain vague est avant tout un espace en attente.



À l'arrière du Kunstraum Kreuzberg/Bethanien

Berlin 2007

Mais les vides urbains ne sont pas constitués seulement de ces terrains vagues. À Berlin, ils apparaissent fréquemment sous la forme d'interstices sans statut particulier, par exemple entre deux immeubles. Ces espaces disponibles, sans affectation particulière, semblent s'infiltrer par endroits dans le tissu urbain. Dans le cas de l'îlot en bordure de Bethaniendamm, les vides recouvrent encore une autre réalité. Ils tiennent plutôt à l'absence de définition

de certains espaces. Le flou des limites entre les différents usages et l'état d'abandon d'une partie des espaces verts participent à la constitution de ces vides. Ils traduisent une absence d'usages spécifiques et peuvent être perçus comme disponibles pour de nouvelles activités. Ici, c'est l'indétermination qui les crée. Mais les vides urbains ne le sont pas toujours dans leur réalité physique. Il peut s'agir aussi de bâtiments abandonnés qui ne sont plus utilisés. Ils rentrent alors dans cette même catégorie de vides urbains.

Ces types d'espaces se retrouvent en grand nombre à Berlin. Ceci s'explique par des conditions démographiques et économiques particulières. Le nombre d'habitants stagne et l'expansion économique attendue après la chute du mur n'a pas eu lieu. La décision de transférer la capitale de Bonn à Berlin prise en 1992 a quelque peu relancé l'activité. Mais depuis, la faiblesse de la demande en matière de logements et de bureaux n'a pas permis de mener à bien l'ensemble des grands projets de reconstruction et de réhabilitation urbaine qui avaient été envisagés. Il en résulte que certains secteurs de la ville ne se sont pas développés et que les vides urbains que nous rencontrons n'ont pas été remplacés par de nouveaux bâtiments. La relation à la ville s'est par conséquent construite sur ce paradoxe qui veut qu'une des plus grandes capitales d'Europe en surface ait une des densités les plus faibles. Mais que pouvons nous apprendre de ces conditions si particulières sur les situations urbaines et sur les processus d'évolution des villes ?

Ce n'est pas un hasard si Richard Shusterman a développé sa réflexion sur l'utilité des vides urbains à l'occasion d'un séjour d'un an à Berlin quelques années après la chute du mur¹⁴⁰. Pour sa part, il préfère parler d'absences urbaines plutôt que de vides urbains. Ceci lui permet d'envisager différentes modalités de retrait à l'intérieur de l'espace urbain. Tout d'abord, une première forme d'absence est directement liée à la manière dont nous utilisons la ville. L'organisation de nos usages nous conduit à faire l'expérience des métropoles à partir des lieux que nous fréquentons et à oublier les autres qui alors se trouvent refoulés et ignorés puisque ne faisant pas partie des parcours que chacun établit en fonction de ses besoins. Cette mise en

¹⁴⁰ Richard Shusterman, « Pragmatist Aesthetics and the Uses of Urban Absence », dans *City Life, Essays on Urban Culture*, Heinz Paetzold ed., Maastricht/de Balie, Amsterdam, Jan van Eyck Akademie, 1997, p. 76 sqq.

absence de secteurs entiers du tissu urbain contribue à construire une vision morcelée et fragmentaire de la ville. D'autre part une seconde modalité de l'absence concerne plutôt la question de la mémoire. L'absence du mur, l'absence de l'histoire juive dont nous avons déjà parlé en évoquant le Musée Juif, ou encore l'absence d'un bâtiment précédemment détruit constituent une autre forme de l'expérience urbaine où nous prenons conscience de ce qui manque à l'intérieur de la ville. Enfin, une dernière modalité concerne ce que nous appelons plus précisément des vides urbains, caractérisés par des espaces physiquement vacants en rupture avec le tissu urbain ou par une absence d'usage. C'est cette dernière catégorie d'absences qui nous intéresse plus particulièrement dans notre recherche.

Distinguant ces trois catégories, Richard Shusterman en tire des conclusions qui lui paraissent généralisables à l'ensemble des métropoles contemporaines. En s'appuyant sur ce charme étrange de Berlin et cette fascination particulière qu'elle exerce, il considère que « *that absence may be an essential structural principle of city aesthetics in general, a paradoxical part of their economy of plenty*¹⁴¹ ». Les vides urbains constituent, en effet, ce contrepoint étonnant à l'accumulation de biens et à la densité urbaine. À Berlin, leur présence dans le centre de la ville surprend, tant elle semble contradictoire avec la densité et l'ordonnement des îlots urbains construits. Elle semble contrebalancer la densité et l'équilibrer dans un ensemble plus fluide, moins contraignant et peut-être plus vivable en termes d'usages. Les vides urbains constituent ainsi une respiration dans la ville, une sorte de pause dans son agitation. Ils apaisent sa tension en fonctionnant comme des soupapes par l'indécision de leur ouverture à des usages possibles.

Ils répondent aussi à l'impossibilité de déterminer un ordre définitif pour les grandes métropoles. Comme le souligne Richard Shusterman, l'agitation urbaine, le nombre et la complexité croissante des besoins, ainsi que la nécessité de réunir la grande diversité des habitants à l'intérieur de la ville rendent la maîtrise de ses espaces illusoire. La quantité d'informations à manipuler pour y parvenir semble dépasser largement nos capacités de compréhension. Dans ces conditions, les absences urbaines peuvent venir

¹⁴¹ « *cette absence pourrait être un principe structurel essentiel de l'esthétique des villes en général, une part paradoxale de leur économie d'abondance* », *ibidem*, p. 79.

compenser ce problème en étant un moyen d'adaptation et d'évolution des métropoles. Par là, la ville semble pouvoir assurer un espace de liberté essentiel pour ses habitants. Les vides urbains paraissent ainsi être en mesure de générer un tissu complexe et multiforme qui pourrait répondre à cette diversité croissante des besoins. « *The modern metropolis thus provokes a new model of personal freedom : not mere individual independence from oppressive social bonds, but the “elaboration of individuality” as “qualitative uniqueness” so as to survive the conformist pressure of city crowds where individuality and qualitative difference are drowned* ¹⁴² . ». La ville contemporaine offre donc un nouveau modèle de vie urbaine. Non seulement elle défait les liens sociaux immédiats et obligatoires du village ou de la petite ville, mais elle permet aussi d'en reconstruire d'autres dans des relations le plus souvent choisies, ou du moins réélaborées dans l'organisation de nos usages.

Ces deux aspects des absences urbaines que sont la compensation de la densité d'une part, et la construction d'une liberté individuelle d'autre part, nous amènent à envisager la ville en tant que moyen d'épanouissement personnel sans redouter de manière excessive l'uniformisation des modes de vie et l'affaiblissement de l'individu. En développant ce point de vue, Richard Shusterman souligne que la ville contemporaine peut offrir à ses habitants l'opportunité de développer et d'inventer leur identité singulière au sein de son espace. Le fait d'aborder ces questions à partir du problème spécifique des vides urbains et de la situation berlinoise ne diminue pas la portée générale du propos. Il nous engage plutôt à une réflexion sur la manière dont les villes peuvent satisfaire les besoins de leurs habitants, ainsi que sur les mécanismes possibles d'évolution des espaces urbains.

¹⁴² « *La métropole moderne provoque ainsi un nouveau modèle de liberté personnelle : non plus la seule indépendance individuelle par rapport à des liens sociaux oppressifs, mais “l'élaboration de l'individualité” en tant “qu'unicité qualitative” afin de survivre à la pression des foules urbaines où l'individualité et la différence qualitative sont noyées.* », *ibidem*, p. 85.

2.b Des mécanismes d'évolution urbaine

La pratique des itinéraires urbains nous confronte fréquemment à des situations spécifiques nées de la rencontre entre des conditions urbaines particulières et des nécessités d'usages ou des souhaits exprimés par les habitants. De son côté, la photographie ouvre notre regard à l'identification de ce qui est différent et à la singularité des espaces que nous traversons. La variété et l'inventivité des solutions que nous observons questionnent l'articulation entre des situations urbaines parcellaires et la structuration plus globale de la ville. Comment ménager des interstices ou des écarts pour que ces phénomènes puissent y prendre place ? Si nous comprenons plus aisément que des forces institutionnelles ou économiques puissent modeler l'apparence des métropoles, quel peut être le rôle d'un individu ou d'un petit groupe dans leur transformation ? C'est en prolongeant la réflexion de Richard Shusterman sur les absences urbaines que nous saisissons probablement mieux comment l'identité d'un lieu peut se construire par des processus d'évolutions de la ville.

À partir de l'exemple de la politique urbaine mise en place à Berlin ces dernières années, il est possible d'envisager des mécanismes administratifs et opérationnels qui favorisent la prise en compte de ces vides urbains dans les transformations de la ville. La direction du Sénat de Berlin en charge du développement urbain a fait éditer en 2007 un ouvrage intitulé *Urban Pioneers* qui présente différentes réalisations élaborées dans cet esprit, ainsi que les démarches administratives à suivre¹⁴³. Les projets mentionnés sont nombreux et variés. Ils montrent que ces processus d'appropriation des vides urbains ne sont pas réservés à des interventions culturelles temporaires ou à des pratiques alternatives marginales. Au contraire, ces réalisations intéressent l'ensemble de la vie sociale, et parfois connaissent des développements qui nous semblent à première vue surprenants. En tout cas, ils traduisent une forte implication des différents acteurs de la société.

Une grande partie des terrains et des bâtiments utilisés pour ces projets appartiennent à la ville, alors que d'autres sont des propriétés privées qui font l'objet d'une mise à disposition temporaire en attendant que leurs propriétaires

¹⁴³ Senatsverwaltung für Stadtentwicklung ed., *Urban Pioneers, Temporary Use and Urban Development in Berlin*, Berlin, Jovis Verlag, 2007.

en fassent quelque chose. Dans *Urban Pioneers*, chaque réalisation est présentée selon sa fonction, son cadre juridique, son mode de fonctionnement et de financement. La plupart répondent à des besoins de proximité et beaucoup sont initiées par les riverains, tel est le cas des jardins potagers ou des équipements sportifs et récréatifs. Le rôle de la ville se limite alors à accorder les autorisations et à subventionner dans certains cas la réalisation des projets. Par contre, l'entretien et la gestion des sites sont le plus souvent pris en charge par des associations. Il est à noter que l'état précaire des finances publiques berlinoises a largement contribué au développement de ces pratiques d'autogestion urbaine.



Oststrand, Berlin, 2007

Quelques exemples de réalisations peuvent être cités pour bien mettre en évidence la diversité de leurs fonctions, et aussi des usagers. Parmi ces réalisations, certaines activités sont très temporaires et même saisonnières. Les plages artificielles aménagées le long de la Spree pendant l'été bénéficient d'autorisations ponctuelles à renouveler chaque année. En plus d'une étendue de sable, elles sont toutes accompagnées d'un bar qui ferme souvent tard le soir et qui permet d'en financer l'entretien et la surveillance.



Oststrand, Berlin, 2007



YAAM, Berlin 2007

Le niveau des services offerts est très variable et va de l'installation sommaire jusqu'à des équipements beaucoup plus luxueux comme c'est le cas sur l'ancien no man's land près de Ostbahnhof. Dans le même secteur, toujours au bord de la Spree, le YAAM (Young and African Art Market) offre quant à lui des installations plus diverses, en regroupant des activités sportives, un bar et un restaurant, ainsi que des expositions et des concerts. Dans un registre différent, le Bundespressestrand (Plage de la presse fédérale) est une véritable entreprise commerciale. Initié par une seule personne, ce projet est situé sur la boucle de la Spree en face des bâtiments qui abritent les bureaux des parlementaires et de la chancellerie. C'est un endroit très fréquenté qui accueille beaucoup de journalistes et d'hommes politiques, et ce bar-restaurant aussi centre de loisirs emploie une cinquantaine de personnes. Les vides urbains constituent donc également un enjeu économique.



Golf de Gleisdreieck, Berlin 2007

Source *Urban Pioneers*

D'autres activités sont plus pérennes. Il peut s'agir d'équipements sportifs comme le terrain d'entraînement de golf de Gleisdreieck implanté sur une parcelle appartenant à un promoteur privé et mise à disposition en attendant qu'un projet y soit construit. Le golf comprend également un club-

house provisoire qui pourrait être démonté et déplacé ailleurs ultérieurement. L'entretien et le fonctionnement sont, là aussi, assurés par des fonds privés et par les cotisations des membres du club. À l'inverse, à Friedrichsfelde, un ancien centre de soins pour enfants a été mis à disposition par la ville pour accueillir une pépinière d'entreprises. Le jardin attenant doit par contre rester ouvert aux résidents des immeubles avoisinants. Ici, différents fonds de soutien à la création d'entreprises ont été mobilisés pour assurer la viabilité du projet, tout en minimisant son coût par les conditions d'occupation des bâtiments.



Pépinière d'entreprises à Friedrichsfelde

Source *Urban Pioneers*

Enfin, terminons par un exemple d'aménagement d'un espace public dans le but de remplacer un terrain vague à Prenzlauer Berg. Les riverains, souhaitant bénéficier d'un jardin et de terrains de jeux pour enfants, en avaient fait la demande auprès de la ville qui possédait ce site laissé en friche après l'abandon de la construction d'une caserne de pompiers. Ein Platz für Marie¹⁴⁴ est né d'un accord entre les autorités locales et les habitants pour mener à bien ce projet de jardin public dans une enveloppe budgétaire assez faible. Sa réalisation fut financée sur des fonds publics et par des donations. En échange,

¹⁴⁴ Une place pour Marie.

les riverains, utilisateurs de ce parc, sont dans l'obligation d'en assurer eux-mêmes l'entretien. Ici aussi, le rôle de la ville est de faciliter un projet pour répondre à une demande sociale, tout en intervenant dans des limites financières strictes. Chaque partie semble y trouver son compte. Les habitants ont amélioré leur qualité de vie, et les autorités locales ont construit un projet sur ce terrain vague à moindres frais.



Ein Platz für Marie, Prenzlauer Berg

Source *Urban Pioneers*

Le groupe d'architectes berlinois *Urban Catalyst* voit dans ces expériences urbaines une manière d'envisager l'évolution des villes selon des procédures parallèles et alternatives à la planification urbaine traditionnelle. Dans leur contribution à l'ouvrage *Urban Pioneers*, ils analysent en quoi cette politique urbaine permet de mettre en adéquation la ville et les besoins des habitants, et comment elle peut être une réponse à la difficulté de faire évoluer l'espace urbain en temps de crise économique¹⁴⁵. De leur point de vue, la planification urbaine pose plusieurs problèmes. Tout d'abord, le résultat qui en

¹⁴⁵ Philipp Misselwitz, Philipp Oswald, Klaus Overmeyer (Urban Catalyst), « Urban Development without Urban Planning, a Planner's Nightmare or the Promised Land ? », dans *Urban Pioneers*, op. cit., p. 102 sqq.

est attendu vise la plupart du temps à la réalisation d'un produit fini conçu comme un tout. Celui-ci peut alors difficilement intégrer des modifications trop substantielles en cours de route. Le temps nécessairement long qui existe entre les études initiales et l'achèvement des chantiers rend le projet d'autant plus difficile à maîtriser que cette durée s'allonge. De nombreux aléas peuvent venir perturber son bon déroulement. Il arrive que les conditions économiques, les mouvements de contestation des riverains, le traitement de terrains pollués, ou encore la préservation de bâtiments historiques provoquent des retards ou des remises en cause. Tous ces éléments constituent des obstacles importants à la planification avec lesquels il est nécessaire de composer. « *Current planning systems were created to deal with phases of growth and prove inadequate in the face of shrinking processes or stagnation*¹⁴⁶. »

Il paraît donc indispensable de mettre en place d'autres types de processus qui puissent compléter, voire prendre le relais de la planification urbaine habituelle lorsque celle-ci connaît des difficultés ou comprend des lacunes. Il faut alors envisager des formes hybrides qui permettent d'intégrer des usages multiples et de traiter la question des vides urbains ainsi générés. Ces modes d'hybridation amènent à envisager les évolutions de l'espace urbain comme étant une transition progressive dont le programme n'est pas connu à l'avance. Ils entretiennent une relation particulière à la ville, où elle s'ouvre à l'interprétation et à la découverte. En fonction du potentiel de cet espace, il deviendrait alors possible d'y mener des expérimentations, et d'y inventer d'autres formes d'intervention et de relations sociales.

Urban Catalyst défend cet urbanisme ouvert permettant de conjuguer la planification urbaine avec l'incertitude des programmes et du devenir final des projets. Ce processus d'adaptation à des usages multiples et à des conditions économiques aléatoires permettrait de prendre en compte de nouvelles formes de dynamiques urbaines, comme nous l'avons vu à travers les exemples berlinois que nous avons cités. Pour *Urban Catalyst*, penser la ville comme un processus d'évolution conduit à ne plus considérer le projet urbain comme devant se réaliser dans une forme finale figée. Au contraire, il semble

¹⁴⁶ « *Les systèmes de planification actuels ont été créés dans le cadre de phases de croissance et se révèlent inadéquats pour faire face à des processus de contraction ou de stagnation.* », *ibidem*, p. 103.

nécessaire de le concevoir comme un moyen de configurer un mode de développement urbain qui puisse se saisir des opportunités qui se présentent au fil du temps. Ouvrir ainsi les processus d'évolution à un grand nombre d'initiatives sociales permet également de réintégrer les vides urbains dans la dynamique de la ville et dans la continuité de son tissu. Même par des activités temporaires, il devient possible de leur redonner une existence, et ainsi occupés, ils contribuent alors au maintien en bon état de la ville et à sa sécurité.

Ces processus informels nécessitent évidemment la mise en place d'un cadre administratif et une adaptation réglementaire, mais comme le souligne dans *Urban Pioneers* un texte de présentation émanant du Sénat de Berlin, ils jouent aujourd'hui un rôle grandissant dans le dynamisme de la ville¹⁴⁷. Par le grand nombre d'acteurs impliqués dans ces projets, ils participent au développement d'une véritable culture urbaine et construisent chez les habitants un sentiment d'appartenance et d'identité fort. Ils offrent aussi à beaucoup d'entre eux la possibilité de s'impliquer dans la ville et de prendre en charge leur espace de proximité. De plus un dernier aspect est particulièrement important pour le Sénat. Il s'agit du potentiel de développement économique que génèrent ces usages temporaires, tant au niveau financier qu'en termes d'emplois. Cet urbanisme ouvert n'est pas la panacée, mais dans d'autres villes que Berlin et dans d'autres circonstances, il permet d'envisager les transformations urbaines dans la durée par articulation de situations singulières et évolutives. Ceci peut nous rappeler ce qu'écrivait Siegfried Kracauer : « *Ainsi celui qui quitte le port perd le sens des proportions de la vie qu'il laisse derrière lui. Elle se brise pour lui en morceaux isolés, à partir desquels il peut improviser les fragments d'une autre vie. La valeur des villes se mesure au nombre de lieux qu'elles réservent à l'improvisation*¹⁴⁸. ».

2.c Un équilibre de situations changeantes

Au-delà de cette question spécifique des vides urbains, ces expériences berlinoises nous ont conduit à porter une attention supplémentaire à la relation que les habitants entretiennent avec leur ville. Les politiques urbaines que nous

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 101.

¹⁴⁸ Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 77.

venons d'évoquer montrent l'importance de leur implication dans l'espace de leur ville. À Berlin, comme ailleurs, nos trajets nous ont permis d'observer ces situations où l'initiative individuelle ou collective est aussi créatrice de la ville et constitue un des moteurs principaux de sa transformation. Ces initiatives existent dans toutes les villes, elle ont simplement plus ou moins de place et de facilité pour s'épanouir. Les différentes situations que nous avons rencontrées nous en disent beaucoup à propos de la relation entre l'habitant et la ville, ainsi qu'au sujet des évolutions qui la transforment. Lorsque nous répétons un même itinéraire à quelques années de distance, les processus de transformations urbaines deviennent repérables. Nous voyons les villes évoluer, leurs espaces devenir plus stricts ou plus ouverts, plus coercitifs ou plus accueillants. Nous pouvons nous rendre compte de la manière dont une place est ménagée pour les habitants.

Nos itinéraires berlinois, de nombreuses fois répétés, nous ont amené à considérer la ville dans la complexité de ses usages et de ses espaces. C'est à partir des vides urbains et de la manière dont certains évoluaient que nous avons appris à ne plus les considérer comme des éléments contrariant un ordonnancement, mais plutôt comme un potentiel d'adaptation à de nouveaux usages. D'autre part, les situations urbaines que nous avons identifiées nous ont amené à considérer la ville à partir de la combinaison des fonctions qu'elle offre, et non pas en tant qu'addition de ces fonctions. C'est par leurs articulations qu'elles entretiennent la richesse de la vie urbaine et organisent des formes qui évoluent dans le temps. De plus, il apparaît dans les exemples cités que ce sont ces différents modes d'articulation d'usages, d'espaces et de formes qui confèrent sa pertinence à l'espace urbain et ménagent une place à ses usagers.

La complexité de la ville apparaît alors non pas dans la complexité des fonctions, qui en elles-mêmes restent simples prises individuellement, mais plutôt dans la complexité de leurs combinaisons et de leurs articulations. Comme le démontre Jane Jacobs, « *Il faut énormément de choses banales pour produire du non banal, dans une ville. Mais, [...] la simple accumulation de l'ordinaire, qu'il s'agisse de personnes, de fonctions urbaines, de structures, d'espaces verts, de rues ou de n'importe quoi d'autre ne se traduit pas forcément par la génération de beaucoup de diversité. [...] Mais elles peuvent*

aussi concourir à des systèmes à haute énergie, dont l'action se conjuguera pour donner des sous-produits qui auront des caractéristiques "hors-norme"¹⁴⁹. ». Ainsi, réfléchir aux phénomènes urbains n'aboutit pas à les simplifier dans leur banalité fonctionnelle, mais au contraire, cela nous engage à les considérer dans la complexité des articulations à l'œuvre dans la ville.

L'enchaînement des situations urbaines à l'intérieur des métropoles nous amène à envisager celles-ci sous l'angle d'une mise en équilibre évolutive de ses différentes composantes. L'évolution des besoins se traduit dans le temps par des réponses pour les satisfaire qui constituent des moments de stabilité en offrant une solution possible, jusqu'à ce que d'autres besoins viennent modifier cet équilibre toujours précaire dans la durée. Dans cette perspective, Jane Jacobs fait un parallèle avec les organismes vivants. *« Il se trouve que les villes constituent un problème d'une complexité organisée, exactement comme les sciences de la vie, car elles offrent des situations dans lesquelles une demi-douzaine ou même plusieurs douzaines de quantités varient toutes simultanément, tout en étant subtilement interconnectées¹⁵⁰. ».*



New York, Midtown, 2005

¹⁴⁹ Jane Jacobs, *Déclin et survie des grandes villes américaines* [1961], traduit de l'américain par Claire Parin, Marseille, Éditions Parenthèses, 2012, p. 384 sq.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 377.

En abordant les problèmes urbains à partir des grandes villes américaines, et en particulier à partir de New York, Jane Jacobs les resitue dans leur évolution dans le temps. Manhattan fournit un bon exemple de cette complexité organisée. Le plan de 1811 qui, à part quelques modifications minimales, est encore le plan que nous connaissons aujourd'hui, nous montre à quel point une structure urbaine peut perdurer tout en se transformant en profondeur dans ses usages et dans ses formes bâties. Ce que la ville est devenue n'était pas imaginable au début du XIX^e siècle, et il a d'ailleurs fallu plus d'une centaine d'années pour parvenir à remplir entièrement cette trame. Cette dernière sert toujours de fond pour accueillir de nouvelles situations et de nouveaux ensembles bâtis qui participent à mettre en adéquation la ville et les usages. Il ne nous appartient pas ici d'étudier les évolutions de la ville portuaire du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle, ni sa transformation dans la ville que nous connaissons aujourd'hui. Nous nous bornerons à constater le pouvoir structurant de la trame et son potentiel d'évolution permanente. La complexité organisée dont parle Jane Jacobs nous apparaît de manière plus claire dans la conjonction du plan de New York et de l'organisation des situations urbaines à l'intérieur des blocs qu'il définit. De la multiplicité des détails au sein de ces blocs naît à la fois cette diversité et cette complexité de la ville qui n'est pas le chaos, mais au contraire une organisation de ses espaces par les usages.

La ville peut donc être considérée comme un ensemble de processus d'évolution. S'ils peuvent être identifiés, ils ne constituent cependant qu'une expression locale de principes de transformation. « *Les processus en question sont en effet trop complexes pour être employés de façon routinière, et ils comportent trop de détails pour être mis en œuvre de façon abstraite : ils sont le résultat des interactions entre des combinaisons multiples faites de nombreux détails, et il n'existe pas, pour connaître ces derniers, de moyens autres qu'un examen approfondi du terrain*¹⁵¹. » Nos parcours dans des villes différentes nous amènent à observer ces processus dans leur enracinement dans un contexte donné. La transformation des situations urbaines ou leur remplacement par d'autres impliquent de nombreux détails spécifiques aux

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 383 sq.

sites concernés. Les itinéraires urbains nous paraissent être un des moyens possibles pour nous saisir de ces détails, ainsi que des processus d'évolution des situations dans les conditions de leur ancrage dans un lieu déterminé.

III. La place de la photographie dans les itinéraires urbains

Au fil de nos propos, nous avons mentionné à plusieurs reprises la photographie et nous avons envisagé ce qu'elle pouvait nous apporter spécifiquement dans la pratique des itinéraires urbains. Cependant, nous ne l'avons pas abordée véritablement en tant que pratique concomitante de celle-ci. La photographie est le médium que nous utilisons pour retranscrire les observations faites au long de nos parcours. En marchant, nous photographions, et les deux nous paraissent intimement liés dans un même mouvement. La photographie n'est pas anecdotique. Elle n'est pas un simple accompagnement de la pratique des itinéraires urbains. Elle joue un rôle actif dans l'organisation de nos perceptions, et nous permet en quelque sorte de mieux voir.

Mais la photographie est également très présente dans le développement de notre travail au delà de l'instant de la prise de vue. Une fois de retour chez nous, elle ravive le souvenir en nous rappelant que nous étions également là puisque, cette photographie, nous l'avons prise. Elle nous replonge dans l'expérience que nous avons vécue dans tel ou tel lieu, et nous aide aussi à mieux la comprendre. Cette reconstruction du souvenir se joue dans l'écart entre la mémoire que nous avons d'un lieu et cette nouvelle perception que la photographie nous propose. Dans ce jeu entre le souvenir et cet écart que la photographie installe, se construit un discours, une sorte d'élaboration rétrospective d'un argumentaire au sein d'une expérience qui se rejoue en la regardant. Chaque photographie se resitue alors dans le contexte de sa prise de vue et s'intègre en même temps à un classement plus thématique qui regroupe divers trajet.

Nous situerons donc notre pratique de la photographie à la fois en tant que pratique active dans la compréhension d'un espace au moment de la prise de vue et en tant que pratique documentaire. Mais nous l'envisagerons également comme étant une des modalités du discours sur la ville et sur l'architecture par l'élaboration d'un point de vue critique. La photographie apparaît ainsi dans notre pratique comme élément d'un récit ou comme récit en tant que tel. Elle nous raconte toujours l'histoire d'une expérience urbaine qui

s'inscrit dans l'histoire plus large de toutes les autres expériences que nous avons pu mener. Elle nous engage ainsi dans une relation intime avec les contextes que nous traversons. L'appareil photo est donc le compagnon permanent de nos trajets et de nos explorations.

1. Une pratique documentaire

Notre pratique photographique vise tout d'abord à constituer une mémoire de nos expériences urbaines. Nous conservons ainsi la trace de ce que nous observons au cours de nos itinéraires urbains. Mais quels sont les traits d'une photographie documentaire telle que nous l'envisageons ici ? Dans *Le Style documentaire*, Olivier Lugon distingue entre des approches cherchant à documenter un réel, et ce style documentaire¹⁵². La photographie documentaire correspondrait donc à « *la volonté d'accepter le monde tel qu'il est, de ne rien changer au motif tel qu'il se présente*¹⁵³ ». Mais cela supposerait que l'appareil photographique soit un moyen d'enregistrement parfaitement neutre, et pose également la question du rôle de celui qui appuie sur le déclencheur. Dans son étude, Olivier Lugon distingue entre deux polarités : « *d'un côté un mouvement général en faveur de la reproduction minutieuse du monde, [...] d'un autre côté, les productions très élaborées des tenants du "style documentaire" qui, se détachant de ce terrain commun, développent une esthétique de l'économie de moyens, de l'efficacité discrète*¹⁵⁴ ».

Cette distinction nous permet dans un premier temps de mieux positionner notre pratique personnelle. Effectivement, il ne s'agit pas d'ajouter par les moyens de la photographie quelque chose au monde tel qu'il se présente à nous. Nous ne cherchons pas l'artifice technique qui transformerait les choses en considérant que le monde est une matière malléable que les moyens du médium nous permettraient de modifier. Au contraire, nous essayons de nous rapprocher du monde certes, mais surtout de la perception que nous en avons. D'un autre côté, nous ne recherchons pas la reproduction précise et exhaustive

¹⁵² Olivier Lugon, *Le Style documentaire, D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 48 sq.

de ce qui s'offre à nous. Autrement dit, la multiplication des images qui serait censée assurer une vision plus panoptique et plus complète du réel nous est étrangère. Constituer une sorte de double photographique des lieux que nous traversons ne fait pas partie de nos préoccupations. Ce que nous voulons faire émerger du réel, ce n'est pas le réel pris dans sa globalité, mais plutôt des situations singulières, des dispositifs spatiaux originaux, ou encore des hybridations d'usages qui questionnent. Nous essayons de photographier ce que les lieux peuvent nous apprendre, et nous choisissons en eux ce que nous souhaitons en montrer. La vision que nous en proposons est donc nécessairement parcellaire puisque des pans entiers de ce qui entre dans notre champ perceptif sont occultés et disparaissent de ce qu'au final nous en montrons.

Nous nous distinguons aussi de la recherche d'un style documentaire tel que l'entend Olivier Lugon. En effet, notre finalité n'est pas la photographie en elle-même. Nous pourrions bien entendu imaginer, que si nous étions animés par d'autres préoccupations, l'objet photographique puisse s'individualiser et prendre son autonomie pour acquérir un autre statut. Alors la recherche esthétique donnerait un autre sens au documentaire en l'éloignant de sa fonction première de document. Chez Walker Evans, par exemple, le style documentaire qu'il revendique confère à ses photographies un statut plus autonome par rapport au sujet qu'elles montrent. S'il y a dans notre travail une esthétique de la photographie, elle est à mettre en lien avec l'esthétique de l'expérience menée au moment où nous photographions. En ce sens, la photographie porte en elle le moment vécu dans un lieu et tente de le traduire. Elle participe ainsi à la connaissance que nous avons d'un endroit singulier en poursuivant et en complétant l'expérience d'un lieu par la monstration de ces images.

La photographie est une continuation et une transformation de l'expérience dans l'expérience de celui qui la regarde. Cela suppose une adaptation à ce qui est montré et une réélaboration de son contenu. Régis Durand écrit à ce propos : *« C'est pour cela que je ne vois pas le document comme une utopie, "la dernière image". Je le vois plutôt comme un champ de conflits et de réglages incessants, là où s'affrontent différentes hypothèses sur*

*le monde, et différentes modalités de l'expérience humaine*¹⁵⁵. ». C'est précisément ces processus de réglages et d'ajustements à l'expérience et dans l'expérience que nous recherchons dans la photographie. Par là, nous pensons qu'elle peut accroître notre connaissance du monde et nous ouvrir ainsi à l'invention et à la transformation de la ville. Plus que dans une recherche esthétique sur l'objet photographique lui-même, notre pratique documentaire s'inscrit dans une démarche cognitive et dans une perspective de dévoilement des expériences urbaines.

Considérer de la sorte la photographie dans les itinéraires urbains nous conduit à envisager la technique de prise de vue dans un cadre précis. Tout d'abord, notre intérêt pour les situations urbaines a une importance significative par rapport à la profondeur de champ. Notre souci de maintenir la complexité des articulations spatiales à l'intérieur de l'image prolonge l'attention que nous leur portons lors de nos expériences urbaines. Pour cela, la photographie doit pouvoir restituer la netteté des éléments qui la composent de manière à ce que l'œil puisse les percevoir précisément, et nous ne cherchons pas à occulter certains d'entre eux en les rendant flous. L'usage constant de petits diaphragmes permet de maintenir cette netteté sur toute la surface de l'image, et encourage ainsi l'œil à parcourir la photographie dans son entier à la recherche des détails. Dans notre travail, la profondeur de champ nous paraît essentielle à la compréhension de la complexité de l'espace.

D'autre part, en considérant toujours cette question des situations urbaines, la question du cadrage est particulièrement importante. Rendre compte des articulations spatiales nous amène le plus fréquemment à privilégier le plan large dans notre pratique photographique. Si le détail nous intéresse, ce n'est que très rarement pour l'isoler de ce qui l'entoure. Il nous faut le raccorder avec ce qui l'entourne et donner à voir comment il prend place au sein d'un ensemble. Par le cadrage, nous cherchons à positionner les choses dans un système de relation qui les assemble entre elles, et qui amène celui qui les regarde à parcourir l'image d'un espace un peu comme on s'attarde dans un lieu. Dissocier les détails dans une multitude d'images nous semblerait dissoudre l'expérience que nous faisons d'une situation urbaine. Au

¹⁵⁵ Régis Durand, « Aspects du document contemporain », dans *Document* n° 2, Musée du Jeu de Paume, 2005, p. 5.

contraire, de la même manière que nous cherchons à maintenir la complexité urbaine dans la photographie, nous essayons d'y maintenir l'expérience que nous faisons d'un espace.

Est-ce parce que nous avons très longtemps pratiqué la photographie argentique, et que nous sommes tardivement passé au numérique ? Il est vrai que l'utilisation de pellicules argentiques diapositives limitait les possibilités de recadrage ultérieur à la prise de vue, à moins de faire des retirages sur papier. Peu à peu, nous avons considéré que cet inconvénient n'en était pas un, et nous avons préféré travailler le cadrage *in situ* au sein d'une expérience. En effet là aussi, les recadrages nous sont apparus aller à l'encontre de cette expérience des lieux que nous recherchons, en dissociant la photographie de ce qui a été vécu sur place. Nous avons appris à faire confiance à notre regard et à le trouver plus pertinent dans les conditions de l'expérience. Peut être avons nous aussi appris à photographier en faisant une expérience. Nos images ne sont donc pas retouchées. Elles restent brutes, telles que nous les avons prises, sans suppressions ni ajouts. Jusqu'à maintenant, le numérique n'a pas changé notre manière de faire. Il nous offre simplement des moyens de stockage et d'archivage plus facile.

Au fil du temps, notre travail photographique constitue un fonds d'archive fait de tous les itinéraires urbains que nous avons pu parcourir dans de nombreuses villes. Pour chaque itinéraire, les photographies sont classées selon leur ordre de prise de vue de manière à lui conserver sa continuité et à pouvoir le parcourir à nouveau en images. Lorsque nous répétons des itinéraires, chacun est classé séparément. Ils sont répertoriés par ville et par date, et chaque image est référencée par l'adresse de l'endroit où elle a été prise. Ce mode d'archivage permet de conserver la trace des expériences urbaines qui ont été menées. Cet étiquetage est en quelque sorte l'ultime étape de l'itinéraire : une longue litanie de noms.

En même temps, cette archive constitue un fonds disponible pour tous les assemblages et les recompositions possibles. En fonction de nos travaux ou de nos recherches, les photographies sont redistribuées en petits nombres sous forme de séries. Parfois, elles restituent un itinéraire et le présentent sous forme d'extraits. Il s'agit alors de partager notre perception de la continuité spatiale d'un territoire que nous avons traversé. Dans d'autres circonstances, nous

cherchons à caractériser un lieu que nous avons identifié, également sous la forme d'une série photographique. Nous pouvons aussi extraire un bâtiment spécifique d'un itinéraire et le présenter dans sa relation à son environnement proche. Mais fréquemment, la recomposition des images est thématique et peut alors rassembler des photographies prises au cours de plusieurs itinéraires. Lors de la présente recherche, nous avons utilisé ces différentes catégories de séries. Nous avons vu que toutes s'articulent à une réflexion sur la ville et l'architecture, et qu'elles en étaient elles-mêmes la source. Ces séries photographiques ont toujours représenté pour nous l'origine d'un questionnement et une partie de sa réponse, l'autre partie résidant dans la confrontation à d'autres travaux, d'autres recherches et d'autres auteurs. Les itinéraires urbains et leurs développements sous forme de séries photographiques s'inscrivent donc dans différentes formes de discours sur les phénomènes urbains et leurs évolutions, tout en enracinant ces modes de connaissance dans la primauté de l'expérience vécue.

2. Une photographie contextuelle et narrative

Cette pratique documentaire de la photographie, telle que nous venons de l'envisager, est ancrée dans une approche contextuelle des phénomènes urbains. Tenter de maintenir leur complexité à l'intérieur de l'image est une de nos préoccupations constante. Pour cela, il nous faut considérer que la photographie « *entend d'abord rendre compte de l'homme dans son cadre matériel d'existence*¹⁵⁶ », ce qui est pour Paul Ardenne le trait dominant d'une pratique contextuelle. Notre réflexion s'appuyant avant tout sur l'espace habité et sur le lien entre l'usage et la forme, la place de l'habitant dans la ville et dans l'architecture est toujours présente dans nos observations. Lui-même n'est que rarement présent dans l'image, nous nous attachons plutôt à la trace de sa présence, à ce qui transparaît de lui et de ses usages dans les lieux. Les situations urbaines que nous avons définies comme étant une manière de ménager une place à l'intérieur des lieux, ménagent bien cette place pour

¹⁵⁶ Paul Ardenne, *Un Art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 24.

l'homme. En ce sens, elles situent notre approche photographique dans une attention à des contextes déterminés où la vie peut s'installer.

Toutefois, comme le souligne Paul Ardenne, il est nécessaire de distinguer entre « *le monde réel, autrement dit cette nature objective qu'on ne connaît pas en son tout (et qu'il est sans doute vain d'espérer connaître un jour absolument), des représentations obtenues par notre expérience, [que nous appelons] le monde phénoménologique*¹⁵⁷ ». Par cette approche phénoménologique, la démarche contextuelle inscrit la photographie dans l'expérience que nous faisons des lieux. Mais cette expérience n'est-elle pas finalement une manière de tenir les choses ensemble ? L'habitant les maintient unies par l'usage qu'il fait de l'espace. De son point de vue, le contexte se construit par la continuité de ses actions et de ses déplacements, et le monde lui est donné à percevoir dans la continuité de son expérience. Les représentations qu'il s'en fait s'inscrivent ainsi dans le flux ininterrompu de son quotidien. Pour le photographe, il en va tout autrement. Lui aussi fait l'expérience de l'espace et de sa continuité, et s'en fait une représentation personnelle. Mais pour maintenir cette continuité spatiale dans la photographie, il lui faut tenir les choses ensemble par l'image. Dans notre pratique des itinéraires urbains, la photographie joue ce rôle. Elle nous permet de représenter les choses dans les relations qu'elles entretiennent entre elles. De cette manière, nous pouvons donc tenter de traduire l'expérience de ce monde phénoménologique.

Cette approche contextuelle de la photographie nous fait entrevoir plus précisément le rôle qu'elle joue dans notre pratique des itinéraires urbains. Tenter de traduire ou de rejouer l'expérience par l'image nous amène à la question du récit. Tout au long de la présente recherche, nous voyons que les photographies s'inscrivent dans différents types de mise en récit de la ville et de l'architecture, mais nous constatons également que les images portent en elles, soit sous forme de séries, soit en tant qu'image prise individuellement, des récits qui leurs sont propres. Il nous paraît y avoir là un rapport avec les thèmes que développe Paul Ricœur dans « Architecture et narrativité ». Il y envisage « *un parallélisme étroit entre architecture et narrativité, en ceci que*

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 40 sq.

l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération "configurante" ; un parallélisme entre d'une part construire, donc édifier dans l'espace, et d'autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps¹⁵⁸ ».

Paul Ricœur aborde ces questions à partir du passage de la mémoire au récit, c'est-à-dire de cette façon de rendre présent le souvenir, mais aussi d'inscrire la temporalité des choses dans une narration. *« Autrement dit, il s'agit bien de croiser l'espace et le temps à travers le construire et le raconter. Tel est l'horizon de cette investigation : enchevêtrer la spatialité du récit et la temporalité de l'acte architectural par l'échange, en quelque sorte, d'espace-temps dans les deux directions¹⁵⁹. »*. Notre pratique photographique s'inscrit dans cet enchevêtrement de temps et d'espace où le récit reprend à son compte ce que nous percevons de l'espace et de la temporalité de ses évolutions. Dans le temps présent de l'itinéraire urbain parcouru viennent se mêler ce qui transparait de la genèse d'un lieu, des intentions qui ont motivé ses évolutions, des projets qui l'ont construit, et de sa réappropriation dans son usage présent. Les images endossent une forme de synthèse de ces temps successifs qui ont fabriqué les lieux que nous traversons.

Dans le parallèle qu'il établit entre la narration et l'architecture, Paul Ricœur distingue trois moments différents qu'elles partagent. Il montre, pour ce qui concerne l'architecture, que *« nous pouvons aussi passer d'un moment, d'un stade de la "préfiguration" qui va être lié à l'idée, à l'acte d'habiter [...] à un deuxième stade, plus manifestement interventionniste, de l'acte de construire, pour réserver finalement un troisième stade de "refiguration" : la relecture de nos villes et de tous nos lieux d'habitation¹⁶⁰. »*. Ces trois stades que le récit et l'architecture partagent nous paraissent constituer le nœud de notre pratique des itinéraires urbains et de la photographie. Le premier moment, celui de la préfiguration, se caractérise à la fois par *« un enfouissement du récit dans la vie »* et par un enracinement du construire dans

¹⁵⁸ Paul Ricœur, « Architecture et narrativité », *Urbanisme* n° 303, novembre-décembre 1998, p 44-51.

Consulté le 9 juin 2012 sur le site :

fondsriceur.fr/doc/ARCHITECTUREETNARRATIVITE2.PDF

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ *Ibidem.*

le « *besoin vital d'habiter*¹⁶¹ ». Notre travail se situe dans cette perspective de dévoilement de la vie urbaine et de compréhension de l'habiter comme élément fondateur du projet architectural et urbain. L'itinéraire apparaît ainsi en tant que méthode pour y parvenir et la photographie en tant que médium privilégié pour traduire nos observations en reliant dans une représentation visuelle la vie et l'espace.

Le second stade que Paul Ricœur envisage est celui de la configuration ou de la construction. Autrement dit, il s'agit d'un moment où les observations précédentes, surgissant de la vie quotidienne et de l'habiter, s'organisent dans un récit ou dans une construction architecturale. Il considère que « *l'acte de "configuration" possède une triple membrure : d'une part, la mise-en-intrigue que j'ai appelée la "synthèse de l'hétérogène" ; d'autre part, l'intelligibilité, la tentative de mise au clair de l'inextricable ; enfin, la confrontation de plusieurs récits les uns à côté des autres, contre ou après les autres, c'est à dire l'intertextualité*¹⁶² ». Dans ce second moment, notre travail se situe clairement du côté du récit, et non du côté de la construction du projet architectural ou urbain. Si les itinéraires urbains peuvent informer l'acte architectural, leur objet n'est pas sa construction. Par contre, notre démarche consiste bien en l'élaboration d'un récit qui met en histoire les éléments hétérogènes de la ville et recompose les phénomènes urbains observés. Nous cherchons à les rendre effectivement intelligibles par un travail réflexif sur ce qui nous est apparu lors de nos parcours. Cette compréhension des phénomènes urbains que nous observons lors d'un trajet est ensuite réinvestie dans une intertextualité qui les met en relation avec des observations que nous avons pu faire sur d'autres itinéraires, et aussi avec les recherches d'auteurs avec lesquelles nous confrontons notre propre travail. La photographie est donc envisagée ici selon ces trois modalités. Elle est à la fois mise en histoire et intelligibilité d'un lieu ou d'une situation, et elle s'insère en même temps dans un réseau d'intertextualité.

Enfin, la refiguration est ce troisième moment qu'aborde Paul Ricœur dans le parallélisme qu'il établit entre narrativité et architecture, en soulignant que : « *Avec cette troisième composante [...], le rapprochement entre récit et*

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² *Ibidem.*

*architecture se fait plus étroit, jusqu'au point où le temps raconté et l'espace construit échangent leurs significations*¹⁶³. ». L'acte de lecture d'un récit et l'acte d'habiter une architecture ou un espace urbain apparaissent très proches dans leurs modalités. Si le lecteur se révèle en partie à lui-même dans la lecture, il confronte également ses propres attentes au texte. Selon Paul Ricœur, il en va de même pour l'habitant. La ville et l'architecture peuvent l'amener à un mode particulier d'habiter qu'il n'avait pas envisagé auparavant. Mais, il habite aussi avec ses propres attentes et il les recherche dans les espaces qui lui sont proposés. Ceci place cette fois notre travail du côté de la refiguration de l'architecture. Nous y sommes proche de l'habitant dans l'expérience que nous faisons de l'espace. « *Habiter comme réplique à construire. Et de même que la réception du texte littéraire inaugure l'épreuve d'une lecture plurielle, d'un accueil patient fait à l'intertextualité, de la même manière, l'habiter réceptif et actif implique une relecture attentive de l'environnement urbain, un réapprentissage continu de la juxtaposition des styles, et donc aussi des histoires de vie dont les monuments et tous les édifices portent la trace*¹⁶⁴. ». La photographie se situe également pour nous dans cette relecture de la ville et de l'architecture qu'elle nous permet de traduire. En ce sens, chaque itinéraire parcouru peut s'apparenter à une forme de réapprentissage des espaces urbains. Cette refiguration, ce temps d'après le projet architectural ou urbain, nous renvoie au stade de la préfiguration dont nous parlions précédemment. Dans notre pratique, elle est préfiguration d'un nouveau récit urbain à venir.

Ceci nous permet d'envisager la place de la photographie dans les itinéraires urbains, non seulement comme participant à un récit plus large sur la ville, mais aussi comme étant une forme de récit à part entière. En effet, la série photographique que nous avons évoquée reconstruit des récits qui prennent leur autonomie. Dès la deuxième image une histoire s'élabore et une signification supplémentaire apparaît. Ce n'est pas simplement une juxtaposition de deux images séparées. Dans leur enchaînement, l'intervalle entre elles est porteur de sens et installe une histoire. Toutefois, dans notre travail la photographie prise individuellement fonctionne également comme un

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ *Ibidem.*

récit. Nous recherchons, par la présence de nombreux détails, par les articulations d'usages et d'espaces, une histoire qui se raconte à l'intérieur de l'image. Ces récits multiples qui caractérisent notre travail dessinent la place à la fois documentaire, contextuelle et narrative que la photographie occupe dans notre pratique des itinéraires urbains.

3. Exemples d'itinéraires urbains

Deux itinéraires urbains vont servir d'illustration à nos propos. Ils sont présentés sous forme d'extraits, et ne constituent que des points de repère au long des trajets. Le premier, répété à de nombreuses reprises, est également un parcours temporel. Le second, pratiqué une seule fois, conserve donc l'unité de temps de l'itinéraire unique. Les photographies ne comportent pas de légende dans la mesure où nous présentons ici deux itinéraires qui ne sont pas accompagnés d'un discours sur l'architecture ou sur la ville.

Berlin

Ces photographies sont extraites d'un travail, intitulé *Ein Berliner Weg (Un Chemin berlinois)*, mené depuis 1990 sur l'espace de l'ancien mur entre Est et Ouest en partant du Spreebogen et en allant jusqu'à Schlesisches Tor à nouveau au bord de la Spree. Nous y retrouvons intimement liées l'évolution des pratiques urbaines et l'évolution des formes de la ville dans le processus de réunification en remarquant l'équilibre changeant des situations urbaines générées par les transformations récentes de la ville.





























New York

Cet itinéraire urbain part de Chelsea et de ses chantiers. Il longe ensuite Hudson River par les berges récemment aménagées. Puis il passe par le Meatpacking District, et s'enfonce ensuite dans un Greenwich Village préservé jusqu'à Nolita. Il revient enfin vers Washington Square.

























Conclusion générale

Cette thèse nous permet de faire le point sur l'état de nos recherches et de nos réflexions. À partir de la problématique posée dans l'introduction et des questions qui lui sont sous-jacentes, nous avons tiré des fils, suivi des pistes, en ayant recours à nos propres expériences et à nos lectures, les unes enrichissant les autres, nous avons été entraîné vers des voies nouvelles et d'autres questionnements. Nous allons maintenant regrouper les notions et points de vue envisagés, considérer des questions épistémologiques, à savoir comment s'élabore la connaissance des espaces urbains, et quelle est la nature de cette connaissance. Au-delà de l'analyse, nous nous efforcerons de dégager l'intérêt de ces itinéraires urbains et de voir comment notre position d'architecte-photographe peut orienter la recherche dans ces domaines.

En tant qu'architecte-photographe, nous voyons ce qui est, ce qui apparaît présentement, mais cette position nous conduit à analyser ce qui est comme étant le résultat de ce qui a été fait par des architectes et des urbanistes, et de sa réappropriation par des habitants. Cela nous amène à nous poser des questions sur le pourquoi et le comment de l'objet, qu'il s'agisse d'un immeuble, d'une rue, d'un monument, et sur la façon dont il fonctionne dans la relation de l'usage, de l'espace et de la forme. À ce stade, nous cherchons à détecter les finalités du concepteur, les principes mis en œuvre pour la réalisation, le sens qui a pu être donné à un bâtiment, à un ensemble de logements, à un quartier, ce qui a été privilégié – à tort ou à raison – dans la configuration d'une ville. Mais nous recherchons également comment l'habitant réinterprète les espaces qu'il occupe, comment il se les approprie et les transforme, quelles sont ses marges de manœuvre à l'intérieur de ce qui lui est proposé. Nous avons abordé ces différentes questions à partir de nos propres expériences menées sous la forme d'itinéraires urbains.

Dans la première partie, nous avons envisagé comment l'architecture et la ville se rendaient présentes à ceux qui les habitent ou qui les parcourent. Nous avons considéré, comme première modalité de la présence, les usages que rendent possibles les espaces que nous habitons. Par son organisation dans l'architecture et par ses configurations et sa densité dans l'espace urbain, l'usage est vu ici comme définissant la rationalité de l'espace, qu'il soit architectural ou urbain. C'est donc sous l'angle de l'utilité que nous avons

établi cette première présence, cette première relation entre l'habitant et l'espace.

Ensuite, les qualités de spatialité et de forme ont été envisagées comme étant ce qui appartient en propre à un espace construit, c'est-à-dire sa signification. Les formes architecturales et urbaines ont de ce point de vue un fonctionnement symbolique identique. Leur signification est pour les usagers ce qui est donné à percevoir de la réalité physique des objets et de leurs formes. Trois catégories de symboles ont été abordées : la dénotation, l'exemplification et l'expression en tant que métaphore. Elles ont permis de montrer comment la construction d'un bâtiment est aussi construction d'un fonctionnement symbolique et donc d'une signification. Cette dernière apparaît comme une autre modalité de la présence de l'architecture et de l'espace urbain offerte à notre perception dans nos pratiques quotidiennes. En cela, un second type de relation entre l'habitant et l'espace s'établit par la signification des caractéristiques physiques de ce dernier.

Dans un troisième temps, nous avons abordé plus spécifiquement la question de l'espace urbain en tant qu'articulation de l'espace privé et de l'espace public dans la ville. Une première analyse a concerné la présence des façades dans l'espace urbain. Elles y ont d'abord été envisagées comme un fond de scène support de significations selon deux modes distincts. Tout d'abord, en tant qu'éléments signifiants ajoutés à la structure constructive, et d'autre part, en tant qu'utilisation du potentiel de signification des techniques de construction. Ayant établi en quoi la façade jouait ce rôle de fond de scène, l'analyse s'est portée sur l'espace urbain lui-même. Nous l'avons considéré dans sa profondeur en tant qu'articulation d'espaces publics, d'espaces semi-publics ou semi-privés, et d'espaces privés. L'espace urbain se constitue ainsi selon une gradation d'espaces de statuts différents mis en rapport les uns avec les autres. Ce jeu d'articulations multiples amène à une question : en quoi cet espace urbain peut-il donner une place plus grande aux habitants ? Nous avons apporté ici une première réponse en analysant des phénomènes d'activations urbaines qui permettent à l'usager d'habiter véritablement l'espace de la ville par des articulations subtiles de l'espace public et de l'espace privé dans l'espace urbain. La présence conjointe du privé et du public dans l'espace

urbain constitue une troisième modalité de présences architecturales et urbaines que notre analyse a permis d'identifier.

Au terme de cette première partie, ces différents jeux de présence à l'œuvre à l'intérieur de la ville, et de l'expérience qu'il est possible d'en faire, ont fait apparaître un autre registre d'interrogations. En quoi la pratique des itinéraires urbains peut-elle nous permettre de nous saisir de ces phénomènes, et quelles catégories de problèmes urbains peuvent-ils concerner ? La seconde partie de la présente recherche, intitulée « expériences urbaines », s'attache à répondre à ces questions.

Dans un premier temps, nous avons analysé notre pratique des itinéraires urbains et en avons défini les modalités. Les itinéraires urbains se distinguent de la dérive, de la promenade ou de la visite, mais aussi de la flânerie. Ils s'inscrivent sur un trajet prévu à l'avance et constituent pour nous une méthode pour nous saisir des espaces urbains et tenter de les comprendre par l'expérience qui en est faite. Traverser des territoires différents dans la continuité d'un parcours permet de les percevoir dans leur diversité et dans leurs détails. Cela instaure un rapport de proximité avec les choses et la manière dont elles s'enchaînent dans la ville. D'autre part, la marche induit un mode de perception singulier. Si elle semble assez inadaptée à la compréhension des grandes infrastructures urbaines et des grands axes qui structurent la ville, elle est en adéquation avec ce qui se trouve entre les axes. La marche implique un rapport de proximité, un dialogue avec les espaces plus petits du quotidien. Par son rythme, elle ouvre à une compréhension fine de ce qui fabrique l'espace vécu d'une ville et de ses infimes composantes.

Les itinéraires urbains amènent ainsi à penser la ville à partir de ses détails, dans la proximité de la petite échelle. C'est ce que nous avons examiné dans un second temps à partir des situations urbaines et des processus d'évolution de l'espace urbain. Tout d'abord, ces situations urbaines sont définies par une articulation d'usage, d'espace et de forme dans un tout identifiable au sein d'une expérience urbaine. Ceci nous a conduit à les différencier d'avec le lieu, et à considérer qu'un lieu se construit par l'assemblage de plusieurs de ces situations. Ensuite, nous avons envisagé la ville comme étant une mise en équilibre de ces situations et de ces lieux au sein de processus d'évolution urbaine. Ainsi, nous avons montré comment la ville

peut se transformer par la modification de ces situations à partir de la petite échelle.

De son côté, la photographie joue un rôle actif dans la pratique des itinéraires urbains. Dans la perception et la traduction de nos observations, mais aussi dans la construction d'un raisonnement et d'un argumentaire, elle constitue le médium par lequel nos réflexions commencent à prendre corps et se développent. L'objet de ce troisième temps de l'analyse des expériences urbaines est d'envisager quelle place la photographie tient dans les itinéraires urbains. Nous l'y envisageons à la fois en tant que pratique documentaire et sous l'angle de la narration. Les observations se mettent en récit par la photographie, et ainsi elle construit une narration à partir des situations urbaines que nous rencontrons et des lieux que nous traversons. En ce sens, elle est intimement liée aux itinéraires urbains.

Cette thèse nous a donc permis d'analyser comment les jeux de présences architecturales et urbaines s'articulaient dans la ville dans des rapports de proximité. Surtout, elle nous a amené à définir en quoi les itinéraires urbains pouvaient constituer une méthode pour percevoir et comprendre la complexité de l'espace. Cela démontre l'importance de la petite échelle dans les phénomènes urbains, puisque c'est elle qui ménage une place à l'habiter. Ainsi, cette recherche nous a permis de préciser notre approche de la ville et d'élargir le champ de nos investigations. Elle constitue un point de départ pour développer d'autres travaux dans trois directions qui nous paraissent complémentaires. Tout d'abord, nous avons esquissé la place de la photographie, mais il serait nécessaire d'en faire l'objet d'une recherche à part entière pour interroger plus avant sa dimension narrative et cognitive. D'autre part, approfondir la connaissance de chaque itinéraire urbain pratiqué paraît également être une piste importante pour affiner la compréhension des phénomènes urbains que nous avons envisagés ici. Enfin, confronter les résultats de notre pratique de la ville européenne ou nord-américaine avec d'autres contextes ou avec des projets urbains en cours de réalisation permettrait de tester et d'enrichir les résultats actuels. Cette recherche ouvre à des développements possibles tout en conservant l'expérience de l'itinéraire urbain au cœur de la démarche.

Annexes

1. Architectures, situations locales¹

Envisager cette exposition sous l'angle de la relation art et architecture pose de multiples questions tant il est vrai que l'architecture est présente dans les travaux de nombreux artistes et que l'architecture interroge fréquemment l'art pour redéfinir ou conforter ses propres pratiques. Au-delà des différences entre les disciplines, les objets de notre quotidien, les bâtiments, les morceaux de ville, les paysages et notre environnement global apparaissent et sont mis en question. Les dimensions critiques et prospectives régissent simultanément ou successivement notre rapport au monde à l'intérieur des pratiques propres aux arts plastiques et à l'architecture. En filigrane se trace le portrait de la ville contemporaine mais aussi celui de nos territoires de vie dans leur ensemble.

L'interrogation sur la nature de nos territoires est née de la critique dès les années 50 du modèle de la ville fonctionnelle et de sa difficulté à donner lieu, par la reconnaissance d'une identité particulière, à un usage singulier et à l'appropriation de l'espace par les habitants. En 1953, au 9^e Congrès International d'Architecture Moderne à Aix-en-Provence, Alison et Peter Smithson ainsi qu'Aldo van Eyck ont développé leur critique du rationalisme en s'appuyant sur les notions d'appartenance, d'identité et de voisinage. Pour conforter leurs recherches, ils organisèrent une exposition des travaux du photographe Nigel Henderson sur l'East End de Londres, en particulier sur le quartier de Bethnal Green avant sa destruction et sa rénovation. L'après-guerre et la période de la reconstruction en Europe ont renforcé la perception de la ville comme étant une entité morcelée, éclatée et par conséquent difficile à comprendre et à concevoir en termes de planification urbaine. La ville contemporaine apparaît aujourd'hui dans toute sa complexité, traversée, modelée par des forces et des flux sociaux, économiques, culturels qui déconstruisent son unité physique et fonctionnelle ainsi que son identité.

Ces transformations profondes nous conduisent à repenser notre rapport aux territoires. Peut-être, faut-il considérer comme le fait Wiel Arets que *« puisque l'urbanisme a disparu à cause de sa pensée autonome et singulière*

¹ Texte publié à l'occasion de l'exposition *Architecture, situations locales* du 15 mars au 20 avril 2007 à la galerie Art & Essai de l'université Rennes 2, commissariat Frédéric Sotinel, Rennes, Éditions A&E, 2007.

marquée par la cohérence et l'uniformité des entités urbaines, alors reste l'architecture² ». Reste effectivement la réflexion sur les conflits et les processus qui amènent des objets à existence dans l'espace de nos territoires. Ces derniers ne peuvent plus être figés dans une forme particulière, mais doivent au contraire faire la place à des modalités où l'évolution est permanente et les équilibres précaires. La caractéristique principale de l'architecture et de l'urbanisme - s'il existe - est bien de « *traiter des choses vivantes* » comme le souligne Stan Allen³. C'est un engagement dans le monde réel qui s'enrichit du lien entre théorie et pratique mais aussi de la multiplicité des regards et des points de vue. En ce sens, la relation art et architecture se comprend dans un rapport de symétrie où l'art nous apprend quelque chose de l'architecture et réciproquement. Alors, pour paraphraser Wiel Arets, ce qui reste ce n'est sans doute pas seulement l'architecture mais plutôt les situations locales.

L'exposition développe un propos qui est une tentative pour amorcer un dialogue entre art et architecture en posant plusieurs questions transversales sans en refermer de quelque manière que ce soit les réponses. Il s'agit d'interroger les regards et de se demander que regarde-t-on et comment le regarde-t-on. La question du rapport aux contextes est également envisagée dans ses dimensions historiques et politiques et la matière de l'architecture elle-même est questionnée sous l'angle des significations que rassemble un projet et de ce que l'on assemble dans un projet en train de se faire. Les œuvres présentées accentuent plus ou moins tel ou tel aspect, mais tissent ensemble une approche de la complexité de nos univers contemporains.

Dans l'article « Homes for America » publié dans *Arts* en décembre 1966, Dan Graham aborde l'architecture à première vue sous l'angle d'un inventaire et d'un reportage social. En prenant comme sujet d'étude les nouveaux lotissements de banlieue, il insiste sur leur conception en série et les analyse de manière systématique. Dans le choix de ses cadrages photographiques, la répétitivité des formes industrialisées de logements revient

2. Wiel Arets, « Different Strategies », in Hunch, « *The Berlage Institute Report* », n° 6/7, Rotterdam, été 2003, p. 71.

3. Stan Allen, « Revising our Expertise », *ibidem*, p. 66.

sans cesse. Même s'il ne formule pas de jugement directement à ce propos, leur formalisme sériel fait écho à celui de l'art minimal et le questionne. En effet, « Homes for America » révèle une orientation particulière dans l'œuvre de Dan Graham. En associant systématiquement deux photographies superposées et un texte, il montre toute la contradiction entre des formes répétitives impersonnelles et leur appropriation par les habitants qui les occupent et les vivent de manières singulières avec leurs goûts issus de leur subjectivité. Ces logements sont pleinement inscrits dans le système de la consommation. Brian Hatton remarque que « *Graham identifie une dialectique architecturale similaire à celle qu'il a décrite entre le Minimalisme et le Pop, il se propose de situer son travail comme un miroir critique au milieu de leurs réflexions réciproques*⁴ ». La pureté formelle de l'architecture fonctionnaliste se trouve contredite par la manière dont les habitants en usent. Dans un article publié dans *Art Forum* en 1979, Dan Graham fait explicitement allusion à cette double lecture de l'architecture et de son contexte d'usage telle que Robert Venturi l'a définie. Il écrit à ce propos que « *Venturi reprend ceci des artistes pop : non seulement la structure interne de l'œuvre architecturale peut être perçue en termes de relation de signes, mais tout l'environnement (culturel), dans lequel s'insère le bâtiment, repose sur des signes*⁵ ». Pour Dan Graham, l'architecture et l'art partagent en commun le fait de s'inscrire dans des réseaux de signes, dans des contextes dont ils révèlent les failles et les niveaux de lecture multiples.

La dialectique de l'utopie et de la consommation est inscrite dans les paysages et révélée par ceux qui les arpentent. Pour Alain Bublex, « *les paysages expriment la manière dont nous vivons, mieux que nous ne pouvons le faire nous-mêmes*⁶ ». Dans la série *Arrêts soudains*, la photographie est avant tout une pratique. L'image n'intervient que dans un second temps. D'abord, il y a la voiture avec ses bandes rouges et son gyrophare avec

4. Brian Hatton, « Dan Graham, son rapport à l'architecture », in *Dan Graham*, catalogue d'exposition, Paris, Paris-Musées, 2001, p. 326.

5. Dan Graham, « Art in Relation to Architecture/Architecture in Relation to Art », publié avec un *addendum* dans *Rock My Religion, Brian Wallis Dan Graham Writings and Projects, 1965-1990*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 228.

6. Alain Bublex, « Tenir à jour les paysages », interview par Jean-Yves Jouannais, *Art press*, n° 244, mars 1999, p. 29.

l'inscription « arrêts soudains » qui avertit du caractère intempestif de la prise de vue. La voiture est pour Alain Bublex l'instrument favori de l'exploration des paysages par la vision la plus souvent frontale qu'elle en donne. Elle assure également une sorte de statut social et de légitimité au photographe. Le titre de cette série n'est pas sans rappeler l'instant décisif de Cartier-Bresson. Le moment où le photographe choisit d'appuyer sur le déclencheur ou ici d'arrêter sa voiture. Il choisit dans le visible ce qu'il en extrait pour lui donner un statut à part, pour l'ériger en moment signifiant. Mais ici la photographie oscille entre différents codes, entre le style documentaire, la photographie d'amateur ou la photographie de paysage. Pourtant les différentes séquences spatiales de cette série sont régies hors des stéréotypes apparents par des références à d'autres artistes comme Walker Evans ou Dan Graham. Dans l'ensemble constitué par *Hopper's Corner*, les jeux de cadrages parfois presque identiques sur un même croisement de route forcent à reconsidérer l'instant décisif par le réglage du cadrage. Edward Hopper se cache derrière la recherche de précision. Le photographe est ici en prise directe avec son sujet. La perception du paysage implique cadrage et recadrage, choix d'isoler dans l'étendue un segment qui acquiert ainsi sa singularité et sa pertinence.

Le regard est également sollicité chez Gordon Matta-Clark, mais d'une tout autre manière. Dans *Day's End*, la photographie est la trace de l'œuvre aujourd'hui disparue. L'intervention in situ a eu lieu en 1975 à New York sur le Pier 52. Gordon Matta-Clark s'était approprié ce bâtiment à l'abandon sur les bords de l'Hudson. Il en avait condamné les différentes entrées avec du fil de fer barbelé et avait changé la serrure. La réalisation a demandé deux mois de travail dans des conditions difficiles sur cet entrepôt en structure métallique et plaques de tôles. Gordon Matta-Clark a procédé par découpes successives. Tout d'abord une découpe dans le plancher et une ouverture en forme de voile donnent accès à la rivière. Une forme identique découpée dans le toit permet de faire entrer la lumière de manière rasante sur les structures métalliques et en milieu de journée d'avoir une large lumière à l'intérieur. Dans le mur ouest, la découpe pratiquée permet de faire évoluer la lumière jusqu'au soir. À l'intérieur, l'eau, ses reflets et la lumière évoluent en permanence. Matta-Clark voyait cette intervention « *comme un parc intérieur, un temple du soleil et de*

*l'eau*⁷ ». Malgré sa formation d'architecte, il ne considère pas ici l'architecture en tant que telle. Il en retient surtout la valeur métaphorique en tant qu'incarnation d'une réalité culturelle. L'œuvre permet de changer le regard porté sur ces espaces délaissés ou en voie de démolition. Les découpes dramatisent l'objet. Elles lui confèrent un autre statut comme le note Joel Shapiro à propos de *Day's End* : « *Vous étiez à l'intérieur de quelque chose – un lieu et une expérience*⁸ ».

Dans ses projets, Vito Acconci pratique ce déplacement du regard sur une situation donnée mais plutôt sur le mode du paradoxe. Tout comme Robert Venturi dans *Learning from Las Vegas*, il s'intéresse aux conventions qui régissent l'objet architectural pour mieux les retourner et en dégager une valeur poétique. L'identification des conventions est une manière de s'approprier les propriétés d'un lieu pour mieux le détourner, le parasiter. Le projet fonctionne comme un texte qui se nourrit d'un texte antérieur et vient se superposer à lui. Le texte organise les signes et les événements dans l'espace. Il modèle des situations nouvelles qui se fondent dans un rapport paradoxal avec une situation préalable. *Le projet d'espace public pour l'université de l'état de Washington* à Seattle en 1988 élaboré avec Robert Mangurian, relève bien de ce processus de substitution. La proposition de rénovation du campus est constituée par un ensemble d'idées qui doivent changer complètement la perception que l'on peut en avoir. Le campus préexistant est un campus urbain réglé sur un réseau de rues orthogonales. L'idée est de le transformer en un campus rural et de le soustraire à l'agitation urbaine. La nature doit permettre de le transformer en un espace isolé et en un lieu de concentration et de réflexion. Vu d'avion, il doit ressembler à un morceau de campagne avec de la forêt et des champs. Le projet doit aussi prendre en compte les circulations de manière à relier les espaces entre eux. La liaison avec la ville se fait sous la forme d'un pont qui contribue à renforcer l'impression d'isolement. L'escalier, le pont et les autres passerelles sont tracés par une ligne de basalte noir qui

7. Cité dans *Gordon Matta-Clark*, catalogue d'exposition, Anvers, Internationaal Cultureel Centrum, , 1977, p. 11.

8. Joel Shapiro, « Conversation with Joan Simon », in *Gordon Matta-Clark : A Retrospective*, catalogue d'exposition, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1985, p. 142.

renforce l'ambiguïté entre ces objets urbains et l'aspect rural. Les toits terrasses sont transformés en champs de blé ou en pâturages comme si l'architecture portait la nature. Des monticules émergent entre les bâtiments et des oasis sont aménagés dans la forêt (*Clearing the Jungle*). Des éléments parasites investissent les murs et les espaces construits. Les façades deviennent support de signes (*The Face-Lift of Buildings*). Des bizarreries (*Oddities*) viennent surprendre comme ces haut-parleurs dans les arbres qui interpellent les passants. Enfin des tours sont dispersées un peu partout dans la jungle et servent d'observatoires ou de lieux de méditation.

La transformation de la perception de la ville, si elle induit une modification de la perception et du regard qui est porté sur elle, a aussi une connotation plus politique. Dans le film *Dammi i colori*, Anri Sala nous conte l'histoire d'un maire-artiste et de sa ville, Tirana. Par de longs travellings, il nous montre comment la couleur change la ville. Le maire Edi Rama s'explique, d'abord en voix-off, sur ses intentions. Il se défend de tout souci esthétique même s'il avoue à la fin que cela lui permet de ne plus se poser de questions dans son atelier de peintre. La couleur doit servir à matérialiser une rupture dans la société. L'espace commun de la ville était en effet dévoré par des appropriations privées à des fins commerciales ou d'habitation. La couleur doit arrêter la construction d'excroissances aux bâtiments et redonner le goût du bien commun. Elle est une sorte d'invitation sur le chemin de la démocratie puisqu'elle permet de donner un sens à la communauté à travers un projet commun. Les discussions à propos des couleurs amorcent un débat démocratique plus vaste par l'appréciation de la perception sensible. Mais cela permet-il pour autant de constituer une communauté politique ? Anri Sala filme les peintres sur leurs échafaudages, la foule qui traverse des rues en chantier. Au moment où la nuit tombe sa caméra s'attarde sur des façades où les signes de vie sont rares et sur des rez-de-chaussée où s'alignent des boutiques vétustes. Un sentiment ambigu fait d'attraction et de crainte s'installe rapidement. La couleur est peut-être l'avant-garde de la démocratie, mais elle ne fait pas oublier que Tirana est la capitale du pays le plus pauvre d'Europe. Pour Jacques Rancière, « *politiques, au sens fort, sont les artistes qui peuvent mettre en scène cette tension entre le collectif anticipé dans les formes et la muette*

*apoliticité des mêmes formes*⁹ ».

Si le propos politique de l'œuvre d'Anri Sala s'enracine dans l'évènement historique de la chute du régime communiste albanais, celui-ci ne constitue que l'arrière-plan du film. Mais le rapport à l'histoire est aussi la matière agissante d'une œuvre. Les peintures d'Yves Bélogeuy s'inscrivent dans une relation à un moment de l'histoire de l'architecture. Il explore les grands ensembles, les barres des années 1960. Ceci pourrait faire penser aux *Homes for America* de Dan Graham par l'intérêt porté à des volumétries épurées et répétitives. Pourtant le cadrage le plus souvent frontal et le souci du détail architectural suggèrent une relation ambiguë à des contextes produits par l'histoire. La production de masse de logements dans les années 1960 a installé dans nos villes ces immeubles qui eux-mêmes ont un statut ambivalent. Ce sont des sortes d'objets hybrides qui conjuguent à la fois les principes fonctionnalistes et rationalistes du mouvement moderne avec l'influence d'une forme atténuée de la composition classique. Avec le temps, ils sont devenus les emblèmes médiatiques d'un échec urbain et architectural. Mais les choses sont plus complexes comme nous le montre Yves Bélogeuy. « *Le parti-pris de l'immeuble* » amène à une conception du réalisme défini comme le « *concept d'égalité entre les choses dans leurs différences*¹⁰ ». Les tableaux sont épurés et les détails sont égalisés dans leur pleine existence. Aucune vie n'est présente. Les cadrages serrés de rez-de-chaussée ne montrent que des balcons vides comme dans le diptyque *Cherbourg* de 2007. Les immeubles pourraient se trouver dans n'importe quelle ville. Mais la touche picturale leur confère un autre statut. L'attention portée par le peintre à la matière constructive de l'architecture les confirme dans une singularité discrète et reconnaît, sans jamais le représenter, l'habitant et l'attachement même relatif à un chez-soi. La peinture traduit cette ambivalence de l'immeuble, symbole d'un rejet collectif, et malgré tout foyer d'une vie individuelle. L'objet banal acquiert ainsi une importance qui n'élide pas pour autant toute inquiétude.

9. Jacques Rancière, « La Politique du crabe », in *Anri Sala, Entre chien et loup*, catalogue d'exposition, Paris, Paris-Musées, Cologne, Verlag der Buchhandlung Wlatter König, 2004, p. 70.

10. Yves Bélogeuy, « Le Parti-pris de l'immeuble », entretien avec Didier Semin, in *Yves Bélogeuy*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Xippas, 2002, non paginé.

Alain Bublex revisite également l'histoire de l'architecture dans *Plug in City* mais dans cette série, il questionne l'utopie. En reprenant le titre d'un projet d'Archigram réalisé par Peter Cook et Dennis Crompton en 1964, Alain Bublex établit une filiation directe avec celui-ci. Pour Archigram, l'évolution de la ville moderne va dans le sens de l'instabilité et de l'évolution perpétuelle. Les architectes inventent une ville où les seuls éléments fixes sont constitués d'une mégastructure vide qui sert uniquement de support à des cellules fonctionnelles préfabriquées qui viennent se brancher dessus en fonction des besoins et de l'évolution des usages. L'architecture n'a pas de permanence. Elle se construit, se détruit et se reconstruit comme une réponse immédiate à la demande. En 2000, Alain Bublex en réutilise le principe, les formes, mais aussi le graphisme dans une œuvre où la ville est infiniment transformable et modulable. Dans les différentes images de cette série, l'utopie du projet initial d'Archigram est reconduite sous une forme plus ambiguë. D'un côté, elle en conserve son image high-tech qui la rend possible en tant que développement ultime de la technologie moderne, mais consacre du même coup son impossibilité économique. Et de l'autre, Alain Bublex la rend plus plausible que dans sa version originale en la montrant dans certaines images insérée dans des villes bien réelles. L'utopie se trouve ravalée au rang d'élément urbain parmi d'autres, aboutissant à une impasse. Chez Alain Bublex, l'utopie est pensable, formalisable, mais toujours irréalisable dans le contexte des années 2000 où la question de la permanence est plus centrale que jamais. *Plug in City* se dévoile alors sur le mode de l'enthousiasme déceptif.

La référence à l'histoire ne relève pas seulement de la prise en compte d'un contexte existant ou de l'identification de modèles architecturaux. Elle permet aussi de reconstituer le contexte d'un projet lorsque la ville elle-même a disparu. Elle peut redonner un site au projet et devenir un véritable programme pour régler l'invention d'une architecture. Dans *Berlin City Edge* de 1987, Daniel Libeskind fait jouer à l'histoire le rôle principal dans l'argument programmatique du projet. Le site dans lequel il se situe se trouve au sud du parc de Tiergarten. Le tissu urbain est constitué de quelques bâtiments dispersés sur la trame d'îlots urbains du 19^e siècle dont les rues n'en sont que

les traces. L'ambiance de ce quartier en friche se rapproche de celle des terrains vagues. Derrière l'impression de désordre urbain, le sol ne peut que révéler les blessures du passé. Daniel Libeskind les exploite jusqu'à en faire un principe de conception. L'histoire lui fournit une lecture des lieux stratégiques, donne sens aux ruptures urbaines et lui permet de recomposer à partir de là un bâtiment de logements et de bureaux qui amorce une histoire nouvelle à partir des événements du passé. Les premières maquettes du projet expliquent ce processus. Elles ne constituent pas à proprement parler des représentations du projet à venir. Elles ont leur propre autonomie et rendent visible une réalité politique et culturelle par la superposition quasi archéologique des couches historiques.

Les images de la *Projection Psycho-Cybernétique* de Berlin présentées dans l'exposition développent la même approche. Réalisées en 1988, année de l'exposition *Deconstruction* au Museum of Modern Art de New York à laquelle Libeskind participait, elles traduisent la démarche de l'architecte. Nous y voyons le projet, longue barre de 450 mètres ancrée dans le sol au 24 am Karlsbad. Ce point pivot est doublement symbolique. Il coïncide avec le tracé du grand axe nord-sud planifié par Albert Speer sous le Troisième Reich, mais également avec le bâtiment où Mies van der Rohe eut son bureau de 1918 à 1938 (un monument lui était d'ailleurs dédié dans le projet). Le bâtiment s'élève ensuite lentement et vient traverser d'autres immeubles existant sur le site. Il passe à 6 mètres au-dessus de Lützowstrasse pour atteindre 28 mètres au-dessus du sol au niveau de Pohlstrasse. Là, il vient presque croiser le métro qui lui aussi sort du sol pour devenir aérien à la station de Gleisdreieck toute proche. Ce nombre 28 n'est pas pris au hasard. Daniel Libeskind avait calculé que si l'on avait étalé les décombres de la ville après la guerre, le niveau du sol se serait trouvé surélevé de ces mêmes 28 mètres et au 28 am Karlsbad se trouvait le seul bâtiment encore en bon état sur le site en 1945. Les *Projections* sont également un montage de signes, un collage d'images où des foules nouvelles regardent un horizon neuf au-dessus de l'horizon, où les ruines font place à des tracés d'architecture sous le regard de l'*Eve* de Lucas Cranach. L'Ange de l'Annonciation est présent comme un écho aux *Ailes du Désir* de Wim Wenders tourné un an auparavant dans des lieux très proches. Une image est un peu à part. Elle est construite sur la base d'une trame orthogonale. Un

carré en perspective, dont un des côtés est constitué par le projet, y est superposé. Cette image montre les six degrés de décalage entre le bâtiment et Flottwellstrasse qu'il longe. L'angle droit et le carré sont deux thèmes que Libeskind développera dans le labyrinthe du *Musée Juif* à Berlin dont il gagnera le concours en 1989. Ce sont deux figures parfaites du rationalisme. En anglais, angle droit se traduit d'ailleurs par *right angle*, angle correct. Considérant que le nazisme était une forme d'aboutissement du rationalisme dans une organisation sociale et politique, il suspecte dans l'angle droit une imposture au sens où ce n'est pas parce que l'on construit une organisation rationnelle que cette organisation est correcte et moralement défendable. Les deux petits personnages en ombre chinoise, clin d'œil à l'expressionnisme, soulignent cette inquiétude.

L'histoire permet un montage de signes qui crée l'univers d'un projet, mais ce n'est pas le seul moyen de déterminer le contexte d'une architecture. Dans un tout autre registre, François Roche explore des stratégies pour s'infiltrer dans le territoire. Il s'intéresse aux relations sensibles entre le lieu et l'architecture avec le souci constant de poser par le projet un acte minimum dans le paysage. Pour *La Maison dans les arbres* à Saint Sauveur dans la forêt de Compiègne, l'agence Roche & Sie développe le concept de camouflage pour mieux mettre en évidence la relation entre l'habitant et le monde. Conçue pour un horticulteur, la maison intègre l'éphémère par son enveloppe d'érables qui entourent les volumes construits, à charge pour son propriétaire de les tailler régulièrement. Leur matière, leur évolution dans le temps, camouflent la construction tout en introduisant une dynamique dans son aspect extérieur et dans la perception que l'on a depuis l'intérieur du paysage. Construite sur pilotis, elle comporte plusieurs volumes et offre une surface de 250 m². En dialogue avec la nature, la maison donne une impression d'instabilité à l'opposé de la valeur de permanence habituellement attribuée à l'architecture. L'architecture est avant tout une transformation du territoire sous la forme d'une hybridation. La maison entre dans une relation mimétique avec son environnement. La matière du projet est presque tout entière déjà là, localisée dans le site. Pour François Roche, « *il ne s'agit plus d'opposer l'objet à son contexte, comme deux hypothèses distinctes, mais de les lier par le processus*

de transformation même. Le projet n'est plus issu d'une projection abstraite mais d'une distorsion du réel ¹¹ ». C'est la matière et non l'histoire ou le concept qui est le fondement du processus de conception et qui permet de localiser l'architecture. La maison dans les arbres préfigure les projets ultérieurs de Roche & Sie où l'utilisation des techniques issues du morphing leur permet d'approfondir cette question de la matière par sa déformation et son hybridation. En effet, « identifier par ces nouveaux outils ce qui caractérise un lieu, c'est déjà avancer un nouveau mode opératoire. Inutile donc d'en faire beaucoup plus ¹² ».

Très différemment, la conception du *Pavillon de l'eau salée* par Oosterhuis.nl ne se fonde pas sur la matière du site. Elle est basée sur l'analyse des flux d'informations. La matière n'intervient dans le projet que dans un second temps. Réalisé à Neeltje Jans Zeeland aux Pays-Bas en 1997, ce bâtiment d'exposition connecté au *Pavillon Fresh H₂O* de l'agence NOX est conçu par rapport au corps et à la manière dont celui-ci reçoit des informations de son environnement. Le pavillon est avant tout l'expérience sensible d'un échange avec l'environnement qui entoure le visiteur. Kaas Oosterhuis considère que toute chose, toute personne est inscrite dans un flux d'informations et réagit en fonction d'elles. L'utilisation de l'informatique dès le début de la conception lui permet de donner corps à une métaphore des flux par la déformation d'une ellipse qui se gonfle et se dégonfle pour définir la forme globale du bâtiment. À l'intérieur, un jeu de vagues successives permet au visiteur d'évoluer dans un environnement évolutif où les informations s'affichent sur les parois. Le bâtiment s'ouvre sur la mer intérieure du Oosterschelde qu'il surplombe. Un système d'airbag permet d'obstruer les ouvertures en épousant leur forme. L'intérieur est une véritable expérience aquatique qui reconstitue les phénomènes qui existent à l'extérieur. Le mouvement des marées est reproduit à partir de l'eau qui s'écoule dans le volume. Les lumières jouent avec l'eau qui glisse le long des parois. Un espace baptisé le sensorium plonge le visiteur dans des expériences aquatiques

11. François Roche, « MUTATIONS @morphes », dans R, DSV & Sie. P, *MUTATIONS @morphes*, Orléans, éditions HYX, 1998, p. 8.

12. *Ibidem*.

virtuelles avec lesquelles il peut interagir. La conception du pavillon utilise son usage comme fondement métaphorique et établit des continuités étranges entre l'extérieur et l'intérieur, entre le réel et le virtuel.

Le projet de IaN+ en 1998 pour *Le siège de la Fondation Mies van der Rohe* à Barcelone s'appuie également sur le programme en tant que ressort expressif. Le projet est implanté en face du pavillon allemand construit par Mies van der Rohe à l'occasion de l'exposition de Barcelone de 1929. Le projet recherche une certaine discrétion pour ne pas rentrer en compétition avec le bâtiment de Mies. Une excavation est pratiquée de manière à libérer le sous-sol et faire glisser l'espace à l'intérieur face au pavillon de 1929. Les différentes fonctions demandées par le programme ont ensuite été analysées sous forme de cartes topologiques. Chaque activité est répartie en fonction de leurs relations potentielles. Ces différents diagrammes ont permis de créer du jeu entre les fonctions. Chaque activité se développe ainsi dans l'espace aussi bien à la verticale qu'à l'horizontale. Les maquettes montrent par différentes couleurs de plexiglas comment la répartition des usages crée peu à peu une métaphore de la fluidité de l'espace miesien. Elles montrent aussi que le vide est ici la véritable substance de l'architecture. L'espace peut alors offrir un cheminement continu aux visiteurs. En référence à Mies van der Rohe, les espaces ne sont pas divisés de manière précise. Les interruptions du flux sont plus temporelles que physiques. Le programme et la thématique de la fluidité s'entrecroisent dans le projet comme des déclencheurs de l'architecture. Les cartes servent à « *interpréter la réalité d'une autre manière, décrire de nouveaux scénarios, faire émerger du sens issu du chaos quotidien et pas de la haute culture* » et également à « *insister sur les effets d'un projet*¹³ » sur un contexte donné.

Le déplacement du regard, le rapport à l'histoire, le site physique et le programme comme contexte définissent des stratégies de relation au monde. Nos territoires aujourd'hui marqués par la dialectique du global et du local, de l'uniformisation et de la recherche de différenciation, nécessitent une réflexion

13. Carmelo Baglivo, Luca Galofaro, « Discover Reality », dans *IaN+*, Séoul, *Design Document Series 08*, 2004, pp. 12-13.

sur ce qui unit la vie à l'espace physique. Les architectures des artistes et des architectes s'enracinent dans la compréhension et l'invention de ce lien particulier. Chaque discipline invente ses propres règles de construction d'un espace critique permettant de comprendre et d'agir. Cette dimension critique est le fondement même de la compréhension de notre environnement et de l'action individuelle et collective. Chacun en développant un point de vue sur des situations locales et singulières s'affronte aussi à la question de la globalisation et définit son propre mode opératoire sur le réel. Le pluriel employé dans le titre de l'exposition, *Architectures : situations locales*, reflète cette multiplicité des regards et des stratégies. Artistes et architectes engagent ainsi des processus transformationnels dans la réalité de l'expérience que nous faisons des territoires. Ce sont autant de stratégies de résistance pour avoir de bonnes raisons d'habiter quelque part.

ŒUVRES PRÉSENTÉES

Vito Acconci & Robert Mangurian

Espace public pour la Washington State University, 1988, 4 photos, texte, 1 maquette, Frac Centre

Yves Bélorgey

Cherbourg, 2007, huile sur toile, diptyque, Galerie Xippas, Paris

Alain Bublex

Plug-in City, «Matiz», 2000, épreuve chromogène sous diasec, 180 x 235 cm (édition de 3), courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris

Hopper's Place, 2002, 5 photographies noir et blanc, 47 x 57 cm ch (édition de 2), courtesy Galerie G.P. & N. Vallois, Paris

Dan Graham

Homes For America, 1966-1989, portfolio de 6 éditions, tirages couleurs offset, 6 x (40 x 60), Institut d'Art Contemporain - Frac Rhône-Alpes

Bedroom of Motel House, Mavin County California, 1979, *Housing Development Staten Island*, New York City, 1981, 2 photographies couleurs et texte sur carton, 102 x 72 cm, Musée de la Roche-sur-Yon

Ian+

Head Office of the Fundacio Mies van der Rohe, 1998, 2 maquettes, Frac Centre

Daniel Libeskind

Projection psycho-cybernétique de Berlin, 1988, 4 photographies, Frac Centre

Gordon Matta-Clark

Day's end, 1975, diptyque, 2 photographies couleur, Frac Bretagne

ONL/ Oosterhuis.nl

Pavillon de l'eau salée, 1997, 2 parmi les 14 impressions numériques, Frac Centre

Roche & Sie

La maison dans les arbres, 1994, 1 maquette, 1 caisson lumineux, Frac Centre

Anri Sala

Dammi i colori, 2003, vidéo, galerie Chantal Crousel, Paris





2. Telle qu'en elle-même enfin la vie la change¹⁴

Chaque ville a une sorte d'image de marque, une réputation, un attrait, ou parfois une image négative qui, à la manière d'une rumeur, lui confère une place, une position quelque peu repérée dans la géographie du monde. Cependant, la complexité constitutive de tous les tissus urbains dépasse cette impression générale parfois trompeuse et parfois usurpée. La réalité de la ville entrelace beaucoup de situations différentes où de nombreux récits se superposent et s'entremêlent. S'intéresser aux imaginaires urbains oblige à s'immerger dans la ville et à en dénouer les fils, les réseaux, tout en maintenant leur enchevêtrement vivant, sous peine de dissoudre la ville elle-même dans une simplicité trompeuse.

Les imaginaires urbains sont des constructions symboliques qui expriment des situations spécifiques. Ils sont donc l'expression du local plus que du générique, de l'individualité et de la différence plus que de la similitude. Si, comme le dit Patrick Bouchain, construire, c'est « *construire ensemble*¹⁵ », alors la ville est bien cette accumulation de situations, de relations et de fonctions différentes. De ce point de vue, la ville est avant tout un instrument au service de la satisfaction des besoins de ses habitants en tant qu'individus et de ses citoyens en tant que collectivité.

Cette question des imaginaires urbains peut être abordée de nombreuses manières. L'histoire, la politique, l'économique et le social, ou bien encore la culture constituent des entrées multiples pour analyser les imaginaires que toute ville porte en elle. Ils se développent dans la relation singulière que l'espace urbain entretient avec la mémoire, ou encore avec un idéal du présent ou de l'avenir. Mais plus encore, ils se construisent sur la base d'un vécu et de pratiques urbaines qui concrétisent les possibilités offertes par une ville à ses habitants. Nous aborderons donc ici les imaginaires urbains sous l'angle du quotidien en développant l'idée qu'ils s'enracinent d'abord dans l'usage que nous faisons ou que nous pensons pouvoir faire de l'espace d'une

¹⁴ Texte de la communication au colloque *Faire la cité. Création et gouvernance des imaginaires urbains* 26-27 avril 2012 à l'université Rennes 2, sous la direction de Marion Hohlfeldt, à paraître à La Lettre Volée, Bruxelles.

¹⁵ *Construire ensemble, Le grand ensemble*, sous la dir^o de Patrick Bouchain, hors série de la collection L'Impensé, Arles, Actes Sud, 2010.

ville.

Nous développerons l'exemple particulier de Berlin pour ancrer notre propos dans la réalité concrète d'une situation urbaine significative de cette articulation entre l'espace urbain, l'usage que nous en faisons et le développement d'un imaginaire constitutif de l'image d'une ville. Berlin présente la singularité d'être une ville extrêmement marquée par l'histoire, mais cette histoire dramatique du XX^e siècle est une histoire de mort et de destruction plus que de grandeur, qui laisse en héritage la culpabilité plus que l'espérance. Cela a très certainement amené, au quotidien, le développement d'une culture urbaine du présent qui a privilégié l'émergence de tactiques, au sens de Michel de Certeau¹⁶, permettant ainsi de satisfaire les besoins multiples des habitants. Nous appuyant sur cet exemple, nous montrerons comment l'usage ou l'idée que nous nous faisons d'usages possibles portent les imaginaires urbains, et en quoi une structure urbaine particulière renforce à la fois les possibilités d'usage et ces imaginaires.

L'usage ou l'idée de l'usage portent les imaginaires urbains

Nous nous intéressons ici à Berlin sous l'angle de sa réputation qui veut que ce soit une ville où l'on peut bénéficier de conditions de vie agréables et qui soit particulièrement accueillante pour les artistes. En relisant le n° d'Art Press 2 de 2006, intitulé « Berlin, ville transit »¹⁷, il est possible de comprendre comment cette image de la ville s'est peu à peu constituée. Après la chute du mur, un imaginaire urbain s'y est créé à partir du monde de l'art et des possibilités d'installation et de travail que la ville offrait, ou semblait offrir, aux artistes de toutes disciplines et de toutes origines. Dans son article, intitulé d'ailleurs « Le Fantôme de Berlin »¹⁸, Ellen Blumenstein met en évidence cette évolution ainsi que la part d'illusion qui, au moins les premières années, a caractérisé ce nouvel imaginaire. Depuis les années 1990, il paraît en effet communément admis que la scène artistique internationale s'y retrouve et que s'y développe

¹⁶ Voir à ce sujet, Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1990, p. 50 *sqq.*

¹⁷ « Berlin, ville transit », *Art Press 2*, août 2006, n° 2.

¹⁸ Ellen Blumenstein, « Le Fantôme de Berlin », *Art Press 2*, août 2006, n° 2, p. 14 *sqq.*

une activité artistique intense. En fait, ce sont des propos qu'il faut nuancer. Ce mouvement fut plutôt porté par la scène musicale toujours à la recherche de nouveaux lieux de diffusion. Profitant d'une grande quantité de locaux vacants, le nombre de clubs et de bars s'est rapidement développé, favorisant l'émergence d'une scène musicale principalement orientée vers les musiques électroniques. Ainsi, à partir de 1992, dans le sillage du *Tresor*, club pionnier devenu mythique pour les amateurs, de nombreux lieux sont devenus extrêmement attractifs pour les DJs locaux mais aussi internationaux. Trouvant, à l'égal de Detroit, Chicago ou Londres, sa place sur la scène internationale, Berlin a permis par ces espaces permanents ou éphémères le développement d'une scène identifiable qui a su acquérir sa notoriété et se pérenniser notamment par les labels qui s'y sont créés. Offrant par ces lieux d'expérimentation, d'enregistrement et de diffusion, un accueil favorable à la scène musicale, le phénomène s'est trouvé amplifié par la suite en devenant aussi attractif pour d'autres pratiques artistiques. Pour les arts plastiques, même si des artistes s'y étaient déjà installés, il a fallu attendre le début des années 2000 pour que ceci devienne une réalité.

Après 1989, Berlin s'est trouvé presque autoproclamé centre de la création artistique européenne. Cependant, Ellen Blumenstein souligne que « *Les Berlinoises d'adoption qui affluent – artistes, commissaires, galeristes – perçoivent l'insuffisance des développements artistiques moins comme une toile de fond que comme un espace leur permettant d'articuler leurs propres projets*¹⁹ ». Malgré l'héritage des années 1960 et 1970, Berlin n'est pas pensé comme un lieu où la mémoire des pratiques artistiques est très vivace, mais plutôt comme un lieu qui en offre la possibilité, qui permet de se réaliser. Elle précise : « *Berlin tient lieu de surface de projection géante, elle constitue un endroit de manifestations fantasmatiques. Dès lors, on ne s'y installe pas dans l'optique d'adhérer à une scène spécifique ; on vient pour créer une scène inédite, chacun apportant sa propre idée de ce qu'il espère trouver et accomplir*²⁰. ». Dans cet esprit, l'imaginaire urbain berlinois s'est construit en tant qu'image d'une forme de liberté pour les artistes. Aucune doctrine ne semble dominer le champ des pratiques artistiques et chacun pense pouvoir

¹⁹ *Ibidem*, p. 14.

²⁰ *Ibidem*.

développer sa propre pratique en toute indépendance, loin des influences et des contraintes. Dans ces années 1990, tout s'est passé comme si la ville, elle-même vaste chantier de reconstruction, permettait le chantier de l'art. Berlin a incarné à cette époque deux fantasmes parallèles. Le premier, celui de Berlin capitale économique de l'Europe Centrale n'a pas eu les suites escomptées, et, paradoxalement, c'est le fantasme de la capitale artistique qui a connu le plus grand succès. De vastes projets d'immeubles de bureaux, notamment dans le quartier d'Alexander Platz, ont été abandonnés faute de demande et de développement économique. La pression foncière n'étant pas celle escomptée a laissé plus d'opportunités au développement de projets artistiques. Berlin, incertaine de son devenir et de son rayonnement économique, a offert, à ses habitants en général et aux artistes venant s'y installer en particulier, de plus grandes opportunités d'initiatives individuelles et collectives.

Berlin s'est ainsi inscrite progressivement dans le monde de l'art à la fin des années 1990 et au début des années 2000 en se donnant une véritable visibilité internationale à partir de la première Biennale de Berlin organisée en 1998. Parallèlement, des artistes reconnus tels que Olafur Eliasson, Thomas Demand, ou encore Tacita Dean, entre autres, s'y sont implantés dans les mêmes années, contribuant à la renommée de la ville. Si les grands travaux d'infrastructures autoroutières, ferroviaires et aéroportuaires n'ont pas réellement permis de faire accourir les hommes d'affaires, ils ont cependant permis à nombre d'artistes internationaux de faire de Berlin leur base de travail, et de profiter des disponibilités immobilières importantes de la ville. Berlin leur offrait en effet des conditions de production et de vie avantageuses.

Mickaël Faure souligne, quant à lui, l'importance de la question de la qualité de vie sur le développement de la scène artistique berlinoise. Selon lui, l'attrait que Berlin exerce sur les artistes va de pair avec « *une détérioration croissante des conditions matérielles d'existence de nombre d'entre eux, [qui dans les grandes métropoles] rend toujours plus aiguë la question du lieu de résidence et de travail, comme d'un "territoire existentiel" – personnel et de groupe*²¹ ». De ce point de vue, Berlin offre beaucoup de possibilités d'installation aux artistes. Après la chute du mur, un grand nombre de

²¹ Mickaël Faure, « Vous entrez dans le secteur français », *Art Press* 2, août 2006, n° 2, p. 21.

logements anciens étaient restés vides et de nombreux locaux industriels ou artisanaux étaient disponibles, principalement dans la partie Est de la ville. Et, même si les conditions ont un peu changé aujourd'hui, cela reste en grande partie vrai. Il y demeure toujours possible de trouver des logements de surfaces généreuses pour le prix d'un loyer de studio à Paris. Les locaux vacants ont également permis le développement de nombreux *Projekträume*. Ces lieux artistiques autogérés offrent des espaces d'exposition, des ateliers, et la possibilité de mettre en commun des moyens de production difficilement accessibles pour une seule personne. Les jeunes artistes y trouvent donc des espaces de travail et de monstration favorables à leur création. La diversité de ces lieux, encourageant des pratiques multiples, assure également à des artistes dépourvus de toute notoriété l'opportunité de se faire connaître et d'exister.

Mais ce « territoire existentiel » dont parle Mickaël Faure tient plus largement à des conditions urbaines spécifiques. Il en énumère quelques unes : « *s'y sentir bien, se déplacer à vélo, courir les vernissages et les Projekträume, se croiser pour un barbecue au parc, clubber jusqu'à midi, dîner pour sept euros, reprendre le sport et réfléchir, dialoguer, travailler, [...] espace, forêt en ville, sympathie, énergie créatrice, [...] ville ouverte, stimulante*²² ». Ces arguments qui reviennent fréquemment traduisent avant tout une fluidité de la ville qui permet d'organiser ses propres usages quotidiens avec une liberté tant économique que sociale et culturelle accrue en comparaison de bon nombre de grandes métropoles. Cécile Dupaquier confirme cette impression générale : « *Berlin m'est apparue comme la ville dans laquelle je me sentais capable de me lancer ; parce qu'on y rencontre facilement des gens de divers horizons, parce qu'il se passe toujours quelque chose et que son architecture, son étendue, ses incohérences sont surprenantes. On dit qu'il y a de la place pour tout le monde à Berlin et, en effet, on respire*²³. ».

Cependant, Thibaut de Ruyter tempère ces propos en soulignant que Berlin est avant tout une ville où l'on peut se mettre « *en retrait de la pression économique*²⁴ ». Pour lui, ce sont ces conditions économiques et surtout immobilières favorables qui participent très largement à la constitution de cette

²² *Ibidem*.

²³ Citée par Mickaël Faure, *ibidem*, p. 21-22.

²⁴ Thibaut de Ruyter, « Berlin, Transit City », *Art Press* 2, août 2006, n° 2, p. 6.

scène artistique. Dans une ville qui progressivement se normalise, il traduit un certain désenchantement actuel où Berlin deviendrait « *une ville de transit et de passage où se concentrer pendant quelques mois, où réfléchir et produire sont enfin possibles. Mais il faut à un moment quitter la ville afin de capitaliser ce temps passé en retrait*²⁵. ». Autrement dit, le marché de l'art assurant la subsistance des artistes serait plus actif dans d'autres métropoles et la vie berlinoise ne serait viable que connectée à d'autres lieux économiquement plus dynamiques. Malgré tout, il admet que, pour les artistes, Berlin est « *une ville des possibles et des possibilités, une chance à prendre*²⁶. ». L'espace y est un atout indéniable, mais aussi le désordre apparent de la ville qui laisse encore des marges importantes d'auto-organisation ouvertes à l'imaginaire de ses habitants.

Une structure urbaine spécifique renforce ces imaginaires

Cet imaginaire urbain lié à l'usage potentiel de l'espace est porté à Berlin par un tissu urbain spécifique conjuguant des espaces très organisés et des espaces vacants : terrains vagues, friches industrielles, locaux vides. Encore aujourd'hui, le vide est une caractéristique très prégnante de la ville. Il est possible de le découvrir au détour d'une rue. Cet inachèvement de l'espace urbain en est devenu au fil des années le trait singulier, l'identité. Ce vide est stimulant, il fonctionne comme un appel à l'occuper même, et peut-être surtout, temporairement et il n'est pas rare, en y revenant par hasard, de constater que des activités y ont pris place pour quelques jours ou bien quelques semaines. Après un séjour d'un an à Berlin, Richard Shusterman en a fait une analyse particulièrement intéressante dans « Pragmatist Aesthetics and the Uses of Urban Absence²⁷ » publié en 1997. Il y considère cette expérience des vides urbains comme faisant pleinement partie de l'expérience urbaine berlinoise. L'image de la ville se construit à partir de ces absences où autrefois la ville se développait dans sa continuité. Ces vides sont les reliquats des destructions de

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem*, p. 8.

²⁷ Richard Shusterman, « Pragmatist Aesthetics and the Uses of Urban Absence », dans *City Life, Essays on Urban Culture*, ed. Heinz Paetzold, Maastricht/de Balie, Amsterdam, Jan van Eyck Akademie, 1997, p. 76 *sqq.*

la seconde guerre mondiale et des déblaiements qui l'ont suivie. Ils n'ont bien évidemment pas la logique d'un parc et leur présence paraît surprenante, incongrue, pour le promeneur. Ils sont plutôt des lieux en attente, ouverts à de multiples possibles. Ni l'économie, ni le développement urbain n'ont rendu nécessaire leur aménagement. Leur état d'abandon leur confère un statut particulier dans la ville et pourtant, ils semblent y être parfaitement intégrés. Ils appartiennent pleinement à cette esthétique urbaine si berlinoise.

Richard Susterman analyse ces vides urbains comme pouvant être « *an essential structural principle of city aesthetics in general, a paradoxical part of their economy of plenty*²⁸ ». Ils constituent, en effet, ce contrepoint étonnant à l'accumulation de biens et à la densité urbaine. À Berlin, leur présence dans le centre de la ville surprend, tant elle semble contradictoire avec la densité et l'ordonnement des îlots urbains construits. Cependant, il faut y voir une expression renforcée de l'expérience que nous faisons des grandes métropoles. L'espace urbain y est nécessairement perçu comme fragmenté. Nos usages nous conduisent dans des lieux différents, et nos centres d'intérêt se trouvent séparés par des secteurs de la ville que nous ne pratiquons pas autrement que pour les traverser. Les vides se trouvent par conséquent insérés dans l'ensemble de ces espaces urbains. Nous ne sommes conscients de leur existence que lorsque nous sommes amenés à les traverser ou à les côtoyer. D'une manière plus précise, ces espaces libres ne prennent toute leur importance que par leur inscription dans nos usages. Ils sont alors activés par des occupations temporaires qui les amènent à exister sur la scène de la ville. Il en va de même pour les bâtiments inoccupés qui peuvent ainsi retrouver une utilité en permettant de satisfaire les besoins spécifiques des habitants.

Les vides non seulement libèrent la ville de la pression exercée par la densité, mais ils sont également une variable d'ajustement pour adapter la planification urbaine aux besoins sociaux. Les habitants, cette multitude, usent des grandes métropoles en exprimant des intérêts différents et souvent contradictoires. Organiser le vivre-ensemble implique d'intégrer leurs activités et leurs relations dans l'organisme nécessairement complexe de la ville. Ces « absences urbaines », pour reprendre l'expression de Richard Shusterman,

²⁸ « un principe structurel essentiel de l'esthétique des villes en général, une part paradoxale de leur économie d'abondance », *ibidem*, p. 79.

sont un instrument pour faire face à cette complexité. Elles permettent d'intégrer et d'organiser la multiplicité de la ville et toutes les innovations qui en forcent l'évolution. Il devient alors envisageable d'assumer la variété des besoins et la diversité des cultures sans figer le tissu urbain dans une unité et une stabilité impossibles. L'invention et la coexistence de modes de vie et de pratiques urbaines multiples viennent alors enrichir la ville en augmentant la liberté de ses habitants. L'imaginaire berlinois a pu se construire, tel que nous le connaissons aujourd'hui, à partir de ces possibilités.

La Direction pour le développement urbain du Sénat de Berlin a publié en 2007 un ouvrage intitulé *Urban Pioneers*²⁹ qui rend compte de nombreuses expériences d'usages temporaires menées dans la ville et en définit le cadre administratif et réglementaire. Le groupe d'architectes berlinois *Urban Catalyst*³⁰ y a contribué dans un chapitre développant l'idée d'un urbanisme ouvert. Tout en ne remettant pas en cause la planification urbaine traditionnelle qu'ils pensent cependant réservée à des zones fortement attractives économiquement, ils envisagent la possibilité de laisser apparaître des sortes de conglomérats hybrides de manière à permettre la création d'espaces nouveaux dans la ville. Plus adaptés aux territoires délaissés, ces conglomérats présentent plusieurs avantages. Les vides urbains ainsi que les bâtiments inoccupés constituent pour la ville un important potentiel de développement. Ils permettent tout d'abord de renforcer la capacité d'adaptation des métropoles aux besoins de leurs habitants en libérant leur capacité d'invention d'usages nouveaux. Ensuite, ils favorisent l'adaptation de la structure urbaine en fonction de l'évolution des circonstances et des besoins. Ils inscrivent la ville dans un processus continu de transformation répondant à la demande sociale, tout en impliquant les habitants dans le processus lui-même. Ainsi l'espace urbain n'est pas figé dans une forme qui risque de devenir rapidement inadaptée et dont l'évolution se trouve bloquée. Enfin, cet urbanisme ouvert permet de répondre efficacement aux difficultés économiques. Dans un contexte où la population stagne, où les projets s'arrêtent faute de financement

²⁹ *Urban Pioneers, Temporary Use and Urban Development in Berlin*, ed. Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Berlin, Jovis Verlag, 2007.

³⁰ Philipp Misselwitz, Philipp Oswald, Klaus Overmeyer (Urban Catalyst), « Urban Development without Urban Planning, a Planner's Nightmare or the Promised Land ? », *ibidem*, p. 102 *sqq.*

et de demande, les espaces disponibles ne deviennent pas de simples délaissés. Les usages temporaires et l'expérimentation urbaine permettent de les réactiver et de leur redonner une place dans la ville.

Cet urbanisme d'archipel oriente la planification vers des besoins différents ou même temporaires. Considérer les métropoles comme des structures multipolaires permet de penser leurs discontinuités comme un avantage favorisant le processus lent et perpétuellement renouvelé de leur évolution. Les vides urbains permettent de se saisir des opportunités qui peuvent apparaître dans le temps pour faire évoluer la ville et intégrer un grand nombre d'initiatives sociales. À Berlin, ces vides sont transformés tour à tour en lieux culturels, sportifs, en plages artificielles, en jardins, en élevages d'animaux, mais aussi en pépinières d'entreprises ou en garderies d'enfants. Tous les domaines nécessaires à la vie sociale peuvent s'y installer ou s'y réinventer. Berlin, considéré dans son imaginaire urbain comme la ville des possibles, nous démontre que cet imaginaire se nourrit avant tout d'un imaginaire de l'usage.

Cette situation particulière nous apprend que les imaginaires urbains s'enracinent dans la faculté qu'a une ville de répondre aux besoins multiples de ses habitants et par sa capacité à se transformer presque à la marge par des opérations d'acupuncture urbaine et d'adaptation aux demandes sociales. Les vides ne sont pas tous grands, il peut s'agir d'interstices, de petites parcelles ou de bâtiments minuscules. Leur qualité est d'être là disponibles, ouverts à leur transformation. En modifiant dans le titre de ce texte le premier vers du *Tombeau d'Edgar Poe*³¹ de Stéphane Mallarmé, nous souhaitons souligner que la ville ne s'accomplit véritablement que par la vie qui y prend place, s'y déroule, s'en empare et la transforme. Contrairement à l'écrivain, la ville n'a pas d'éternité, elle est seulement un ici et maintenant, un espace temps contingent, capable ou pas de nourrir l'imaginaire de ses habitants dans la satisfaction de leurs besoins. C'est peut être plus facile à admettre à Berlin qu'ailleurs puisque la ville se revendique, comme le proclame fréquemment son maire Klaus Wowereit, « *pauvre mais sexy* ».

³¹ « *Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change* ».

2. Le mur de Berlin, vingt ans après³²

Le présent avant l'histoire

Vingt ans après la chute du mur, Berlin demeure une ville miroir et paradoxale. Elle a conservé son polycentrisme, hérité du Moyen Âge et dans la formation duquel le mur n'est pas pour grand chose. Il a en revanche, par son rôle de frontière, provoqué la constitution de périphéries urbaines en plein cœur de la ville. À l'Est et à l'Ouest, les quartiers adjacents qui prenaient souvent l'allure de délaissés urbains donnent aujourd'hui lieu à des pratiques spontanées. En partie retissés, ces espaces libres facilitent l'évolution urbaine en permettant des usages nouveaux, souvent temporaires, qui soulagent les habitants de la pression urbaine.

À l'époque du mur, Berlin-Ouest était une vitrine de la société de consommation et de la culture occidentale un peu « grande » au regard de sa population. L'impression d'étrangeté qui s'en dégageait tenait ainsi de son tissu discontinu et de son caractère expérimental, culturellement et socialement alternatif. L'autre côté affichait Alexanderplatz, la tour de la télévision, le Palais de la République et la Karl Marx Allee, avec la dominante ocre grise des quartiers vétustes de Mitte, premier centre historique de Berlin. Ces contrastes nourrissaient la tension entre les deux parties de la ville, qui vivaient au rythme des miradors, des patrouilles militaires et des check points contrôlant ses quatre secteurs.

Une évolution rapide

Le 9 novembre 1989, de manière inattendue, le mur tombe. Lors d'une courte année de transition, Berlin devient une ville ouverte, où l'on croise bon nombre d'habitants des pays communistes venus commercer à Berlin-Ouest. La forme de la réunification est précipitamment à inventer. Dans l'euphorie du moment, les tractations immobilières s'intensifient et tandis que le bruit des marteaux des amateurs de souvenirs est omniprésent le long de ce qui reste du mur, les projets naissent à Leipzigerplatz, Pariserplatz (autour de la Porte de Brandebourg), au Reichstag, à Potsdamerplatz bien sûr, etc. Pourtant, le temps

³² Article publié dans *Ecologik* n° 11, octobre-novembre 2009.

passant, Berlin ne devient pas l'important centre économique de l'Europe Centrale que les dirigeants escomptaient. La décision d'y transférer la capitale fédérale de Bonn en 1991 vient relancer la structuration de la ville réunifiée en en faisant le symbole de la nouvelle Allemagne.

Un début de structuration

La chute du mur libère des espaces de configurations extrêmement variées. Le no man's land de l'entre-deux murs pouvait atteindre à peine la largeur d'une rue, ou bien au contraire couvrir plusieurs hectares. À bien des endroits sur la « ligne », les immeubles murés qui assuraient la continuité de la frontière sont rénovés et certaines parcelles vides reconstruites. Les traces de son existence disparaissent rapidement, restaurant une relative continuité urbaine. À Pariserplatz, la réhabilitation de l'ancien quartier des ministères lui redonne sa densité d'avant 1945 et la Porte de Brandebourg retrouve son statut d'édifice intégré aux immeubles de la place. À l'inverse, Potsdamerplatz inscrit son autonomie dans la ville. Elle dégage un aspect dense et introverti qui en fait un centre d'affaires isolé et peu apprécié par les berlinois. La nouvelle chancellerie et les bâtiments des parlementaires au nord du Bundestag enjambent la boucle de la Spree et l'ancien emplacement du mur, assumant leur rôle symbolique de réunification. Ils ne cherchent pas à s'intégrer à un ordre urbain préexistant, ni à le reconstituer.

Discontinuités urbaines

Malgré ces éléments autonomes, la ville retisse sa continuité sur la trame du plan urbain d'avant guerre hérité de la fin du 19^{ème} siècle. Les rues organisent toujours les îlots qu'ils soient construits ou non. Leur tracé préexistant a permis de raccorder aisément les parties Est et Ouest de la ville. Lorsqu'on longe le site de l'ancien mur, on s'aperçoit qu'à proximité, il reste encore beaucoup d'espaces inoccupés, de terrains vagues sablonneux où la nature reprend ses droits, de bâtiments squattés et de friches industrielles. Les difficultés financières de la ville, la faiblesse persistante de la demande immobilière font que Berlin garde cette image de cité trop grande pour elle-même. On retrouve aisément ces ambiances de terrains vagues et d'espaces indéfinis chers à Wim Wenders. Et si les lieux de tournages des *Ailes du Désir*

ont bien changé, demeure cette sensation prégnante de lieux où des formes de vie urbaine imprévues sont possibles. L'espace constitue une ressource disponible pour accueillir des activités spontanées qui répondent aux réels besoins des habitants : manifestations culturelles, sportives ou récréatives... L'initiative demeure possible au cœur de la ville dans un rapport de proximité. Ceci fait intrinsèquement partie de la culture de Berlin. Tout comme les Wagenplatz, sortes de campements de caravanes et de camions installés sur des terrains libres où se développent des modes de vie communautaires. Autre illustration, les clubs qui ont pris leur essor avec les musiques électroniques dans les années 1990. Installés souvent discrètement dans d'anciens locaux industriels, ils sont parmi les endroits les plus branchés de la ville et de longues files de taxis attendent devant leur porte la nuit.

L'importance des vides urbains

Plus permanents que d'autres types d'activités, la difficulté que ces clubs rencontrent à conserver leurs locaux à partir de la fin des années 1990 ou à en retrouver de nouveaux montre que l'équilibre demeure fragile. Organisés au sein de la « Club Commission » depuis 2000, les clubs ont plus de poids pour négocier avec la ville et essayer de pérenniser leurs lieux. Les Wagenplatz également sont souvent expulsés pour faire place à des projets immobiliers. Les espaces disponibles se raréfient. La ville ne serait-elle pas trop petite pour elle-même, finalement ? Le philosophe américain Richard Shusterman envisage la condition urbaine contemporaine sous l'angle de ces vides urbains dans un texte peu connu intitulé « Pragmatist Aesthetics and the Role of Urban Absence »³³. Il montre combien ces espaces indéterminés sont importants pour le développement des villes puisqu'ils permettent à un grand nombre d'initiatives de voir le jour. L'espace urbain se comprendrait, non plus comme un espace programmé et dessiné, mais comme un espace au service des habitants. La comparaison qu'il établit entre New York et Berlin n'est pas sans rappeler la position de l'urbaniste américaine et théoricienne de l'urbain Jane Jacobs pour qui la ville est avant tout un instrument qui doit autoriser

³³ Richard Shusterman, "Pragmatist Aesthetics and the Uses of Urban Absence", in *City Life, Essays on Urban Culture*, Ed. Heinz Paetzold, Jan van Eyck Akademie Editions, Maastricht / Amsterdam, 1997.

l'épanouissement individuel et diminuer les sources de conflits³⁴.

Une ville au présent

C'est bien là le paradoxe véritable de Berlin. Cette ville tant marquée par l'histoire a développé une culture du présent. Certes, la tentation de retrouver la grandeur passée est bien réelle. L'exemple du Palais de la république est significatif. Ce monument de l'Allemagne de l'Est devenu squatt artistique puis détruit en 2007 doit être remplacé par la reconstruction de l'ancien palais royal dont il occupait l'emplacement. Au-delà de la question patrimoniale que cela soulève, ceci est significatif de l'opposition entre ville d'apparence et ville utile. Vivre la ville au présent et la penser avant tout comme expérience et pratique de l'espace, implique d'envisager d'autres types de rapports entre les individus et confère une place centrale à la question du quotidien.

De manière plus globale, ce qui se joue aujourd'hui à Berlin est la recherche d'un équilibre entre planification urbaine et besoins multiples de populations différentes. Contrairement à l'appropriation spontanée des années passées, il s'agit désormais d'établir des partenariats entre les autorités et les habitants de manière à intégrer un grand nombre d'initiatives sociales pour fabriquer la ville. Beaucoup d'exemples existent, qu'il s'agisse d'un jardin de quartier, d'espaces de jeux pour enfants ou bien de lieux culturels ou sportifs. Ces partenariats permettent aussi de réactiver de grands territoires actuellement non rentables et impossibles à programmer comme c'est le cas pour la friche ferroviaire de Revaler Viereck à Friedrichshain. Ceci nécessite des règles du jeu. Ce que de plus en plus d'acteurs acceptent aujourd'hui.

³⁴ Jane Jacobs, *Déclin et survie des grandes villes américaines* [1961], traduit de l'américain par Claire Parin, Marseille, Éditions Parenthèses, 2012.

4. Le paysage, lieu d'histoire et de modernité³⁵

Si, comme le remarque Augustin Berque, la notion de "paysage urbain" ne s'est répandue que récemment dans la juxtaposition des deux termes³⁶, alors il convient de s'interroger sur son contenu et sur ses implications concernant le projet urbain et l'architecture. Cette expression marque l'émergence d'un fragment du paysage traditionnel, la ville, en une nouvelle totalité paysagère séparée d'avec la nature et élaborant sa propre logique. Ainsi, le paysage urbain s'est peu à peu constitué en un nouvel espace d'élaboration du projet et d'inscription du sens qui se différencie de l'architecture et de l'urbanisme qui risquent l'un l'isolement de l'objet et l'autre une connotation trop administrative. La ville trouve ainsi un instrument qui permet de rendre compte du conflit de l'histoire et de la modernité dans la vie urbaine contemporaine.

En architecture, la préoccupation du paysage, identifié et revendiqué comme paysage urbain, est récente. Depuis environ une vingtaine d'années, le climat de déception vis-à-vis de la ville engendrée par l'urbanisme du style international et le discours post moderne qui en découle ont instauré une nouvelle préoccupation paysagère rapidement légitimée comme étant un des éléments dominants du discours architectural. Le paysage naît ainsi de la faillite d'un espace moderne et s'accomplit dans l'espérance et dans la recherche du lieu de l'improbable cohérence d'une modernité par essence irrésolue et contradictoire.

Au tournant des années quatre-vingts, quelques grandes expositions internationales mirent en scène avec force la difficile articulation d'ambitions contraires entre l'historicisme ambiant et la recherche d'une modernité à construire. Parmi ces oppositions, le paysage apparaît comme le nécessaire dénominateur commun, la figure de réconciliation pluraliste, ouverte et multiple qui autorise et justifie même tous les croisements, tous les métissages. En trois ans, quatre expositions mirent en évidence l'irruption de ce concept de paysage dans toute l'ambiguïté de son apparition et de son développement. En

³⁵ Article publié dans *Recherches Poïétiques* n° 3, 1996.

³⁶ Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, Paris, Éd. Hazan, 1995, p. 160.

1980, deux expositions parallèles révèlent une première tendance où la dominance historiciste acquiert sa pleine maturité. La Biennale de Paris s'intitule "À la recherche de l'urbanité" tandis que la Biennale de Venise affirme "La présence de l'histoire". Cette dernière exposition a d'ailleurs été reprise l'année suivante lors du Festival d'Automne à Paris. Deux ans plus tard, en 1982, la modernité revient sur le devant de la scène avec encore au Festival d'Automne "La modernité ou l'esprit du temps".

Le concept de paysage y est ainsi présenté par la superposition de deux de ses termes : tout d'abord la recherche de la signification dans la pratique sociale quotidienne de l'espace bâti, et ensuite la construction toujours renouvelée d'un espace instable, fuyant, mais ouvert à l'intégration dans l'équilibre éphémère d'une symbolisation toujours réélaborée. Alors le questionnement se recoupe dans les deux cas et le paysage apparaît tel que le définit Augustin Berque comme étant d'une part "le mode sensible de notre rapport à l'environnement donc au monde"³⁷ et d'autre part "la forme symbolique de l'émergence du monde moderne, objectivé sous le regard du sujet"³⁸. Plus qu'aux projets présentés et par souci de synthèse, nous nous intéresserons principalement aux textes des catalogues et aux intentions dont ils se font l'écho.

L'urbanité : un espace de signification

Le concept d'urbanité qui s'affirme à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingts est le symptôme de la recherche d'une nouvelle relation sociale se matérialisant dans une forme urbaine vécue et partagée. En 1980, la définition placée en exergue du catalogue de la Biennale de Paris déterminait d'emblée les enjeux liés à cette exposition. Bien évidemment, en premier lieu, "l'identité d'une ville, sa mémoire, ses conflits, ses changements"³⁹ confèrent à l'urbanité la tâche d'être l'instrument de l'élaboration d'une forme contemporaine reliant les fils dénoués de l'histoire. La pluralité des acteurs sociaux, le rapport de leurs pratiques diverses et de

³⁷ Augustin Berque, *ibid*, p. 132.

³⁸ Augustin Berque, *Paysage, milieu, histoire*, in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, coll. Pays/Paysages, Champ Vallon, 1994, p. 22.

³⁹ *A la recherche de l'urbanité*, Biennale de Paris, Paris, Academy Editions, 1980, p.9.

l'espace architectural ou urbain impliquent que ce "désir d'urbanité", comme l'écrit François Barré, génère "le goût de la relation et d'une continuité sans mimétisme"⁴⁰. L'urbanisme du style international, en plus d'avoir détruit la continuité urbaine, s'est rendu coupable, aux yeux des habitants comme des spécialistes, d'avoir généré l'ennui par des formes répétitives et monotones. Le tissu urbain s'est rompu en même temps que l'affirmation d'une vision téléologique de l'histoire a postulé à la fois la rupture d'avec le contexte et le terme advenu d'une lente et complexe évolution de la ville. La Charte d'Athènes et les grands projets urbains postérieurs à la seconde guerre mondiale consacrent cette tendance. Le sujet a d'ores et déjà été largement débattu et illustré.

Mais plus significatif pour notre propos est la rupture mise en évidence par Pierre Sansot dans la capacité des villes à forcer leur propre continuité. "Nous devons croire que certaines villes ont le pouvoir d'être productrices, naturantes, qu'elles sont capables de se perpétuer en fonction des efforts des hommes mais aussi parce qu'elles tendent à persévérer dans l'être malgré les folies de l'histoire ou les grandes catastrophes naturelles."⁴¹ Cette relation dialectique établie entre l'homme et son environnement s'est détériorée, voire a disparu avec l'urbanisme moderne international. Les modèles, en s'exportant et en se dupliquant, deviennent autistes, enfermés hors de toute relation, et la ville semble ne plus avoir prise sur eux. Des phénomènes de rejet s'installent dans une conscience de la perte du lieu. L'habitant ne parvient plus à révéler la ville ni à se révéler par elle.

La rupture dans la pratique urbaine se constitue peu à peu en rupture au sein du paysage, au beau milieu de ce qui s'offre à notre regard. Autrement dit, ce qui s'appréhende premièrement comme discontinuité morphologique et typologique participe d'une rupture phénoménologique au sein du paysage, lieu de notre rapport au monde. Si l'on définit avec Damien Hambÿe l'urbanité comme étant "un processus de pratiques défini par la phénoménologie comme l'existence de soi par l'existence de l'être - avec, processus de *feed-back*

⁴⁰ François Barré, Le désir d'urbanité, in *A la recherche de l'urbanité, op. cit.*, p.18.

⁴¹ Pierre Sansot, "L'urbanité : un projet normatif, une notion anthropologique, un 'index' poétique", *ibid.* p.37.

continuel et de confrontation dans sa différence à l'existence de l'autre"⁴², alors le processus s'interrompt si l'impossibilité de s'appropriier les espaces urbains marque l'irréductible distance qui s'instaure entre la ville et ses habitants, entre des morceaux de ville et des groupes d'habitants.

Cet éclatement social et urbain a commencé à travailler les projets d'architecture par le rapport à l'histoire et le travail de mémoire, de retour sur les figures constitutives de l'émergence progressive des villes et des paysages. Avec encore plus d'acuité qu'aujourd'hui, la mémoire n'appartient plus qu'à la ville ancienne puisqu'aucune culture de la périphérie et de la banlieue n'a encore eu le temps de véritablement se constituer ni surtout d'être reconnue. Le clivage n'est pas celui de deux mondes mais plutôt celui d'un monde historiquement identifié comme authentique, légitime et appropriable, celui des vieux centres des villes européennes, et une sorte d'espace de vacuité et d'absence, un hors du monde aux marges de la mémoire où l'avenir ne se construit pas malgré les discours. Le sentiment d'échec face aux grands ensembles ne s'est pas encore transformé et légitimé en acculturation de l'échec et en identification culturelle dans l'esthétique de la banlieue.

La fin des "grands récits" pour reprendre l'expression de Jean-François Lyotard interdit à l'architecture d'envisager sa permanence puisque ce dernier est devenu une porte ouverte sur l'inconnu. La permanence se satisfait mal de l'incertitude. Le regard se tourne alors vers le passé comme l'écrit Paolo Portoghesi. "La confrontation directe avec l'architecture comme institution permanente de l'homme et donc avec l'histoire de l'architecture comme système unitaire où convergent les expériences du rapport entre l'homme et la terre (...) "⁴³ détermine un autre espace d'élaboration de l'architecture qui répond à l'incertitude par le recyclage de formes historiques ou du moins dans la volonté d'insertion dans une tradition continue. Paolo Portoghesi constate ainsi que "l'effondrement des 'grands récits' rend obligatoire la stratégie de l'écoute" pour répondre au problème essentiel du logement et à son caractère "insoluble s'il n'est pas confronté avec celui de la qualité du milieu urbain et de sa

⁴² Damien Hambÿe, "A propos d'une possible urbanité", *ibid.*, p.41.

⁴³ Paolo Portoghesi, "La fin des "interdits", in *La présence de l'histoire. L'après modernisme*. (1ère éd., Festival d'Automne, Section architecture, Paris. Éd. l'Equerre, 1981, p. 23, La Biennale di Venezia, Settore architettura, 1980.)

recodification symbolique"⁴⁴.

Cette "stratégie de l'écoute" induit une réévaluation des méthodes issues du mouvement moderne tout autant que le développement de l'historicisme. En effet, si l'historicisme tel que le développe Robert Venturi implique un retour vers le réel et vers l'environnement quotidien, il n'en demeure pas moins vrai que l'héritage du mouvement moderne n'est ni unitaire ni exempt de préoccupations contextuelles et paysagères. Avec le recul, les tentations historicistes présentes dès la fin des années soixante ne satisfont plus les stratégies paysagères tant l'éclectisme radical devient par le mélange même qu'il implique tout aussi international que le style du même nom. Le fonctionnalisme et le mouvement moderne ne sont donc pas l'antithèse du paysage. D'une part le terme même de fonctionnalisme n'est pas très présent dans le discours architectural des maîtres du mouvement moderne et d'autre part, comme le souligne Christian Norberg-Schulz, le fonctionnalisme peut être entendu sous deux acceptions très différentes⁴⁵. Au sens le plus étroit du terme, le fonctionnalisme lie les fonctions élémentaires de l'utilisation d'un bâtiment à des fonctions physiques et constructives structurellement les plus simplifiées possible. Cependant, le fonctionnalisme entendu comme $f(x) = y$ c'est à dire comme rapport entre deux termes, autorise non seulement la multiplication des termes mais aussi l'intégration de facteurs d'usage de l'espace nécessairement culturels, historiques ou psychologiques.

Le rationalisme fonctionnaliste n'est qu'un des aspects du mouvement moderne et Walter Gropius écrivait dès 1935 : "La rationalisation qui pour beaucoup est un des principes cardinaux de l'architecture nouvelle, n'est en fait que son agent purificateur (...) un autre de ses principes est la satisfaction esthétique de l'âme humaine qui est tout aussi importante que la satisfaction matérielle"⁴⁶. Allant dans le même sens, Mies van der Rohe dit : "L'architecture dépend des réalités mais son véritable champ d'activité est dans le contenu sémantique."⁴⁷ L'héritage n'est donc pas aussi simpliste que l'on veut

⁴⁴ Paolo Portoghesi, *ibid.*, pp. 26-28.

⁴⁵ Christian Norberg-Schulz, "Vers une architecture authentique", *ibid.* p.37.

⁴⁶ Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, London, 1935, p. 19, cité par Norberg-Schulz, *ibid.*, p. 38.

⁴⁷ Ludwig Mies van der Rohe, *On technology*, 'L'Architecture d'Aujourd'hui 79', cité par C. Norberg-Schulz, *ibid.*, p.38.

bien le laisser entendre parfois sous le vocable trop réducteur de style international, et la préoccupation sémantique est porteuse d'inquiétude paysagère.

Si à notre tour, nous voulons renouer les fils quelque peu interrompus par l'historicisme militant de l'éclectisme radical, le mouvement moderne ne peut nous apparaître que dans la dynamique de ses méthodes et de l'évolution de sa production plus que dans sa conformité à un style figé. Christian Norberg-Schulz met en évidence, dans son article pour le catalogue de la Biennale de Venise, cette évolution du mouvement moderne qui semble oubliée tout à la fois dans la production de masse postérieure à la seconde guerre mondiale et dans la critique postmoderne. S'appuyant sur la distinction opérée par Siegfried Giedion entre quatre étapes significatives du mouvement moderne, il révèle dans le projet d'architecture une prise en compte du contexte et par conséquent du paysage. Siegfried Giedion envisage une trajectoire du mouvement moderne qui vise à dépasser le hiatus existant entre la pensée et la sensibilité de l'homme moderne, par son retour aux choses mêmes dans une dialectique du général et du local. L'élaboration d'un nouveau langage, épuré des scories éclectiques du XIXe siècle, a d'abord nécessité de "reconquérir les choses les plus primaires comme si rien n'avait existé auparavant"⁴⁸. Ce retour à l'origine des choses tel que l'avait réclamé Walter Gropius est un fondement très partagé par les avant-gardes. La fascination pour les arts populaires en témoigne et a d'ailleurs donné lieu à de grandes expositions. Il n'est que de rappeler celles organisées à Moscou en 1912-1913 par Larionov, Malevitch et Vinogradov par exemple. Il s'agissait bien là d'y retrouver le contact avec des formes épurées, simples, partagées par tous.

Nous ne reviendrons pas ici sur les deux étapes suivantes qui visaient à rendre visible et à donner une nouvelle spatialité à la vie individuelle et collective par l'architecture, en amenant à existence concrète et matérielle les implications des modifications que la technique a opérées sur le monde qui nous entoure⁴⁹. Ultérieurement, en 1954, Siegfried Giedion a ajouté une

⁴⁸ Siegfried Giedion, *Architecture, You and Me*, Harvard 1958, p.29, cité par C. Norberg-Schulz, *ibid.*, p.38.

⁴⁹ Rappelons pour mémoire la seconde et la troisième étapes qui visent respectivement à "l'humanisation de la vie urbaine" et à "la manifestation d'un monumentalisme

quatrième étape à la trajectoire du mouvement moderne. Il s'agit du "régionalisme nouveau" qui a permis d'introduire cette réappropriation du langage moderne par des individus immergés dans des contextes locaux⁵⁰. La forme est alors relativisée par un ancrage dans d'autres jeux de réalités que la seule rationalité technique ou fonctionnelle. Le paysage dans son ensemble devient cadre d'élaboration du projet qui n'est plus simplement posé sur la terre mais est pris dans une globalité et se trouve inséré dans des réseaux de signification plus vastes. Siegfried Giedion peut alors avec raison dire d'Alvar Aalto que : "La Finlande est avec Aalto là où il va. Elle lui insuffle une énergie qui anime toute son œuvre. Elle est comme l'Espagne pour Picasso ou l'Irlande pour James Joyce"⁵¹.

La question de la "signification" est très exactement à l'intersection de cette étape du mouvement moderne et des préoccupations postmodernes. Cependant, deux acceptions du terme divergent ici. Si pour Aalto la relation au paysage se développe dans une forme abstraite, il n'en va pas de même pour l'éclectisme radical, et la théorie du hangar décoré de Robert Venturi appelle la citation et la combinaison d'éléments historiquement repérés. Que ce soit dans le projet du pavillon de la Finlande à l'Exposition Universelle de New York en 1939 ou dans celui du palais Finlandia construit en 1971 à Helsinki, Aalto cherche à transmettre et à faire partager une expérience vécue du paysage finlandais interprétée dans une forme unique. Au contraire, Venturi, pour l'extension de la National Gallery à Londres en 1991, s'insère dans le contexte néoclassique de Trafalgar Square par le réemploi de ce vocabulaire historiquement repéré, mais en l'altérant par des déformations, des glissements, des superpositions et des fragmentations de colonnes qui le distinguent tout en le liant au paysage. La monumentalité et la continuité avec l'ancien bâtiment de la National Gallery sont ainsi mises en évidence tout en préservant l'identification explicite de l'extension réalisée.

Dans ces conditions, la définition que Christian Norberg-Schulz donne de la signification dans le catalogue de la Biennale de Venise permet de dépasser

nouveau", S. Giedion, *op. cit.*, p.27.

⁵⁰ Siegfried Giedion, *Architecture, You and Me*, Harvard 1958, p.138, cité par C. Norberg-Schulz, *ibid.*, p.38.

⁵¹ Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Paris, coll. Médiations, Éd. Denoël Gonthier, t. III, pp. 10 et 45.

cette opposition et de légitimer hors de toute querelle fratricide l'élaboration de "lieux authentiques qui ont retrouvé la qualité emblématique d'une 'chose' dans ses relations avec un paysage compris"⁵². Ici, la signification relève d'un processus de symbolisation particulier où "la signification en architecture n'est pas un problème de communication (...) elle est réalisée lorsqu'une construction dévoile la spatialité de l'univers vécu"⁵³. Chez Aalto comme chez Venturi, nous trouvons cette sensibilité au monde quotidien et cette attention à concevoir des lieux appropriables par les hommes qui les habitent. Le projet a pour objet non sa forme elle-même, mais le système de relations et d'interactions qu'il établit entre les activités humaines et le monde dans lequel elles prennent place, autrement dit dans le paysage. Le mode de ces relations diffère de l'un à l'autre, mais il s'agit bien dans les deux cas de déterminer comment le projet s'inscrit dans l'univers par l'univers qu'en tant que chose il rassemble. Pour Christian Norberg-Schulz, "l'univers d'une chose est défini par les relations de cette chose avec d'autres objets" et la chose est elle-même "point de concentration et de rassemblement d'un univers". Alors cet "univers qu'une chose rassemble c'est sa signification"⁵⁴. Cette approche d'inspiration phénoménologique autorise un parallèle entre des méthodes *a priori* irréconciliables si on les appréhende seulement du point de vue de leur résultat en terme de style. Alors qu'elles répondent chacune à une volonté de symbolisation qui traduit l'idée que "lorsque vous percevez les constructions comme des symboles et non comme des formes dans l'espace, le paysage prend toute sa qualité et sa signification"⁵⁵.

La modernité en question

Cependant, la phénoménologie, en ne donnant pas de réponses constituées, interroge la modernité du paysage. Cette tentative pour donner un contenu à la modernité dont témoignent les deux expositions du Festival d'Automne et de la Biennale de Paris en 1982, porte en elle une sensibilité, une attention au

⁵² Christian Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 45.

⁵³ *ibid.*, p. 44.

⁵⁴ *ibid.*, p. 41.

⁵⁵ *ibid.*, p. 36.

paysage qui transparaît dans les deux catalogues. La phénoménologie trace en filigrane l'immersion dans le monde et la recherche du quotidien qui, après les espérances suscitées par les "grands récits", rend compte de ce retour sur soi-même opéré au tournant des années soixante-dix et quatre-vingts. Annonce d'une architecture réflexive tel que le thème en sera développé par la suite, ce retour à l'histoire et dans l'histoire autorise, comme l'écrit Kenneth Frampton, à anticiper "sur la possibilité d'une mythique condition humaine qui serait imaginée et vécue à la fois" en renvoyant ainsi "l'architecture à une poétique plus concrète et tactile"⁵⁶

Cette réflexion propose en définitive de réactualiser l'ambition du mouvement moderne telle qu'elle avait été formulée en 1881 par William Morris quand il affirmait la coïncidence de l'espace architectural et de l'ensemble de l'espace habité⁵⁷. Mais, alors que le mouvement moderne s'est saisi et a instrumenté les nouvelles techniques de production et de construction par des moyens esthétiques, comme le souligne Jürgen Habermas⁵⁸, il n'en va pas de même pour la période contemporaine. Aujourd'hui, il s'agit de "renvoyer au paysage global et à des agglomérations d'espaces, de significations, d'emprunts, d'objets" où "l'ambiance est plus forte que le plan"⁵⁹. François Barré envisage ainsi une approche de la modernité dont le registre s'est modifié de l'intérieur même du processus de conception des architectes. Il n'est plus question de construire un réel utopique mais de s'inscrire dans une réalité dont il faut tirer la substance et "l'ambiance". Robert Venturi parlait déjà de Las Vegas en ces termes : "Etudier le paysage existant est pour un architecte une manière d'être révolutionnaire. Pas à la manière trop évidente qui consisterait à détruire Paris ou à le recommencer comme Le Corbusier le suggérait vers 1920, mais d'une manière plus tolérante : celle qui questionne notre manière de

⁵⁶ Kenneth Frampton, "Réflexions sur l'état de la modernité. Fragments polémiques", in *La modernité un projet inachevé*, Festival d'Automne, Section architecture, Paris, Ed. du Moniteur, 1982, p.15.

⁵⁷ William Morris, *The prospects of Architecture in Civilization*, conférence donnée à la London Institution le 10 mars 1881, in *On Art and Socialism*, Londres, 1947, p. 245.

⁵⁸ Jürgen Habermas, "L'autre tradition", in *La modernité un projet inachevé*, op. cit., p. 27.

⁵⁹ François Barré, "Fréquence modernité", in *La modernité ou l'esprit du temps*, Biennale de Paris, Section Architecture, Éd. l'Equerre, 1982, p. 17.

regarder ce qui nous entoure."⁶⁰

A la manière du "strip" de Las Vegas pour Venturi, la banlieue fournit dès les années quatre-vingts un modèle de ce que la modernité peut, non pas produire dans d'intolérables déviances, mais révéler comme étant constitutif de la réalité de l'espace contemporain. En cela, elle offre une résistance aux interventions qui chercheraient à lui imposer les modèles urbains des vieux centres historiques. Si l'on peut effectivement comprendre l'inscription par exemple du projet de restructuration du quartier du Palais Royal de Bruxelles présenté à la Biennale de Paris de 1980, dans une continuité typologique visant à compléter une forme urbaine tout en lui redonnant un contenu social, l'étendue aventureuse de la banlieue n'autorise pas les interventions strictement similaires. En effet, les auteurs élaborent leur projet à partir "d'une nouvelle utilisation des constituants simples et essentiels de la composition urbaine" issus de la tradition européenne⁶¹. Leur intervention porte sur une structure urbaine traditionnelle et a pour objectif de reconvertir en logement social une caserne et percer une voie reliant ce nouvel ensemble au Palais Royal. La continuité du tissu urbain y existe et préexiste à l'élaboration du projet. Mais les paysages hétéroclites des périphéries de nos villes posent d'autres questions par leurs solutions de continuité sans que la discussion porte sur le vocabulaire architectural utilisé et revendiqué, comme nous l'avons vu précédemment à propos d'Alvar Aalto et de Robert Venturi. Ces paysages dénotent dans leur globalité un autre contexte.

La banlieue est certes un élément reconnu de la destruction du paysage au cours de ce siècle. Cependant, elle est peu à peu devenue productrice de valeurs définitives d'un nouvel environnement urbain qui introduit une nouvelle relation aux choses. Son caractère inachevé et par là même éphémère l'instaure en tant que modèle irréductible à celui de la ville ancienne. Sa structure urbaine y interdit toute intervention qui revendiquerait exclusivement l'historicisme comme référence. La logique de la ville classique ne peut que se briser sur son morcellement et son inachèvement. Elle ne peut s'y imposer, tout au plus s'y juxtaposer, ne faisant qu'ajouter une excroissance supplémentaire. Le phénomène est avéré et très visible par exemple dans les diverses tentatives

⁶⁰ Robert Venturi, *L'enseignement de Las Vegas*, Bruxelles, Mardaga, 1978, p. 17.

⁶¹ *A la recherche de l'urbanité*, op. cit., p. 62.

de Ricardo Bofill, que ce soit à Cergy-Pontoise ou à Saint-Quentin-en-Yvelines entre autres. Ces réalisations apparaissent comme formellement différentes sans générer pour autant de véritable influence sur l'articulation des objets de la banlieue.

Pour cela, l'appréhension du paysage doit se laisser modifier par cette culture et ce petit morceau d'histoire qui, au fil du temps, se sont en dépit de tout constitués à la périphérie de la ville traditionnelle. La difficulté à maîtriser cet espace traduit la difficile modification de notre mémoire collective selon de nouveaux schèmes. Pour cela, il est nécessaire de croire comme Pierre Sansot "en davantage d'immédiateté (c'est notre foi dans le sensible)" et d'accorder "au paysage un rôle de révélateur"⁶². La banlieue est ainsi un espace mouvant où, par glissements successifs et superpositions, le sens se révèle de manière transitoire, se défiant des formulations définitives. Il ne se construit pas dans un projet prédéterminé, cet "espace-temps n'est pas une addition, c'est une densité de temporalité, une épaisseur qui s'entremêle en se superposant"⁶³. Cependant, cette fonction de révélateur dévolue au paysage marque ses limites et la quasi - concomitance des quatre expositions entre 1980 et 1982 est révélatrice du dilemme qu'il pose en tant que révélateur d'une part et que projet d'autre part. Ceci explique la complexité du rapport à l'histoire qui, tout en fournissant des modèles éprouvés, contredit la prise en compte d'un "air du temps" bien indécis dans la multiplicité de ses expressions. Le statut de l'histoire oscille par conséquent entre deux pôles, d'un côté elle serait susceptible de fournir des modèles et de l'autre elle serait détentrice des clefs d'appréhension, de lecture et d'analyse du contexte.

Pour dépasser cette apparente contradiction, François Barré affirme le rôle de la relation comme concept générique de la modernité. "Une certaine façon de se référer à l'objet, de poser les choses en relation plutôt que dans une fixité monumentale et finie ressortit également à cette modernité du périphérique."⁶⁴ La banlieue confère ainsi au paysage, par ce qu'elle dissout de l'unité formelle des vieux centres et par ce qu'elle construit fragmentairement et chaotiquement

⁶² Pierre Sansot, "Variations paysagères, Banlieues, Boogie, Blues", in *La modernité ou l'esprit du temps*, op. cit., p. 35.

⁶³ Damien Hambÿe, "Têtes de pont en territoire étranger (sinon étrange)", in *La modernité ou l'esprit du temps*, op. cit., p. 25.

⁶⁴ François Barré, op. cit., p. 17.

comme espace, son caractère nouveau de lieu d'expérimentation et de validation de tout projet. La dynamique de la relation ne peut s'évaluer en tant qu'expérience que dans l'espace qui l'informe et qu'elle modifie. François Barré parle alors du "métissage" comme "d'une création vivante (qui) ne prétend plus diffuser un modèle universel, mais vivre universellement dans ses différences et de leur rencontre"⁶⁵.

Mais cette mise en relation s'éclaire d'un jour nouveau si l'on pose en d'autres termes le rapport de la forme et de la fonction qui sont aujourd'hui, contrairement aux principes du mouvement moderne, à nouveau dissociés comme le suggère Jürgen Habermas. Pour lui, "la ville est impliquée dans des systèmes abstraits auxquels dès lors, il devient impossible de redonner, par des moyens esthétiques, une présence accessible aux sens"⁶⁶. Dans le même ordre d'idée, François Barré se retrouve avec lui pour affirmer que "la forme ne peut plus suivre la fonction si celle-ci ne peut plus se donner à voir" et il convient par conséquent que "de nouveau la forme suive la culture ; qu'on ne se réfère plus à la lisibilité mais à la représentativité"⁶⁷. C'est la logique mécaniste du fonctionnalisme qui se trouve remise en cause par le développement technologique. L'électronique et l'informatique font disparaître les fonctions de l'outil ou de la machine et constituent des réseaux dont les opérations et leurs résultats sont invisibles.

Ce sujet, déjà abondamment traité par ailleurs, dépasse le nôtre ici, mais il éclaire un nouveau rapport à la fonction qui, paradoxalement à première vue, renforce le rôle de la mise en relation des choses au sein d'un paysage dans la conception architecturale. La forme doit jouer d'autres ressorts que de la lisibilité fonctionnaliste pour se manifester. La modernité selon Jean Nouvel est alors "l'utilisation de la grande quantité d'informations disponibles par connotation, allusions, symbolisme volontaire ou non" et instrumentée de la sorte : "l'architecture s'exprime à travers des images"⁶⁸. Autrement dit, c'est par un jeu de représentations exprimant les relations entre les choses placées dans l'univers d'un paysage que le projet d'architecture peut amener à existence

⁶⁵ *ibid.*, p. 18.

⁶⁶ Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁷ François Barré, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁸ Jean Nouvel, La modernité critères et repères, *in La modernité ou l'esprit du temps*, *op. cit.*, p. 20.

concrète les liens les unissant dans un lieu doté de sens. La représentation dévoile ainsi la spatialité d'un monde dans un projet. Modernité ou postmodernité, ceci peut être l'objet d'un autre débat concernant le statut de l'image et notamment de l'image du sujet dans la conception de l'architecture. Cependant nous pouvons conclure avec Augustin Berque : "En vivant l'environnement comme un paysage, il (le sujet postmoderne) a fini par mettre la réalité en scène, comme le sujet moderne l'avait mis en perspective. Il est passé de l'autre côté du miroir de Brunelleschi..., voire comme l'écrivait Zéami à propos de l'acteur de nô, à l'endroit de l'endroit qu'il regarde, kensho no sho."⁶⁹

⁶⁹ Augustin Berque, *op. cit.*, p. 160.

5. Liste des villes

Liste des villes où ont été pratiqués les itinéraires urbains :

Amsterdam
Barcelone
Berlin
Chicago
Copenhague
Helsinki
Londres
Montréal
New York
Rome
Rotterdam
San Francisco
Stockholm

Index

Aalto, Alvar 18, 24, 27, 29
Ardenne, Paul 181
Baqué, Dominique 50, 52
Becher, Bernd et Hilla 50
Benjamin, Walter 16, 139
Brayer, Marie-Ange 148
Certeau, Michel de 14, 137
Chamberlin, Powel & Bon 108
Colquhoun, Alan 19
Davila, Thierry 115, 119, 138
Debord, Guy 114, 116
Dewey, John 128
Durand, Régis 178
Duve, Thierry de 50
Eberle, Martin 54
Evans, Walker 178
Garnell, Jean-Louis 50
Gehl, Jan 143
Geuze, Adriaan 141
Goodman, Nelson 59, 61, 66, 69
Gorbey, Ken 63
Häring, Hugo 19
Harwood, Elaine 108
Heidegger, Martin 134, 149, 150
Herzberger, Herman 97
Hessel, Franz 44, 47, 140
Jacobs, Jane 172
Kadishman, Menashe 69
Kleihues, Josef Paul 81, 91
Kollhoff, Hans 95
Kracauer, Siegfried 41, 171
Libeskind, Daniel 60, 69
Lugon, Olivier 177, 178
Lynch, Kevin 45
Mayne, Thom 88
Merleau-Ponty, Maurice 12, 58, 60
Moussavi, Farshid 82, 89
Norberg-Schulz, Christian 149
Ovaska, Arthur 95
Paradeis, Florence 52
Piano, Renzo 12
Ricœur, Paul 182
Ryckwert, Joseph 44
Salignon, Bernard 14
Sansot, Pierre 132, 146

Sauerbruch & Hutton 85
Scharoun, Hans 19
Schoszberger, Hans 85
Schwebes, Paul 85
Shusterman, Richard 161, 164
Sloterdijk, Peter 158
Soulier, Nicolas 105
Stalker 116
Stirling, James 78
Tortosa, Guy 118
Urban Catalyst 169
Venturi, Robert 76
Wenders, Wim 36, 41
Werkfabrik 37
West 8 142
Zumthor, Peter 11

Bibliographie

ANDREOTTI, Libero ed., *Spielraum : W. Benjamin et l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2011.

ARDENNE, Paul, *Un Art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

BAQUÉ, Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], traduit de l'allemand par Christophe Jouanlanne, dans *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éditions Carré, 1997.

BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle, le livre des passages* [1982], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 2009.

BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, précédé de *Une Enfance berlinoise* [1972], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 2007.

BÉRARD, Ewa et JAQUAND, Corine ed., *Architectures au-delà du mur 1989-2009, Berlin-Varsovie-Moscou*, Paris, Picard, 2009.

BOUJUT, Michel, *Wim Wenders*, Paris, Champs Contre-champs, Flammarion, 1989.

BRAYER, Marie-Ange, « Art/architecture, constructions d'atmosphère », dans *L'Architecture contre-attaque*, art press hors série, mai 2005.

BURGIN, Victor, *Some Cities*, Londres, Reaktion Books, 1996.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1990.

COLQHOUN, Alan, *Recueil d'essais critiques, Architecture moderne et changement historique* [1981], traduit de l'anglais par Michèle Osborne, Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1985.

DAMISCH, Hubert, *La Dénivelée, à l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001.

DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992.

DEBORD, Guy, *Rapport sur la construction des situations* [1963], Paris, Mille et une Nuits, 2000.

DEBORD, Guy, « Théorie de la dérive », <http://debordiana.chez.com/francais/levres9.htm>, consulté le 9 septembre 2012.

DEWEY, John, *L'art comme expérience* [1934], traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Paris, Gallimard, 2005.

DURAND, Régis, *Le Regard pensif*, Paris, Éditions de la Différence, 2002.

DURAND, Régis, « Aspects du document contemporain », dans *Document* n° 2, Musée du Jeu de Paume, 2005

DURAND, Régis, *L'Excès et le reste*, Paris, Éditions de la Différence, 2006.

DUVE, Thierry de, « Bernd et Hilla Becher ou la photographie monumentaire », *Les cahiers du MNAM* n° 39, printemps 1992.

EBERLE, Martin, *Temporary Spaces*, notices par Heinrich Dubel, Berlin, Die Gestalten Verlag, 2001.

EVENO, Claude, *Histoires d'espaces*, Paris, Sens & Tonka, 2011.

FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

GEHL, Jan, *Cities for People*, Washington, Covelo, Londres, Island Press, 2010.

GOODMAN, Nelson, ELGIN, Catherine Z., *Reconceptions en philosophie* [1988], traduit de l'américain par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art* [1976], traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes* [1978], traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

HARWOOD, Elain, *Chamberlin, Powell & Bon, The Barbican and Beyond*, Londres, RIBA Publishing, 2011.

HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences* [1954], traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 1958.

HESSEL, Franz, *Promenades dans Berlin* [1929], traduit de l'allemand par Jean-Michel Belœil, Paris, L'Herne, 2012.

JACOBS, Jane, *Déclin et survie des grandes villes américaines* [1961], traduit de l'américain par Claire Parin, Marseille, Éditions Parenthèses, 2012.

- Jewish Museum Berlin*, Amsterdam, G+B Arts International, 2000.
- KIEREN, Martin ed, *Neue Architektur Berlin 1990-2000*, Berlin, Jovis Verlag, 1998.
- KLEIHUES, Josef Paul ed., *Internationale Bauausstellung Berlin 1987, Exhibition Areas*, Berlin, Bauausstellung Berlin GmbH, 1987.
- KLEIHUES, Josef Paul ed., *Internationale Bauausstellung Berlin 1987, Projektübersicht*, Berlin, Bauausstellung Berlin GmbH, 1987.
- KRACAUER, Siegfried, *Rues de Berlin et d'ailleurs* [1964], traduit de l'allemand par Jean-François Boutout, Paris, Le Promeneur, 1995.
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, traduit par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990.
- LERUP, Lars, *After the City*, Cambridge Mass., London, The MIT Press, 2001.
- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire, D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011.
- LYNCH, Kevin, *L'Image de la cité* [1960], traduit de l'anglais par Marie Françoise Vénard et Jean Louis Vénard, Paris, Dunod, 1976.
- MENNEL, Timothy, STEFFENS, Jo, KLEMEK, Christopher ed., *Block by Block : Jane Jacobs and the Future of New York*, New York, Municipal Art Society, Princeton University Press, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1985.
- MOLINARI, Luca ed., *West 8*, Milan, Skira, 2000.
- MONS, Alain, *L'Ombre de la ville, essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Les Éditions de la Villette, 1994.
- MOUSSAVI, Farshid et KUBO, Michael ed., *The Function of Ornament*, Barcelone, Actar, 2008.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci* [1979], traduit par Odile Seyler, Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga, 1981.
- PAETZOLD, Heinz ed., *City Life, Essays on Urban Culture*, Maastricht/de Balie, Amsterdam, Jan van Eyck Akademie, 1997.
- PIANO, Renzo, *La Désobéissance de l'architecte, conversation avec Renzo Cassigoli* [2004], traduit de l'italien par Olivier Favier, Paris, Arléa, 2007.

REED, Peter ed., *Alvar Aalto, Between Humanism and Materialism*, New York, The Museum of Modern Art, 1998.

RICŒUR, Paul, « Architecture et narrativité », www.fondsriceur.fr/doc/ARCHITECTUREETNARRATIVITE2.PDF, consulté le 9 juin 2012.

RUUSUVUORI, Aarno ed., *Alvar Aalto 1898-1976*, traduit du finnois par Olivier Descargues, Helsinki, Musée d'Architecture de Finlande, 1981.

RYKWERT, Joseph, *The Seduction of Place*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

SALIGNON, Bernard, *La Cité n'appartient à personne*, Saint-Maximin, Thééthète Éditions, 1997.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville* [1984], Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

SCHEER Thorsten, KLEIHUES Joseph Paul, KAHLFELDT Paul ed., *City of Architecture, Architecture of the City, Berlin 1900-2000*, Berlin, Nicolai, 2000.

SCHILDT, Göran ed., *Alvar Aalto : de l'œuvre aux écrits*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988.

SENATSVERWALTUNG FÜR STADTENTWICKLUNG ed., *Urban Pioneers, Temporary Use and Urban Development in Berlin*, Berlin, Jovis Verlag, 2007.

SENNETT, Richard, *La Conscience de l'œil* [1990], Lagrasse, Verdier, 2009.

SLOTERDIJK, Peter, *Essai d'intoxication volontaire, suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* [2000 et 1996], traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Hachette Littératures, 2001.

SONTAG, Susan, *Sur la Photographie* [1973], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1993.

SOULIER, Nicolas, *Reconquérir les rues*, Paris, Ulmer, 2012.

STALKER, *Stalker, à travers les territoires actuels*, Paris, Jean-Michel Place, 2000.

TARBATT, Jonathan, *The Plot*, Londres, RIBA Publishing, 2012.

TSCHUMI, Bernard et CHENG, Irene ed., *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, New York, The Monacelli Press, 2003.

VENTURI, Robert, *De l'ambiguïté en architecture* [1966], traduit de l'anglais par Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard, Paris, Dunod, 1976.

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *L'Enseignement de Las Vegas* [1977], Bruxelles, Liège, Pierre Mardaga, 1978.

WENDERS, Wim, *Une Fois, images et histoires* [1993], traduit de l'allemand par Bernard Eisenschitz, Paris, G3J, 2008.

YOUNÈS, Chris, MANGEMATIN, Michel ed., *Lieux contemporains*, Paris, Descartes & Cie, 1997.

YOUNÈS, Chris et PAQUOT, Thierry ed., *Éthique, architecture, urbain*, Paris, La Découverte, 2000.

YOUNÈS, Chris ed., *Art et Philosophie, ville et architecture*, Paris, La Découverte, 2003.

Itinéraires urbains

Résumé

Cette thèse est basée sur une approche empirique des espaces urbains, enrichie de nos réflexions personnelles et de nos recherches. Notre questionnement principal concerne les liens entre forme et usage, par exemple dans quelle mesure la configuration d'une ville, ou d'un quartier, est déterminée par les activités humaines et les modes de vie actuels et à venir de ses habitants. Nous avons retenus plusieurs exemples significatifs dans différentes métropoles, surtout à Berlin, mais aussi à Helsinki, Londres, Montréal et New York.

Avec notre position d'architecte-photographe, nos itinéraires sont un bon moyen d'explorer et d'essayer de comprendre les espaces urbains. En tant que photographe et témoin de situations urbaines singulières, nous sommes ancrés dans le présent, et nous recherchons ce qui façonne l'identité d'un lieu particulier, nous traduisons nos observations par la photographie qui nous aide ultérieurement à développer notre réflexion et à organiser nos arguments. En tant qu'architecte, nous examinons ces situations urbaines, nous analysons les principes et les objectifs urbains et architecturaux qui les sous-tendent de manière à identifier les modes d'articulation entre forme et usage. Nous plaçons ainsi les processus de transformation urbaine dans leur ouverture à l'évolution de la société. Les itinéraires urbains nous conduisent à percevoir et à penser la ville dans ses rapports de proximité en tant qu'espace pour la vie.

Mots clés

Architecture, urbanisme, photographie, photographie urbaine, espaces urbains, urbanité, ville, lieu, marches urbaines, temporalités urbaines, évolutions urbaines, espaces temporaires.

Urban Routes

Abstract

This thesis is based on an empirical approach of urban spaces, enriched with our personal reflections and research. Our main questions deal with form and usage, i.e. to what extent the configuration of a city, or a smaller area, is determined by human activities and people's current or expected way of life. We have selected some meaningful examples in big cities, mostly in Berlin, but also in Helsinki, London, Montréal and New York.

Our routes, with our status of architect and photographer, are a good means to explore and try to understand urban spaces. As a photographer and witness of situations, we keep evidence of the present, we transmit the atmosphere of a particular place which shapes its identity, we capture precious data which afterwards help us to develop our reflection and organize our arguments. As an architect we examine these situations on a given area, we analyze the underlying principles and objectives in urban and architectural achievements so that we can identify the connection between form and usage. We clearly understand that urban development projects must be malleable and open to the evolution of society. Urban routes are a good introduction to a close approach and perception of the city regarded as a space for life.

Keywords

Architecture, urbanism, photography, urban photography, urban spaces, urbanity, city, place, urban walks, urban temporality, urban development, temporary spaces.

Discipline : Arts plastiques

Laboratoire Arts plastiques EA 3208 « Arts : pratiques et poétiques »

Université Rennes 2, Place du recteur Henri Le Moal, CS 24307, 35043 Rennes cedex.